62: MODELO PARA ARMAR ENIGMAS QUE DESARMAN

62, Modelo para armar es una secuela de *Rayuela* y las concomitancias entre ambas novelas son muchas más y más raigales que las que saltan a la vista. Toda la obra novelesca de Julio Cortázar proviene de un mismo proceso genético, está presidida por parecida poética y producida por procedimientos semejantes. *Los premios* es el apronte premonitorio; *Rayuela* consuma el acuerdo entre visión y medios de representación; el *Libro de Manuel,* a la par que cierra el ciclo rayuelesco, provoca la apertura a lo politicosocial.

Puesta en práctica de las propuestas narrativas de Morelli —ese *alter ego* teorético de Cortázar— *62* prosigue el intento de reversión del relato realista, persiste en el rastreo mántico en busca de una nueva condición humana, y lo radicaliza. También en *62* el código de conducción es negativo; guiado más por la contravención que por el acatamiento de las convenciones psicológicas, persigue una cierta insensatez de superficie capaz de provocar la entrevisión de otra congruencia que la causalidad sensata oculta. Y como *Rayuela, 62* es efectiva como novela y defectiva en relación con el programa que la motiva, porque intenta operar en la zona donde imperan las potencias sombrías, la de la congruencia por desvarío, la de las aprehensiones inefables que sólo pueden representarse mediante significantes oblicuos, la de los inescrutables arcanos, la zona oracular donde el sentido se condensa en coágulos refractarios a la significación.

El programa proviene del capítulo 62 de *Rayuela;* paréntesis metanarrativo en que se consigna una supuesta nota de Morelli, esboza un proyecto de novela cuyos personajes viven un drama suprapersonal, impulsados por incitamientos sublimales que los implican en interacciones ajenas a su voluntad. Los actores de esta dramaturgia concertada por energías que los utilizan según designios indescifrables, son secretamente cautivados y extraviados en una tentativa de mutación del homo sapiens en otra especie más humana.

La noción de figura es la base noético-poética de *62;* se trata de una trama desapercibida que puede incorporarnos como hilo de un ignoto tapiz, de un desconocido dibujo que nos incluye componiendo con entidades aparentemente disociadas una misma configuración. En *Rayuela* aparece a menudo esta idea de figura, de secretas simetrías y de concertaciones herméticas, la sospecha de ser baraja de algún tarot, taracea de un inadvertido mosaico, cara de un poliedro infinito. El análogo literario de esta *imago mundi* sería un relato en pedazos, lleno de brechas, un galimatías literalmente incoherente pero con una carga simbólica integrable en los sentidos segundos, una acumulación de fragmentos dispersos donde las ausencias son más significativas que las presencias o una discontinua sucesión de instantáneas capaces de cristalizar de pronto en una totalidad conexa. Y *Rayuela,* rompecabezas revelador, intenta materializar esta aventura, intenta desestructurar la contextura del realismo psicológico. Novela y antinovela en tensión disonante, basada en una estética de la disimilitud y de la fragmentación donde los boquetes y abrideros potencian su capacidad de irradiación semántica, *Rayuela* se acoje al módulo del collage o ensamblaje multívoco de componentes de las más diversa provenencia, coextensivos y en irradiación recíproca, que se interpenetran integrándose sin perder su alteridad. Las fuerzas centrífugas, la entropía desmembradora está intradérmicamente compensada por una red de correspondencias que conglomeran la turbamulta en una configuración que la trasciende, que trastocan el dislate en metáfora de acceso a la plenitud del centro, en camino al cielo. La apariencia de desfiguración resulta al fin emblema de una figura suprema.

62 desecha casi por completo los detenimientos reflexivos para concentrar su enfoque en los actuantes, abandona la diversificación simultaneísta del collage por una composición más concatenada, de más nítido diseño; traslada el desconcierto del plano de la anécdota a la intimidad de la conciencia. El engarce de las secuencias se consuma con precisión de relojero; los destiempos y los desespacios están dosificados como para crear incertidumbres enriquecedoras que perturban sugestivamente la cronología y la topología pero que no impiden recomponer las historias en juego. Al igual que *Rayuela, 62* opera por oposición complementaria de una figura amplificadora, que produce inflación epifánica, demoníaca, lírico-trágica y una contrafigura que provoca de deflación cómica, irónica, humorística. A la rabdomancia ambulatoria que concita los encuentros magnéticos con la Maga se contrapone en *Rayuela* la pérdida y recuperación del terrón de azúcar; al amor de la plenitud erótica, el comercio sexual con la

linyera; al agujero cerúleo del circo, el agujero infernal del montacargas; al imantado lado de allá, el pedestre lado de acá. En *62,* a la figura nefasta de Helène quien mata simbólicamente a Juan, a través de su sustituto, el muchacho de la clínica (¿su paredro o *doppelganger?)* y es a su vez asesinada por Austin para vengar el extravío que ella provoca en Celia, se opone la contrafigura jocosa del gran desbarajuste armado por Marrast, promotor de la invasión de los neuróticos anónimos en la sala segunda del Courtauld Institute. Austin es el agente de enlace de ambas y el designado por las furias para castigar la transgresión. A la figura del vampirismo de Frau Marta, espiada por Juan y por Tell, quienes la siguen paso a paso en sus aprontes para seducir a la turista inglesa, corresponde la contrafigura farandulera del naufragio de Polac y de Calanco en la laguna y de su estoica instalación en un islote, a la espera de que los absurdos intentos de socorro tengan algún éxito. La figura de la revelación de las claves en el restaurante Polidor se complementa con la inauguración de la estatua de Vercingétorix en la plaza de Arcueil que moviliza a toda la barra del Cluny para concitar los enlaces y desenlaces que completan la telaraña, la estrella de evasivas puntas.

El puzzle de ciudades imbricadas es teatro de historias que se entremeten e intrincan en vaivenes desorientadores, como ocurre con las coordenadas tempoespaciales, hasta armar la figura enigmática que las constela y las modela en conglomerados por derecho propio, en concatenaciones fulgurantes, en coágulos que cuajan y huyen simultáneamente. Colmo que sobrepasa la capacidad de discernimiento, se conoce sólo como oscura certidumbre; misterio fascinante, llamado desasosegador, se lo palpita o presiente en momentáneas revelaciones; signo de lo numinoso (fasto o nefasto), se lo vislumbra sólo por vía mística y la palabra alcanza apenas a sugerirlo, a balbucearlo. Tal noción de la figura muestra concomitancias evidentes con el hueco taoísta, con el satori zen, con el mandala tántrico, con las visiones de Juan de Yepes en la noche oscura del alma. Pero en *62* hay, como remedo de la magna, una figura textual, inscripta por la historia y consignada por el discurso, que es la gestora del relato. Por la fortuita convergencia de estímulos intercesores, Juan la atisba como premonición y Cortázar la formula como enigma, como criptograma: «(...) acaso la constelación brotaría intacta del aura todavía presente, se sedimentaría en una zona más allá o más acá del lenguaje o de las imágenes, dibujaría sus radios transparentes, la fina huella de un rostro que sería a la vez un clip con un pequeño basilisco que sería a la vez una muñeca rota en un armario que sería una queja

desesperada y una plaza recorrida por incontables tranvías y Frau Marta en la borda de un pontón» (14) (*).

Zodíaco funesto conjurado por poderes impenetrables o sueño de algún dios demente, la figura de *62* tiene su clave principal en la condesa ninfómana Erszebet Bathori, que consumó orgías asesinas en su Basilisken Haus, en la Blutgasse del barrio vienés de los palacios barrocos. Basilisco establece emblemáticamente la concomitancia entre la condesa, vampira carnal, y Helène, vampira mental, preponderante polo de atracción dentro de las circunstancias de *62*, la catalizadora de fieras pasiones, la Diana reprimida, señora de la naturaleza salvaje, implacable con las mujeres que ceden al amor, la cazadora que sedujo a Acteón para librarlo luego a la voracidad de su jauría. Basilisco se liga anagramáticamente con el Sylvaner solicitado en el Polidor donde Juan, mientras lee en *6.810.000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor una cita de «Les chutes du Niagara» de Chateubriand, oye a un comensal pedir un *chateau saignant* que por desliz semántico se trasmuta en *chateau sanglant,* como el palacio de la condesa Bathori. Frau Marta representa su reencarnación vienesa y la muñeca de Monsieur Ochs, que termina destrozada como las camareras de la condesa y con su carga obscena al descubierto, es su fetiche, el conductor impregnado de la fuerza maléfica, el sustituto del objeto del deseo perverso.

Los hilos se enlazan sutilmente para enredar a los personajes en una trama equívoca, hecha de desplazamientos incontrolables, de actos fallidos, de tropismos involuntarios, de atracciones y rechazos regidos por centros de gravitación que los excentran, que los desorbitan. Marrast ama a Nicole quien ama a Juan quien ama a Helène quien posee pero no es poseída, quien no ama a nadie por una oscura inhibición, andrógina imposibilitada de abrirse y darse y confundirse. *62* se estructura sobre la base del desvío y desvarío, de la desubicación productora de extrañamiento; historia de personajes y discurso de significantes todos constantemente desplazados. Por fin, la condesa es esa Pandora, procreada por todos los dioses reunidos, que detenta la suma de los poderes malignos para alojarlos en la intimidad de sus víctimas, aquella que desvía el espíritu fogoso de los deseos bienhechores a los perversos, y esta novela es su caja.

Aquí también Cortázar boga en pos de los flujos e influjos que operan por propio impulso, de las corrientes osmóticas, de las circulaciones recónditas, y el relato está impelido por la implícita

---

* Los números entre paréntesis indican la página de Julio Cortázar: *62, Modelo para armar.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

pero pujante presión del inconsciente, por las extrañas fuerzas de la entraña, por el oscuro tramoyista sin rostro que compulsa a repetir los trances de la especie. Así *62,* danza de amor y de muerte, se va convirtiendo en encrucijada de violencias fundamentales, porque substancialmente el dominio del erotismo es violento y violador, colinda con el abismo atractivo de la muerte, restablece como ésta la indiferenciación del comienzo, restaura como el sacrificio la continuidad de los seres discontinuos, el igualamiento primordial. Toda la movilización erótica del relato tiende a la vida disoluta, a la puesta al desnudo, al desarme de la estructura del ser cerrado, a la confusión de lo distinto, al desarreglo de los cuerpos conforme a la posesión de sí, de la individualidad durable y asentada, todo el texto tiende a abrirse a esa incognoscible continuidad que colma y pasma.

Como siempre, en Cortázar lo esotérico se insinúa intersticialmente entre el acaecer exotérico del relato; se entrevé por paulatino desfasaje, a través de las fisuras de lo apariencial novelado. Para posibilitar esa lateralidad abierta a las coincidencias turbadoras, a las disrupciones de lo insólito, pone en escena un grupo humano factible pero excéntrico, cuya marginación con respecto al mundo pragmático, al orbe laboral, a la razón productiva, les da máxima disponibilidad, les da la porosidad virtual para poder entrar en la zona milagrosa, en el entremundo de extramuros desembarazado de urgencias materiales. Como el Club de *Rayuela* o la Joda del *Libro de Manuel,* la barra del Cluny es un conciliábulo de *outsiders,* un festivo clan de descolocados o desencasillados casi por completo ajeno a situaciones utilitarias. La razón insensata la rige; ambulante cofradía de temperamento travieso, de inspiración lúdico-humorística, cultiva la complicidad a través de sus propias ceremonias y sus propios ritos de pasaje, su jerga en clave y su código de juegos. Cultiva una inconducta discreta, una módica anormalidad para no dejarse atrapar por el decoro burgués, por la textura adulta. Trama divertimentos gratuitos para evitar ser aplanada por la conformidad masiva o para paliar angustias, para taponar provisoriamente el gran agujero. Como en *Rayuela,* los hombres de *62* luchan contra el desasosiego existencial, libran la pelea metafísica y se ejercitan en la atenta desatención al acecho de absolutos.

El triángulo argentino de Juan, Polac y Calanco trae reminiscencias del trío de *Rayuela;* entre ambos circula el mismo aire patafísico, la misma aplicación al juego como base de albedrío y como plataforma de lanzamiento para trasponer el espejo. Siempre dispuesto a abrir las puertas para salir a jugar, Juan es el más atento a los llamados

de extramuros, a la revelación intersticial, a la sorpresa osmótica, a las momentáneas mostraciones de otro orden; está a la espera del arranque de sí mismo, del salto transbordador; es el más atribulado por la carencia óntica y el más adepto del merodeo metafísico. Mientras Juan se entrega al extravío y al extrañamiento mediúmnicos, el desafuero y el frenesí visionarios, Polac y Calanco asumen una distancia irónica, se ejercitan en la distención lúdica y en la sustracción humorística. Mientras el discurso de Juan se arrebata y arrebola, se vuelve a menudo paroxístico, oracular, extático, miticometafórico, buscando la expansión pletórica, el remonte o el naufragio, el transporte transfigurador, Polac y Calanco son los transmisores del humor que desinfla la hinchazón sentimental, que retrotae a la superficie la ascensión trascendente, que reflota a la palabra entrañable. Parodia de cafishios que exageran los rasgos regionales, practican la malicia cordial, ejercen un sarcasmo fraterno, aparentes pantallas de separación con las que simulan mantenerse al margen de los entuertos sentimentales de la barra. Caricaturizan el español rioplatense mediante un lunfardo macarrónico proclive a toda clase de manipulaciones divertidas. Con sus pases, jugarretas y patrañas verbales liberan a la lengua de gravámenes gramaticales o referenciales para devolverle festivamente su plasticidad primigenia.

Todo el acaecer narrado aparece como iluminación reminiscente suscitada por la amalgama de sucesos fortuitos que de pronto convergen hacia un centro coagulante, y el aglutinamiento súbitamente cristalino halla su cohesión en un espacio propicio, el restaurante Polidor, durante una cena de nochebuena en soledad. Esa tierra de nadie en un estado de desamparo deviene espacio fuerte que conecta con lo axial, lugar intercesor. El anodino restaurante ingresa en la zona del laberinto o del mandala, cobra derecho de ciudad. Al igual que los cafés, ciertos hoteles, algunos medios móviles —ascensores, trenes, tranvías—, obra de intermediario entre lo periférico y lo central. La historia penetrante de *62* ocurre, mejor dicho concurre, en una geografía y una cronología amétricas, oníricas, alucinantes. La topología urbana de *62* es en última instancia figuración de un espacio interior, no de objetos sino de reflejos, de espectros, de sombras, donde los signos difusos, los significantes díscolos entablan por recóndita afinidad sus concatenaciones íntimas, se avienen alusivamente al orden deseado y deseante. El lenguaje deja de circular objetivamente por los alineamientos de la interlocución normal, se vuelve sistro revelador de la base carnal que lo profiere, del cuerpo parlante, del sujeto palpitante. Desorganizada la logística de las relaciones

habituales, lo que de costumbre está como soporte sensible (en tanto tácito vivir del cuerpo) del sentido apto para la comunicación social recobra sus fueros, aflora como sentido oculto, como sentido del sentido, para poblar la conciencia de pujos, de acicates, de ruidos que desplazan a las abstracciones generadoras de pensamiento y la someten a la física natural de flujos y reflujos, de vibraciones, de propagaciones ondulatorias, de intercambios energéticos, de descargas, de ingestiones, combustiones, deyecciones, como si las propiedades sensibles, sobre todo acústicas, prevaleciesen sobre el sentido.

Para figurar la experiencia alucinatoria el relato recurre sobre todo a metáforas espaciales de desdoblamiento, bifurcación, sustracción, intrusiones, intersecciones, a efectos de eco, de boomerang. Los acontecimentos se viven con íntima extrañeza como asalto de un colmo de realidad insólita o como incursión en el reverso de la apariencia, se viven como apremio de una imperiosa figura en la que repercute el espacio visceral, la tempoespacialidad quinésica. La representación alucinada remite al ámbito de las dimensiones entrañables.

Viena —teatro de las orgías de la condesa y del vampirismo de Frau Marta—, Londres —escenario de la revuelta de los neuróticos anónimos—, París —arena del sacrificio simbólico de Juan y de la punición de Helène— integran, como ciertos sitios de cualquier ciudad, la Ciudad propiamente dicha, medium, recinto privilegiado que conecta con los poderes providenciales, lugar epifánico (con la ambivalencia de toda puerta) donde se operan los encuentros y las mutaciones decisivas. Tabernáculo que encierra las claves, aleph, la Ciudad o la zona involucran el espacio de la conexión, espacio conjuntivo que concilia las heterogeneidades díscolas de la experiencia territorial y las concatena según una causalidad tan irrevocable como hermética. La Ciudad es metáfora de la novela, la Ciudad es *62, Modelo para armar* y la zona, sus secuencias coagulantes.

Con la Ciudad puede vincularse cualquier lugar, objeto o circunstancia; la Ciudad puede extenderse por doquier, librar en un inesperado momento su acceso; la Ciudad es cambiante, metamórfica, la Ciudad es un lugar mental, pertenece al teatro de la memoria; es estación mnemónica, afloramiento al campo de la conciencia de un vivir reprimido que ella no puede inteligir, que sólo atina a entrever imaginariamente a través de sus metamorfosis simbólicas. A la Ciudad se entra por la noche, se la reconoce por una «expectativa agazapada», por pálpito, allí convergen los paisajes reservados por la memoria en los trasfondos. Ella contiene los paradigmas personales de una

experiencia del espacio interiorizado; canal que la corta, pontones y tranvías que la cruzan, mercado con portales y con tiendas de frutas, calles que serpean, calle de altas aceras, hotel con verandas tropicales, siniestros ascensores, retretes sucios donde la cita es perro y no se da.

La Ciudad es descendimiento por la imaginación somática hacia lo corporal entrañable, bajada cloacal al revoltijo del fondo, al maremagno de lo genital y excrementicio:

Entonces andará por mi ciudad y entraré en el hotel
o del hotel saldré a la zona de los retretes rezumantes de orín y de [excremento,
o contigo estaré, amor mío, porque contigo yo he bajado alguna vez a mi [ciudad
y en un tranvía espeso de ajenos pasajeros sin figura he comprendido
que la abominación se aproximaba, que iba a ocurrir el Perro, y he querido tenerte contra mí, guardarte del espanto.

(pp. 34-35)

La Ciudad es ignota, apenas figurable. Ciudad alucinatoria, poco tiene que ver con el orden mundano. Ambito de dimensiones insensatas, sólo puede representarse mediante aglutinamientos o condensaciones oníricas, a través de la profusión fantasiosa que se sobrepone a lo real o entabla con él una coexistencia caótica. El vivir profundo amenaza y por fin rompe el acuerdo de la conciencia con el mundo; ese vivir preserva su singularidad enquistándose en nódulos de extrañeza, no reductibles a las generalizaciones de la cordura, que interfieren la comunicación sensata y trastornan el equilibrio de los intercambios razonables entre mente y mundo. Signos sensibles y difusos, significantes huidizos entablan por oposiciones y afinidades extrañas un orden que impone su propia inmanencia. Cuando el relato alcanza sus ápices de excitación, ya no se deja historial, no se lo puede encauzar sucesivamente, hacerlo circular objetivamente por los alineamientos discursivos y los encadenamientos lógicos: se convulsiona, se pasma, delira, se vuelve rapsódico.

La cordialidad, cierto aire inocente, un temperamento travieso, la gratuidad lúdica y el desprendimiento humorístico ocultan en *62,* o por lo menos morigeran, la carga insidiosa, el apremio perverso, la pujanza pulsional que impulsa el decurso, que presiona buscando abrimientos, buscando camorra, romper los retenes de la sucesión anecdótica, desbarajustar la ilación causal, descoyuntar la mecánica narrativa, provocar el desfogue. *62* tiene exteriormente apariencia de

equívoca juguetería; se presenta como casa de muñecas o teatro de marionetas pero narra una errancia fantasmática. La historia eventual es suplente simbólico que logra trasponer al campo narrativo la historia indecible; la historia figurada relata una deriva arrancada a la profundidad onírica, que sólo puede acceder al orden de la conciencia, al orbe verbal, como espectro o proyección de la intencionalidad inconsciente, que sólo puede aflorar como mediación imaginaria, infiltrando en el contexto de la apariencia fáctica presencias y presentires metafóricamente traspuestos. La imaginería interpósita (figura, fetiche, vampiro, ciudad, zona, paredro) hace irrumpir en la objetividad mundana las figuraciones del vivir recóndito que conllevan su propio contexto.

En *62* la mundanidad es aún más fantasiosa (o fantástica) que en las otras novelas de Cortázar. Las funciones téticas están menguadas y, dentro de parámetros exteriormente circunscriptos al realismo, hay mínima voluntad de postular categorías objetivas o de ceñirse al marco de las restricciones empíricas. Urdido históricamente por imposición de la preceptiva novelística, el relato busca contravenir los parámetros que lo constituyen como género: provoca ubicuidades y simultaneidades peregrinas, descoyuntamientos tempoespaciales, equivocidades visionarias, apariciones extrañas al sistema referencial, como si otra ficción más entrañable se apoderase del imaginero y lo cautivase. Por fin *62* pone en escena la fascinación de un soñador capturado por su sueño; *62* es el espectáculo de una proliferación de imágenes enigmáticas, de un pulular de significantes huidizos (como los insectos que el paredro mira revolotear en torno del farol) que surgen como vivir en sí y como vivir a través de la ficción un vivir tan vívido y tan concerniente como el de la legislada vigilia.

Con la mundanidad suficiente como para instalar la ficción en el supuesto horizonte de la experiencia posible, el simulacro realista va dejándose infiltrar por los impulsos delirantes, es trastornado por la presión de pujos informes e indecibles a los que hay que dotar de aparición verbal. El encadenamiento escénico se enreda, se abisma abierto en las intensidades díscolas, a una reverberación frenética (ápices de éxtasis de euforia y de terror: videncia de Juan, su voyeurisme en el momento en que Frau Marta va a morder el cuello de su víctima, posesión de Celia y de Juan por Hèlene, cita de Helène). La dramaturgia metaforizada la mutabilidad de esa intencionalidad tan omnipresente como escurridiza que liga al deseo, a las fuentes de la avidez y del miedo con sus objetos inasibles y sus imágenes sustitutivas. Juan, Helène, Nicole —triángulo cardinal del relato— se con-

vierten paulatinamente en sujetos afantasmados, en figurantes del extravío, en fantoches del amor y de la muerte.

62 intenta historiar un revoltijo prehistórico, de dotar de imagen accesible a la agitación, a la promiscuidad del fondo ciego y denso. *62* presenta lo que sobreviene a una conciencia abierta a fuerzas entrópicas que la desestructuran, sin pretender neutralizarlas por el distanciamiento juicioso, por efectos de perspectiva o mediante los cortes separadores de la diferenciación reflexiva, sin querer sustraerse a la posesión de una experiencia radicalmente subjetiva. En la radicalización de lo subjetivo reside, según Cortázar, la clave de una nueva objetividad, de una conciliación más justa entre mente y mundo.

Los personajes principales de *62*, aparecen, como los de *Rayuela*, bamboleándose al borde de la falla, en constante asomo al abismo poblado de ecos, de premoniciones y de prefiguraciones que atraen y aterran, todos cautivos del canto de las sirenas. *62* representa el avance de la confusión onírica que atrae hacia el polo subjetivo el acuerdo bilateral yo/mundo, fundamento de las categorías de la realidad. Los personajes son presa de estados regresivos o crepusculares; el mundo se desmembra, transfigurado por penetrabilidades e impenetrabilidades insólitas; se vive en un envolvimiento excitante y amenazador; todo se vuelve paisaje existencial, todo puede trasmutarse en la Ciudad; el sujeto es centro y excéntrico, foco y espectador expectante de una inmensidad imperiosa que lo subsume o lo exalta. El acontecer se proyecta y condensa en perspectivas embrolladas, planos perplejos, mudadiza marea, se precipita hacia ignotas desembocaduras. Loco devenir, extrapolación de dimensiones y de enfoques, erupción de lo fantástico que desbarata las adjudicaciones cuerdas. En sus puntos de fusión, de fisión, el relato se vuelve surtidor icónico; figuras y figuraciones pululan activando sus metamorfosis para simbolizar una inherencia y una otredad inalcanzables. Encuentros milagrosos o monstruosos del sujeto con su otro mundo, quimera suspendida entre cielo e infierno en el menguante del principio de realidad. La narración rompe los carriles anecdóticos y discursivos para presentarse como pura mostración, como el espectáculo de la conciencia atrapada en la telaraña de su propia representación, como presencia insinuante por inusitada, como presentimiento del vivir más profundo, como la experiencia más íntima que sólo puede figurarse por trasposición, infiltrada en el mundo sólito para impelerlo hacia su más allá. Así cesa en los ápices la ley de exclusión recíproca de los subjetivos y lo objetivo para admitir la ambigüedad de sus mezclas, y sobrevienen los tránsitos mutuos, los traspasos, la

transfiguración acatada a la vez como vivida y fictiva, con el estatuto equívoco de toda ilusión artística.

La representación apunta por extrañamiento a la zona de penumbra, a lo misterioso y numinoso, busca satisfacer figuradamente las nostalgias primordiales. En esa napa, en esa deriva, la experiencia imaginante tiene que estar ligada a modalidades dramáticas, a los artificios escénicos del alucinamiento, al fingimiento de prodigios, a lo extático, a los rituales del arrobo, a una temática magicoesotérica y a formas de expresión poética. La conciencia renuncia a sus fueros reguladores y se deja invadir por la extrañeza de un mundo vacilante, perpleja y aturdida ante la fascinación de lo entrevisto, de ese indecible que arraiga en el oscuro, en el soterrado punto de articulación del ser con el desear, de la vida con la muerte, de esa significación siempre implícita y siempre transfuga, por fin no modulable, por fin no proferible.

SAUL YURKIEVICH

48, rue Pernety
PARIS (Francia)