

CAMALEONISMO Y VAMPIRISMO: LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR

But to try to *know* any living being is to try to suck the life out of that being... Beware, O woman, of the man who wants to find out *what you are*... It is the temptation of a vampire fiend, is this knowledge...

D. H. LAWRENCE, «Edgar Allan Poe»

... y él no era Manú, él era Horacio, el habitador, el atacante solapado, la sombra dentro de la sombra de su pieza por la noche... necesitándola, colgándose de ella desde lejos como en una succión desesperada para alcanzar algo, ver mejor algo, ser mejor algo.

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*

En 1954 Cortázar publica el ensayo «Para una poética», donde por primera vez expresa sus propias teorías sobre la escritura¹. Aunque varios críticos han mencionado el «camaleonismo» poético de Cortázar e incluso lo han denominado «escritor camaleón»² —derivando este rótulo del propio ensayo de Cortázar, «Casilla del camaleón» (*VDOM*)—, nadie ha señalado hasta la fecha que el concepto del camaleonismo poético deriva de la famosa «carta del camaleón» de John Keats, donde este poeta discute la naturaleza del que denomina «poeta-camaleón»; esta carta es ampliamente discutida en *Imagen de John Keats*, libro inédito que Cortázar escribió entre 1948 y 1952. En efecto, tanto «Para una poética» como «Casilla del camaleón» se hallan en su casi totalidad —salvo ligeros aunque importantes cambios llevados a cabo antes de su publicación como artículos— en el capítulo X de *Imagen de John Keats*: el primero aparece en las páginas 467-487 del manuscrito inédito; el segundo en las páginas 431-450. Importa señalar que ambos artículos —ge-

¹ *La Torre*, II, núm. 7 (Puerto Rico, 1954), pp. 121-138.

² Saúl Yurkievich, «Julio Cortázar: al unísono y al dísono», en *Revista Iberoamericana*, núms. 84-85, p. 410; Mercedes Rein, *Cortázar y Carpentier* (Buenos Aires, 1974), p. 7.

neralmente reconocidos como el cuerpo esencial de la teoría poética de Cortázar— derivan de un comentario y análisis originalmente concebidos por Cortázar en relación a la poética de Keats.

En «Casilla del camaleón» (VDOM, 211), Cortázar discute la célebre carta de Keats a Woodhouse (27 octubre 1818), donde Keats expresa sus ideas acerca de la naturaleza del «poeta-camaleón». Keats observa que, a diferencia del carácter poético «wordsworthiano o sublime-egoísta» —que es algo sólido y definido—, el tipo de poeta con que él se identifica no posee un «ser» (*self*) o «identidad» determinados: este tipo de poeta «lo es todo y nada»; participa de la luz y la sombra, lo alto y lo bajo, lo rico y lo pobre indiscriminadamente. «Lo que le choca al filósofo virtuoso deleita al poeta camaleón» («What shocks the virtuous philosopher delights the camelion Poet»). El poeta, prosigue Keats, es lo menos poético que se puede imaginar, ya que no posee identidad propia y constantemente debe llenar algún otro cuerpo que posea algún atributo inalterable. El, en sí mismo, no posee ninguno —no tiene identidad³—. El «camaleonismo» ofrece un sinnúmero de posibilidades para el enriquecimiento del ser del poeta; al no poseer una «identidad» fija, éste se sentirá perennemente libre de entrar y participar en la esencia misma del objeto de su interés afectivo.

La mayor parte de los críticos de Keats ha trazado paralelos entre el «camaleonismo» de Keats y otras teorías afines que circulaban durante la primera época del romanticismo europeo. Walter Jackson Bate, por su parte, establece una distinción entre el concepto de Keats y la teoría de *Einfühlung*, a la cual se asemeja. La teoría de *Einfühlung*, apunta Bate, «... era más subjetiva en sus premisas: significaba no tanto una participación real en el objeto —no tanto una coloración objetiva de la mente por el objeto— como la atribución al mismo de cualidades y reacciones peculiares a la imaginación misma»⁴. La participación *real* del poeta en la naturaleza del objeto deseado es lo que más parece fascinarle a Cortázar a todo lo largo de su estudio de la poética de Keats; el *Einfühlung* y la «empatía» jamás logran una transmigración del alma del poeta hacia la «otredad» del objeto, pues la participación se logra al

³ Las citas de Cortázar se remiten a la edición de Maurice Buxton Forman, *Letters of John Keats* (London: Oxford Univ. Press, 1948). Yo he utilizado, sin embargo, la edición revisada de Hyder E. Rollins, *The Letters of John Keats, 1814-1821* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1958), t. I, p. 387.

⁴ *John Keats* (New York, 1966), p. 256. Las restricciones de Bate se aplican aún más a la teoría de la «empatía», versión inglesa de la *Einfühlung* (la escuela de Wundt) facilitada en 1909 por E. B. Titchener, discípulo de Wundt, y popularizada por Vernon Lee en 1912. La traducción es mía.

proyectar la imaginación de la mente que percibe hacia el ser del objeto percibido. Pero en el «camaleonismo» de Keats es el objeto el que se instala dentro del poeta como si proyectara su esencia en medio de un trance shamanístico. Al llegar a este punto, Cortázar se aparta de su método más o menos convencional y se lanza a una interpretación en extremo personal de la poética keatsiana. Antes de discutirla consideremos el otro principio de la poética de Keats en que Cortázar se va a apoyar: el principio de la «capacidad negativa» (*negative capability*).

En una carta a sus hermanos (21 de diciembre de 1817), Keats describe la «capacidad negativa» como la habilidad para «existir en medio de incertidumbres, misterios, dudas, sin la irritante búsqueda de hechos concretos y razón». Shakespeare, cree Keats, poseyó esta capacidad en grado extremo, mientras que Coleridge «dejaría pasar una sublime verosimilitud aislada, atrapada del Penetralium del misterio, por ser incapaz de quedarse contento con el conocimiento a medias». En un gran poeta, concluye, «el sentido de la Belleza vence toda consideración ajena o, más exactamente, destruye toda consideración»⁵. La capacidad negativa es la habilidad para suspender toda función razonante para llegar a una fusión absoluta con la esencia del misterio en cuestión mediante la participación afectiva en su esencia. Obviamente, este principio está estrechamente ligado al del camaleonismo: la capacidad negativa es en realidad la virtud que permite la identificación afectiva al interrumpir los procesos mentales que separan al sujeto del objeto.

En el capítulo X de *Imagen de John Keats*, Cortázar combina los dos principios que forman las bases de la poética temprana de Keats. El resultado, no obstante, tiene poco que ver con lo que Keats había expuesto. Cortázar aprehende la esencia del camaleonismo y la capacidad negativa cuando apunta que el conocimiento poético opera «por irrupción, por *salto a* e ingreso afectivo a la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente y renunciando a ser 'ese alguien que conoce' para sumirse en la cosa deseada y ser en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético» (*IJK*, p. 447). Estas dos ideas, de hecho, constituyen la esencia misma de «Para una poética», aunque ya para este artículo Cortázar había omitido la mayor parte de las referencias a Keats y había llegado a ciertas conclusiones propias. Pero cuando Cortázar apunta que «tal camaleonismo permitió a Keats —como a todos los de su estirpe poética— penetrar metafísicamente en las formas ajenas e incorporárselas por vía

⁵ Rollins, t. I, pp. 193-194. Todas las traducciones, salvo indicaciones contrarias, me pertenecen.

del canto, ahondando en ellas hasta el límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio» (*IJK*, p. 446), demuestra que ya ha tomado su propio camino.

Por una alquimia fascinante, la poética de Keats se transforma —en manos de Cortázar— en la esencia de la poética de Poe. En las cartas donde explica los principios en cuestión, Keats invariablemente aplica el énfasis a la noción de *participación*. Cortázar transforma esta noción en *posesión*. «Incorporarse», «cacería de ser», «licantropía ínsita» son las palabras que sustituyen en la interpretación de Cortázar a la palabra original de Keats: «participa», o —cuando más— «llena algún otro cuerpo» (*fills some other body*) de la carta del camaleón. En efecto, tal parece que, lejos de la carta de Keats, Cortázar comentara el fragmento de *Marginalia*, donde Poe afirma que «el sentimiento poético... implica una apreciación de lo bello peculiarmente, acaso anormalmente aguda, acompañada del ansia por su asimilación o absorción a la identidad poética...»⁶. Cuando Keats *participa* de la experiencia del ruiseñor, no es la esencia del ave lo que se trae de vuelta, sino la esencia de *su propia* experiencia al participar del ser mismo de éste. Pero desde el punto de vista de Cortázar, el camaleón aparece en realidad como un vampiro. El vuelo poético de Cortázar es el vuelo de un halcón o de un buitres; es, en sus propias palabras, una «cacería de ser». El objeto bello aparece entonces como la víctima que se devorará para lograr la esencia del poema:

instalación, mediante el acto poético, en el ser de la cosa admirada, de la cosa-que-será-verso. Porque el don poético exige siempre proyección en obra, en poema. Nosotros agregamos: exige ser obra, poema, porque ese poema es símbolo, presencia analógica del ser por un instante habitado y del cual hay que salir, renunciando, para volver a las dimensiones necesarias e inevitables del ser-hombre. El poema es un diario de viaje, la presentación metafórica de una experiencia de ser vivida en el ser mismo: piedra, cisne, mujer. Y el poema es asimismo desencanto: el del forzado retorno y el de la mera aproximación (*IJK*, p. 449).

En vez de la experiencia de la «Oda a un ruiseñor» o de la oda «Sobre una urna griega», Cortázar parece describir el tema del cuento de Poe, «El retrato oval», donde el pintor extrae la vida misma de su esposa para pintar el retrato perfecto. Estos comentarios, una vez más, se separan de las teorías de Keats y curiosamente reflejan la afirmación

⁶ Edgar Allan Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James A. Harrison, vol. XII (New York, 1902), pp. 105-106.

de Poe de que «lo que el poeta admira intensamente se vuelve de hecho, pero también sólo parcialmente, *una parte de su propio intelecto*»⁷. Subrayo la última frase porque nos da la clave del motivo que mantiene a Cortázar ajeno a Keats, empujándolo inconscientemente hacia Poe. Cortázar no puede reproducir o siquiera entender el camaleonismo de Keats porque trata de convertir en un proceso *intelectual* lo que originalmente fue un proceso *afectivo*. Si Keats hubiera sido tan analítico de «la cosa-que-será-verso» como Cortázar intenta presentarlo, nunca hubiera escrito como lo hizo. Hubiera escrito como Poe. O como Cortázar.

Consideremos, acto seguido, la alquimia que se opera sobre la «capacidad negativa» en manos de Cortázar. En su discusión, Cortázar establece una diferencia entre el conocimiento poético y el racional. El segundo jamás amenaza con la pérdida de la identidad; al contrario, la identidad se reafirma mediante la definición de los elementos que separan al objeto del sujeto. Las fronteras que los separan se acentúan en vez de confundirse, ya que el conocimiento racional se basa en definiciones, y éstas en limitaciones. El conocimiento poético, por otra parte, no admite definición, puesto que no hay dualidad o diferenciación entre un sujeto que observa y un objeto que es observado. El conocimiento poético se basa en la identidad absoluta entre sujeto y objeto.

Un concepto análogo al de la «capacidad negativa» se distingue en ciertos ensayos y declaraciones de Cortázar. Frecuentemente, al hablar de su poética, Cortázar combina este principio de Keats con las teorías del cuento de Poe, declarando que trata de mantener el misterio lo más ajeno posible a las explicaciones, lo más cargado de «temor ancestral». Keats reclama la suspensión de las funciones intelectuales para concentrarse por completo en la fusión empática, afectiva, con el objeto al cual se abandona. El abandono temporal de la conciencia en Keats y en Poe es, por tanto, de una naturaleza radicalmente opuesta. El primero renuncia a la razón para favorecer el estado afectivo; el segundo —como Coleridge al proponer su *suspension of disbelief*— por cuestión de *impacto*. Mientras escribió cuentos fantásticos, la habilidad para suspender el juicio crítico funcionó a favor de Cortázar. El horror, como Poe tan bien comprendió, es más efectivo cuando no se explica. Pero cuando Cortázar decidió desviarse de lo fantástico y aproximarse a los problemas humanos, su antigua virtud se tornó en un obstáculo. En «Casilla del camaleón» —escrito en una época en que Cortázar se vio atacado por la inconsistencia de sus compromisos políticos— el autor se defiende alegando que su actitud, una manifestación de «capacidad negativa», es

⁷ *Ibíd.*

el derecho del poeta (*VDOM*, pp. 209-213). Existe, no obstante, una diferencia abismal entre el uso que Keats y Cortázar dan a este concepto. Keats suspende el análisis *durante* la experiencia para lograr una fusión afectiva con el objeto, pero luego lo aplica cuando trata de objetivar lo que aprehendió por medio de los sentidos; la «Oda al ruiseñor» evidencia tal proceso. Pero Cortázar, incapaz de abandonarse a una temida inundación de la conciencia por las emociones, conserva la distancia analítica a lo largo de la experiencia y sólo la suspende *después*, no dispuesto a analizar lo que en realidad no ha sentido. Tales procesos se observan en *Rayuela*. A partir de este punto, la «capacidad negativa» se transforma progresivamente en manos de Cortázar hasta casi llegar a convertirse en una apología del diletantismo.

Existe un aspecto más tenebroso en la carta del camaleón: aquel donde Keats exclama: «Cuando estoy en un salón con otras personas, si alguna vez me veo libre de especular sobre las creaciones de mi propio cerebro, entonces no regresa mi propio ser a mí mismo, sino que la identidad de cada uno en el salón comienza a oprimirme hasta que llego a ser aniquilado al poco rato...»⁸. Lo que Keats admitió como fuente de angustia y aceptó —con la honestidad que siempre lo caracterizó— como móvil para su desarrollo interno se vuelve en instrumento de poder para Cortázar, que soslaya la cuestión. La plena confrontación con los motivos de tales emociones llevaron a Keats a abandonar su temprano «camaleonismo», lanzándolo a un proceso de evolución que culminó en la carta del «Valle de Hacer Almas» (*Vale of Soul-Making*) y halló expresión artística en las odas de mayo de 1819. Pero Cortázar se acerca al tema con su propia versión de la capacidad negativa, reafirmando su creencia en el camaleonismo abandonado por Keats y erigiendo su propia poética sobre estas bases.

Cortázar, que se refiere a Keats a todo lo largo del libro, utilizando los adjetivos «primitivo» y «rabadomante», pasa a establecer un paralelo entre el brujo y el poeta. El poeta, como el primitivo, «prefiere sentir a juzgar»; al zafarse de los procesos mentales en busca de una reacción puramente sensorial ante el objeto de su «afecto» o interés emotivo, el poeta logra aniquilar los lazos de la identidad, que sólo se mantienen a través del esfuerzo continuo de la mente razonante. Una vez que se disuelve este nexó, el alma del poeta queda libre para unirse a todas las manifestaciones concebibles del universo y fundirse con todas las formas de vida. La experiencia del poeta, prosigue Cortázar, se asemeja al trance místico del shaman. Para el brujo, observa, las metáforas po-

⁸ Rollins, t. I, p. 387.

seen un «valor sagrado». Para él, A no es *como* B. *Es* B. El primitivo acepta una identificación que hace saltar en pedazos el principio de la identidad. El trance shamanístico y el poético satisfacen ambos las ansias del brujo/poeta por lograr una omnipresencia que sólo es posible por medio de la disolución de la personalidad.

La teoría tentativamente presentada en el libro sobre Keats encuentra su forma final en «Para una poética», publicado dos años después de terminado el primero⁹. En esta segunda versión, Cortázar se apoya en las teorías de Lucien Lévy-Brühl y Charles Blondel, a quienes cita ampliamente para ilustrar el contraste entre el conocimiento pobre, limitado, del hombre civilizado, adquirido a través de la razón y la unión palpitante e indescriptible que siente el primitivo en la *participation mystique*. Cortázar se lanza entonces de lleno a discutir la esencia misma del fenómeno poético al situarse —vía Blondel y Lévy-Brühl— en el alba de la conciencia del hombre antes del momento en que el razonamiento lógico, consecutivo, gana control sobre las emociones del hombre: «En el primitivo, la lógica no ha empezado todavía; en nosotros es ama y señora diurna; pero por debajo, como decía Rimbaud, 'la symphonie fait son rémouement dans les profondeurs'» (p. 128). Luego prosigue a discutir la afirmación de Lévy-Brühl de que las funciones mentales del primitivo todavía no están suficientemente diferenciadas para distinguir entre las ideas, las imágenes y las pasiones que éstas evocan en nosotros; lo que para nosotros es «representación», es para el primitivo un fenómeno complejo en el que la «representación» se confunde con otros elementos afectivos. «Emoción intensa» e «identidad débil», los elementos básicos de la capacidad negativa, caracterizan al primitivo. Keats regresa, por tanto, a un estado primitivo de percepción en la visión de Cortázar, que interpreta la percepción poética como «este operar poético cuyas latencias son las del inconsciente colectivo dándose en un medio de altísima cultura intelectual», y al poeta como «ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar 'primordiales', anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareado imperio» (p. 130).

Al interpretar la diferencia entre la magia del poeta y la del primitivo, la teoría de Cortázar termina por separarse del todo de la del camaleonismo de Keats, a la que originalmente se asemejó. Para Keats, «participación» implica la fusión del sujeto y el objeto, y en ocasiones la prioridad del objeto sobre el sujeto. Cortázar difiere de Keats al situar

⁹ Julio Cortázar, «Para una poética», en *La Torre*, año II, núm. 7 (1954), páginas 133-134.

al sujeto (el poeta) en una situación de superioridad ontológica respecto al objeto de su afecto. Lo que resulta es un encuentro fortuito de Keats y Baudelaire sobre la mesa de disección, con Poe esperando en la antecámara. La teoría de Cortázar tiene sobretonos que evocan la relación baudelaireana de cirujano/paciente o víctima/verdugo entre el objeto y el sujeto. Cortázar apunta: «En todo objeto —que el mago busca apropiarse *como tal*—, el poeta ve una esencia distinta de la suya y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente. Se es más rico de ser cuando, además de ciervo, se alcanza a ingresar en el viento oscuro» (p. 133). El primitivo —rápidamente derivando a caníbal— se inspira en un sentimiento de admiración y temor al cantar sobre el objeto de su interés afectivo, observa Cortázar, y se adueña de su esencia por medio del canto: «la admiración *a lo que pueda nombrarse o aludirse engendra* la poesía, que se propondrá precisamente esa nominación, cuyas raíces de claro origen mágico-poético persisten en el lenguaje, gran poema colectivo del hombre» (p. 132). La metáfora y la analogía son los medios por los cuales alcanza su propósito, pero con estas armas el poeta se transforma de hombre débil a semidiós omnisciente y omnipresente en la visión de Cortázar.

Ninguno de los personajes de Cortázar representa estos principios tan completamente como la Maga, que vive, como los primitivos, en un mundo exento de lógica y es capaz de percibir la belleza con la alegría y la intensidad del primitivo. La Maga posee la capacidad negativa en su forma más pura; sólo ella, el miembro menos presuntuoso y más apegado a la tierra del Club de la Serpiente, puede disfrutar de la belleza «without irritable search for fact and reason», mientras los otros describen, definen y catalogan cada objeto y cada sentimiento. En cierta ocasión, la Maga interrumpe uno de los interminables día/monólogos de Horacio para decirle: «Partís del principio... Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en la pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza» (R, p. 34). Horacio se separa y observa, mientras que la Maga tiene la capacidad de *ser* la cosa que observa y participar en su esencia, enriqueciéndose con ella. Tristemente envidioso, Horacio observa: «Feliz de ella que estaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema» (R, p. 35).

Interesa observar, no obstante, que en *Rayuela* nunca hallamos una descripción del mundo de la Maga desde la primera persona: es siempre Horacio o alguno de los otros miembros del grupo quien refiere sus

experiencias. Cortázar no trata de describir su mundo *desde dentro*, como hace Faulkner con Benjy en *The Sound and the Fury*. La carta a Rocamadour es la única instancia en que ella narra; pero aun aquí la intensidad de su mundo se suaviza: la escritura requiere una objetivación de la experiencia que la Maga, de acuerdo con su caracterización, es incapaz de lograr. Sus sentimientos más íntimos, por ende, permanecen inescrutables para el lector. Acaso es por esta razón que la Maga ha ejercido tal fascinación sobre los lectores de *Rayuela*: su naturaleza se sugiere, pero jamás se revela del todo. Ella parece representar un deseo intenso del autor más que una realización. Es una puerta hacia una realidad diferente, pero una puerta que Cortázar mismo no abrió; no puede situar al narrador dentro del mundo de la Maga porque no ha sido parte del mismo.

No obstante, lo que sabemos de la Maga a través de sus frases incoherentes y los comentarios de otros personajes nos permite establecer un paralelo entre su sensibilidad y los principios discutidos en «Para una poética». La Maga se nos presenta poéticamente como una primitiva, aunque de hecho no lo es. Existe un fenómeno psicológico que iguala la sensibilidad del hombre moderno con la del primitivo: la locura. En su estudio *La magia y la esquizofrenia*, el doctor Géza Róheim declara que «las formas básicas u originales de la magia y las fantasías de la esquizofrenia nacen de las mismas raíces»¹⁰. Del mismo modo, Tzvetan Todorov, en su estudio sobre la literatura fantástica, pone de relieve la relación entre ciertos temas de lo fantástico y las fantasías del niño y del loco, concluyendo que todos logran anular la línea divisoria entre sujeto y objeto: el paso de la mente a la materia se vuelve posible¹¹. La Maga —al igual que su predecesora surrealista, Nadja— está «descentrada» según los cánones de nuestra civilización: puede existir en el *todo* porque carece de *ego*. Y aquí yace el verdadero origen del «horror místico»: la accesión es posible sólo dándole la espalda a un mundo que continúa —por inercia, o miedo, o designio oculto— por una senda trazada *ab initio* y corroborada durante mil años de sumisión al intelecto. Pero tal rechazo equivale a locura: la Maga (Nadja) alcanza el regreso al mundo mágico sólo a un precio que Horacio (que Cortázar, que Breton) no está dispuesto a pagar.

Sin embargo, la Maga no es tan fácil de suprimir como Nadja, a quien se encierra en un manicomio; está demasiado ligada a una de las

¹⁰ *Magic and Schizophrenia* (Bloomington: Indiana University Press, 1962), página 3.

¹¹ *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), pp. 120 y 126.

preocupaciones centrales de Oliveira a lo largo del libro: el descubrimiento de un camino alternativo para la humanidad. La Maga representa el «tercer principio», que Róheim añade a los principios del «placer» y la «realidad» de Freud: el principio «mágico»¹² que le permite al hombre alcanzar *la realización de sus sueños en la realidad*.

La Maga tiene un predecesor apagado y una sucesora fantasmagórica. El primero es Roberto Michel de «Las babas del diablo»; la segunda, Feuille Morte de 62. *Modelo para armar*. En la personalidad de Roberto Michel se observa la dualidad básica de la sensibilidad esquizofrénica: Michel se describe a sí mismo como uno que está «muerto y vivo». Está muerto para el mundo, ya que carece de un *ego* social. Y, sin embargo, está vivo; vive su yo interior, camaleónicamente, fundiéndose con las nubes, las palomas, los gorriones —seres tan vagos e inofensivos como él; seres que no representan una amenaza, ya que carecen ellos también de una «identidad» fija y amenazante—. Este lado de Michel muestra la sobrevivencia obstinada en Cortázar de ese «camaleonismo», que ya está tan aislado del concepto de Keats como lo está Michel del resto del mundo. Las características principales del concepto de Keats, la falta de identidad y la participación empática con la naturaleza permanecen no obstante. Existe, sin embargo, una diferencia básica entre el camaleonismo de Keats y el de Michel. El de Keats no fue más que un preludeo o un agradable meandro en el curso de su desarrollo. En la carta conocida como el «Valle de Hacer Almas» (*Vale of Soul-Making*), Keats abjura el camaleonismo al declarar: «¿No ves cuán necesario es un Mundo de Dolores y Conflictos para educar la Inteligencia y hacerla Alma? ¡Un lugar donde el Corazón deberá sentir y sufrir de mil maneras diversas! No sólo es el Corazón un Libro, es la Biblia de la Mente, la experiencia de la Mente, el seno del cual la Mente o inteligencia mama su identidad»¹³. La última frase es decisiva: expresa la convicción de Keats de que sólo al hacerle frente a las emocio-

¹² «Following Freud's (1911, p. 409) definition of the pleasure principle as wish fulfillment in imagination, and of the reality principle as the ability to weigh the pros and cons of a situation, we must postulate a third or *magical principle* that deals with the world outside as if it were governed by our wishes or drives or emotions. We hasten to remark that this attitude, while completely unrealistic because it is an archaism, because it reacts to the world *as if* the world were the dual unity of child and mother, is at the same time the only way in which we can achieve something in reality. Certainly, if we do not believe that we can get what we want, even that we can get it *because* we want it, we could not get it simply on the basis of realistic action. *We might therefore say that mankind functions mainly according to the magical principle.*» Róheim, pp. 82-83.

¹³ Rollins, t. I, p. 279.

nes que nacen de situaciones reales se encuentra la identidad propia; Keats ha dejado atrás al camaleón y se enfrenta a la vida con un coraje que le permitirá descubrir su propio intelecto, sus propios sentidos, los procesos de su propia intuición.

La tragedia de Roberto Michel es que no puede —o no quiere— enfrentarse a la realidad. El trata de parar la agresión contra el chico de la isla con una acción mágica: tomar la foto. Incapaz de romper su aislamiento y detener la agresión en el mundo real, él espera que al tomar la foto inmovilizará a los agresores. Michel cree que entonces los planos quedan invertidos: *él* ha actuado; ellos han quedado inútiles. Pero, como observa el doctor Róheim, «la magia en la esquizofrenia es algo diferente. El *ego* no es capaz de integrarse o, lo que es lo mismo, no existe un *ego*. La unidad dual y el mundo se destruyen, y lo que observamos es un intento de restitución. Pero sólo se da el primer paso (magia de imaginación) y la acción no le sigue. Este tipo de magia, un delgado velo para ocultar la derrota, es también un factor importante en la neurosis»¹⁴. Como es de esperar, hacia el final del cuento *ellos* actúan de nuevo, la escena vuelve a ocurrir, y Michel comprende que la foto, su única fuerza, no pudo evitar que se consumaran los hechos, y que él no había sido siquiera capaz de comprender la situación real: «... ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo de este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre, y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia...» (AS, p. 96). «No saber» e «impotencia», lo segundo como resultado de lo primero, se convierten en palabras clave para el Cortázar tardío.

En 62, *Feuille Morte* aparece como una subsistencia inconsciente, apagada de la Maga. Como Cortázar jamás resolvió el misterio de esta última, ella parece regresar por decisión propia para rondar al autor, pero ahora su presencia es menos lírica, más fantasmagórica. Aun resistiéndose a escucharla, Cortázar inconscientemente la enmascara y la amordaza, de modo que sólo la deja balbucear estos sonidos: «Bisbis bisbis.» Y «bis» es, por supuesto, «otra vez» o «repetir»; el personaje se le escapa al autor del subconsciente para repetirle una y otra vez: «Recuerda lo que dije, lo que simbolicé antes.» En efecto, *Feuille Morte* se convierte en el centro del grupo que integran los personajes de esta novela, así como la Maga había sido el núcleo del Club de la Serpiente.

¹⁴ Róheim, p. 83

Entre 1953 y 1954, en la ciudad donde murió Keats, Cortázar llevó a cabo la traducción de las obras en prosa de Edgar Allan Poe. La realización de este proyecto parece haber desempeñado un papel decisivo en la evolución de la poética de Cortázar, que ya se deslizaba perceptiblemente hacia un concepto que podríamos denominar «vampirismo» en los últimos capítulos del libro sobre Keats. En «Para una poética», este proceso alcanza su etapa final. Significativamente, Cortázar menciona a Poe en un momento crucial de su ensayo: «Ser algo o... cantar el ser de algo supone *conocimiento* y, en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión*. El problema del 'conocimiento poético' ha merecido ilustres exégesis contemporáneas después de que una corriente nacida en ciertas prosas de Edgar Allan Poe y elevada a lo hiperbólico en la tentativa de Rimbaud quiso ver en la poesía, en cierta 'alquimia del verbo', un método de conocimiento, una fuga del hombre, un baudelariano irse» (p. 135). Este «método de conocimiento y posesión de la realidad» al que Cortázar se refiere no es otro que el vampirismo espiritual. Para Poe, el objeto tiene un grado de realidad mucho mayor que el sujeto; actúa sobre la mente de éste y lo afecta. Obsesiona al sujeto con el deseo de poseerlo. Hacia el final de «Para una poética», Cortázar redefine la función principal de la poesía, llamándola una forma de «licantropía»: «La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa angustia de *posesión de la realidad*, esa *licantropía* ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás —si es poeta— con ser solamente un hombre. Por eso el poeta se siente crecer en su obra. Cada poema lo enriquece en ser. Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad» (p. 137).

Las últimas oraciones de «Para una poética» presentan en realidad una Poe-ética; nos dan un sumario del concepto básico detrás de los llamados cuentos de amor de Poe: «El retrato oval», «Ligeia», «Morella», «Berenice», «La caída de la Casa de Usher». El *conocimiento* y la *posesión* del ser de la amada son los motivos que impulsan a los héroes de Poe, no el amor. El héroe de «Ligeia» —y los de sus versiones anteriores, «Morella» y «Berenice»— ansía la esencia de la sabiduría de su amada para sí. No quiere a la mujer misma ni a la mujer entera, lo que quiere en *su esencia*. En «Berenice», el héroe se obsesiona con los dientes de su bella prima:

Ellos, ellos eran los únicos presentes a mi mirada mental, y en su insustituible individualidad llegaron a ser la esencia de mi vida intelectual... Me estremecía al asignarles en imaginación un poder sensible y consciente, y aun sin la ayuda de los labios, una capacidad de ex-

presión moral. Se ha dicho bien de mademoiselle Sallé *que tous ses pas étaient des sentiments*, y de Berenice yo creía con la mayor seriedad *que toutes ses dents étaient des idées*. ¡Des ideas! ¡Ah, éste fue el insensato pensamiento que me destruyó! ¡Des ideas! ¡Ah, por eso era que los codiciaba tan locamente! Sentí que sólo su posesión podía devolverme la paz, restituyéndome a la razón¹⁵.

No es de extrañar entonces que mutile horriblemente el cadáver de su amada para extraerle los dientes. No es su cuerpo ni su persona lo que le importa, sino *las ideas*, el conocimiento que simbolizan sus dientes. La misma situación se repite en «El retrato oval» y en «Ligeia», donde el héroe sucumbe bajo la obsesión con los ojos de su esposa:

La expresión de los ojos de Ligeia... ¡Cuántas horas medité sobre ella! ¡Cuántas noches de verano luché por sondearla! ¿Qué era aquello, más profundo que el pozo de Demócrito, que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¿Qué era? Me poseía la pasión de descubrirlo¹⁶.

Los cuentos de amor de Poe son en realidad cuentos de vampiros. Como observa Allen Tate, los héroes de Poe manifiestan «un amor imposiblemente sublime por la heroína que soslaya el cuerpo y cae sobre su esencia espiritual»; este héroe egocéntrico e hiperintelectual «trata ególatramente de transformar el alma de la heroína en algo parecido a un objeto físico que puede conocer directamente y luego poseer»¹⁷. Quiere su esencia, pero sin riesgo para sí; jamás trata de enfrentarse a la heroína abiertamente, físicamente. Opto por ejercer una succión puramente espiritual sobre ella.

En su estudio sobre Poe, D. H. Lawrence discute prolijamente la naturaleza extraña de los amores en los cuentos de Poe. Lawrence parte del principio de que cada organismo es una entidad esencialmente aislada y que cada organismo se enriquece y vivifica a través de su contacto con otros organismos. Pero advierte Lawrence, hay que establecer límites: un deseo descontrolado por participar en la vida del otro ser resultará en la muerte de ambos o en la locura. Pero Poe no reconoció límites: «Poe había experimentado los éxtasis del amor espiritual extremo. Y él quería esos éxtasis y nada más que esos éxtasis. De todas partes le decían que este éxtasis de amor espiritual, nervioso, era lo más grande

¹⁵ Edgar Allan Poe, *Cuentos*, prólogo y traducción de Julio Cortázar, vol. I (Madrid: Alianza Editorial, 1970), p. 296.

¹⁶ *Ibid.*, p. 302.

¹⁷ «The Angelic Imagination», en *The Recognition of Edgar Allan Poe*, ed. Eric W. Carlson (Michigan: Ann Arbor, 1970), p. 238.

de la vida, era la vida misma... él sabía que para él *era* la vida misma. Por eso lo quería. Y *estaba determinado a conseguirlo*. Alzó su voluntad contra todas las limitaciones de la naturaleza»¹⁸. Poe quería sólo el éxtasis, no el objeto que se lo proporcionaba. En otras palabras: quería al objeto sólo como *instrumento* para llegar al éxtasis. Esto ya no es amor; es una transgresión contra los mandamientos de la naturaleza, que ordena que cada individuo debe ser, en primer lugar, él mismo. Esto es vampirismo, pues la participación recíproca de los dos seres se ve desplazada por una batalla de voluntades en la que cada amante trata de mantenerse a sí mismo a expensas del otro.

En su análisis de «Ligeia», Lawrence señala que la pasión por el *conocimiento* de la amada en los cuentos de amor de Poe representa un pecado contra la vida, que debe ser vivida en vez de conocida intelectualmente:

Conocer a un ser vivo es matarlo. Hay que matar algo para conocerlo satisfactoriamente. Por esta razón, la conciencia deseosa, el ESPÍRITU, es un vampiro. Uno debía ser suficientemente inteligente e interesado para saber bastante *acerca de* cualquier persona con quien se establece un contacto íntimo. *Acerca de ella. O acerca de él.*

Pero tratar de *conocer* un ser vivo es tratar de chuparle la vida a ese ser¹⁹.

Del mismo modo, Allen Tate propone la palabra «vampirismo» para describir la relación que une a Roderick Usher y su hermana Madeline:

Al caer de bruces sobre su hermano, ella toma la posición del vampiro, sofocando a su víctima en un abrazo sexual... Una imaginación con suficiente fuerza a menudo proyecta sus suposiciones más hondas sobre la vida en símbolos que duplican, sin conocimiento del autor, algunos significados cuyos orígenes son a veces tan viejos como la raza. Si un escritor ambiguamente exalta el «espíritu» sobre el «cuerpo» y el espíritu debe vivir íntegramente de otro espíritu, alguna versión de la leyenda del vampiro probablemente surgirá como situación simbólica²⁰.

El contacto prolongado de Cortázar con Poe bien puede haber constituido un elemento influyente en la formación de la visión del amor que predomina en la mayor parte de la obra de Cortázar, y especialmente en

¹⁸ D. H. Lawrence, «Edgar Allan Poe, en *Selected Critical Essays*, ed. Anthony Beal (New York: Viking, 1966), p. 335.

¹⁹ Lawrence, p. 335.

²⁰ «Our Cousin Mr. Poe», en *Poe: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert Regan (Eng. Cliffs: Prentice-Hall, 1970), p. 45.

Rayuela. Oliveira sigue a la Maga no porque la ama con los instintos, no porque desea su cuerpo, sino porque ella posee algo que él quiere para sí. Como el esposo de Ligeia, lo que quiere es *la visión* de la Maga: «Ah, déjame entrar, déjame ver algún día cómo ven tus ojos» (R, p. 116). Su amor y su cuerpo no le bastan: él necesita sus ojos, sus ideas y sus sensaciones aun al precio de su destrucción. Es un pecado *contra natura* tratar de *conocer* a otro mentalmente. «Sobre todo a la mujer que se ama. Cada instinto sagrado nos enseña a dejarla desconocida. Se conoce a la mujer oscuramente en la sangre»²¹. Pero Oliveira no descansa en su deseo de apresar a la Maga dentro de su mente: «Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo...» (R, p. 483). Aparte de las escenas eróticas, Horacio nunca piensa en la Maga como un hombre que desea a una mujer; su deseo es puramente metafísico. Casi no sabemos nada del aspecto de la Maga; no importa verdaderamente. Una vez que ésta ha desaparecido, Ossip le da a entender a Horacio que Wong sabe dónde está; él, sin embargo, no la busca, y si luego lo hace en Montevideo es porque sabe que no la va a encontrar. Prefiere pensar en ella. En otra ocasión, Oliveira confiesa que sólo destruyendo deliberadamente al amor se puede prevenir su «efecto boomerang» (R, p. 339). Un boomerang es un objeto que se vuelve contra el que lo lanza, o sea, que para él la pasión constituye un verdadero peligro, del cual hay que defenderse matando el objeto amado. Acto seguido, Oliveira nos facilita una segunda explicación más intelectual: «Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala» (R, p. 339). Al destruir físicamente el objeto amado se elimina el peligro de la pasión física; queda entonces libre para adorar a la amada de un modo espiritual.

Lawrence observa respecto a «Ligeia» que la heroína no era más que un instrumento para los experimentos intelectuales del héroe. En vez de amarla, lo que el héroe quiere es analizarla hasta que logre absorber todos sus componentes. «Ella es como una extraña sal química que él tiene que analizar en las probetas de su cerebro, y entonces, cuando termina el análisis, *E finita la commedia!*»²². Una situación análoga se produce cuando Oliveira «se enamora» de Talita, la esposa de Traveler.

²¹ Lawrence, p. 335.

²² *Ibid.*, p. 334.

Oliveira se cuelga de la pareja como si deseara robarles la felicidad y declara «en realidad lo que quiero es *apoderarme* del maná de Manú, del duende de Talita, de sus maneras de ver, de sus presentes y sus futuros diferentes de los míos...» (R, p. 450). El no quiere a Talita la mujer (el propio Traveler le dice: «A Horacio vos le importás un pito... Es otra cosa» [R, 318]), sino su manera de ver el mundo. Su deseo es de otra cosa: «apoderamientos espirituales» (R, p. 450). Más tarde, Traveler se da cuenta de que él, Oliveira y Talita se portan «como si fuéramos vampiros, como si un mismo sistema circulatorio nos uniera» (R, p. 355).

Talita se da cuenta de lo que busca Horacio y se resiste a su atractivo hipnótico de vampiro. Después del episodio de los tablones, Talita juega con la grabadora afirmando su propia identidad, como apuntalándose para protegerse de la succión ontológica de Horacio: «Soy yo, soy él, y él no era Manú, él era Horacio, el habitador, el atacante solapado...» (R, p. 334). Más tarde, tras la escena de la Morgue, le grita a Traveler en un paroxismo histérico: «¡Yo no soy el zombie de nadie!» (R, p. 377). Ella se niega a hacer la lady Rowena del héroe de Poe que representa Horacio, tratando de encarnar el espíritu de la Maga/Ligeia en ella. Talita difiere de la típica heroína de Poe en su negativa a plegarse a las expectativas del vampiro. Las mujeres de Poe se dejan vampirizar sin ofrecer la menor resistencia y se vuelven vampiros a su vez, regresando para atormentar a sus verdugos. En este sentido, la Maga sigue en la tradición de Ligeia y Morella; voluntariamente se somete a las torturas de Horacio ofreciéndose como víctima. Incapaz —igual que él— de buscar por su cuenta, quiere morir por él, esperando que él luego la resucite: «Se llegó así a saber que la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix...» (R, p. 45).

En su estudio de «La caída de la Casa de Usher», Allen Tate ve a las mujeres de los cuentos de Poe, más que a los hombres, como los vampiros verdaderos: son vampiros porque no se atreven a existir como organismos independientes y tienen que colgarse del hombre para sobrevivir. El hombre, en tal caso, es el que se somete a la succión ontológica de la mujer vampiro. Sin embargo, prosigue Tate, el hombre mismo es culpable del vampirismo de la hembra: no alcanza a despertar lo más hondo de su naturaleza de mujer y debe sufrir su venganza: «¿Por qué se vuelven vampiras estas mujeres de voluntad e intelecto monstruosos? Porque, según Lawrence, sus amantes no las han sometido a través del cuerpo al nivel biológico, donde sólo la cordura es posible y ellas se vengán devorando a sus hombres»²³. De esta manera podrían explicarse

²³ Tate, «Our Cousin...», p. 43.

la mayor parte de los personajes femeninos de Cortázar, en general pasivos, dependientes e invariablemente temibles.

Aunque en *Rayuela* la relación que une a Horacio y la Maga dista de ser totalmente espiritual, no podemos decir tampoco que él la ha «domado» a través del cuerpo. El erotismo de las novelas de Cortázar es engañoso: no logra encubrir una incapacidad fundamental para penetrar el mundo de la Mujer. Sus héroes juegan eróticamente con las heroínas, pero jamás las doblegan; su miedo los hace mantenerse ajenos a sus acciones. Su virtuosismo en las manifestaciones externas del amor no logra esconder esta realidad de sus agudas compañeras; la Maga le dice a Horacio: «Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas... Era así, el piano iba por su lado y el violín por el suyo, y de eso salía la sonata; pero, ya ves, en el fondo no nos encontrábamos» (R, p. 109). Sólo una vez en toda la obra de Cortázar se alza esta barrera. Pero esto ocurre irónicamente en un capítulo que fue *suprimido* por Cortázar y publicado sólo diez años más tarde.

El capítulo debió de ocurrir después del de los tablones. Traveler le hace a Talita la «seña» acordada entre ambos para manifestar su deseo de hacer el amor, pero ella no se da por enterada. Profundamente herido y celoso, pero demasiado orgulloso para admitirlo, Traveler no dice nada. Pero añade estupefacientes al café de Talita, y cuando ella se duerme, construye a su alrededor una enorme telaraña que une su cuerpo a las paredes y los muebles, mientras no deja de pensar en la mosca que revuela cerca de la microtelaraña en una esquina del cuarto, la cual él reproduce. Pero ¿qué es él: la araña o la mosca? Aunque Talita permanece inmóvil, él sigue a su merced; ella lo ata por los sentimientos que le inspira y que él se niega a reconocer. Traveler se venga inmovilizándola y manteniéndola a su lado indefensa y por la fuerza. Paralizándola físicamente —como la araña a la mosca— anula mágicamente su efecto sobre él. Queda entonces libre para vampirizarla a su voluntad, poseyéndola espiritualmente «más allá de la seña, más allá de tu sucia cocina, y sobre todo más allá de tu bajo deseo»²⁴. En este instante, Horacio llama, pero, cuando Traveler comienza a dirigirse hacia la ventana, Talita —como una enorme araña sensual— lo llama hacia ella. Traveler vacila; debe decidir entre la llamada de la Mujer y la del vampiro. En el clímax de la escena, Traveler rechaza la llamada de Horacio, rompe la maraña de hilos y cae sobre Talita, amándola salvajemente, vencién-

²⁴ Julio Cortázar, «Un texto inédito de Cortázar: un capítulo suprimido de *Rayuela*», en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIX, núms. 84-85, julio-diciembre 1973, p. 396.

dola a través del cuerpo. Pero es capaz de llevar a cabo el rito sólo después de haberse reconciliado consigo mismo al admitir sus sentimientos por ella. Esta es la única escena en toda la obra de Cortázar donde un hombre le declara su amor a una mujer («Vos sabés cuánto te quiero... Mi amor está apretado en este puño, triturado y apelmazado hasta volverse una bola chirriante...»²⁵). Después, la cornucopia rota yace en el piso. Se ha roto en tres pedazos: uno más grande (Horacio) y dos que son casi iguales (Traveler y Talita). Por su acto de amor, Traveler rompe el hechizo que los unía a Horacio. No obstante, por algún motivo enigmático, Cortázar decide omitir esta escena de la novela. Cuando finalmente la publica, excluye los nombres como por magia preventiva; tal parece que se negara a aceptar lo que le sugiere su propio subconsciente. Decide al contrario terminar la novela con el capítulo paralelo en el que Oliveira prepara su defensa ocultándose detrás de una maraña de hilos que, aunque diseñada por él para protegerse, acaba por atraparlo simbólicamente, dejándole la ventana —por donde aparentemente salta— como único escape²⁶.

ANA MARÍA HERNÁNDEZ

*The City University
of New York.*

²⁵ *Ibíd.*, p. 394.

²⁶ En otro artículo discutí el tema del vampirismo en 62. *Modelo para armar*, V. «Vampires and Vampiresses: A Reading of 62», en *Books abroad*, vol. 50, Summer '76, pp. 570-576.