

# LA LIBERTAD DEL AUTOR Y EL POTENCIAL DEL LECTOR: ENCUENTRO CON *RAYUELA* DE JULIO CORTAZAR<sup>1</sup>

Rolf Kloepper•

*Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.*

(97: 608)<sup>2</sup>

*Por lo menos prueba un contacto. Cuántos otros, delante de esa tela, la apreciaron con frases pulidas, recuento de influencias, todos los comentarios posibles en torno.*

(142: 719)

## I. El escándalo de un texto de la juventud, del desbordante Intelectualismo.

La tesis dominante de este capítulo es la siguiente: un auténtico y sincero rechazo de una obra le hace más justicia que una aceptación distanciada por falta de involucramiento. También se anticipa la subyacente

•(Trad. Víctor Castro)

intención de una provocación presente en el congreso: una obra provocadora, que en su lectura no produzca una provocación, está o bien sobrepasada, o requiere que se le saque del apuro en que los críticos de arte o literarios la han metido al hacerla digerible.

¿Debería uno, en un congreso sobre Cortázar, evitarse el disgusto que produce la observación sobre *Rayuela: Il y a quelques années, la première lecture m'avait déjà ennuyée; même chose à la première relecture?* Por cierto, se debe saber que "ennui" – ese tan importante concepto del siglo XIX – no significa tanto "aburrimiento" sino más bien: arcaicamente "angustia", más modernamente "desgana", "lastre", "disgusto", ante todo "malaise", "impression du vide", y "desaliento". Repetidas veces he dejado a un lado esta novela – también he luchado con ella –. Sin embargo, siempre la he retomado y hoy hablo sobre ella.<sup>3</sup>

Las razones de mi "ennui" están sin embargo sistemáticamente esbozadas en el texto y son condiciones para el entusiasmo de mis colectores.

Primeramente, la novela está construida para contar una historia, y renuncia a ofrecer soluciones. Soporto que no sé lo que sucede con la Maga, o si Oliveira se suicida o no. Tomo esto como el hecho de que se tiene amigos de quienes desde hace tiempo no se sabe nada. En segundo lugar, me disgusta no entender una serie de alusiones. El texto me muestra cuan falto de erudición en el fondo yo estaba (a principios de los años sesenta así y en el fondo también, a finales de los setenta). Ni siquiera he conocido correctamente París, a pesar del hecho de que estudié allí largo tiempo, casi en el mismo en que se publica la novela.

Tercero, Oliveira y el Club de la Serpiente profanan mi Rimbaud (*Je est un autre*), mi "Saison en Enfer", mi "Lettre du Voyant", mi "Bateau Ivre", mis "Illuminations" con el simultáneo descubrimiento del Zen (Suzuki) y finalmente mis "Soldes", mi rechazo intelectual del arte y de la literatura ... lo que aquí es expuesto sólo como uno de los muchos intertextos (*Cf.* capítulo 60). Profanación de todo lo que es bueno, de lo que se recibe como cultura, de los signos del por primera vez alcanzado intelectualismo: los poetas, los literatos, los filósofos, ante todo la conciencia de entender muchas cosas. Bien, pensamos que tenemos en nuestras manos un texto destructor, nos preparamos para un iconoclasta, sin embargo no se mencionan ni músicos ni pintores. No se les destruye. Esto enfada nuevamente. ¿Por qué unos sí y los otros no: Bix Beiderbecke, Charlie Parker, Thelonious Monk, Jelly Roll Morton? ¿Por qué se recurre por un lado a todos los medios para hacer pedazos mi arduamente lograda identidad, para luego dar esa otra unidad? Esto me saca por tercera vez de mis casillas. ¿Por qué no es este Cortázar sólo crítico del intelectualismo? En este caso me reíría de todos y de mí, y listo: así sería yo estudiado inconformista, desenmascarador profesional de todo lo establecido y codificado, el forzador ex officio, y todo esto aún con la bendición del gran Cortázar. Pero así no se puede...

Muchos pasajes del texto requieren mi completa entrega; de lo contrario no existirían. La cuatro veces irritada sensibilidad es aprovechada por el autor. Pero luego

soy explícita e ininterrumpidamente atacado como lector. Siempre que accedo a la lectura del texto – al más alto, no, al más refinado nivel – se me insulta como *lector-hembra*: consumidor, parásito en vida ajena, utilizador sin carácter propio de los sentimientos ajenos, que sólo espera a ser seducido. ¿Se comporta uno correctamente en el capítulo primero, donde se evocan íntimos recuerdos de Argentina, si con completa receptibilidad lo sigo? ¿Me debo dejar llevar empática, simprácticamente<sup>4</sup> ... o no? ¿Qué es lo realmente válido? ¿Por qué debo cuestionarme sobre sus *perras palabras, las proxenetas relucientes?* (23: 269)

Mientras lea el texto con la idea que se debe tomar o como una historia (o su destrucción), o como un cuadro de cultura (o su voladura), o como astuta, irónicamente quebrada oferta de participación (o exactamente lo contrario), me tendré que enfadar. Disgusto, estímulo, incluso a través de la novela sufriendo en mí, que estoy rebosante de alternativas, no teniendo las fuerzas necesarias para mantenerlas como una unidad. ¿Desesperación quizás, por no tener la creatividad, para aceptar en mí la multiplicidad, la contradicción, la tensión – según Heráclito, fuente de toda vida?

¿Pero cómo sería si Cortázar – como una vez Goethe con su Werther – hubiese escrito algo sobre sí, hubiese transpirado narrativamente, no, mejor, se hubiese dado en entrega, si su intuición fuese tener una vivencia en el plano de la novela, y probar lo que sólo ahí, en el arte, en el modelo, más efectivamente y sin riesgo de muerte puede suceder?

¿Sí, por consiguiente, esto que me enfadaba, porque correspondía tanto a mi persona, fuese el ofrecimiento de una especial catarsis para aquéllos que – como por ejemplo yo, en continuamente falsa juventud y por mi oficio – como intelectuales de occidente sufren también bajo el síndrome de Oliveira?

A los cuatro planos, que se duplicarían según la positiva o negativa reacción, corresponden idealmente ocho modos de recepción. Pueden ser un par más o un par menos, decisivo me parece el que Cortázar quiera un superlector, el cual sería totalmente diferente al muchas veces citado lector de Riffaterre. El busca un compañero que domine y pueda renunciar a todos los niveles de la cultura (por ejemplo en el juego parodístico), quien en su práctica de los signos pueda tomar una tras otra y conjuntamente las más diversas posiciones (Cf. nota 3). Esto implica, ante todo, que él no busca – para evitar enfados – aquella preponderancia que, si bien como protección contra las radicales exigencias de un arte tal puede ser favorable, en el fondo sin embargo no es nada más que una huida. Se podría decir, parafraseando a Traveler: *Leer verdaderamente parece siempre el precio de algo. Y vos no querés pagar nada.* (56: 500).

## II. La asimilación del síndrome de Oliveira.

Es bien sabido que Cortázar formula la pretensión de, con *Rayuela*, perseguir varios fines:

Hay por un lado (...) esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero hay además en *Rayuela* la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo. Al modificar las raíces lingüísticas, lógicamente se modificarían también todos los parámetros de la razón. Es una operación dialéctica: una cosa no puede hacerse sin la otra (...) De lo que se trata, más bien, es de provocar una especie de autocrítica total de los mecanismos por los cuales hemos llegado a esa serie de encrucijadas, de callejones...<sup>5</sup>

Se dice que "argentino" es en *Rayuela* la inseguridad y la mezcla cultural, el principio iconoclasta y – en su radicalidad – la falta de seriedad, el humor con que Cortázar pretende lanzar sus cocteles Molotov sobre todo lo heredado. Al mismo tiempo, sin embargo, debe la novela negar precisamente las vivencias que Cortázar ha traído consigo de Argentina:

Ahora que, hay que agregar, que este libro tampoco lo hubiera escrito si no hubiera vivido tantos años en la Argentina. – No se trata de negar esa experiencia, en bloque –. No sólo de negarla sino de llegar a tener la alegría de aceptarla pero verdaderamente limpia, en vez de vivirla como un sistema de mentiras, como un inmenso engaño o un espejo (Bermejo: 69).

La novela es no sólo un "rompimiento" en el plano de la referencia, sino simultáneamente como metacrítica. Es similar a *Don Quijote* o al *Jacques le Fataliste* de Diderot, pues alternadamente atrae, integra, activa al lector, y luego se burla de él y lo desafía a ordenarla a gusto. Por consiguiente, hay el deseo explícito *de despatetizar, deshipnotizar al lector mediante ese brusco pasaje que lo sacaba de situaciones emocionales que arriesgaban convertirlo en un lector-hembra* (Bermejo: 75), y está la estructura del texto que justamente en su atrayente franqueza anima al lector a cooperar. Es desconcertante la "candidez narrativa" con la que Cortázar y su entrevistador discuten al final lo que Oliveira pudo haber pensado, lo que pudo haber hecho, etc., hasta la declaración de Cortázar de que durante la escritura se identificó totalmente con sus personajes:

Ah (sí se puede hablar de posesión, esa cosa maravillosa que tiene la literatura. Yo estaba totalmente dominado: era Oliveira, era Traveler y era los dos al mismo tiempo. Ir a comer, tomarme una sopa eran actividades "literarias", artificiales; lo otro, la literatura, era lo verdadero (Bermejo: 79).

Tampoco con la "voladura" de la cultura occidental se llegará lejos. Está presente el encanto que "seduce" al lector normal – quizás incluso que lo deprime o excluye –

cuando como por ejemplo Cortázar hace a la Maga y Oliveira comparar a la clocharde con Grock, con una figura de Ensor, con Ofelia – para lo que se anota *La naturaleza imita el arte*. (108: 643).<sup>6</sup>

Se tiene que diferenciar en una novela, así como en cada conversación, en cada utilización de signos incluso, entre lo que el autor pretende hacer y lo que realmente hace. Del Cortázar biográfico sé poco; la figura literaria del autor es una interesante construcción de la que este congreso también se ocupa; el esbozado autor de la novela hace uso de las figuras masculinas – especialmente de Morelli y de Oliveira – para esbozarse a sí mismo más o menos contradictoriamente. Aquí está lo decisivo: en todas las escenas y pasajes claves hablan los hombres para liberarse del hablar; hablando producen signos para negar todos los sistemas de signos; intentan alcanzar, a través del comportamiento reflexivo, la espontaneidad, la originalidad de la experiencia, la extinción de esa conciencia consciente de sí misma ... y con esto sólo acrecientan el círculo vicioso. Esta es una problemática típica de la juventud y de los intelectuales,<sup>7</sup> que lleva a paradojas como "Sé espontáneo", u, "Olvida que estás pensando", o incluso, "No seas consciente de ti".

En una de las escenas centrales de la parte narrativa se enreda literalmente el personaje principal, siempre coleccionando hilos para asociaciones. No quiere ser inmediatamente tocado. Sobre la repisa y jugando con el suicidio ve a la mujer amada (Talita/la Maga) alargar el brazo hacia lo alto, un gesto que en esa situación no requiere interpretación:

La Maga había levantado el brazo derecho para atraer la atención de Oliveira, como si eso fuera necesario, le estaba pidiendo que llamara a Traveler a la ventana. Oliveira le explicó de la manera más clara que eso era imposible porque la zona de la ventana correspondía exclusivamente a su defensa, pero que tal vez se pudiera pactar una tregua. Agregó que el gesto de llamarlo levantando el brazo lo hacía pensar en actrices del pasado y sobre todo en cantantes de ópera como Emmy Destynn, Melba, Marjorie Lawrence, Muzio, Bori, y por qué no Theda Bara y Nita Naldi, le iba soltando nombres con enorme gusto y Talita bajaba el brazo y después volvía a subir suplicando, Eleonora Duse, naturalmente, Vilma Banky, exactamente Garbo, pero claro, y una foto de Sarah Bernhardt que de chico tenía pegada en un cuaderno y la Karsavina, la Boronova, las mujeres, esos gestos eternos, esa perpetuación del destino aunque en ese caso no fuera posible acceder al amable pedido. (56: 501-503).

Esta es exactamente la escisión semiótica del personaje, que la novela ejecuta en múltiples variaciones.<sup>8</sup> Piénsese en el alter ego de Oliveira, Traveler, en la multiplicación en los amigos del Club de la Serpiente. El Club por su parte multiplica y divide a Morelli (al multiplicador de lo que le ofrece el "Zeitgeist"), por cierto menudamente. Ambos mundos – omnisciente maestro, quien en sí sintetiza el este y el

oeste, y los discípulos, que por su oficio unen todas las artes en su Club – son conducidos a través de la duplicación de Oliveira – Europa y sus culturas y América – a aquellos infinitos fraccionamientos en que todo puede caer, del que se apodera el calescopio del puro intelecto consciente de sí mismo.

No por casualidad comienza todo en el centro de la KULTUR – el alemán es subrayado en el capítulo 4 – , en el París de la pintura, de la literatura, del jazz y de la música clásica, de los intelectuales políglotas, policulturales, policronos de Saint Germain-des-Prés. Esta cultura la tienen, la poseen, la administran los hombres, que de vez en cuando confiesan *que-para-ser-hembra-la-Maga-se-las-traía*. Pues las mujeres son incultura (= naturaleza en el mejor de los casos, como la Maga, o sencillamente estupidez pequeñoburguesa, como la Gekrepten en el caso normal).

En el grado de su formación cultural se interponen entre estas "grosses têtes" y el mundo los hilados de la propia automagnificencia de los signos. Cortázar ha traspuesto esto de modo increíblemente compacto e impresionante en la "araña" Oliveira,<sup>9</sup> quien además de los hilos, produce desde sí también la representación de aquello que podría suceder.

¿Para qué "teje" – como bien se dice en alemán – Oliveira realmente? El quiere proteger su territorio de la otra conciencia, que es realmente él mismo: de Traveler, de este amigo y perfecto jugador de signos, del "pensador-doble", del espejo de la conciencia, de la reflexión por sí misma, para sí, desde sí, a través de sí, y ante todo infinitamente en sí: *Como dos mellizos que juegan en sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, doppelgänger?* (56: 499). Y aquí también la palabra decisiva está en alemán, el lenguaje de los psicoespecialistas.

\* El autor hace aquí un juego de palabras imposible de traducir al castellano. En alemán "spinnen" significa "tejer". En lenguaje coloquial sin embargo se utiliza en el sentido de "estar loco". (N. del T.)

Oliveira se protege del otro, de aquél que araña a la puerta, que quiere entrar *a-sacarlo-de-sus-casillas* (56: 497). Todas las metáforas bélicas de las que se sirve Oliveira en la conversación consigo y en el diálogo indican la medida en la que piensa que necesita autoprotección. Su temor de una toma, de un ser-conquistado, de la integración, reside en que *en el territorio de enfrente llamaban un beso, un beso a Talita, un beso de él a la Maga o a la Pola, ese otro juego de espejos* (56: 500) ... Y cuando Oliveira lo reconoce, triunfa Traveler, *el abanderado, el heraldo de la rendición, de la vuelta a casa y al orden* (56: 503).

Pero si en el juego de la rayuela los recuadros inferiores son los sitios comunes, "las costumbres", el ABC de la vida de cualquiera, las concepciones fijas y codificadas, el *inmundo juego de sustituciones que nos ocupa cincuenta o sesenta años* (56:505) ¿cuál es entonces *el reino milenarío*, qué "Arcadia", cuál el centro y el *kibbutz del deseo*? Seguramente la unión con la Maga y Manú (Traveler) en el gran maná de la muerte no...

No es apenas casualidad, frente a los muchos juegos con números en este "casualmente" mezclado libro, que el vigesimooctavo capítulo prepare, a mitad del camino, el número 56, en el que se discute sobre el absurdo, sobre la supuesta cercanía, sobre la teoría de la comunicación, sobre filosofía oriental y la identidad entre Madrás y Heidelberg:

Oh Argentina, horarios generosos, casa abierta, tiempo para tirar por el techo, todo el futuro por delante, todísimo, vuf, vuf, vuf, toda la teoría de la comunicación aniquilada, ni mamá, ni papá, ni papa rica ni pipí ni vuf vuf ni nada, solamente rigor mortis (...) (28: 301)

Pues éste es el capítulo donde ningún comentario consuela la muerte del hijo de la Maga, Rocamadour. Oliveira sufre convulsiones de estómago y a través de esto finalmente – como Lafcadio en *Caves du Vatican* de Gide – un sentimiento real: *Esas son las comunicaciones verdaderas, los avisos debajo de la piel. Y para eso no hay diccionario* (28: 301). Todos están *atascado(s) de reciente erudición* (28: 305), platicando, verborreando, parloteando vomitan todo lo leído, y así omiten decirle a la madre algo sobre la muerte del niño, como antes se habían abstenido de llevarlo al hospital. Uno dice: *Hay que hacer algo, te digo que hay que hacer algo*. Y el otro responde, estando nuevamente en alemán la palabra más importante: *Pero si yo estoy convencidísimo, che. La acción, siempre la acción. Die Tatigkeit...* (28: 297).

Cortázar ha estructurado con todos los trucos posibles el absurdo de la situación. El comienza con un titular del France-Soir: *Madre deja morir infante mientras*

*atiende amante sobre alfombra* (28: 297); luego se narra el absurdo intento de suicidio del conocido Guy; oyen la *Todesmusik para*

*Sigfrido* (la palabra clave nuevamente en alemán, naturalmente), se informan que *el tornado de ayer mató entre dos y tres mil personas en el Japón* (28: 300), hablan en forma altamente intelectual sobre *la hora del juicio del muerto*, sobre *la suma de los actos del muerto*, sobre el *Rey de los muertos* y llaman el Bardo resumiendo *un libro para muertos* (28: 306).

Así como en el capítulo 56 el loco/tejedor Oliveira se enreda tanto real como metafóricamente en los hilos autotejidos, en la tela de su miedo, es la Maga la gran ignorante, es – *en su cara siempre ávida a la hora de la ignorancia y las explicaciones* (307) – la única excluida al mismo tiempo de la muerte como tema de saber cultural y de la muerte de su hijo ... Y no casualmente termina la novela en el capítulo 155 – en el que se interrumpen párrafos con *variantes ad libitum* y otros etceteras – ... con aclaraciones sobre *un arte menor al lado del otro, pero de todos modos con su divina proporción, sus unidades del tiempo, acción y lugar, y demás retóricas*, en pocas palabras, sobre la masturbación (155: 744).

Falta de comunicación debido al demasiado hablar, aislamiento por la hipertrofia del actuar por signos, circo de presunciones, demencia de sobrecarga mental, y además no por casualidad las alusiones a Hamlet y su Horacio ... todo esto es solamente una faceta, que Cortázar presenta, en parte con aguda (auto)ironía.

Es la misma aptitud para perderse en mundos de signos, para extraviarse en los metaplanos, la que inversamente permite a Oliveira llegar a la profundidad de lo cotidiano – lo que no por coincidencia hace pensar en Francis Ponge: *Le parti pris des choses* es extremo en Oliveira. Su mirada se funde con lo que está viendo (y Cortázar realza fonéticamente este rasgo, como por ejemplo en el citado capítulo 28, donde contrasta la distancia frente a la Maga con la proximidad frente a los amigos):

Oliveira encendió un Gauloise y como en un La Tour el fuego tiñó por un segundo las caras de los amigos, arrancó de la sombra a Gregorovius conectando el murmullo de su voz con unos labios que se movían, instaló brutalmente a la Maga en el sillón, en su cara siempre ávida a la hora de la ignorancia y las explicaciones, bañó blandamente a Babs la plácida, a Ronald el músico perdido en las improvisaciones plañideras (307).

Lo que Baudelaire comprobó hace más de cien años sobre el mismo pavimento de París, es válido también para el ultrasensible sustituto y ocioso Oliveira, esto es, que él se puede perder en el otro y lo otro, gracias a su acrecentada sensibilidad, su gran intuición semiótica y extrema irritabilidad, y que contra esta peligrosa correspondencia, sí, "correspondance", se pueden emplear las fuerzas del intelectualismo, de la reflexión y de la superioridad. Entrega y huida resultan en lo pequeño como en lo grande (huida de la búsqueda de la Maga) del mismo motivo.



Frente a las escenas de la distancia, del desdoblamiento en múltiples y correspondiendo a sendos sistemas culturales ... se encuentran pasajes penetrantes, llenos de entrega, incluso de consagración a los demás: a la huida ante la muerte de Rocamadour (cap. 28) se opone el *canto al niño que grita* (cap. 32), a la huida en el caleidoscopio de ebrias experiencias (como por ejemplo cap. 56) corresponden las identificaciones eróticas (por ejemplo cap. 7, 68 o 103).

Esta otra faceta ya no está llena de distanciante ironía, sino estampada de amplio humor. La novela hace reír de muchas maneras. Las más humorísticas, en el sentido de la definición dada por Jean Paul en su estética, son aquéllas de los juegos comunicativos (por ejemplo cap. 138): la profanación de gratos recuerdos – el querido tío de Oliveira, la madre de la Maga – son quasi ritos de purificación para simultáneamente revivir y revivir a los recordados. En este sentido se entienden los diversos capítulos en los que Oliveira descubre en sí el alma de lo menos aparente, por ejemplo *La noción de ser como un perro entre los hombres* (125: 673). Esto se dice en el sentido literal, tautegórico.<sup>10</sup> Es la idea mística de que el sentido verdadero sólo se encuentra en lo despreciado: *en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina* (125: 673). Si Cortázar, en este contexto, utiliza fórmulas de San Agustín como *No se buscaría si ya no se hubiera encontrado*, si él, como Heráclito, sumerge hasta el cuello a su personaje principal en el excremento, si como cínico de la escuela de Diógenes lo hace ir de mal en peor, si, dándole otro sentido al cristianismo, lo hace buscar la santidad sin excluir lo profano, *una santidad no religiosa (y ahí empieza la insensatez) un estado sin diferencia* (674), luego es esto una práctica de humildad, sin la cual la otra cara de la medalla no puede ser entendida:

Una alquimia, una geometría no euclidiana, una indeterminación *up to date* para las operaciones del espíritu y sus frutos. No se trata de *subir*, viejo ídolo mental desmentido por la historia, vieja zanahoria que ya no engaña al burro. No se trata de perfeccionar, de decantar, de rescatar, de escoger, de librealbedrizar, de ir del alfa hacia el omega. *Ya se está* (125: 674).

La vida como *comentario* (cap. 104) y al contrario, los procesos creadores como víveres: ambos van juntos.

Los *ejercicios de profanación y extrañamiento* (140: 713), que son pulsados a todos los planos semióticos – desde los lingüísticos hasta los de completas historias y filosofías – son ampliados continuamente hasta un *sistema coherente y satisfactorio* (714), incluso parece haber una manía en la lucha entre la creación de sistemas y la observación de no-sistemas, esto es, de restos que por su parte nuevamente tendrían que ser comprendidos como sistema.<sup>11</sup> Por esto, el interés en el *sistemático* Ceferino Piriz (cap. 127, por ejemplo). Así la enumeración de los cafés

en el capítulo 132, la representación del absurdo sistema estatal en el capítulo 133, así la representación del *Fait divers* como acción estatal u objeto de investigación (130, 119, 4).

Decisivo es que en toda la novela – como se describe en el capítulo 124 – se observa un ir y venir entre ambos: el desarrollo, refinamiento, amontonamiento de *mitos, religiones, sistemáticas y reticulados* hacia configuraciones babilónicas, y la *incitación a algo como darse vuelta al modo de un guante de manera de recibir desolladamente un contacto* (671).<sup>12</sup> En otras palabras: la novela está marcada por la dicotomía de que *con un mínimo de trabajo, cualquier pedazo de realidad podía plegarse a un verso ilustre* (122: 666), y de que esto no es de ningún modo posible: *Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo: él entierra sus muertos y guarda las llaves (...) nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos* (105: 636).

La dicotomía de pensar tener para todo versos o filosofemas, para luego experimentar en sí que uno no puede tener nada, sino que en el mejor de los casos por momentos está entendiendo, se multiplica en el texto, se distiende con todos los hilos de la estructura del texto, se tematiza y se hace experimentable para aquellos lectores que se quieren entregar al mundo de Oliveira (y con esto también por momentos al de Cortázar).

### III. El tema como tarea Insoluble.

La novela intenta tratar el tema de la unidad del hombre. "Tema" quiere decir tarea, por esto la novela no ofrece ninguna solución. Las pseudosoluciones son masivamente atacadas (conformismo, "lieu commun", código, cultura a rajatabla) o presentadas (criticismo, arrogante intelectualismo, disolución de la persona a través de todos los estupefacientes artificiales); se nombra el camino ("écriture", invención, construcción propia del mundo).<sup>13</sup> Llena de tensión es la forma en que Cortázar une el falso centro de la pseudovida con el excéntricamente buscado centro místico, el que se muestra siempre nebuloso.<sup>14</sup> Con esto tensa no sólo sus personajes hasta desgarrarlos, sino también al lector, quien se entrega a la novela como el personaje principal a su mundo.

Aquí tengo que detenerme. La palabra "tensión", así como los conceptos correspondientes "intención", "atención", "protención" etc. son parte de un viejo cúmulo de metáforas, al que también pertenecen "texto" y "estructura". Cortázar se vale de ellas cuando muestra a su personaje principal "entretelado" en sus ideas. La metáfora es medio cognoscitivo. El campo de imagen del "Weben" ("tejer"), "Wirken" (de "obrar sobre"), "Strukturieren" (del "estructurar"), "Textilherstellen" (de "producir textiles") es revitalizado y tomado tautegóricamente por él. Oliveira es "extendido", tensado entre "cielo e infierno" – como se le llama al juego de la rayuela en alemán. Y Cortázar "extiende" los hilos de su narración de tal manera que nos atrapamos y encontramos en

las redes – por cierto que tenemos que leerlo "textualmente".<sup>15</sup> La crítica literaria puede intentar describir cómo este textil es "texturizado". Puede determinar la armazón del telar y otros requisitos, pero sólo llega a resultados relevantes cuando reconoce que solamente a través del lector concreto, solamente a través de la subjetividad del crítico se realiza la potencialidad del texto. Sólo el encuentro del potencial del texto con el lector crea la realidad de la literatura.<sup>16</sup> Todo queda en que nosotros podamos corresponder al texto, tanto como sencillos lectores, al igual que como lectores críticos, por momentos incluso hasta la total entrega. Esto es válido especialmente para aquellos procedimientos con los que el texto logra sus "tensiones". Sólo en el lector se convierte una posibilidad en realidad. Esta sin embargo somos nosotros en la lectura sólo antes de que también podamos tenerla.

Se trata, por consiguiente, de tensiones que al autor – como siempre – produce, para que en el entremetido pueda tener lugar la comunicación.<sup>17</sup> Quisiera nombrar algunas: tensión entre el libro como narración y el metalibro (los que en cada caso ponen a su vez en tensión diferentes planos), tensión entre las expresiones, referencias, explicaciones de alta cultura y las experiencias cotidianas (*Persil lave plus blanc*), tensión entre las extremadamente convencionales escenas, cuadros, expresiones, y lo contrario: sobre Pola dice Oliveira: *Me pareció que olía a cantar de los cantares, a cinamomo, a mirra, (...)*; sobre la Clocharde, la que – *el aire está lavado como el pelo de esa chica que corre allá* – baila sobre los atracaderos vale: *mírala bailando, mira, es como la luna, pesa más que una montaña, y baila, tiene tanta roña y baila* – . Estos pasajes, que tienden a un agradable "kitsch" (¿y a quién no le gusta?) son puestos en tensión por aquéllos que son dedicados a lo impropio (problemas de concubito precisamente de la Clocharde), a lo nimio (costumbres cotidianas), a lo casual. El culto a la *necesaria casualidad* marca el primer capítulo, a cuyo efecto los personajes, como Breton, hacen de la casualidad un sistema. Las asociaciones casuales tienden muchas veces a desbordar, como en la citada escena, en *historias educativas: una patada en el traste (...)* y *vos me disculpás que a veces se me dispara la pierna por culpa que recibí defendiendo Stalingrado*. Finalmente, tensión dentro de la Morelliana entre expresiones, que son instructivos comentarios para la novela, y aforismos dispares o controversiales. Doy dos ejemplos: en el capítulo 112 niega el sabio aquella forma de escribir que da al lector la deliciosa sensación de reconocer, de recordar saber cultural, etc. (contra esto vale: *describir*).

En el capítulo 151 se recomienda la *des-antropomorfización*, un pasaje que parece extremadamente alejado de la metacrítica del escribir. Pero si se toman otros, como el capítulo 102 o el 99, se hace claro que hay presente una auténtica tensión: se trata de la medición de lo imaginable, cuya unidad se tiene que buscar siempre en la estructura de los personajes y en última instancia en Cortázar –,<sup>18</sup>

Las mujeres, los miembros del Club de la Serpiente, Oliveira (con Traveler), Morelli, forman, como estructuras de tensión, el proyectado autor. El valor de la novela

consiste en que ésta no sólo presenta esto al lector, sino que construye en él un analogon y con esto le ofrece la posibilidad de una verdadera co-autoría. Esto significa: la posibilidad de plantearse el tema (¡no de solucionar la tarea!).

Cuando uno correspondientemente se pregunta por qué a pesar de todos los esfuerzos por lograr incoherencia la novela se entiende como una unidad, se tiene que constatar que Cortázar utiliza sistemáticamente el conocido efecto-Zeigarnik.<sup>19</sup> La franqueza del texto está de tal manera conformada, que el lector – según la posibilidad – suple no sólo lo vacío tan bien como le es posible, sino que es sistemáticamente entrenado para soportar precisamente esto: ¡no ser nada más que el lugar de la tensa entrega!

Oliveira llega exactamente a este punto en el capítulo 56. Con esto sobrepasa aquel recurso del signo que muchos semióticos, como Morris y Eco consideran de signo en signo imprescindible. La cultura no sería entonces sino un infinito proceso regresivo de referencias. Y el centro de la vida no sería sino una anulación hacia la potencialidad pura a la Meister Eckerhard (70: 536):

Cuando estaba yo en mi causa primera, no tenía a Dios.; me quería a mí mismo y no quería más; era lo que quería, y quería lo que era, y estaba libre de Dios y de todas las cosas... Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella, allí donde los ángeles supremos, la mosca y el alma son semejantes, allí donde yo estaba y donde quería eso que era eso que quería...

El intermedio es exigido por nosotros dentro y entre cada uno de los capítulos. Por eso debemos estar presentes como lectores, debemos cuestionarnos sin pausa, siempre de una manera diferente y nueva, como si fuésemos el mismo otro ... Contingencia y necesidad, caos y telos, fe y herejía, historia y puro presente, cultura y banalidad ... y en el entremedio ocurren aquellos sucesos que hacen valer la vida, que hacen la "realidad real" ... y esto sucede como en la comunicación real, en la que el contenido de la correspondiente conversación no es la meta final, sino el modo y manera en que se produce alternadamente el sentimiento, incluso la seguridad de la gran capacidad. Y exactamente esto tematiza la novela en determinados momentos. Para esto es necesaria la ducha fría del gurú, quien rudamente le señala al discípulo lo que él en ese momento jamás podrá conseguir.

Oliveira es hasta el infinito momento de su autoaceptación tensado y desgarrado entre estas dos posibilidades. Y este es su problema, y también el nuestro, nuestra enfermedad a la muerte ... si no se logra ver el sufrimiento por la tensión como la base de la felicidad en la vida. No podemos tener nunca unidad, podemos serla por momentos. Por el contrario, podemos ver la tensión y el desgarramiento como algo pasado, y notar que hace tiempo estamos en otro lugar.

Por eso el enfado, el "ennui", la discrepancia ... necesariamente. Esta negación y rechazo se revela como parte de una historia, como condición, como material, sobre el que entre otros se construye la obra del lector. Y esto es lo que sobre todo interesa a Cortázar.<sup>20</sup>

Por eso espero – en acuerdo con él – que Oliveira baje de la repisa con una carcajada y con sus amigos dé comienzo a algo completamente distinto.

## NOTAS

1 El presente trabajo trata de incorporar la intensa, larga y fructífera discusión luego de la ponencia. ¡Muchas gracias a todos los participantes! En especial agradezco a Susanne Kleinert, cuya ponencia y prolongada conversación me animaron, a pesar de los desacuerdos, a dar esta forma de respuesta a Cortázar. Mi agradecimiento también a Víctor Castro por la traducción.

2 En las citas y referencias se indica primeramente el capítulo de *Rayuela* y luego la página en la edición más barata del momento: la de Andrés Amorós (Madrid: Cátedra, 1984). Esta tiene la ventaja de que hace patente todo el absurdo de nuestra profesión. Si Cortázar pensaba romper con la erudición brindando un exceso de ella, tenemos aquí la mejor prueba en el sentido contrario: el filólogo, mediante una serie de anotaciones, instruye al lector hispanoparlante, de manera que éste, a través de fotos y de un mapa de la ciudad, llega a conocer París, y por medio de extractos de enciclopedias conoce quién es Rimbaud, quién Mahler, Lafcadio o el "Duino" ... Comentarios que ilustran la paradoja de querer dinamitar la erudición con la erudición. (Cf. anotación 15 y cap. 60).

3 Ofrecemos aquí una versión reducida – ajustada a la situación de la publicación – de lo que expusimos más extensamente en nuestra ponencia durante el congreso, hablando de "ennui". Los lectores que así lo deseen pueden comprobar través de la lectura de este volumen, hasta qué punto nuestros temores era fundados o exagerados. La crítica literaria, como género panegírico se aleja p definitionem de su función.

4 Una tesis central de mis investigaciones en los últimos diez años es l siguiente: los textos comunican no solamente conocimiento del mundo (=mímesis), sino también formas de conducta, posiciones, sentimientos disposiciones de ánimo, las cuales consumamos internamente por medio de signo (=simpraxis). Cuando por consiguiente se lee a Cortázar sólo miméticamente, o exclusivamente consumamos con él sus posiciones metasemióticas, se le escapa a un una parte constitutiva de su obra. Compárese R. Kloepper, "Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im

erzählenden Werbespot", en: Klopfer, R. /Möller, K. D. (éd.), *Narrativität in den Medien*, MANA 4/ papmaks 19, 1985, 141-181.

5 E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (Barcelona, 1978), p. 63-64. Muy similar es el diálogo en el libro de Ornar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona, 1985), p. 102-123.

6 En la conversación con Ornar Prego narra Cortázar cuan tradicional e identificatoriamente escribió *Rayuela: Los personajes estaban curiosamente muy definidos y el personaje principal de eso que yo pensé que iba a desembocar en un cuento, se llamaba sin ninguna vacilación Horacio Oliveira y era alguien a quien yo tenía la impresión de conocer desde muy adentro* (109). Al mismo tiempo lo alegra la observación de un interlocutor en el sentido de que *Rayuela* es una "novela revolucionaria", pues echa por tierra las formas tradicionales de pensamiento y conducta (p. 114). Véase Morelliana 116.

7 Frecuentemente tematiza Cortázar el problema de la juventud, o bien de su fin. El capítulo 36 por ejemplo reproduce el motivo de Verlaine *qu'a tu fait de ta jeunesse*, describe a Oliveira como autoinquisidor (354), muestra las típicas separaciones {*Kibbutz del deseo, no del alma, no del espíritu* (355)) lo deja escurrirse de sustituto en sustituto, para erigir, como un moderno Heráclito, el signo del tiempo con una jodedera en el Sena: la clocharde como la joven Pola bajo postales con motivos de Klee – *atenta y analítica y ajena* – o como *diosa siria (...)* *reclamándole que la tomara y la lastimara* (366). No por coincidencia termina la primera parte con la búsqueda de la ya quizás ahogada Maga.

8 Véase de Roger Carmosino "La escisión y el puente en la temática cortazariana" en este volumen.

9 Cap. 56, 493 y sig.. *A las tres y media Oliveira terminó de colocar los hilos. El 18 se había llevado las palabras, o por lo menos eso de mirarse uno a otro de cuando en cuando o alcanzarse un cigarrillo. Casi en la oscuridad, porque habla envuelto la lámpara del escritorio con un pulóver verde que se iba chamuscando poco a poco, era raro hacerse la araña yendo de un lado a otro con los hilos de la cama a la puerta, del lavatorio al ropero, tendiendo cada vez cinco o seis hilos y retrocediendo con mucho cuidado para no pisar los rulemanes. Al final iba a quedar acorralado entre la ventana, un lado del escritorio (colocado en la ochava de la pared, a la derecha) y la cama (pegada a la pared de la izquierda). Entre la puerta y la última línea se tendían sucesivamente los hilos anunciadores (del picaporte a la silla inclinada, del picaporte a un cenicero del vermut Martini puesto en el borde del lavatorio, y del picaporte a un cajón del ropero, lleno de libros y papeles, sostenido apenas por el borde), las palanganas acuosas en forma de dos líneas defensivas irregulares, pero orientadas en general de la pared de la izquierda a la de la derecha, o sea desde el lavatorio al ropero la primera línea, y de los pies de la cama a las patas del escritorio la segunda línea. Quedaba apenas un metro libre entre la última serie de palanganas acuosas, sobre la cual se tendían múltiples hilos, y la pared donde se abría la ventana sobre el patio (dos pisos más abajo) (56: 493 y sig.).*

10 El principio de la lectura tautegórica, que busco lograr aquí, significa, según Schelling, no que el poeta no hable alegóricamente y que tenga que ser traducido por la crítica literaria, sino que dice exactamente lo que quiere y que de otra manera no podría expresar. He buscado realizar este tipo de lectura en Rimbaud ("Das trunkene Schiff. Rimbaud – Magier der 'kühnen Metapher?', en *Romanische Forschungen* 80 (1968), 147-167). A la modelación de Rimbaud de un intento de éxtasis corresponden muchas cosas en esta novela, por ejemplo aquella búsqueda de la "unión mística", la que no por casualidad es velada por Cortázar a través de aparentemente vulgares representaciones contrarias (entre otras cosas la Clocharde).

11 Cortázar se parece aquí a Balzac. Véase Kloepper, "Angewandte Semiotik der Literatur: Balzac und Baudelaire als 'Theoretiker'", en *Akten des Internationalen Kongresses für Semiotik*, Borbé et al., ed (Viena, 1981) – precisamente correspondiendo a la Morelliana. *Si el volumen o el tono de las obras, pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de un resta implacable* (137: 708).

12 Dos citas de Musil y Hofmannsthal comentan esto en el capítulo 102. Estas caracterizan lo trivial como lo más extraño. Compárese además el capítulo 97, donde Morelli busca la mayor realidad en el *absurdo más desaforado ... las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones* (607), y el capítulo 4, donde chocan uno con otro el mundo del saber (semióticamente funcionando como mimesis) y el de la conducta (semióticamente funcionando como simpraxis): Maga pregunta por Zen, se le instruye en las nociones elementales de la metafísica y se le explica por *qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer un libro, una bola de cristal donde el micro y el macrocosmos se unieran en una visión aniquilante – Imposible explicarte – decía Etienne –. Esto es el macrocosmos número siete y vos apenas estás en el dos* (151). Entonces la Maga recorre una hoja de la calle y admira – en su dolor de pasar como eterna ignorante – la correspondencia entre la estructura de la hoja y la de la mano (... *la peinaba, terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel*). Y lo que siempre es cierto: *Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente* (150). Lo mismo es válido para el texto: Cortázar presenta miméticamente un clima intelectual, simprácticamente nos hace tomar parte en la arrogancia por inseguridad, en la entrega de los intelectuales, en el inútil intento de, a través de los metaplanos filosóficos, llegar allí donde las Magas siempre están. Y también esto se llega a saber por el texto: la momentánea concordancia y la acompañante felicidad.

13 Véase capítulo 75; considerándolo filosóficamente se denominaría a Cortázar seguramente como constructivista, en el sentido de los trabajos que Paul Watzlawick ha recopilado como editor y autor en *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus* (München, 1981).

14 Capítulo 12: *Cerrando los ojos alcanzó a decirse que si un pobre ritual era capaz de excentrarlo así para mostrarle mejor un centro, excentrarlo*

*hacia un centro sin embargo inconcebible, tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible (...) (180). Véase capítulo 19: El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor. Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío (215). A continuación sigue la representación de aquella pseudounidad en la que se instalan las personas al aprender el ABC social: La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizás pudiera licenciarlo y seguir (...) hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido de eso que ahora era nada más que estar ahí tomando mate (...) (216).*

15 Compárese la nota 9 sobre el método tauteagórico y los trabajos de F. Vonessen "Die ontologische Methode der Metapher", *Zeitschrift für philosophische Forschung* 13(1959), 397-441, y "Der Mythos vom Weltschleier", *Antaios* 4 (1962), 1-31. He continuado estas ideas con "Das eigentliche Sprechen – die Metapher", W. Bergerfurth, ed., *Festschrift für R. Rohr*, (Heidelberg, 1979), 253-269.

16 Compárese anotación 3 y mis siguientes trabajos sobre la literatura en lengua española, que intentan mostrar que sin simpraxis son inevitables las interpretaciones erróneas: "Dichtung als vermögenswirksames Spiel: Beispiele aus J. L. Borges", Th. Stemmler, ed. *Ökonomie. Sprachliche und literarische Aspekte eines 2000 Jahre alten Begriffs*, Tübingen 1985; "Der gemischte Schrecken des Erkennens – Sympraxis in Valle-Inclán *Tirano Banderas*, *Festschrift für K. Blüher*, de Toro (Tübingen, 1987) (compárese Beiheft zur Iberoromania 1987); "Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes", *Das Epos in der Romania*, S. Knaller, E. Mara, ed. (Tübingen, 1986), también en *Iberoamericana* (1986).

17 Véase Rolf Kloepfer, "Dynamic Structures in Narrative Literature: The Dialog Principle", *Poetics Today*, vol. I, 8 (1979), 115-134, y "Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur", *Dialogforschung, Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache*, (Dusseldorf, 1980), pp. 313-333; esta apreciación está en deuda con Martin Buber, *Das dialogische Prinzip* (Heidelberg, 1984) – una fuente común con Michael Bachtin...

18 Instructivas son las anotaciones de la edición de Andrés Amorós (Cátedra *Letras Hispánicas*, 1984), quien se esfuerza por integrar en el enciclopedismo del lector los nombres de las calles parisinas y las marcas de perfume, así como las citadas obras de Mahler, Dostoyevsky o Unamuno. (Véase la *lista de acknowledgements*, capítulo 60). Aquí ocurre aquello de lo que Cervantes se burlaba en su prólogo al *Quijote*: la transformación del arte en vacía filología. Así fue entonces desarmada la locura sistemática como vía del conocimiento, así se ha cambiado el sentido de Valle-Inclán y así se deshace el principio de Cortázar en agrado filológico, pues no se toma en cuenta la lección de estos tres: *sólo viviendo absurdamente se*



*podría romper alguna vez este absurdo infinito* (capítulo 23). Véase Jaime Alazraki, "Introducción: Hacia la última casilla de la Rayuela", J. Alazraki, I. Ivask y J. Marcos, ed. *Julio Cortázar: La isla final* (Madrid, 1981), p. 36.

19 B. Zeigarnik – "Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen", *Psychologische Forschung* 9 (1927) – señala que el hombre, como "sistema en tensión", se recuerda mejor de tareas no solucionadas que de aquellas llevadas a término. Un artista que, como Cortázar, en línea directa desde Homero – le impone al lector una tarea que lo provoca, puede llevar la denegación extremadamente lejos si sólo consigue la tarea como tal a través de constante referencia o de directa revisión. He tratado el problema de los pasajes educativos en "Fluchtpunkt 'Rezeption'. Gemeinsamkeiten szientistischer und hermeneutischer Konzeptionen...", R. Kloepfer, ed. *Bildung und Ausbildung in der Romania*, t. I, (München, 1979), pp. 621-657.

20 En mi ponencia he puesto muy persistentemente de relieve mis condiciones biográficas para la lectura de *Rayuela*, hasta llegar a la tesis de que una parte de mi "ennui" proviene e la envidia del teórico (por ejemplo los narratólogos) que tiene que observar cómo un autor lúdicamente descubre, transforma y utiliza de forma nueva aquellas estructuras que nosotros en Europa trabajosamente intentamos, a partir de los años 60, poner de manifiesto. Las muchas publicaciones presentadas en las anotaciones muestran el modo y la manera en que he intentado teóricamente hacerle justicia a los retos del autor. Con ello se hace claro que la teoría literaria, así como la crítica, no puede ser nunca nada más que una fructífera respuesta a la literatura.