



Cortazar: Figuras y Limites

Eduardo G. Gonzalez

MLN, Vol. 89, No. 2, Hispanic Issue. (Mar., 1974), pp. 232-249.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28197403%2989%3A2%3C232%3ACFYL%3E2.0.CO%3B2-E>

MLN is currently published by The Johns Hopkins University Press.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/jhup.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact support@jstor.org.

CORTAZAR: FIGURAS Y LIMITES

BY EDUARDO G. GONZALEZ

Yo está aquí, echado a mis pies, mirándome
mirándose mirarse mirado.

Octavio Paz, "¿No hay salida?"

El Pont des Arts es, al comienzo de *Rayuela*, el punto adecuado para formular la única pregunta necesaria en toda la obra: "¿Encontraría a la Maga?" es para Oliveira la interrogación capaz de conjugar el sentido mismo de su búsqueda, y de rescatarla de su carácter subjuntivo. Todo pasa por esa pregunta en pos del sentido; pero la posibilidad de alcanzar el sentido exige la ruptura de la pregunta. El puente (que es puente y pregunta) quedará trunco, abierto al vacío y substituído por la ventana, que es el último punto espacial que Oliveira reclama antes de que el capítulo 56 de *Rayuela* concluya con su aparente suicidio. La ventana representa el espacio mínimo de la fuga hacia el sentido y, también, la negación del puente, ya que la primera parte de éste solo ha sido transitada a modo de rechazo y al final forma parte de lo que Oliveira llama "el territorio."

Pero, ¿qué es el territorio? Y ¿cuáles son sus relaciones con aquello que pretende rebasarlo? El capítulo 56 de *Rayuela* lo define por medio de conceptos y a través de la situación que en él se desarrolla. El devenir histórico del hombre, caracterizado en otros contextos como "la Gran Burrada" y "la Gran Costumbre," adquiere en dicho capítulo un valor espacio-temporal negativo.

El tiempo humano se convierte en cuágulo o en bloque, en el sitio de la derrota instituída por el hábito y las normas. "Pero vos estás en armonía con el territorio [le dice Oliveira a Traveler] no querés entender este ir y venir, doy un empujón y me pasa algo, entonces cinco mil años de genes echados a perder me tiran para atrás y recaigo en el territorio."¹ El territorio es superficie

¹ *Rayuela*, (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, segunda edición, 1965), pág. 400. En lo sucesivo se cita por esta edición.

y ámbito temporal, pero su más concentrada manifestación se localiza en un objeto dado para así demostrar como las acciones y los gestos se repiten en el tiempo.

El tiempo es siempre lo mismo, es inercia o es entropía. Las cosas, los gestos y las vidas que él pulveriza regresan, pero su persistencia es sólo repetición de lo mismo. Desde el sótano de la clínica en la que Oliveira trabaja de sereno asciende la figura que mejor representa lo que constantemente se repite: "Oliveira corrió al montacargas y abrió la puerta. Salió una bocanada de aire casi frío. El viejo lo miró como si no lo conociera y siguió acariciando la paloma, era fácil comprender que la paloma había sido alguna vez blanca, que la continua caricia de la mano del viejo la había vuelto de un color ceniciento. Inmóvil, con los ojos entornados, descansaba en el hueco de la mano que la sostenía a la altura del pecho, mientras los dedos pasaban una y otra vez del cuello hasta la cola, del cuello hasta la cola" (370). Más adelante el gesto del viejo marca el comienzo del territorio: "porque lo que empezada ahí era como la caricia a la paloma, como la idea de levantarse para hacerle la limonada a un guardián" (373). En cambio, el beso de Oliveira a Talita pertenece a otra zona, al "centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso" (374); y por ambos puntos se sale "a una playa abierta, a una extensión sin límites" (374). Por último, el mismo gesto del viejo abarca la totalidad parcelada del territorio: "La silueta de Traveler se volvía cada vez más visible; todo sacaba número y se ponía en su lugar, cinco palanganas, tres escupideras, decenas de rulemanes. Ya casi podían mirarse en esa luz que era como la paloma entre las manos del loco" (393). La importancia de la imagen radica en que mediante ella el territorio termina por invadir el laberinto construido por Oliveira. A partir de ese momento la ventana del cuarto, y en ella Oliveira, son lo único extraterritorial.

La facticidad del cuerpo humano es irreductiblemente territorial. Oliveira aguarda la llegada de Traveler al cuarto de la clínica en el que se ha parapetado y piensa en la posible unión de lo *uno* con lo *otro*: "En cambio podía suceder que la llegada de Traveler fuera como un punto extremo desde el cual intentar una vez más el salto de lo uno en lo otro y a la vez de lo otro en lo uno, pero precisamente ese salto sería lo contrario de un choque, Oliveira estaba seguro de que el territorio Traveler no podía llegar hasta él aunque le cayera encima, lo golpeará, le arrancase

la camiseta a tirones...¿Qué valor podía tener un cuchillo Traveler o un puñetazo Traveler, pobres Heftpistole inadecuadas para salvar la insalvable distancia de un cuerpo a cuerpo en que un cuerpo empezaría por negar al otro, o el otro al uno?" (388-89). Este punto de posible fusión recurre obsesivamente en la obra de Cortázar. Lo que me interesa es examinar sus componentes en el relato "Lejana," de *Bestiario*, pero desde la perspectiva de *Rayuela*, con la intención de establecer una relación dialéctica entre ambas obras destinada a iluminar este núcleo tan importante en la ficción de Cortázar.

La importancia del punto de fusión consiste en estar situado en los límites de la representación, que es donde el deseo busca algo que puede ser la fusión de la sexualidad y la muerte. Foucault define los comienzos de la representación en la época moderna, a partir de Sade, en términos que conviene citar:

Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico. Reina exactamente en su límite. A partir de él, la violencia, la vida y la muerte, el deseo, la sexualidad van a extender, por debajo de la representación, una inmensa capa de sombra que ahora tratamos de retomar, como podemos, en nuestro discurso, en nuestra libertad, en nuestro pensamiento. Pero nuestro pensamiento es tan corto, nuestra libertad tan sumisa, nuestro discurso tan repetitivo que es muy necesario que nos demos cuenta de que, en el fondo, esta sombra de abajo es un mar por beber. Las prosperidades de Juliette son siempre más solitarias. Y no tienen término.²

Lo transcurrido entre el primer capítulo y el número 56 de *Rayuela* acrecienta la dificultad de representar. De aquí que en el último ya no se trate ni de construir ni de destruir, sino que se apele a lo que tendría que llamarse la *de-construcción*, o la *de-creación*. Ya en "Lejana" Cortázar se había internado en esa zona provisional y preparatoria que su ficción se ha impuesto como terreno para la *de-construcción* y que, por lo mismo, será donde más habrán de abundar las imágenes constructoras. Pero estas imágenes subrayan la perspectiva de su propia disolución, abriéndose hacia el vacío en el cual todo formalismo, toda construcción, pierde vigencia y revela su limitada función: la de haber sido el único instrumento capaz de configurar la búsqueda.

² *Las palabras y las cosas* (México, Siglo XXI Editores, 1968), pág. 209.

En efecto, el imperativo de tener que construir algo para poder escaparse del territorio, convierte a Oliveira en una tríada. Es *Oliveira-minotauro-araña*. Lo que construya deberá ser efímero: "Difícil explicarle [a Gekrepten] que cuanto más frágil y perecedero el armazón, más libertad para hacerlo y deshacerlo. Los hilos le parecían a Oliveira el único material justificable para sus inventos...Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo que saliera" (379). Oliveira es una laboriosa araña: "Los hilos, por ejemplo, a Traveler le iban a producir una impresión terrible cuando avanzara en la oscuridad y sintiera crecer como una sutil resistencia contra su cara, en los brazos y las piernas, y le naciera ese asco insuperable del hombre que se enreda en una tela de araña" (388). Pero todas las extensiones objetivas del ser, por muy sutiles que éstas sean, se manifiestan como extensiones territoriales.

Porque el territorio es soporte de la vida y de la representación. Es lo visible. Es, según Stephen Dedalus en *Ulysses*, "what you damn well have to see." Por su cuenta, Maurice Blanchot, en su ensayo sobre el infinito literario en Borges, se refiere a lo "real" en términos similares. Para Blanchot la obra de Borges plantea lo "real" como "la irrealidad negada," y como "una especie de enflaquecimiento, de adelgazamiento del espacio."³ La línea recta define la realidad cotidiana, y ésta niega lo "irreal," lo "imaginario," que según Blanchot, es aquello que "no le permite a K alcanzar el castillo...y tal vez al hombre viviente juntarse consigo mismo en un punto que haría a su muerte perfectamente humana y, por consiguiente, invisible."⁴ Oliveira también considera que lo más humano es invisible, pero para él lo visible, lo territorial, nunca es la pura y total negación.

Oliveira y Traveler son "dos maneras, necesitadas de que la una quede abolida en la otra y viciversa" (394). Son como "dos mellizos que juegan un sube y baja" (393). Lo que más firmemente los une es la diferencia, pero la diferencia queda, en momentos muy privilegiados, plasmada como *figura*. Son momentos en los cuales Oliveira y Traveler se ven "al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde

³ *El libro que vendrá* (Caracas, Monte Avila Editores, 1969), pág. 112.

⁴ Blanchot, pág. 112.

todo accede a la condición de *figura*” (545). Se incorporan a la visión de Morelli, integrándose a la “obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una transcendencia en cuyo término está el hombre” (545).

Pero todo esto posee un grado de visibilidad muy peculiar y hasta anómalo en *Rayuela*, ya que para hacerlo visible la “antinovela” accede a lo literario. Oliviera se ha de ver en Traveler como “el hombre del territorio, el incurable error [tan hábilmente perpetuado por la literatura] de la especie descaminada” (402). Y también tendrá que redimir, para Traveler y para todos, la caricia que el viejo de la paloma solo puede repetir desde la locura: “Traveler lo miraba, y Oliveira vió que se le llenaban los ojos de lágrimas. Le hizo un gesto como si le acariciara el pelo desde lejos” (401). El gesto confirma la distancia al mismo tiempo que la anula; el territorio ha cedido y ha permitido que a través suyo se comuniquen miradas e intenciones. El consejo de Traveler a Oliveira antes de dejarlo solo en la ventana (“Métele la falleba, no les tengo mucha confianza”; 402) expresa en estilo llano la ingenua y diáfana labor que hermana a los héroes de la épica según Schiller.

Los momentos finales del capítulo 56 se componen de este tipo de pequeñas pero significativas victorias. Victorias sobre lo cotidiano, y por lo tanto triviales, pero que no por ello dejan de ser signos de que algo insólitamente liberador se afirma a través de ellas. Talita, por ejemplo, llama idiota a la esposa de Farraguto, su jefe, y “en el silencio extraordinario que siguió a su admonición, el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve” (403). En ese momento Oliveira, Traveler, Talita y todas las personas que la relación entre éstos implica, están situados en la zona de la rayuela más cercana al ingreso transcendente que la obra no puede narrar.

Desde una perspectiva más amplia, todas estas acciones ocurren dentro de dos modelos a escala reducida de *Rayuela*, que son la clínica y la rayuela dibujada en su patio. Esto, más la convergencia de situaciones y la progresiva conjunción de los personajes principales, contribuye a crear una situación que en otro tipo de obra más tradicional conduciría hacia una resolución anagógica.

Y no hay que olvidar, al plantearse la noción de *figura* en *Rayuela*, que para Eric Auerbach en *Mimesis* y en su importante ensayo, "Figura," el término designa la función de enlazar el entendimiento de dos hechos históricos o de dos individuos diferentes, sin disolver el carácter específico de su historicidad. En un sentido escatológico, el realismo que opera mediante el concepto de *figura* se proyecta hacia el futuro; el presente es solo *umbra futurorum*, el verbo encarnado tiende un puente hacia el futuro redentor.⁵

Aunque apartándose del esquema cristiano, Morelli distingue la misma fluidez temporal en su propio concepto sobre *figura*: "Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de imagen, para evitar confusiones. Sí, todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes aunque paralelos. En este sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna'" (545).

Desde este ángulo, cabe indagar qué une las nociones de cuerpo y figura. El *Ulysses* de Joyce, entre las obras del modernismo europeo, es la que con mayor minuciosidad despliega el vasto juego de concordancias simbólicas sobre la base de lo específicamente corpóreo y fisiológico. El caudal simbólico contenido en el proceso de ascender desde el plano fisiológico-individual hasta el Cuerpo representativo es casi agotado por Joyce, y habrá que regresar a esta cuestión el final de este análisis. Por ahora es preciso limitarse a ciertos aspectos de *Rayuela* en que la noción de figura entra en contacto con el cuerpo individual y, por medio de éste, intenta su transformación en el Cuerpo que los incluya a todos.

Basándose en lo anotado por Morelli, se podrían aislar dos aspectos de la noción de *figura* en *Rayuela*: 1. el instrumental, cognocitivo, en el cual la *figura* opera como término de enlace entre individuos y épocas diferentes; y 2. el ontológico, relacionado con el primero desde la perspectiva que tiene por meta fijar la relación entre el cuerpo y sus propias transformaciones simbólicas. Este segundo aspecto será abordado más adelante, pero antes habrá que precisar la relación entre el aspecto instrumental (el de la representación) y el ontológico (el de lo que rebasa la representación). Esto conduce de nuevo al *territorio*.

⁵ Ver, especialmente, "Figura," en *Scenes from the Drama of European Literature* (New York, Meridian Books, 1959), págs. 11-76.

La dimensión territorial ha cristalizado a través del encuentro (siempre determinado por la presencia de Talita) entre Oliveira y Traveller, ocurrido en el capítulo 56. Ahora bien, dicha cristalización es un logro existencial, es el fruto de haberse conseguido potenciar el *territorio* hasta convertirlo en *Agón*, en el ámbito del juego provocador del sentido. La posibilidad de sentido se sustenta en la *diferencia*, que es precisamente lo que la representación se propone captar como *identidad*, aun a costa de plasmarla en las figuras y las relaciones propias del combate y de los desdoblamientos del juego. No hay ni vencedores ni vencidos. El juego final demuestra que la diferencia es la constitución de la identidad. Al abandonar el territorio Oliveira salta fuera de lo que él *es sólo no estando ahí*. Traveler, por su parte, permanece *del lado de acá*, dueño del territorio, justificando así el apelativo de *Manu* que Talita le confiere. Ser *Manu* es ser guardián y fundador de lo humano, ser el único sobreviviente del diluvio inaugurador de una nueva era del devenir cósmico.⁶ Pero los términos de esta identidad de lo humano consigo mismo se disuelven al reconocerse que *Manu* también representa, en una escala más amplia, sólo uno de los catorce intervalos de tiempo que componen cada *Kalpa*, cada inmenso día del *Bhramā*. Traveler atestigua el tránsito diurno del tiempo, y Oliveira el nocturno, el de las tinieblas donde el tiempo se reconstituye negándose.

El aspecto instrumental de la noción de *figura* concluye por destacar lo mítico. Es así como alcanza la clausura de su propio diseño. Existe aquí una economía del símbolo que no incluye los elementos más específicos del cuerpo, y que tendrá que ser asimilada por otro desplazamiento simbólico a partir del cuerpo mismo.

Las figuras descarnadas (las "figures décharnées," traídas por Morelli de *L'Abbe C* de Bataille) retienen en el texto de *Rayuela* la facticidad corpórea en tensión con su naturaleza de figuras. Están en el texto y valen como signos, pero poseen aquello que la figura sólo plasma en su contorno esencial, y en "fugaz homenaje a lo efímero" (421). La línea traza lo visible, lo que el cuerpo puede entregar a la historia, ya sea ésta la de los libros, o la de las iconografías grabadas en las aceras de París por jóvenes estudiantes y borradas a diario por las barredoras. Oliveira con-

⁶ John Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology*, (London, Routledge & Kegan Paul, 1968), págs. 199-201.

templa estos dibujos en compañía de Pola. Pola (se sabe más tarde) tiene cáncer. La enfermedad yace oculta, es irreductible e inmune a toda representación comprometida por los vínculos del afecto. Ante ella Oliveira sólo puede recurrir a la ilusión del contacto epidérmico:

Era casi de noche y Pola parecía una figura de Bonnard, tendida en la cama que la última luz de la ventana envolvía en un verde amarillento. “La barredora del amanecer,” pensó Oliveira inclinándose para besarla en un seno, exactamente donde ella acababa de señalar con un dedo indeciso. “Pero no suben hasta el cuarto piso, no se ha sabido de ninguna barredora ni regadora que suba hasta un cuarto piso. Aparte de que mañana vendría el dibujante y repetiría exactamente lo mismo, esta curva tan fina en la que algo...” Consiguió por apenas un instante besarla sin ser más que su propio beso. (422)

Lo que une la figura al cuerpo es, pues, la muerte. Morelli lo confirma solapadamente cuando afirma que contar debe equivaler a configurar, y como prueba aconseja sustituir la frivolidad del maquillaje por algo más definitivo: “¿Cómo *contar* sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla” (544). En el momento en que alude al contacto más directo entre lector y texto, la asociación con la mascarilla mortuoria es inevitable. El nexa queda confirmado por la presencia en el texto de *Rayuela* del “Oscuro” Heráclito y su muerte ejemplar. Oliveira recuerda al filósofo efesio en el momento de su propio contacto carnal con la oscura clocharde Emmanuèle: “La hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuèle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el codo sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección” (249). El destino de Heráclito, lo poco que de él se conoce, está cifrado en la primera parte de *Rayuela* como inmanencia anagráfica.

Rodolfo Mondolfo ha recogido los datos biográficos de rigor sobre el filósofo. De entre los aportados por Diógenes Laercio hay

que destacar que Heráclito aconseja a los efesios “abandonar la ciudad dominada ya por una mala constitución.”⁷ Heráclito se retira después al templo de Diana, donde “se entrega a jugar a los dados con los niños.” De su muerte por hidropesía existen tres versiones. En una, Laercio dice que Heráclito “preguntó a los médicos si vaciándose las entrañas podía uno quitarse la humedad, y habiéndose rehusado aquéllos, se expuso al sol y ordenó a los niños que le hicieran una cataplasma de estiércol de vaca, y así extendido al día siguiente murió y fue sepultado en la plaza.” Por su parte, añade Laercio, Neantes de Cízico afirma que, “no pudiéndose quitar de encima el estiércol, quedó así desfigurado e irreconocible, siendo devorado por los perros.”⁸

Cuando se lee *Rayuela* integrando los capítulos prescindibles, se va del 73, animado por el “fuego sordo” (438), hasta el 36, donde se cita la muerte de Heráclito, haciéndose hincapié en su tránsito de las oscuras sentencias (en las que el fuego juega el papel dominante) al acto paradigmático de morir emplastado en estiércol, lo cual remite no sólo al contacto (paródicamente sacramental) de Oliveira con la suciedad de la clocharde Emmanuèle, sino a toda una red de signos imantados por la ausencia de Rocamadour y la Maga, los cuales se inscriben en esta parte del texto bajo los respectivos signos del excremento y el agua.

Para Oliveira la falta de estos dos cuerpos subraya la ausencia del sentido en la muerte de Rocamadour y, más tarde, en la transfiguración de la Maga, convertida en alusiones fantasmales e indeterminadas, como cuando Emmanuèle le cuenta de “una ahogada que Celestin había visto a la altura de Grenella,” y Oliveira sólo quiere saber “de qué color tenía el pelo” (248). Por oposición, Heráclito muere ejemplarmente, colmando el sentido, corporizándolo en una especie de dibujo a la vez excremental y mortal. La última de sus oscuras sentencias (la más juvenil) es muda, pero está preñada de significado, cuyo sentido pleno es el de resumir una existencia y unos textos.

A la muda plenitud de esta muerte habría que oponer la de Rocamadour, más muda todavía por ser él anterior al verbo y a los textos. Su residencia en la tierra no ha sido *cifrable*, de aquí que sea él precisamente quien se disemine por el texto de *Rayuela*

⁷ *Heráclito* (México, Siglo XXI Editores, 1966), pág. 3.

⁸ Mondolfo, pág. 4.

(diseminación similar a la corriente anagramática que analizaré más adelante con respecto a “Lejana”). Pero el cuerpo de Rocamadour no queda disuelto, ni tampoco encapsulado, como el de Heráclito, en la anécdota histórica, sino que sirve de nexo para enlazar los cuerpos encontrados por Oliveira cuando éste se distancia de la Maga y del propio Rocamadour (encuentro con Berthe Trepát, capítulo 23); y cuando llega al vórtice de su experiencia en París (encuentro con la clocharde Emmanuèle, capítulo 36).

Ambos capítulos reclaman una lectura simultánea que, así todo, no podría eliminar la diferencia que escinde el espacio de imágenes que ellos comparten y conjugan. Porque la ausencia de Rocamadour durante el encuentro entre Oliveira y Berthe Trepát todavía se expresa mediante imágenes que sugieren una visión parcial, sucesiva. “Primero Rocamadour y ahora Berthe Trepát” (134), se dice Oliveira, para después ver a la criatura a través de la imagen del pederasta Valentin: “Oliveira trataba de imaginarse a Valentin llorando boca abajo en la cama, pero lo único que conseguía era ver a un Valentin pequeñito y rojo como un cangrejo, en realidad veía a Rocamadour resistiéndose y arqueándose, hurtando el culito a las manos torpes de la Maga” (138). Se trata aquí de un Rocamadour episódico, atrapado en la metonimia del quehacer que él involuntariamente provoca. Más tarde, en el mismo capítulo, la imagen regresa a Oliveira centrada en la boca de Berthe Trepát: “Miraba hacia el corredor a oscuras, revolviendo los ojos, la boca violentamente pintada removiéndose como algo independiente, dotado de vida propia, y en su desconcierto Oliveira creyó ver de nuevo las manos de la Maga tratando de ponerle el supositorio a Rocamadour que se retorció y apretaba las nalgas entre berridos horribles, y Berthe Trepát removía la boca de un lado a otro...” (148). Pero en el capítulo 36 ya la muerte ha liberado a Rocamadour de lo anecdótico y sucesivo, su cuerpo puede entonces asumir la función de *phoria*, la de trasladar y sostener; la de servir de base para el intercambio de las imágenes sin llegar a adquirir la materialidad territorial del puente. Por él se ensartan los componentes del núcleo *cuerpo-figura-excremento-muerte*. Gracias a la inmanencia del cuerpo de Rocamadour, Oliveira alcanza la visión que cierra su peregrinaje en París, al final del capítulo 36. De allí en adelante se inicia el regreso que habrá de concluir en la ventana de la clínica o, si se quiere, en la oscilación final que lleva

y trae del capítulo 58 al 131, como si quisiera negar el final de esta lectura y el principio de otra, quizá de una relectura que querrá siempre detenerse en el párrafo final del capítulo 56, para indagar una vez más sobre si Oliveira salta o no.

Y es que, al tener que ocupar el sitio de lo que debiera ser el final *novelístico*, el capítulo 56 no puede sustraerse de las coordenadas de la acción que con él concluye; mientras que el final del 36 ocupa el centro virtual del libre juego de las imágenes, y es por eso que puede permanecer abierto, sin apuntar a nada que no sea lo que su propio sentido problematiza:

Horacio saludó al Oscuro, la cabeza del Oscuro asomando en la pirámide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Pola y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo con Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la tierra al cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semén y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el Kibbutz. (253)

Heráclito abandona la palabra y hace de su cuerpo su última sentencia. Rocamadour, que nunca llegó a la palabra, transfigura su cuerpo en sostén de las metáforas. La presencia del filósofo usurpa momentáneamente el lugar que debía ocupar la del niño en el texto, pero lo excremental sella la unión de ambos. Hay que pasar por el cuerpo de Rocamadour, anticipado por Heráclito, hay que ver el mundo desde y por su centro, centro que en vida fue

sólo pura facticidad o estorbo.⁹ Hay que tocar a Berthe Trepát en el hombro y buscar a Rocamadour y a la Maga en el cuerpo y en la boca de Emmanuèle.

El no renunciar al cuerpo complica y da espesor a la elaboración de los juegos verbales de que tiene que valerse *Rayuela* a nivel de la representación. Ya no se trata de la incorpórea zona de destellos lógicos que caracterizó las narraciones de *Bestiario*. Pero sólo el análisis detenido de una de ellas, de "Lejana," ayudará a fijar el alcance y los límites de los recursos formales empleados por Cortázar.

A primera vista, el diario de Alina Reyes, protagonista de "Lejana," parece compartir con los puentes de *Rayuela*, y con el puente húngaro al que pretende conducir, la condición de permanecer truncado, abierto a otra zona cuya indagación se ha propuesto. El espacio textual del diario que Alina Reyes escribe es, sin embargo, virtualmente ilimitado, debido a la capacidad que tiene de autogestarse, análoga a la de Alina Reyes para confabular mensajes y pensar (crear) lugares. La trama del diario, su fábula, impone la orientación *espacial*, y transforma ilusoriamente a la totalidad del texto en otro puente.¹⁰

Pero el texto (la totalidad de "Lejana") sería un puente sobre el vacío, puesto que no tiene orillas que unir, ya que éstas,

⁹ La última transfiguración del año de Rocamadour, ya como apertura cósmica, ocurre en el circo (capítulo 43): "Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aun vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reirse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba y que ese otro no era él que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él que se quedaba fumando en plena gritería del circo" (310).

¹⁰ Empleo el término *fábula* para designar el registro metonímico, o sea, lo que concierne a la trama, sus incidencias y su encadenamiento causal. Por *texto* no solo designo el registro metafórico (que permite un ordenamiento de las cosas "por encima" del de la fábula en sí), sino también incluyo la totalidad implícita en todo texto, la fronteras más distantes hacia las que se encamina la interpretación con el propósito de agotar el sentido. Importa destacar el carácter espacial del registro metonímico el cual, según Barthes, "a pour support l'étendue," y su composición causal ("linéaire et irréversible," añade Barthes, y le compara con la "chaîne parlée" de Saussure). En cuanto a la metáfora, hay que aislar dos características, la de constituer un "trésor de mémoire" y la de enlazar los términos metonímicos *in absentia*. Cito de: Roland Barthes, *Elements de Sémiologie*, en *Le Degré Zéro de L'Écriture suivi de Elements de sémiologie* (Paris, 1964), págs. 131-32.

de existir, se irían retirando ante la expansión textual, ofreciéndose sólo como espejismos en perenne fuga. El desarrollo cronológico del diario y el desplazamiento geográfico que narra, crean la ilusión de que lo escrito, efectivamente, conduce a la embocadura del puente en cuyo centro ha de encontrarse la mendiga de Budapest. Y esta meta supone, a su vez, un origen y un territorio causal que lleve del origen a su desenlace. Pero nada de esto puede ser localizado a partir del texto mismo. El origen y el destino establecidos por el texto en forma de diario son los extremos de una cadena causal, de una extensión biográfica de Alina Reyes destinada a atraer sobre sí al sentido configurador que permanece inmanente a nivel del registro metafórico. La "victoria" de Alina Reyes sobre "esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda," no puede efectuarse a nivel de la trama, de lo causal (los términos espaciales son aquí tan inevitables como ineficaces).¹¹ El diario se convierte en prisión. Es preciso salirse de él: "Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas—Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría" (47). La salida, por supuesto, es más significativa. La biografía no puede anexarse esa otra zona, representada por la mendiga, sin escaparse de la natural sucesividad que el diario le impone.

La mendiga ocupa la mitad exacta del puente, el sitio de las transformaciones. A nivel de la fábula y de su desarrollo lineal, la segunda mitad del puente marca el inicio de otra zona. Rebasar el punto medio del puente equivale a tomar posesión del nexo que une los dos territorios. Pero desde la perspectiva de la totalidad textual (no sujeta a las normas del espacio), la mitad nunca ha existido, como tampoco el origen. El lugar de la mendiga es la expresión anecdótica (fabular) de ese punto inexistente, más allá de toda biografía, desde el cual el texto se dispersa.

La fábula confiere al puente un origen análogo al humano. "Seguí [escribe Alina Reyes] hasta el nacimiento del puente" (43). El puente crece hasta llegar al punto donde Alina Reyes encontrará, en la mendiga, a la figura con la doble función de madre e hija. Madre al final, en cuanto de ella surge y se aleja Alina

¹¹ *Bestiario*, (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, sexta edición, 1967), pág. 47. Siempre se cita por esta edición.

Reyes (que es hija alejándose y madre quedándose), e hija cuando, más temprano en el diario, la mendiga es objeto de los sentimientos maternos de Alina Reyes, quien escribe: "Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos—porque yo creo que allá no tengo hijos—y necesita confortación, lástima, caramelos" (39-40). Lo importante es que la fábula no puede sino articular todo esto por medio de imágenes ontogénicas.

Adecuando el presente análisis a la relación *anagrama-palíndromo*, propuesta por 'Lejana,' cabría decir que la fábula confía en que la totalidad del texto detente el anagrama capaz de configurar su sentido final, y que éste rescate a la fábula de la sucesividad y de su obligada atención a lo humano. Pero el texto no recompensa esta fe. Lejos de posibilitar la repentina afloración del sentido, hasta entonces oculto (como correspondería al anagrama), el texto evoca la fascinante oscilación del palíndromo.

El anagrama constituye una alteración sintáctica, un nuevo ordenamiento de los signos, cuya mejor justificación es la de revelar el destino oculto, el sentido (o contrasentido) latente en una frase o en un nombre. Su orden corresponde a la metáfora, por soliviantar el espacio común desde varias direcciones, a partir de las cuales el sentido fluye y cristaliza. Su apetencia es talismánica. Y es ajeno al devenir biográfico e histórico, puesto que los puede reducir a una sentencia, al privilegio de un destino.

El palíndromo, por el contrario, opera sobre la superficie misma de la frase, olvidándose de su espesor vertical. No sustituye el sentido por otro que vendría como de "otra dimensión," simplemente se burla de las pautas espaciales sin que la alteración que provoca cancele el significado original. Su orientación es lineal, mientras que el anagrama nunca se *orienta* sino que se *concierta*, se *concuerta*.

La trayectoria descrita por el palíndromo se atiene a dos modelos espaciales concretos: en el plano del significado su desarrollo es pendular, oscilatorio; y en el del significante convierte la frase en verdadero puente, al permitir la lectura en ambas direcciones. Pero, simultáneamente, niega la noción de puente, puesto que aspira a detener la lectura mediante el hipnótico ir y venir de la frase. Se llega al extremo distante del puente sólo para regresar al punto de partida, las orillas que uniría ya no importan, se diría que han dejado de existir.

El anagrama contenido en "Lejana" (*Alina Reyes/es la reina y...*) exhibe una peculiaridad fundamental, que es la de negarse a sí mismo. Por una parte es fiel a su naturaleza anagramática, porque desentraña un destino oculto. Alina Reyes es reina, posee el privilegio de contener en ella misma las cifras de la otredad. Pero la nueva configuración del sentido queda truncada. Lo importante, lo que el anagrama mismo convierte en carencia inapelable, es su segunda mitad ausente, la entidad que debe hallarse más allá de la *y*. El anagrama pierde así su cualidad definitiva, su virtud totalizadora, permaneciendo a nivel de lo biográfico, de sus carencias y de su encadenamiento metonímico:

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 ésta que no es reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama. (12)

El espacio que la rodea de datos sensoriales es aprehendido por ella como una serie de adherencias; "Me acosté con gusto a bombón de menta, al Boogie del Banco Rojo, a mama bostezada y cenicienta... Yo apago las luces y las manos, me desnudo de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros" (36). Lo diurno se le adhiere, y lo nocturno la sitúa en otras cosas, anticipando el desplazamiento hacia otra identidad que ocurre al final del relato. Extenderse más allá de uno mismo, hallarse en lo otro, significa internarse en la segunda mitad del anagrama, ir más allá de la *y*. Ser, pues, "la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros," representa una variante del anagrama: ser cadena y estar encadenando y también encadenada al rey, concederle la mitad privilegiada del anagrama y hacerse cosa con tal de consumir la pareja.

Esta ambigua y disfrazada concesión se ajusta al imperativo (natural, social e histórico) de que sea el Rey quien deba ocupar el sitio contiguo al de la reina. En "Lejana," sin embargo, dicho imperativo es negado por la coartada ontológica que consiste en pretender anexarse lo otro incorporándolo a uno mismo. Esto equivaldría a poder instaurarse como reina más allá de la *y* del anagrama hasta entonces truncado, y lograr que éste actue como palíndromo, que sea siempre y empecinadamente *lo mismo*,

sin mitades, porque la única mitad localizable en el palíndromo estaría localizada al final y al principio (son ya lo mismo) de la semejanza.

Sentirse cadena de Rex transforma el anagrama sin resolverlo. Casarse con Luis María (con el "peoncito de dama" cuyo nombre es parodia de una unión *natural*) destruye el privilegio anagramático, la exactitud de sus cifras, pero le sirve a Alina Reyes para trasladarse al puente en Budapest, al sitio de las transformaciones.¹²

"Lejana" es el *discurso del método*, o la poética, del Cortázar lúdico y formalista. Es su "La muerte y la brújula." Como en el relato de Borges, dos figuras dialécticamente relacionadas, que se necesitan por ser irreconciliables, son los paradigmas de la indagación ontológica. "Lejana" sugiere la necesidad y la imposibilidad de construir un *anagrama-palíndromo*, de poder recorrer en ambas direcciones el puente donde el ser y su sentido se interrogan mutuamente y el "territorio" parece buscar su negación. El relato confirma que esto es imposible de narrar o de representar. De aquí la distancia subrayada por la voz que asume la narración del relato más allá del diario. Es la voz *constativa* del pretérito la que debe encargarse de narrar la incorporación de la mendiga a la "zona iluminada, más bella y cierta" (47) de Alina Reyes. El momento de "fusión total" en lo narrado no puede incluir en su devenir sintáctico ese punto en que Alina Reyes y la mendiga son una: "Cerró los ojos en la fusión total, rehuendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular repentinamente; tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin" (49). Pero la y persiste, y entre ella y el final del relato, la presencia de lo otro en fuga, pero de lo otro transformado ahora en uno mismo, y uno quedándose para, solo entonces, poder internarse en la oscura segunda mitad del puente, más allá de la representación: "Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vió que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose" (49).

Cortázar escribe con los restos de una cultura que se desintegra, pero su tarea no es la del arqueólogo. Siente, como Melville

¹²No he podido dar con el posible anagrama contenido en "Alina Reyes de Araoz," pero lo importante para el presente análisis es la destrucción del anagrama original por extensión matrimonial.

y más tarde Joyce, el peso acumulativo de la historia, sin que por ello se interese demasiado en los monumentos sepultados, análogos a los que incitaban la curiosidad de Melville desde las profundidades del Hotel de Cluny. No hay en su obra la tensión vertical que unía, para Melville, la raíz de la humana grandeza con lo que el llamó "the fantastic towers of man's upper earth."

Tampoco le es posible a Cortázar realizar la labor arquitectónica que Joyce llevó a cabo en el *Ulysses* a partir de la pluralidad simbólica del cuerpo. No existen en *Rayuela* la huella y el vacío dejados en *Ulysses* por el abandono de la fe católica. Sabemos, por Richard Ellmann, que Joyce comparó el *Ulysses* con la catedral de Notre Dame.¹³ Y, ¿qué es el cuerpo en *Ulysses* sino una Iglesia más humana, una extensión visceral y anagógica que busca la transcendencia no en términos de la divinidad, mas en los suyos propios, erigidos por ella como su mejor recuerdo?

Pero desde la perspectiva de *Rayuela* la cuantía simbólica del cuerpo recogida y elaborada en el *Ulysses* no deja de ser otro monumento. El punto de contacto entre ambas obras con relación al Cuerpo Colectivo podría ser el de lo carnavalesco, en su stirpe medieval. Es cierto que no hay Carnaval en *Rayuela*, pero sí hay Circo y Manicomio, colectividades estas que realzan una ausencia que *Rayuela* sí parece constatar, la de la exuberancia comunal que hoy en día se asocia con los ritos callejeros del medioevo.

Y es que el Cuerpo solo se constituye por medio de la acción colectiva y secular. La tradición de este fenómeno comunal se hubo de dividir en dos vertientes: la del Templo y el poder oficial, de una parte, y la de la Plaza y el ritual popular de la otra. Al parecer el Carnaval muere con la Iglesia, pues existió en conjunción dialéctica con la venerable institución que parodiaba. Las imágenes que sustentaban ambos ritos pertenecían a un mismo universo simbólico.

El cuerpo en *Rayuela* no es representativo en la medida en que para serlo tendría que celebrarse como tal a través del rito. El énfasis lúdico de la obra (más que un vestigio ritual) es el obligado exorcismo que expresa la necesidad de aplazar los ritos. En efecto, los vestigios del esquema mítico-ritualista no presentan (como en Eliade) el término distante de una posible concordancia sino, más bien, los presupuestos mínimos de una tarea de ruptura.

¹³ *Ulysses on the Liffey* (New York, Oxford University Press, 1972), pág. xii.

Dicha tarea sugiere que hay muy poco que celebrar comunalmente. El verdadero y pleno juego ritual se da, entonces, como horizonte. El salto final de Oliveira hacia la porción oscura del día cósmico solo cobrará sentido comunal en el futuro, pero no en el futuro hipostático de las cristologías y de las utopías seculares.

La desconfianza por las empresas colectivas (tanto de carácter religioso como político) se transforma en el deseo de recuperar el nexo comunicativo que pudo alguna vez haber existido entre la locura y la razón. La crítica de la enajenación o locura colectivas no constituye un pesimismo cultural; solo exige, como paso previo, la recuperación de la mitad oscura, tal vez la descrita por Foucault en su *Historia de la locura*:

En la Edad Media, hasta el Renacimiento, el debate del hombre con la demencia era un debate dramático, que lo enfrentaba con las potencias sordas del mundo; y la experiencia de la locura se obnubilaba entonces en imágenes donde se representaban la Caída, la Consumación, la Metamorfosis, y todos los maravillosos secretos de la Sabiduría. En nuestra época la experiencia de la locura se calla en un saber que, de tanto conocerla, la olvida.¹⁴

En este sentido, “Lejana” y *Rayuela* tratan de lo mismo. Buscan el punto espacial, o el momento, donde y cuando la locura y la razón conversen, o la vida y la muerte se comuniquen visiblemente, o los sexos se encuentren en la semejanza sensible. “Lejana” es la enunciación más escueta de esta búsqueda. Es preciso que su alcance lógico sea total, para que la ficción pueda dedicarse a la labor que la espera en la segunda mitad del puente que “Lejana” postula y no puede alcanzar. “Lejana” traza los límites de la palabra, *Rayuela* se propone hacer hablar al silencio.

Bennington College, Vermont.

¹⁴ *Historia de la locura en la época clásica*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1967), pág. 10.