

# Personajes húngaros en la obra de Cortázar

Iilnca Ilian Jăranu

**Resumen:** Las alusiones al espacio húngaro que existen en la obra de Julio Cortázar superan con creces las menciones a otros espacios geográficos y étnicos distintos del argentino y el francés. Lejos de considerar que la Hungría mencionada en esta obra entretenga una relación mimética con el país físico homónimo, sostenemos que en el universo cortazariano existe un país ficticio llamado Hungría, cuyas características encuentran su coherencia organizadora en el tema del doble. Estudiamos en este artículo tres personajes designados como “húngaros”: el doble de Alina Reyes de *Lejana*, Ossip Gregorovius de *Rayuela*, la condesa Bathory de *62. Modelo para armar*. Mostramos que todos ellos, más allá de poseer este atributo en cuanto propiedad extra nuclearia, forman parte de una original reflexión literaria acerca del tema del doble. Esta reflexión, que permea la entera obra de Cortázar, evolúa a lo largo del tiempo y las tres figuras analizadas reflejan tantos planteos del tema: el surgido de la tradición romántica en el caso de *Lejana*, el relacionado con la representación cultural de Latinoamérica con respecto a Europa en el caso de *Rayuela*, por fin, el relacionado con la tensión entre un mito literario como el vampiro y la revivificación de éste en *62. Modelo para armar*.

**Palabras clave:** Estatuto ontológico de los personajes ficticios – Julio Cortázar – Hungría – tema del Doble – representación cultural.

**Abstract:** The allusions to the Hungarian space that exist in the works of Julio Cortázar extensively outweigh the references to other geographic and ethnic spaces, besides the Argentine and the French ones. Far from considering that the Hungary mentioned in this body of work is in a mimetic relationship with the eponymous actual country, we claim that in the universe built by Julio Cortázar there is a fictional country called Hungary, whose characteristics are coherently organized around the theme of the double. In this paper, we explore three characters labelled as “Hungarian”: the double of Alina Reyes in *Lejana*, Ossip Gregorovius in *Rayuela (Hopscotch)*, the countess Bathory in *62. Modelo para armar (62. A Model Kit)*. We demonstrate that all of them, besides possessing this attribute as an extra nuclear property, are part of an original literary reflection on the theme of the double. This reflection, which permeates all the works of Cortázar, evolves over time and the three analyzed figures reflect various aspects of the theme: the emergence of the romantic tradition in the case of *Lejana*, the connection to the cultural representation of Latin America in relation to Europe in the case of *Rayuela (Hopscotch)*, the connection to the tension between a literary myth such as the vampire and its revival in *62. Modelo para armar (62. A Model Kit)*.

**Key words:** the ontological status of fictional characters – Julio Cortázar – Hungary – the theme of the Double – cultural representation.

Somos conscientes que, visto desde una perspectiva segregacionista respecto a la relación entre la ficción y la realidad, inquirir sobre la nacionalidad de los personajes literarios es igual de controvertible como cuestionar la religión o la ideología que profesan, sobre sus estudios o inquietudes intelectuales, sobre su currículum o partida de nacimiento.

Por supuesto, no se puede hablar de nacionalidad literaria / ficticia / textual, si se considera, según P. F. Strawson que la enunciación en la obra ficticia no es ni verdadera ni falsa sino que es ociosa o si se distingue, según Searle, entre afirmaciones serias y proposiciones ficcionales. Es imposible hablar de características de este tipo si se niega todo estatuto ontológico a los objetos no existentes, como lo hace Bertrand Russell cuando demuestra que todas las observaciones sobre los seres de ficción son falsas por razones puramente lógicas. Está claro entonces que para abordar el tema anunciado por nuestro título es necesario poner entre paréntesis esta inquietante sugestión de los filósofos analíticos y asumir una perspectiva integracionista, que no divide tan tajantemente entre la realidad y la ficción, pero tampoco iguala el estatuto ontológico de los personajes al de las personas de carne y hueso. Terence Parsons, adepto del integracionismo, prefiere manejar nociones como “grados de existencias” y afirma que los objetos ficticios, sin dejar de poseer las propiedades que les atribuimos ingenuamente, no las detentan sino *dentro* del texto al que pertenecen. Sus propiedades nuclearias (en términos de Parsons) describen sus cualidades en el interior de la ficción, mientras que sus propiedades extra nuclearias se encargan de mantener estos objetos fuera del mundo real (Pavel, 1988: 41).

Claro, estas aclaraciones pueden parecer demasiado escolares, pero las vemos como necesarias porque señalan la perspectiva que adoptamos al buscar en el universo cortazariano la huella de los personajes húngaros: consideramos que, dada su condición ficticia, a lo cual se añade la orientación decididamente antimimética de la escritura de Cortázar, los personajes húngaros son igual de húngaros como es rumano un personaje secundario sumamente gracioso de Proust, el *maitre d'hôtel* de Balbec, o es italiano Settembrini de *La montaña mágica*. Con todo eso, hechas todas las reservas expuestas, consideramos que sí se puede hablar de personajes húngaros en Cortázar, mientras que no se podría hacer lo mismo si se tratara de rumanos, serbios, rusos etc., e incluso se podría sugerir que en el universo cortazariano existe un país ficticio llamado Hungría, cuyas características, evidentemente, no se superponen a las del país físico homónimo, sino que encuentran su coherencia organizadora en el tema del doble. Es anecdótico, pero sugestivo, señalar que, aunque en sus cartas escritas a sus amigos, Cortázar no deja constancia de viaje alguno a Hungría y en cambio comenta con pasión sus viajes a Praga, a Marrakech o la India, él construye varios seres ficticios etiquetados como húngaros (no checos, ni árabes, ni indios). Esta situación se puede ver como otra prueba de la tendencia decididamente antimimética de su escritura y del empleo de dicha etiqueta como designador rígido (Kripke, 1980), puesta simplemente al servicio de la exploración de los desdoblamientos, escisiones, imágenes especulares creadas por la conciencia humana. De hecho, dada la importancia de este tema en Cortázar, la metáfora se podría invertir y podríamos decir que en el país llamado *Dobles* del universo cortazariano existe una región Hungría, cuya relación con la Hungría real se sostiene en muy pocos estereotipos culturales y algunos datos proporcionados por una enciclopedia mínima.

Parsons (1980, 49-60) clasifica los objetos de ficción en nativos (creados por el autor del texto), inmigrantes (provenientes del mundo real o de otros textos) y sustitutos (provenientes del mundo real, pero dotados en el texto de características muy diferentes). El mismo autor señala que la diferencia entre sustitutos e inmigrantes es difícil de hacer, porque depende de la fidelidad de la representación y de nuestra concepción sobre la mimesis. Empleando sus términos, podríamos decir que la Hungría cortazariana nunca

juega el papel de un inmigrante (lo que supondría un mayor apego a una perspectiva realista y a una mayor confianza en las imágenes estándar relacionadas con este país), sino que es siempre un sustituto. El sustituto se definió como “un maniquí llevando una máscara manipulada e interpretada por el escritor” (Pavel, 1988: 42). Sobra decir, entonces, que no buscaremos la percepción que tiene Cortázar acerca de Hungría en los textos que analizaremos y en los cuales se encuentran personajes etiquetados como húngaros – el doble de Alina Reyes de *Lejana*, de *Bestiario* (1951), Ossip Gregorovius de *Rayuela* (1963), Erszebet Bathory de *62. Modelo para armar* (1967) –, sino que nos contentaremos con señalar la presencia de este país ficticio en el universo narrativo cortazariano y su íntima vinculación con el tema del doble.

Un estudioso interesado por las interferencias entre la creación y la biografía del autor podría, evidentemente, especular sobre el hecho de que en la época de la composición de *Lejana*, Cortázar trabajaba en Buenos Aires en el estudio de traducción del húngaro Zoltan Havas. Lo había conocido a través de su gran amigo Fredi Guthmann, tenían relaciones de trabajo excelentes, lo unían a él sentimientos de “estimación, de amistad en el mejor sentido” (Cortázar, 2000: 297). Sobre su personalidad compleja Cortázar da relaciones pormenorizadas en sus cartas dirigidas a los amigos comunes Fredi y Natacha Guthmann y se extiende mucho cuando evoca los vaivenes afectivos de su socio, que sueña con asentarse en Tahití, emprende por fin el tan deseado viaje y vuelve de allí fracasado, “desanimando, sin planes ni deseos de nada” (Cortázar, 2000: 260). Es posible que el viaje frustrado de su compañero represente una advertencia importante para el escritor que en este período está obsesionado con irse de su país. De hecho, Cortázar vive en un medio en que todos anhelan abandonar un Buenos Aires deprimente y de instalarse en otros lugares, más propicios y exaltantes, como Tahití (Havas), la India (Guthmann), París (Cortázar). El crítico en busca de las huellas biográficas en los textos de un autor podría concluir que el mapa mental de Hungría imaginado por el joven escritor tiene raíces en las probables evocaciones de su socio. Pero es igual de probable o improbable que dicho mapa se haya esbozado incluso antes, durante el período que Cortázar pasó en Mendoza (1944-1945) cuando dio clases en la Universidad de Cuyo. Aquí, el escritor tuvo la suerte de trabar una íntima amistad con Sergio Sergi, un artista plástico de gran envergadura y un central-europeo típico por su educación y cultura. El artista triestino de ascendencia eslovena, nacido en 1896, se formó en el célebre Instituto Gráfico de Viena, estudió tipografía moderna al lado de Von Larisch y trabajó con un grupo de artistas, investigadores y arquitectos formados por el famoso Adolf Loos. Fue veterano de la Primera Guerra Mundial, testigo del derrumbamiento del Imperio Austro-Húngaro, conocedor a fondo de la literatura en lengua alemana. De hecho, a Sergi le va a pedir Cortázar referencias sobre *La muerte de Vergilio* de Hermann Broch (Cortázar, 2000: 291). Este representante típico del *ethos* central europeo, mendocino por elección desde 1925, marca profundamente al escritor y es muy probable que sea él quien propicie el acercamiento afectivo de Cortázar a este espacio. Pero nuestro interés no es una pesquisa saint-beuviana de las huellas biográficas en las creaciones artísticas. El breve excursus que hemos realizado sólo quiere enfatizar la diferencia inmensa que se crea entre las verosímiles evocaciones de un espacio como el húngaro por parte de personas allegadas al escritor y las reelaboraciones completamente libres y originales de un espacio ficticio homónimo en el texto literario.

El tema del doble irrumpe en la narrativa cortazariana en un cuento escrito entre 1947 y 1950 y, según la confesión del autor, este tema no aparece por “contaminación literaria”, sino que es sentido como una “vivencia” (González Bermejo, 1978: 32). Se trata de uno de los cuentos más clásicos, más acabados y más comentados de su creación literaria, *Lejana*, que está incluido en el primer libro de cuentos publicado por el autor, *Bestiario* de 1951. Constando de dos partes de desigual extensión, la primera, más larga, está constituida por un *discurso*, el diario de Alina Reyes, que deja constancia del aburrimiento que le provoca su vida en Buenos Aires y transcribe la visión cada vez más invasora de un doble suyo que parece vivir en una ciudad lejana y fría, identificada al final con Budapest. Este doble resulta ser lo más opuesto a ella, una mendiga húngara, abusada y desventurada. La parte final es una *historia* en tercera persona cuyo narrador relata fríamente el encuentro de las dos mujeres en un puente de Budapest, donde Alina Reyes consigue llegar con el pretexto social de su viaje de boda pero movida en realidad por la necesidad de encontrarse consigo misma en su variante desfavorecida. El contacto tiene lugar, las mujeres se abrazan en medio del puente, pero de la repentina fusión resulta un intercambio de personalidades, la mendiga se vuelve Alina Reyes y viceversa. El recurso a la transcripción del diario, celebrado por varios críticos como “el primer acierto del cuento”, “un acierto a varios niveles” (Alazraki, 1983: 194; Lavaud-Fage, 1984: 68), permite al lector instalarse en el punto de vista de Alina Reyes y proporciona el contacto directo con una conciencia que se transforma paulatinamente en un campo de batalla entre dos yoes opuestos. Se ha puesto de manifiesto la actitud de superioridad que manifiesta Alina Reyes con respecto a su doble (Lanin, 1975: 228), así como la ironía amarga que hace que la inversión final de los papeles demuestre que “la connotación de poder que encerraba el nombre [de Alina Reyes] era una información falsa o, por lo menos, falsamente interpretada” (Lavaud-Fage, 1984: 75). También se ha hablado del hecho de que, si el espacio de Buenos Aires representa el mundo frívolo de la burguesía moderna y el de Budapest el mundo de los desfavorecidos, la escisión que surge en la conciencia de la diarista representa “un caso de enriquecimiento de la personalidad”, por darle “una capacidad de ver lo que les falta a otros” (Carmosino, 1985: 11).

En lo que nos concierne, sólo queremos recalcar la interesante reflexión literaria que realiza Cortázar en las huellas de los surrealistas atraídos por el ocultismo, la magia, las artes combinatorias, o sea los esoterismos varios en los cuales no obstante no creen en absoluto. Con pocas excepciones (Merlo, 2002: 67), no creemos que se haya insistido suficientemente en la crítica dedicada a este cuento al hecho de que el trastorno de Alina Reyes surge de un mero juego de palabras. Acostumbrada a combatir los frecuentes insomnios con búsquedas en el campo de las vocablos, versos y sonoridades, la protagonista del cuento se deja llevar por la seducción de un anagrama, “Alina Reyes, es la reina y...” (Cortázar, 2004: 119), en la cual le parece que encuentra una clave secreta de su destino. Alina Reyes se dedica a las manipulaciones verbales: “Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con *a*, después con *a* y *e*, con las cinco vocales, con cuatro” (*ídem*). Éstas son sin duda un juego, pero sus orígenes son mágicos y esotéricos. Como lo recuerda Gustav René Hocke en su importante libro *El manierismo en la literatura*, ellas pueden remontar hasta el simbolismo egipcio, caldeo y hebreo, a la Cábala, a la literatura alquimista, al neoplatonismo alejandrino y al renovado en la Florencia de la época de Marsilio Ficino

(Hocke, 1959: 63)<sup>1</sup>. En las manipulaciones verbales, que dan los palíndromos, los logogramas, las paronomasias (*amore, more, ore, re*, por ejemplo), los anagramas y las analogías varias, se encuentra pues la perenne atracción por lo mágico y oculto. En ellas transluce el deseo de traspasar el nivel obvio y banal que hace corresponder mecánicamente una palabra a cada objeto, a fin de dar con configuraciones inesperadas y mensajes secretos, salvadores. Lo único que se debería añadir es que, según Hocke, existe un momento en que las aguas se separan y la búsqueda *mítica* de un lenguaje secreto que haga posible la comunicación con los seres divinos y sobrenaturales deja lugar a una *lúdica* persecución de lo asombroso, desconcertante, sensacional. Se trata de la “secularización” ocurrida en el siglo XVII, cuando por una parte pervive un uso esotérico de la lengua, como en la obra de Shakespeare, y por otra parte aparece el manierismo como corriente literaria con nombres nacionales específicos (*conceptismo, cultismo / gongorismo* en España, *marinismo* en Italia, *euphuismo* en Inglaterra, *préciosité* en Francia, *Vernunft-Kunst* en Alemania, etc.). Entre las tesis defendidas por Hocke está la de que afirma que una de las características esenciales del hombre moderno remonta precisamente a este momento de segregación, cuando las manipulaciones verbales dejan de tener una finalidad religiosa para convertirse en muestras de virtuosismo esteticista:

Poco a poco se pierde la fe y luego también la iniciación con valor simbólico de estos signos. En el letrismo contemporáneo ya no se interpelan, a través de invocaciones lírico-musicales, las fuerzas divinas, sino que, como más, se persigue la creación de unos estados “transcendentales”. Se busca “el choque” y “la atmósfera”. Desde la antigua mística de las letras se llega a la magia sólo estética de una *alquimie du verbe* tardía (Hocke, 1959: 67, *nuestra traducción*).

Podemos ver la aventura de Alina Reyes como un atavismo mágico-religioso o como una revancha de lo fantástico por la separación entre una magia efectiva y una magia meramente simbólica. Al recombinar las letras de su nombre, a la protagonista del cuento le parece dar con su nombre secreto de “reina”, oculto bajo el social. Si las tradiciones esotéricas estipulan la capacidad de actuar sobre la persona cuyo nombre secreto llega a conocerse, Alina Reyes es un caso típico de ser que intenta auto manipularse mágicamente,

---

<sup>1</sup>Aunque el libro de Hocke no se ha traducido al español, su tesis es conocida: existen en la cultura europea dos corrientes distintas, llamadas por Quintiliano “aticista” y “asianista”, correspondientes a lo clásico armónico y a lo moderno irregular, excéntrico, inarmónico. La primera apunta a la imitación de la naturaleza (mímesis), la segunda a la creación de *phantasiai*, representaciones mentales dotadas de una intensidad tal que pueden tomarse por objetos reales: “Los creadores de *phantasiai* no conocen el correctivo de la “naturaleza” y no lo necesitan. El mundo de “las imágenes de la fantasía” permite transformar cualquier cosa en cualquier cosa, desafiar los estados de agregación elementales. El acontecimiento artístico ya no procede del mundo de la naturaleza, sino del mundo de la representación” (Hocke, 1959: 31, *nuestra traducción*). Sobra decir que en la literatura de tipo aticista, clásico, el acento cae en el significado mientras que en la de tipo asianista (“manierista” en términos de Hocke), el acento cae en el significante, según la concepción de una simpatía mágica del signo con respecto al significado. Esta es una de las ideas básicas de la cabalística, pero sus raíces remontan ya a la Antigüedad egipcia, en la cual nace la idea de una correspondencia por descubrir entre las manipulaciones de las letras y la divinidad originaria cuyo nombre, una vez encontrado, otorga al descubridor la capacidad de remodelar la realidad según su deseo. La “isopsefía”, o sea la realización de unas relaciones ocultas en el interior de las palabras por la combinación de letras y cifras, será uno de los métodos favoritos de adivinación en la Cábala o en la alquimia, pero ya desde la Antigüedad helenística se perfila la psemofanía y la onomatomántica mágica popular destinadas al vulgo (Hocke, 1959: 65). Sus huellas, lejos de desaparecer, perviven aún hoy en la numerología y la onomancia a las cuales se dedican muchas páginas en Internet.

a fin de salir de una vida preestablecida a la cual está condenada por su nacimiento circunstancial, su estatus social, su nacionalidad, o sea todos aquellos rasgos unificados en esa etiqueta que es su nombre social. El hallazgo del anagrama posible de su nombre, una frase suspensiva, le produce un sentimiento ambivalente: júbilo por las promesas de las configuraciones inesperadas de su destino y horror por la sugerencia de la posibilidad de otro destino que el triunfador y feliz que se proyecta en su juventud: “Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche” (Cortázar, 2004: 119). El destino de ser una mendiga cualquiera de Budapest está también entre las posibilidades de la humanidad, así como lo es el de ser “pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina” (*idem.*). El vislumbre de la infinitud de sus destinos posibles en el futuro la ataca con la mera cuestión de la etiqueta nominal que le ha sido asignada, o sea, su nombre social que no pasa de ser un mero fruto del azar, de la genética y de una cultura peculiar.

Una de las finalidades de las manipulaciones mágicas de las palabras consiste precisamente en abolir el azar “absoluto” por la producción deliberada de un azar intencionado. La idea aparece ya en Novalis: “El *poeta necesita* las cosas y las palabras como teclas, y *toda la poesía se basa sobre activas asociaciones de ideas*, en una *producción contingente* espontánea, deliberada, ideal” (Novalis, 1974: 330-1). Los dadaístas, letristas y surrealistas no harán sino llevar a sus últimas consecuencias esta idea, que de hecho ya contiene la alusión a una segregación entre la magia tradicional, dirigida hacia un objeto preciso, y la magia gratuita – poética, estética, simbólica –, que no hace sino enriquecer con sorpresas, maravillas y portentos puntuales un mundo carente de transcendencia y por ende de salvación.

La aventura de Alina Reyes puede verse así desde varios ángulos: 1) como un caso de equivocación mágica, lo que supone la creencia en la eficiencia real de la magia, que, por medio de invocaciones mal dirigidas, provoca la plasmación de una realidad atroz (el mundo de la mendiga de Budapest) y el ulterior confinamiento del mago incompetente en ella; 2) como una confusión reprehensible, por malsana y patológica, entre la realidad simbólica y la realidad efectiva. La realidad simbólica es el producto de las “activas asociaciones de ideas” propias del poeta. La realidad efectiva es por una parte el producto del azar, pero por otra parte ella está relacionada con una de las facultades regias del ser moderno, la de elegir en cada momento su destino. Si la primera interpretación propuesta integra el cuento cortazariano en el fantástico tradicional, más precisamente en aquella zona del fantástico-milagroso, que insta al lector a aceptar la existencia de leyes sobrenaturales al lado de las naturales (Todorov, 1970), la segunda no sólo lo acerca a lo que se ha llamado “neofantástico” (Alazraki, 1983) sino que lo integra en una rica línea de reflexión sobre la libertad humana y sobre el doloroso divorcio entre, por un lado, las manipulaciones reales de las palabras y las cosas, de las cuales es capaz el mago tradicional, y, por otro lado, las manipulaciones simbólicas y ficticias, propias del poeta.

El diario, la memorización de versos, los juegos de palabras indican que Alina Reyes tiene una inclinación marcada hacia las letras, que en la escritura encuentra un espacio de libertad que la compensa de la sensación de vacío provocada por el mundo exterior. En cambio, ella no es poeta, en el sentido de que no sabe mantener una línea divisoria firme entre su mundo imaginativo íntimo, ficticio pero liberador, y el mundo social,

coercitivo pero real. Ella confunde la magia simbólico-poética con la magia tradicional, el espacio de libertad ofrecido por el mundo ficticio con la propia vida. En otras palabras, es una víctima del sentido literal de sus propias imaginaciones. Es una aplicación extrema y absurda del adagio idealista hecho famoso por Borges: “El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas” (Borges, 2005: 258). La confusión entre los signos y las realidades mentadas por ellos es lo que provoca el desliz en una absurda manía que la hace dar cada vez mayor crédito a las metáforas surgidas de las palabras: la “reina del anagrama” (Cortázar, 2004: 119) da paso a la “dama” del ajedrez salvada por el “peoncito” Luis María, su novio, (*idem*, 124) para que al final se convierta sin ambages en “la reina” que triunfa sobre “esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda” (*idem*). Alina Reyes es un avatar de Madame Bovary, es una típica encarnación del ser moderno que, entre el horror y el aburrimiento, opta inconscientemente por el primero. Es el ser que se autoinduce pánicos infundados a fin de evitar la monotonía, que sólo sabe luchar contra lo preestablecido a través del recurso a lo patológico.

¿En qué medida existe realmente este doble, existe realmente “la terrible ciudad” (*idem*, 122), existe esa “Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma” (*idem*, 121)? Según la primera interpretación mencionada, la relativa a la eficacia real de la magia, se podría decir que estamos ante un caso de previsión, de adivinación o de suscitación de una realidad palpable, que, por estar producida de forma errónea, trae el castigo del manipulador de las fuerzas secretas encerradas en las letras. Según la segunda, en cambio, se trata simplemente de una auto-ilusión patológica, en que unas palabras cobran realidad sólo para el que los imaginó al azar. Lo que imagina no tiene nada en común con el idioma húngaro o la urbanística budapestina y Alina Reyes subraya en repetidas ocasiones en su diario que todas las circunstancias de su doble son el producto de su magín: “Una inventa nombres al viajar pensando, los recuerda en el momento: Dobrina Stana, sbunáiatjéno, Burglos” (*idem*, 122). Las más de diez ocurrencias del verbo “pensar” y la frecuencia de verbos como “soñar”, “imaginar” en su diario subrayan el mismo fenómeno. La última nota de su diario refiere la decisión de Alina de cerrar su diario al casarse “porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas” (*idem*, 124). Con otras palabras, la diarista opta por una vida considerada segura, en la que el divorcio entre las palabras y las cosas sea definitivo, en que dejen de darse las seducciones de los signos desvinculados de su referente propio y en que no exista la posibilidad de encontrar su nombre secreto, más significativo, debajo del nombre social. Alina renuncia a su espacio de libertad como literata (de mayor o menor talento, da igual), eligiendo pues, entre la multitud de destinos que le abría simbólicamente la manipulación lúdica de las palabras, un destino burgués del que no falta cierta resignación al aburrimiento y a la falta de pasión. La intervención del narrador en tercera persona en el fragmento final puede ser visto en este caso como un texto que se auto escribe a la fuerza, que necesita decirse aunque no haya nadie quien lo escriba, que necesita dar fin a una aventura libre de la fantasía, de encerrarla en un espacio ficticio en que los objetos producidos imaginariamente cobren cierto grado de existencia y no se conviertan en olvido, sueños absurdos de la juventud, ocurrencias mentales sin sentido.

En el puente de Budapest “la harapienta mujer de pelo negro y lacio [que la] esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa” (*idem*, 124) puede ser vista entonces como la encarnación de una vida llevada según las pautas de la Gran Costumbre, una vida pobre,

dolorosa, “fija y ávida”. Alina Reyes había sido reina en el espacio de libertad que le abrían las palabras. Su transformación en la mendiga budapestina es entonces una imagen de la transformación casi repentina de un ser joven, dotado y sensible, en una variante esquemática y penosa de sí mismo.

La crítica ha señalado acertadamente que la elección de la ciudad de Budapest como supuesto lugar de encuentro de los dobles se basa en la urbanística peculiar de esta ciudad, doble por excelencia, formada por la Pest industrial y obrera y la Buda aristocrática y rica (Lavaud-Fage, 1984: 75, Carmosino, 1985: 15, Merlo, 2002: 68). El viaje de boda de la protagonista se presenta así como un intento de someter la parte oscura e indigna, relacionada con lo inconsciente, a una conciencia triunfadora y segura de sí misma. El lugar que había sido imaginado y soñado, creado por la fantasía y nombrado de la forma más libre, se convierte así en un lugar real, comprobable geográficamente: Alina Reyes va allí para deshacerse de la parte amenazante y horrenda que la habita, o sea de su lado inconsciente, e intenta olvidar que de éste no sale sólo lo peor sino también lo sorprendente y maravilloso de uno mismo. La victoria, entonces, estará de parte de la mendiga, es decir, de lo paupérrimo e inexpresivo de una persona, que renuncia a su lado creativo y fantasioso, a los juegos hechos en el ámbito de un azar intencionado para entrar en el cauce preestablecido por un mero azar demográfico y social. Cortázar afirma pues, desde este cuento primerizo, su credo romántico en la capacidad liberadora del arte, que se reafirmará a lo largo de toda su obra.

Si en el caso del cuento del *Bestiario* analizado, el tema del doble puede admitir una interpretación relacionada con lo fantástico tradicional, según lo sugiere la primera perspectiva mencionada, al acercarnos al universo ficticio de *Rayuela* y analizar a otro personaje “húngaro”, Ossip Gregorovius, como doble de Oliveira, la opción de lectura fantástica queda descartada por completo. Como bien se ha observado, en *Rayuela* el tema del doble tiene un carácter mucho más reflexivo y, en el caso de los personajes de esta novela, sería preferible sustituir este término por el de la imagen especular, o sea “la capacidad de desplazar su identidad o algunos componentes de ella hacia otros, acto que equivale a “mirarse en el otro”, como si se tratara de un espejo” (Rabí do Carmo, 2006: 2). También es memorable la observación de Jacqueline Cruz según la cual en esta novela “todos son dobles de todos, [lo que] crea un juego de espejos que, al tiempo que muestra la radical comunidad de todos los seres humanos, corrobora la opinión de Oliveira de que los contactos entre ellos no son más que *el hombre solo en la sala de los espejos y los ecos*” (Cruz, 1993: 29). Gregorovius representa así más bien una posibilidad en la cual se habría podido estancar Oliveira y, de cierta forma, no representa un doble válido porque, “dadas la decadencia y la falta de autenticidad” de este personaje (Martínez Góngora, 1998: 341), el protagonista rechaza este reflejo de sí mismo. Ossip Gregorovius, uno de los seres ficticios más sobresalientes del medio parisino figurado en la primera parte de la novela, el único al que se le da una presentación detallada a través de una “ficha del Club” en el capítulo 65, se destaca entre los demás artistas e intelectuales bohemios del Club de la Serpiente por representar el grado máximo de indeterminación y confusión al cual puede llevar una búsqueda del absoluto en el momento en que se deja de creer en toda forma de transcendencia y de salvación efectiva. Su interés constante por los ocultismos y esoterismos de índole varia está puesto de relieve por las referencias a su admiración por Gurdiaeff (Cortázar, 1992 [1963]: 530), sus lecturas

de *Sefer Yetziraben*, en las cuales intenta buscar las influencias neoplatónicas (*idem*, 325), su búsqueda alquímica de la piedra filosofal (*idem*, 332). Todo eso apunta a un intento de auto-ilusionarse y de mimar los experimentos metafísicos hechos antaño con el fervor de la fe. La propensión de Gregorovius a manipular “misterios baratos” (*idem*, 174) contrasta fuertemente con la búsqueda absoluta a la que se entrega Horacio Oliveira, consciente de la existencia de modelos culturales y decidido a evitarlos. La irrisión producida por la identificación de Oliveira con un buscador según modelos preestablecidos está sugerida no sólo por Gregorovius, el falso doble europeo del protagonista, sino también por el diálogo con la infeliz pianista Berthe Trépat. En la memorable conversación bajo la lluvia, al llegar al tema del contenido de la búsqueda que Oliveira no sabe cómo nombrar, la artista le sirve la respuesta como el hecho más natural:

La belleza, la exaltación, la rama de oro [...] No me diga nada, lo adivino perfectamente. Yo también vine a París desde Pau, hace ya algunos años, buscando la rama de oro [...] ¿Usted cree en la Gran Obra? Fulcanelli, usted me entiende. No diga nada, me doy cuenta de que es un iniciado (Cortázar, 1992 [1963]: 258).

Evidentemente, de esta comparación, el héroe no puede salir sino disminuido y su búsqueda absoluta ridiculizada totalmente. De hecho, por sus preocupaciones pseudoalquímicas, Gregorovius no se distingue sino por un grado mayor de cultura que los representantes actuales de un *New Age* heteróclito, hedonista y materialista. Así como éstos pueden elegir de todas las doctrinas religiosas los elementos que les convengan, sin llevar a cabo ninguna vía de salvación religiosa tradicional, de la misma manera Gregorovius baraja elementos heterogéneos de la cultura occidental aparentemente sin otro fin que, en compañía de los amigos, “juga[r] a hacerse inteligentes, a organizar series de alusiones [...], mencionar de paso cualquier cosa” (Cortázar, 1992 [1963], 175). Este “exhibicionismo de la memoria asociativa” (*idem*) no puede sino provocar la repugnancia de un buscador auténtico como Oliveira. Éste, por su parte, emplea su intelectualismo y su cultura para un fin superior, que es el de superarlos y dejarlos atrás. Además, él conoce las limitaciones y la conversión de la cultura en mero sistema defensivo: “si algo había elegido desde joven era no defenderse mediante la rápida y ansiosa acumulación de una “cultura”, truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra” (Cortázar, 1992 [1963]: 140). Gregorovius no anda lejos del Autodidacta de la *Nausea* sartreana, que estudia por orden alfabético los libros de la biblioteca sin una motivación clara de su tenacidad lectora. La cultura le sirve como protección y como demarcación de un espacio propio amplio pero al fin y al cabo limitado, en el cual son posibles las combinaciones varias, pero nunca la síntesis que cree un ser completo y definido. Esta tendencia se ve reflejada en la propia forma de vestirse del personaje: “Tiende a vestirse de negro, de gris, de pardo. Nunca se lo ha visto con un traje completo. Hay quienes afirman que tiene tres pero que combina invariablemente el saco de uno con el pantalón de otro” (Cortázar, 1992 [1963]: 529).

El gusto por barajar los elementos culturales más heteróclitos está por lo demás en consonancia con la ausencia de una cultura precisa con la cual se pueda identificar por su origen. A Gregorovius lo caracteriza el placer de falsificar su biografía, de crearse “una picaresca prenatal” (Cortázar, 1992 [1963], 529) en la cual intervienen tres madres, una inglesa y dos central-europeas, su placer de inventarles unas biografías novelescas cuyo

punto de convergencia son sus “costumbres licenciosas” (*idem*), la tendencia a una espectacular mitomanía genésica favorecida por el alcohol. Todo eso puede verse como un reflejo de la pérdida de los asideros en que tradicionalmente se fundaba la identidad (familiar, cultural, nacional, religiosa) y de la propensión a crearse un “personaje” en el momento en que el concepto de “persona” se ha desvanecido.

En el caso de Gregorovius, la elección de la etiqueta nacional relacionada con el espacio central-europeo se justifica por la calidad de este espacio de representar una Europa distinta de la que un latinoamericano puede proyectar desde el otro lado del Atlántico. Esta diferencia se acusa todavía más en el momento en que el latinoamericano se enfrenta a sus complejos de inferioridad cultural y anhela dar con la coherencia, las demarcaciones claras de los conceptos, el orden creado por la representación del centro intelectual del mundo. Oliveira se había ido de una Argentina percibida como el reino de lo postizo, imitatorio, carente de estructura definida. Los avatares más jóvenes de Oliveira, retratados en *El examen*, decían que en la cultura argentina existen “ideas brillantes pero inconexas”, a diferencia de lo que pasa en una “mentalidad bien planificada [donde] toda idea tiende a aglutinar a otras, cerrar el cuadro” (Cortázar, 1987: 51-2). O sea, en Argentina “dilapidamos en cohetes sueltos montones de materiales que cualquier profesorcito de Lyon o de Birmingham organizaría coherentemente en unas semanas de ficharse a sí mismo y a los demás” (*idem.*). Ahora bien, lamentos parecidos y sincrónicos se leen en varias obras de escritores central-europeos, como Czesław Miłosz, Eugène Ionesco, E. M. Cioran, y todos tienen como origen el sentimiento del desfase cultural y de la auto-percepción como culturas menores en relación con el centro representado por una Europa cuya capital es París o Londres o Roma<sup>2</sup>.

Gregorovius, que renueva incansablemente su *carte de séjour* para quedarse en París, no está movido por razones muy distintas a las de Oliveira en su calidad de latinoamericano que busca conectarse culturalmente con el centro para superar sus complejos de inferioridad y marginalidad cultural. Esta similitud tiene como efecto en el personaje argentino (y en su creador) la relativización de su imagen inicial sobre una Europa estructurada y coherente, que realmente representaría la fuente de las formas originales en comparación con las cuales los productos culturales periféricos harían figuras de imitaciones y reflejos postizos. La falta de autenticidad se revela como una enfermedad del mundo occidental en su conjunto. Andrés Fava de *El examen* lamentaba en Argentina la pululación de “personajes” que reemplazan a los hombres como personas “que andan por la calle” (Cortázar, 1987: 116). Oliveira, años más tarde, descubre que esta situación no es para nada una característica latinoamericana, sino que se da abundantemente, e incluso con mayor vehemencia, en Europa también. Como el espacio latinoamericano, Europa es también el reino de las mezclas, de las etiquetas que se pueden cambiar a gusto, de la indeterminación étnica y

---

<sup>2</sup> Vale la pena citar un fragmento de Czesław Miłosz que realiza un retrato del artista central-europeo muy parecido al creado por Cortázar con respecto a los argentinos: “De cierta forma, yo me considero un típico europeo del Este. Parece cierto que la diferencia específica de éste (*differentia specifica*) puede ser reducida a una carencia de forma, tanto interior como exterior. Sus calidades positivas – la avidez intelectual, el fervor en la charla, el sentido de la ironía, la lozanía en el pensamiento, la fantasía espacial (o geográfica) – derivan de una debilidad de fondo: él permanece como un adolescente perpetuo, a la merced de la marea inesperada o del flujo de un caos interior. La forma está acabada en las sociedades estabilizadas. Mi experiencia personal basta para demostrar qué esfuerzo he debido hacer para asimilar tradiciones y normas contradictorias, una superabundancia de impresiones y de disponerlos en un orden cualquiera” (Miłosz, 1981: 67, *nuestra traducción*).

nacional, y eso se refleja de la forma más clara en Gregorovius, procedente de Gran Bretaña, según una de sus versiones biográficas, o proveniente del complicado espacio central-europeo, según otra versión registrada en su “ficha técnica”: “País de origen: nacido en Borzok [...] en el año de su nacimiento, Borzok formaba parte del imperio austrohúngaro. Origen magyar evidente. A él le gusta insinuar que es checo. País de origen: probablemente Gran Bretaña” (Cortázar, 1992 [1963]: 529).

Las constantes referencias al espacio confuso del antiguo imperio austrohúngaro, sus evocaciones del burdel de Dubrovnik (*idem*, 275), de su familiarización con el código civil en Budapest (*idem*, 322), de sus compatriotas de Transilvania (*idem*, 175), de su adolescencia pasada en Herzegovina (*idem*, 176), su apelativo “montenegrino del carajo” (*ide.*, 331), todo contribuye a subrayar la heterogeneidad y amalgama de la Europa Central. Pero la diversidad de Europa Central es sólo un caso particular, que se da tal vez de forma más acusada y más conflictiva, de la variedad cultural de Europa a secas. La multiplicidad y la confusión enorme de ésta contrasta con aquella Europa imaginada por el hombre latinoamericano – Oliveira, Cortázar – como el espacio de la coherencia y del orden. La Europa Central como imagen exacerbada de la Europa a secas, ese espacio llamado por Karl Kraus “el laboratorio donde se experimentó el fin del mundo” y donde, por la modernidad vienesa, tuvo lugar, según Cioran, “el ensayo general de nuestra agonía”, se vuelve entonces un correctivo de la proyección utópica latinoamericana. De la misma forma, en un ámbito reducido, Gregorovius se vuelve para Oliveira una advertencia con respecto a sus ilusiones de encontrarse a sí mismo gracias a la mera renuncia de su “argentinidad”.

El único personaje húngaro que Cortázar emplea en la línea de la tradición cultural es Erzsebet Bathory, sombra alucinante y terrorífica que deambula en el universo novelesco creado en *62. Modelo para armar*. Si en el cuento de *Bestiario* analizado, la elección de la nacionalidad de la mendiga se debía a su ficticia pertenencia a una ciudad por excelencia dual como Budapest y en el caso de Ossip Gregorovius se trataba de su procedencia de un espacio caracterizado por la mezcla y la falsa marginalidad, la opción por convertir a la condesa húngara en personaje-símbolo de esa novela se debe a la fascinación que le produce a Cortázar el tema del vampirismo que, para bien o para mal, está asociado con la antigua región húngara de Transilvania. Aunque el nombre de Erszebet Bathory está sólo una vez indicado en el texto (Cortázar, 1982[1968]: 184), las alusiones a la “condesa” son innumerables y las marcas culturales que se le atribuyen la hacen reconocible desde el principio. La figura de la “condesa sanguinaria” parece haber gozado de un nuevo éxito en los años '60, como lo evidencian la publicación de una serie de libros como *Erszebeth Bathory, la comtesse sanglante* de Valentin Penrose (1962), *The Vampire, an Anthology* de Roger Vadim, Ornella Volta y Valeria Riba (1963), *Les Vampires* de Tony Faivres (1963), *Le vampire, la mort, le sang, la peur* de Ornella Volta (1962) (Hernández, 1983: 279). Alejandra Pizarnik, gran amiga de Cortázar, había escrito una reseña memorable del libro de Penrose, que el escritor argentino había leído con mucha probabilidad. Más allá de la boga circunstancial de esta figura singular del siglo XVII húngaro, a Cortázar le interesó sin duda la relación que se podía establecer entre esta mujer real – psicópata sádica, asesina de jóvenes criadas, obsesionada por la sangre como método de rejuvenecimiento – y la figura del vampiro, que es una construcción puramente literaria, surgida en el prerromanticismo inglés. Alrededor de la persona real Erszebeth Bathory la imaginación colectiva ha creado

una completa serie de leyendas que la han acercado luego al mito literario del vampiro. Pero por otra parte, ella puede participar también en otro tema constante de la reflexión literaria cortazariana, que es el de las reencarnaciones, o sea de la adquisición del estatuto del doble de un ser del pasado. El tema del fantasma que se encarna de nuevo atraviesa de hecho toda la obra cortazariana y los cuentos *Las armas secretas*, *La noche boca arriba*, *El ídolo de las Cícladas* o *Una flor amarilla* son sólo los más conocidos de esta serie. Además, la figura de la condesa sangrienta atrae la atención del autor porque, al lado de París y Londres, uno de los escenarios importantes en los que se ubica la acción de la novela es Viena. Aunque la leyenda tejida alrededor de Bathory no comporte alusiones a ninguna estancia de ella en la capital austriaca, el dispositivo novelesco construido en *62* permite el experimento de transferir los actos sanguinarios perpetrados en la periferia del imperio al centro del mismo.

Cortázar manifiesta una fascinación constante acerca del vampiro (Prego, 1985: 180-1) y aunque el tema ha sido debatido constantemente en la exégesis cortazariana (Romero Chumacero, 2010: 19-29; Boldy, 1980: 113-9; Hernández, 1983: 279-91, Hernández, 1979: 475-92, Paley Francescato, 1969: 368-9) creemos que no es ocioso señalar que la elección de este tema del arsenal tradicional literario se debe al hecho de que el vampiro es una figura dual: muerto e inmortal, seductor y asesino, habitante de un mundo distinto y mensajero de este mundo distinto en el mundo habitual. En el caso del vampiro, se trata de un artefacto literario que revela un orden negativo capaz de infestar insidiosamente el yo diurno para atraerlo de su lado, lo que, más allá del terror, comporta también posibles beneficios en términos cognoscitivos. El vampiro, emanación del inconsciente colectivo, pone de manifiesto la ambivalencia reinante en el territorio inconsciente y el empleo de este tema en *62. Modelo para armar* es un pretexto para explorar lo monstruoso desde una perspectiva que abandona las dicotomías positivo / negativo de la moral supuestamente perenne.

Las vampiresas de la novela no hacen sino indicar las puertas hacia el orden distinto donde el yo diurno se despoja de sus falsos asideros y se ve confrontado con la violencia extrema, con lo inhumano y lo insoportable, que sólo al ser conocido puede ser rescatado. Hay grados distintos de vampirismo: Erszebeth Bathory es el paradigma, Frau Marta es una reencarnación de ella y Hélène, por fin, es un reflejo especular de Frau Marta. Si la condesa atrae a las jóvenes para desangrarlas, Frau Marta seduce a una joven inglesa, en una secuencia que parece más bien el fruto de la imaginación de Juan y Tell. Hélène acoge a Celia en su casa y hay un amago de violación lesbiana que está connotada como un acto vampírico.

Podríamos considerar los vampiros como un código literario en el cual entran como signos: (1) la sangre, (2) la seducción de una joven, (3) la necesidad de mantenerse en una muerte-vida perpetua, (4) la mordedura en el cuello, (5) la transformación de la víctima en un vampiro, (6) la muerte definitiva del vampiro sólo con la ayuda de una estaca o de un puñal clavado en el corazón, y *last but not least* (7), el carácter puramente literario. Considerados bajo este ángulo, se llega a la conclusión paradójica de que, en realidad, en *62* no existe ningún vampiro. Erszebeth Bathory no es una vampiresa, sino una asesina de doncellas que está obsesionada por la juventud perpetua (de lo vampírico no tiene más que los signos 1 y metafóricamente 3). El episodio protagonizado por Frau Marta y la joven inglesa es una invención de Tell para distraer a Juan y hacerle olvidar su amor no correspondido: “A falta de un futuro que valga la pena, es decir un futuro con Hélène, hay

que inventarlo y ver qué pasa, [...] un futuro más excitante con Frau Marta y chicas turistas [...] un futuro idiota pero divertido” (Cortázar, 1982 [1968]: 90-1). La escena del ritual vampírico a la cual asisten Juan y Tell tiene un marcado carácter inverosímil, los elementos del mito literario están excesivamente marcados en el texto, a tal punto que casi la vuelven una parodia del libro gótico paradigmático para el tema vampírico, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (Hernández, 1983: 285). Es sugestivo, entre otros, que en la habitación de un hotel llamado significativamente “Rey de Hungría” Juan y Tell pueden presenciar la seducción de la joven inglesa por Frau Marta cuando están en el propio cuarto donde tiene lugar ese encuentro, sin ser vistos ni oídos por la vampiresa y la víctima. Se da así la misma separación de planos que la que existe entre el público y las actrices de una película. De hecho, todos los elementos de composición de la escena remiten inmediatamente al código literario vampírico: Frau Marta es demasiado vampiresa (el signo 7 es excesivamente subrayado) para ser vampiresa sólo sobre la base de los signos 2 y 4.

Sólo Hélène es vampiresa en un sentido más cercano a la visión cortazariana sobre este tema, es decir una visión metafórica, porque, en un registro simbólico, posee los primeros seis signos del código, con la excepción evidente del séptimo. Hélène es médico anestesista y accidentalmente ha dado la muerte a un joven con una inyección de pentotal en la vena (signo 1). El joven le recuerda a Juan: metafóricamente, ella ha matado al hombre enamorado de ella, como Diana a Acteón. Hélène invita a Celia a su casa (signo 2) pero sin proponerse necesariamente seducirla: ella no es propiamente lesbiana y su acto es más bien una rebelión contra el orden que crea las dicotomías (masculino / femenino, vida / muerte entre otras). Celia, a sus 17 años, juzga severamente a Hélène porque la considera una maniática del orden y piensa sobre ella “que est[á] muerta, que esa vida suya era como una muerte” (Cortázar, 1982 [1968]: 167), mientras que Hélène, atormentada por el insomnio y los remordimientos causados por la muerte del joven, está atraída por Celia como símbolo de la vida. Su violación es un intento desesperado de devolver a la vida al joven paciente y, por ende a Juan, su doble, y a través de él, a ella misma. De esta forma, el signo 3 se mantiene, pero con una función simbólica: “Si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte, sin pentotal” (*idem*, 185), “Oyela respirar, oye ese otro mundo al que no accederás, y la nuca, su sangre que no será la tuya” (*idem*, 186). El cuello de Celia (signo 4) es el imán más fuerte de las caricias de Hélène, pero no de sus besos, como si la vampiresa dudara ante el paso efectivo al acto y limitara su acción al mero orden simbólico. Pero sobre todo Hélène es vampiresa porque puede transformar a los seducidos por ella en vampiros (signo 5), lo que en la convención novelesca de *62. Modelo para armar* se traduce por la apertura de unas puertas hacia un territorio distinto del recorrido durante el día, que es el inconsciente simbolizado en la novela por lo que se llama la Ciudad. En la Ciudad los yoes consuetudinarios son atenuados y la consciencia de ser dobles o marionetas de unas fuerzas extrañas es mucho más acentuada. Por fin, la muerte de Hélène es la típica muerte del vampiro (signo 6), sólo que ésta ocurre en la Ciudad, de modo que tampoco puede considerarse efectiva, o sea que no abandona el registro simbólico. Un signo adicional del código vampírico aparece aquí: los ojos abiertos del vampiro. Se sabe que en la novela de Bran Stoker, los hombres que destapan el féretro de Drácula, lo descubren con los ojos abiertos. De la misma forma se encuentra Hélène en el momento de su muerte simbólica (*idem*, 281). Los ojos abiertos de los vampiros son probablemente otra modalidad para Cortázar de sugerir la lucidez con la cual se debe abordar el territorio oscuro, caracterizado a

la vez por la violencia, asco, miseria, pero también la promesa de un mensaje más profundo que la fatalidad de la muerte.

Las leyendas creadas alrededor de la condesa húngara sirven pues a Cortázar para indagar, más allá en el tema literario del vampiro, una cuestión más general, que es la de lo monstruoso, según una visión que comparte con varios escritores modernos, desde Poe y Baudelaire hasta Musil y Bataille. Se trata de aquella visión que hace del monstruo un portador de un mensaje oculto, que se debe entender y conocer, a pesar de los peligros y los terrores suscitados por el internamiento en un territorio carente de la protección ofrecida por la razón y la moral consuetudinaria. El monstruo, según esta perspectiva, da voz a una necesidad humana, demasiado humana, y él no sabe expresarla sino a través de unos actos violentos que, en otro tipo de humanidad se expresarían tal vez de otra forma, incluso benéfica y creadora. La condesa Bathory, típico monstruo, o sea víctima de su propia malignidad, origina todo un juego catóptrico donde unos personajes femeninos como Frau Marta y Hélène se reflejan como apariciones fantasmales capaces de patentizar lo monstruoso latente en cada ser humano. Hélène, de hecho, es el monstruo más creíble de este universo narrativo, por estar desprovisto de los rasgos hiperliterarios y codificados culturalmente propios de las demás vampiresas, y su culpa es de hecho la culpa de todos. Por otra parte, no está desprovisto del significado de que la propia Hélène es la que, en la Ciudad (el territorio de lo inconsciente), se sabe obligada a cargar con un paquete que contiene precisamente esta culpa colectiva. Su obsesión por entregar este paquete a un destinatario desconocido es de hecho la prueba de su consciencia acerca de la responsabilidad de todos en cuanto a un orden antropológico que permite la existencia de la crueldad, el horror y la muerte. En el orden simbólico en que se mueve Hélène, la entrega del paquete que contiene la culpa equivaldría a la anulación de ésta. El símbolo de Cristo está completamente invertido, Hélène, la mujer monstruo, se vuelve un factor potencial de rescate de un pecado colectivo que en *Rayuela* estaba formulado precisamente en términos religiosos: “el olvido del Edén, es decir la conformidad vacua, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas” (Cortázar, 1992 [1963], 692). Dicho con otras palabras, esta vida culpable es la vida llevada en un peldaño inferior de la posibilidad humana, la circunscripción en la racionalidad y la efectividad.

El problema es que el monstruo, en el cual se inscribe una posible salvación por el ensanche de la conciencia, siempre queda solo y el destino de Hélène lo revela explícitamente: Juan no sabe amarla, Celia reduce la rebelión de ella a una pura violación lesbiana, Austin la mata simbólicamente, lo que equivale con la refulación de lo inaceptable e inquietante a fin de preservar la ilusión tranquilizadora de un yo controlable. Ya en *Los Reyes*, la primera obra firmada con su propio nombre, Cortázar afirmaba abiertamente: “sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos” (Cortázar, 1982: 75). Esta convicción queda como una constante en su obra y *62. Modelo para armar*, novela de madurez del autor, la vuelve a subrayar a través de la meditación estética cuyo punto de partida es la condesa sangrienta, la húngara Erszebet Bathory. Ella es la desencadenante de toda una serie de dobles y reflejos especulares entre los personajes de la novela, así como el inicio de una profunda reflexión acerca de la condición del monstruo y de sus secretas necesidades y reclamaciones.

Al final de nuestro recorrido a través de la obra de Cortázar en busca de los personajes húngaros presentes en ella, podemos observar que el único elemento común que

une a los tres representantes ficticios de Hungría es el tema del Doble, debatido, en cambio, de forma completamente distinta en cada una de las obras analizadas. Sólo podemos recalcar que vemos como ociosa la pregunta del porqué de la existencia de una región Hungría, en vez de una región Rusia o India o Noruega, en aquella zona inmensa del universo cortazariano en la cual se desenvuelve el tema del doble y también podemos afirmar para los personajes húngaros de la obra cortazariana esta etiqueta nacional ni les va ni les viene, por serles atribuida con independencia de cualquier afán de representación realista. En cambio, si consideramos que, indirectamente, a través de estos personajes se opera un ensanchamiento de nuestra imagen sobre este país y sus habitantes, debida a una especial y difícilmente explicable sensibilidad del autor respecto a este espacio. En otros términos: aunque no existe y tal vez no existirá nunca ningún puente de los Mercados que desemboque a una inexistente plaza Vladas, será difícil, después de haber leído *Lejana*, de cruzar cualquier puente real de Budapest sin pensar en la confusión milagrosa de Alina Reyes y su doble, mendiga húngara. Aunque Ossip Gregorovius no exista, su origen húngaro atribuido en *Rayuela* a este doble de Oliveira evocará para siempre al ser central-europeo mezclado étnicamente, políglota, cultivadísimo y a menudo fracasado. Aunque una figura que inquietantemente deambula entre los personajes de *62. Modelo para armar*, Erzsebet Bathory, sea el producto de leyendas amalgamadas y aunque su vampirismo sea remodelado por varios injertos de la sensibilidad inglesa, en el imaginario colectivo su imagen resultará inseparable de una Hungría aristocrática, cruel, nigromante. Subrayar de nuevo la capacidad del arte de ampliar el espacio de juego de la imaginación humana, aunque se sirva de objetos de ficción de dudosa ontología, no es una empresa que se destaque por la originalidad, pero no es inútil cuando se trata de desprender aquellos recursos por los cuales una obra de arte o un personaje o un lugar ficticio se vuelven memorables y actúan así sobre el mundo del lector. Sería más arriesgado, creemos, intentar indagar cómo percibe Cortázar el espacio húngaro, en cambio creemos que es posible investigar cómo actúan sus textos sobre la reconfiguración de nuestras representaciones sobre este espacio a través de tres personajes húngaros memorables. Todo ellos están relacionados con una original reflexión literaria relativa al tema del doble que aparece como inquietante, postizo o potencialmente redentor.

### Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de los neofantástico*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- BOLDY, Stephen, *The Novels of Julio Cortázar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1*, RBA - Instituto Cervantes, Navarra, 2005.
- CARMOSINO, Roger, "La escisión y el puente en la temática cortazariana", en *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 22 (otoño-primavera), 1985. <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1249&context=inti>
- CORTÁZAR, Julio, *62. Modelo para armar*. Barcelona, Bruguera, 1982 [1968].
- CORTÁZAR, Julio, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1992 [1963].
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica / 2*, ed. Jaime Alaraki, Madrid, Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas 1-2-3*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos, t. 1*, 19ª edición, Madrid, Alfaguara, 2004.
- CORTÁZAR, Julio, *Los reyes / Les rois*, Paris, Actes Sud, 1982.

- CRUZ, Jacqueline, "Reflexiones y reflejos: *Rayuela* como una novela de espejos", in: *Chasqui*, vol. XXII, núm. 2, noviembre, 1993, pp. 24-33.
- PALEY FRANCESCATO, Martha, "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado", in: GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a Julio Cortázar*, Long Island City, Las Americas, 1972.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978.
- HERNÁNDEZ, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", in: *Revista Iberoamericana*, nos. 108-109, julio-diciembre, 1979, pp. 475-92.
- HERNÁNDEZ, Ana María, "Vampiros y vampiresas: lectura de 62. *Modelo para armar*", in: *La Isla Final: Julio Cortázar*, edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask; Joaquin Marco, Madrid: Ultramar, 1983, pp. 277-292.
- HOCKE, Gustav René, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Rowohlt, Hamburg, 1959.
- KRIPKE, Saul, *Naming and Necessity*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- LANIN, Gyurko A., "La fantasía como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar", in: *Revista Iberoamericana*, 91 (abril-junio), 1980, p. 219-36.
- LAVAUD-FAGE, Eliane, "Acercamiento a *Lejana* de Julio Cortázar", in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar, t. 1, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers-Madrid, Université de Poitiers*, Editorial Fundamentos, 1984.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar, "Gregorovius y la decadencia: por qué Horacio Oliveira rechaza a su doble europeo en *Rayuela*", en *Revista Hispánica Moderna*, Vol. II, núm. 2, (diciembre), Hispanic Institute Colombia University, 1998, pp. 341-353.
- MERLO, Alexandra, "Alina Reyes es la reina y... cinco palabras para inventar un mundo", in: *Revista de estudios sociales*, no. 13, 2002, pp. 66-72.
- MIŁOŚZ, Czeslaw, *Native Realm*, University of California Press Ltd., London, 1981.
- NOVALIS, Friedrich von Haldenberg, *La Enciclopedia (notas y fragmentos)*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- PARSONS, Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1988.
- PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras – Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.
- RABÍ DO CARMO, Alonso "Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de *Lejana*, *La isla a mediodía* y *Rayuela*)", en *San Marcos*, no 24 (primer Semestre), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2006, pp. 171-89.
- ROMERO CHUMACERO, Leticia, "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros", en *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, Universidad de Valladolid, España, no. 7 (enero), 2010, pp. 19-29.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.