

rativa, una línea que se circunscribe puntualmente a la de sus primeros y repetidos aciertos en el género. La creciente experimentación en la novela se inicia a partir de **Los premios** (1960), y consigue con **Rayuela** (1963) un texto en el que se cuestiona el género, el lector y hasta la posibilidad de ficción por medio de un lenguaje que crea y destruye la ficción misma. **Rayuela** significó para Cortázar (y no sólo para Cortázar) un punto de partida y un punto de llegada; a partir de ella, sus siguientes novelas o bien derivan de su intención activa y dinamizadora (**62-Modelo para armar**) o se sirven de un ritmo narrativo semejante para subrayar una de sus coordenadas (**Libro de Manuel**). A través de su producción, la novela parece ser para Cortázar una obra

en movimiento, un constante hacer, tanto para el autor como para el lector. Por el contrario, el cuento parece contener otros centros de interés. Desde **Bestiario** (1951) se anuncian temas y actitudes que se irán desarrollando, pero con una modalidad bien diferente a la de la novela. La actividad que obliga en las novelas de Cortázar al lector a ser «cómplice», a utilizar un «tablero de dirección», se encuentra en los relatos con otro tipo de «complicidad»: una actividad menos visible, menos lúdica, pero quizá más penetrante y receptiva. La índole del género así parece exigirlo. Pero no es sólo un apego a las leyes del cuento como género lo que hace que Cortázar pase de la «energeia» de sus novelas al «ergon» de sus cuentos. Hay siempre en sus re-

latos una significación más restringida y cerrada que le permite expresar más depuradamente sus problemáticas obsesiones. Este aparente estatismo de sus cuentos sirve también de verdadero juego de claves para entrar en la inestable personalidad del novelista.

Los cuentos de **Octaedro** proponen, sin duda, una visión bastante parecida a la de los demás cuentos de Cortázar. Algunos de ellos renuevan expresivamente las mismas inquietudes de relatos anteriores: el encuentro de dos realidades visto desde la aparente subjetividad de la primera persona («**Liliana, llorando**»), lo animal como incógnita no identificada («**Verano**»), la constante insistencia por el diseño, la trayectoria como transposición del curso del destino, como la «**Rayuela**,



el «**Mándala**», (el Metro de París en «**Manuscrito hallado en un bolsillo**» y «**Cuello de gatito blanco**»). Pero quizá sea en «**Las fases de Severo**» donde Cortázar aprovecha positivamente todos sus impulsos adquiridos, expresando por medio de una paradójica metáfora una de las claves temáticas de su narrativa. Un grupo de amigos en un barrio de Buenos Aires asiste al inexplicable (e inexplicable) espectáculo que ofrece un hombre ante ellos y su familia. Ante este público —al parecer, consuetudinario—, Severo pasa por distintas fases: el sudor, los saltos, las polillas, los números y el sueño, con pequeños entreactos entre fase y fase. Finalmente, tras la última fase, el singular espectáculo llega a su fin y todos se marchan tratando de restablecer —con otras ceremonias menos significativas— el equilibrio anterior.

Esa gran metáfora que constituye la ceremonia de las fases y a la que el mismo Cortázar asiste («**Era un juego, ¿verdad Julio?**», «**Sí, viejo, era un juego. Andá a dormir ahora**»), parece encerrar todas las ceremonias cotidianas, el ciego acatamiento, la manifiesta intervención en todos los rituales y —sobre todo— la inexplicable equivalencia que subyace debajo de cada rito, por ajeno y distante que parezca. Esta pluralidad de fases, de ceremonias

distintas e iguales, en que cada hombre es espectador y actor, logra sintetizar uno de los temas más insistidos en la obra de Cortázar.

La deliberada dispersión que obliga al lector a juntar todos los elementos novelísticos para que él mismo colabore en la construcción del diseño, halla en relatos como éste la equilibrada contrapartida en la obra de Cortázar. Cada relato es un mundo accesible, pero ya hecho, la actividad del lector construye de diferente manera. El cuento es una clave, un acceso, una ceremonia que, como las fases de Severo siendo todas diferentes, equivalen y como éstas se confunden muchas veces con un juego. ■ **ROBERTO YAHNI**

TEATRO

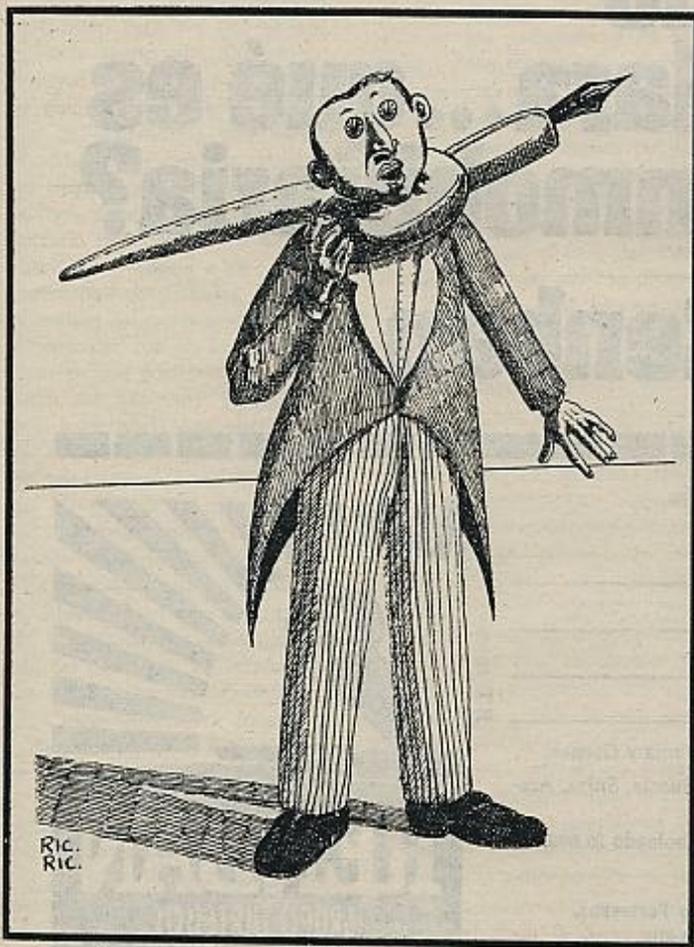
¿Qué ha pasado con el Lope de Vega del 73?

Hace ya algún tiempo publicamos en TRIUNFO una entrevista con José María Camps, español con pasaporte mexicano y Premio Lope de Vega 1973. Su obra,

«**Edicto de gracia**», debió estrenarse, según las bases de la convocatoria, en el Español y dentro de la temporada ya concluida. ¿Qué ha pasado con «**Edicto de gracia**»? ¿Por qué no se han cumplido las bases?

Por lo anómalo de los hechos y por la personalidad de Camps —cuya biografía guarda muchos puntos de contacto con la de Buero Vallejo, salvo que uno decidió «marcharse» y el otro «quedarse»— creo que vale la pena detenerse en lo sucedido. ¿Ha influido en ello de modo fundamental el éxito de la versión musical de «**Marta la piadosa**»? ¿Debió quitarse la obra para cumplir las bases? ¿Pudo hacerse un «huecco» para «**Edicto de gracia**» al final de temporada?

Tales preguntas nos remiten de inmediato al recuerdo de otros Lope de Vega estrenados a trasmano y con la escueta intención de cumplir formalmente lo prometido. Estrenos desdichados, entre los que quizá se lleva la palma el de «**Los niños**», de Diego Salvador, ofrecido en fechas pésimas, con muy pocos días por delante y con impudentes recortes a ciertos aspectos del montaje. La inevitable comparación entre el trato dado a «**Los niños**» y el que, al año siguiente, recibió una apología de Mussolini, premiada también con el Lope de Vega, obligó a que todos comprendiéramos que las bases se aplicaban con distinto criterio según los autores y los temas de las obras. El Lope de Vega se libraba así de la maldición de tanto premios —prácticamente asfixiados por la sostenida prohibición de las obras seleccionadas por sus Jurados—, pero podía, a través del distinto modo de plantear los estrenos, subrayarlos o debilitarlos, proyectarlos sobre el gran público o condenarlos a las representaciones sin relieve,



RIC.
RIC.