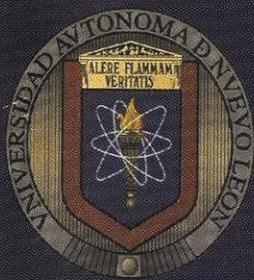


HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

2005



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Edición 32

LA SUBVERSIÓN DE LA "GRAN COSTUMBRE" EL ESCÉPTICISMO DE JULIO CORTÁZAR Y EL TELOS COGNOSCITIVO DEL ARTISTA LITERARIO

Jorge García-Gómez Ph.D.
Profesor Emérito de Filosofía
de Long Island University

Nos proponemos llevar a cabo en este estudio un análisis filosófico sostenido de pasajes varios de obras de Julio Cortázar, el gran escritor argentino. En particular, nos concentraremos en *La vuelta al día...*¹ dada su variedad y riqueza pertinente y su repetido intento de poetizar en torno a los fines de la obra literaria. Y ello sobre todo porque la emplea como instrumento *sui generis* y en un contexto muy especial, que son de la mayor importancia para el hombre en cuanto tal y para el filósofo en especial, a saber: el de la posibilidad del conocimiento de la verdad.

Precisión a limine

En primer lugar, es menester —aunque sólo sea brevemente— hablar del método que se va a emplear a continuación. Como se hará patente en adelante, la textura del escrito de Cortázar es tal que reflexión y acontecimiento no van aparte ni siquiera se presentan simultánea o sucesivamente, con conexión causal esta última. No; el nexo entre ambas dimensiones es por dialéctica circular y funciona *ad infinitum*, de modo tal que se convierte en el constitutivo fundamental de la obra. Esto implica

¹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1967.

Universidad Autónoma de Nuevo León
Facultad de Filosofía y Letras

—o más bien exige— cierto modo de examinar y de exponer la misma que sea adecuado a dicha raíz. A mi parecer, sólo el comentario crítico se presta a tal tarea, y esto por varias razones. En primer lugar, la naturaleza discursiva del comentario es tal que se corresponde con el aspecto de transcurso infinito del libro; en segundo lugar, la constitución mutua que llevan a cabo reflexión y acontecimiento en la prosa de Cortázar es tan íntima y decisiva que sólo una mirada muy cercana y detallada —y esto es lo típico del comentario— puede ser fiel a creación tal. Y sin embargo también es necesario subvertir el comentario, pues, si su fin ha de cumplirse (o sea, si el significado *en concreto* de la obra va a hacerse patente a través de su esfuerzo), no quedará más remedio que distanciarse del texto, por lo cual no quiere decirse solamente el producir esa separación que es ingrediente estructural de todo concepto (y el comentario es quehacer conceptual o no es nada) sino además el distanciamiento que implica una mirada con ánimo a superar (ya se redunde en el éxito o en el fracaso). Pero ésta no es la única dificultad del método por comentario, ya que, si bien es éste paralelo estructural de un texto que se quiere a sí propio infinito, también y por lo mismo deviene el comentario una trama cuyo orden de grado sería superior al del texto que intenta dilucidar. Y esto fuerza necesariamente a que el comentario se haga selectivo (o en cierto modo mutilador), o que decida de cierta manera ponerse fin a sí propio, sin duda en algún lugar arbitrario. Válganos de consuelo que el método escogido nos hará permanecer en contacto vivo con el texto. Esto nos incitará a una emulación —intencional o espontánea— del espíritu del libro, que no de la letra, pero, eso sí, dentro de los límites críticos y con el ánimo de superar que nos proponemos.

Introducción Premonitoria

Trátense sin duda en este libro del remolino de un *tour de force*, vorágine tanto por la infinitud como por lo disímil y por las encontradas y hasta violentas pasiones. Pudiera uno preguntarse, sin embargo, de qué género es esta obra y se podría responder —dada la diversidad de temas, sucesos, personajes y situaciones y hasta la multiplicidad de formas, desde el verso hasta la impresión y el ensayo²— que se trata de un *collage*. Pero si el *collage* es género, es menester dar el principio de unidad que lo establezca. Y para esto hay que empezar por *darle nombre*. Creo que el mismo Cortázar

² Veanse, entre otros, “*Dos historias zoológicas y otra casi*” (pp. 109–11) la antología de poemas de otros que sigue y “*Estación de la mano*” (pp. 167 ss).

—con sus analogías y juegos de palabras y hasta en las ilustraciones o los grabados— nos da la justa pauta, comenzando ya con el título de la obra y los encabezamientos de secciones, como son “Julios en acción” y “Un Julio habla de otro”. Tomemos pues a *Passepartout*, ese personaje de *La vuelta al mundo*, de puerta a *La vuelta al día*. Tomémosle y hagámoslo por doble partida: por ser principal en Verne y por aparecer ilustrado en la obra de Cortázar aún antes de que éste hable. Acordémonos sobre todo de Cantinflas y pensemos en Cortázar, siguiendo su ejemplo en el libro que nos atañe. Adoptemos, en particular, el *tono* del autor a fin de responder a esta pregunta: ¿Cuál es el fundamento de la unidad de esta obra en cuanto *collage*? No es el de *Passepartout*, por cierto, sino el de “todo pasa” o el de “no importa lo que pase”. Es el mismo principio —o así parece— que el de la relación de Martí con Troisky que expresa “Los hachacitos de rosa”³. O en otras palabras: se trata de una parodia, aunque en este caso a veces sin referente y sin ironía. Queden como esbozo de justificación de esto las palabras del mismo Cortázar cuando da cuenta del título: “Lester escogía el perfil, casi la ausencia de temas... Y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca...”⁴ Se trata pues de oquedad, croquis y asociación de ideas. Quizá por aquí asome su cabeza soñolienta el surrealismo. Es así que al entender de guisa tal *La vuelta al día* nos pasa lo mismo que a Cortázar —dibujamos “una lección de huevas”, nos libramos del “cangrejo de lo idéntico” y nos llega “inexplicablemente” el recuerdo de su tocayo⁵. O, en otras palabras, todo vale, y nada. Es el montón que incluye “los peces del recuerdo”⁶, pero, eso sí, como le sucede a la esponja cuando respira; es decir, los peces entran y salen sin fin y sin huella y con el espíritu opuesto al de la “señora seriedad”⁷. O para decirlo de otra manera: todo da igual y ninguna cosa importa. La falta de ironía refleja es a veces apabullante, pues, con todo, se trata de una obra de arte que se odia y se destruye a sí misma en el mismo plantearse, o sea, en su propia factura y no en la opinión del que juzga. Pero sin duda no le hacemos justicia a don Julio, puesto que nos arrebujamos con la señora seriedad y hacemos de pedantes⁸, aunque no porque las citas nos “vistan mucho”⁹, sino porque nos sentimos

³ Cf. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Seix Barral, 1965), pp. 227–28.

⁴ *Op. Cit.* p. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ p. 9.

⁹ *Ibid.*

desconsolados ante tanta utilería. ¿Sería quizá más propio —sigamos de señora seria y pedante— juzgar a lo serio, sin ver siempre que el juego serio es alado ingenio y no alambicado reflejo de espejo, sobre todo cuando los espejos no reflejan o se saben a sí mismos?. Cuando al fin nuestro Cortázar llama al pan, pan y al vino, vino, nos dice que el principio de su libro es *el azar*¹⁰ o la pura concurrencia en el contexto temporal¹¹, y, sin embargo, no hay sonrisa en sus labios¹². Ni se trata del aletear de un Cocteau ni del jugarse una carta a la razón del porque no (como en *L'homme revolté* de un Camus). No hay aquí sistema que sea nada ptolemaico ni copernicano ni siquiera gesto global a la manera de un Einstein. Nos encontramos más bien con un retablo —aunque no de maravillas— donde entran y salen sin ton ni son (ya que no estamos aquí en “el gran teatro del mundo”) tanto “*les admirables secrets d'Albert le Grand*” como “la de que si un hombre muerde a otro mientras está comiendo lentejas la mordedura es incurable” y hasta “la maravillosa fórmula ‘para hacer bailar una muchacha en camisa’”¹³. Nos resistiremos, sin embargo, a dar la detallada receta que emule por oposición el sortilegio de don Julio (trátese de éste o de otro Julio), pues no es cuestión de mejorana, orégano o tomillo sino de pensamiento creador en cuanto a la verdad, cosa bien diversa sin duda de la pornográfica comunicación que consiste en hablar a destajo de imágenes, recuerdos o sentimientos al tun-tún. Lo cual nos lleva por último a preguntarnos si, cuando nos habla don Julio con el gorro de la señora seriedad, habrá que tomarlo como pedante o como ballena¹⁴. Pero quizá no se trate en este

¹⁰ p. 9.

¹¹ Cf. La nota al margen en conexión con “*Louis enormísimo cronopio*” y “La vuelta al piano de Thelonus Monk”, *La vuelta al día*, p. 121.

¹² No basta para esto, sin embargo, confeccionar creaciones realmente cómicas (como “Grave problema argentino”, pp. 29–30) ni discusiones un tanto serias sobre el humor (pp. 32 ss). Es preciso algo más, como llevar en el filo del alma el ingenio mismo. Cf. “De otra máquina célibe”, pp. 79 ss., “Dos historias zoológicas y otra casi”, pp. 109 ss., “Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y destornilla”, pp. 181 ss. Y “Viaje a un país de cronopios”, pp. 203 ss.

¹³ p. 10.

¹⁴ Por ejemplo, en ese maravilloso ensayo —tanto por el oficio como por el amor y la profundidad de la percepción— que dedicara a la novela de Lezama: “Para llegar a Lezama Lima”, pp. 135 ss. Sobre todo es digno de ponerse de relieve lo que alcanza Cortázar mediante su lectura de *Paradiso*, a saber: el *tocar* lo trascendente, cosa sin duda contradictoria al espíritu y al estilo del libro (p. 155), aunque, como nos enseña el autor, eso no importa en última instancia. El poeta, nos dice, está más allá de la razón y debe a veces pertrecharse de contradicciones, pues se trata de entrar *afectivamente* en la cosa (o sea, en su realidad y totalidad) y para esto la razón o el concepto no sirven (p. 212),

libro ni de lo uno ni de lo otro, aunque, como dijera el sabio creador del tercio excluso, entre esto y lo otro no hay nada. Y he aquí, creo yo, la esencia de este *collage: la Nada es*¹⁵ (lo cual no destituye necesariamente a ninguna de las partes). Y, sin embargo o por lo mismo, las páginas del libro van impresas.

Exempla

Con todo, no se sigue que haya que desdeñar ni la empresa de tal escritor ni pasar por alto lo que logra, que —a mi parecer— no es nimiedad ninguna. Quizá la más alta virtud de la obra consista en hacer aporías y en exorbitar el proceso hasta el punto de que lo que allí se dice se hace *paradoja ante sí mismo*. En “Verano en las colinas”, la “mujer del autor” problematiza lo que se propone hacer cuando se pregunta si ha de ser un libro de memorias¹⁶. Y a esto responde el “autor” con una negativa, pero no por cierto porque memorias y otros recuerdos no abundan, sino quizá en virtud de que el campo sea más vasto o, como lo pone Cortázar en boca de Felisberto Hernández: “sus pensamientos oscilan entre el infinito y el estornudo”¹⁷. Vayan, como botones de muestra, los siguientes: tenemos el obispo de Evreux, que es muy pájaro en su jaula con su dieta de arañas¹⁸ y también muy episcopal¹⁹, pero es además mandrágora, planta soporífica al uso de hechiceros y otros delfines. O con la exactitud de fórmula encantatoria: “Yo tengo obispo, mandrágora,

pues “la razón es ante todo defensa” (p. 160). La poesía —tanto en el sentido lato como en el riguroso del término— es “deseo de posesión” (p. 212) y en ella se encuentra el medio de superar la dicotomía de nómeno y fenómeno que Kant postulara (p. 212). La poesía (con Lezama a la cabeza y Cortázar de entusiasta) destrona a los comisarios de este mundo, ya sean filósofos (como Platón) o sus secuaces políticos, en aquel entonces o ahora (p. 211). Sin negar en absoluto el importante papel que ese momento aristotélico del tacto juega en los niveles más altos del espíritu (lo que llamara alguna vez yo, en el campo de la poesía, el conocimiento *sub ratio praesentiae*), me parece que sobre las conexiones que existen entre concepto, intuición y afectividad habría que hilar bastante más fino que Cortázar. Cf. Jacques Maritain, *La poesía y el arte* (Buenos Aires: Emecé, 1955); Benedetto Croce, *Aesthetics* (New York: The Noonday Press, 1960, rev. Ed.). Capítulos 1 y 2; Jorge García-Gómez, “Aproximaciones a la poesía”, *Islas* (Universidad Central de las Villas, Cuba), II, 2–3 (enero–agosto de 1960), pp. 643 ss.

¹⁵ O, como dice después en torno a otra pero conexa cuestión, se trata de un “monstruo en cuanto no es, en cuanto está ahí como una nada viva, y de especie de vacío que abarca y posee...” (p. 27)

¹⁶ p. 11.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ p. 12.

¹⁹ *Ibid.*

y además las dos cosas son una tercera en forma de viejo sarmiento [?], de unos quince centímetros de largo, con un enorme sexo confuso...²⁰. Esto no lo resuelve tampoco en el juego con el gato que es a la vez felino, Teodoro W. Adorno y simplemente adorno²¹ del estilo, ni por el recuerdo de la "nube solitaria" que se cierne sobre el cuadro o que —da lo mismo— va "inquietamente suspendida sobre mi mesa de trabajo"²². No hace al caso, por supuesto, que por éstas se interrumpa con imágenes de otra esfera o racionales que justifiquen esto o lo otro. El discurso sobre Adornos y Obispos se reanudará después, sin más²³, y volverá a ocurrir alguna que otra vez.

Pero quizá Cortázar —y por ser Caifás— dé en el clavo cuando hilvana dos cosas: primero, cuando ironiza la "ironía de la pregunta de su mujer" al convertirla un tanto en "nube sobre Cazeneuve"²⁴ y al responder que, en cuanto a la posibilidad de escribir un libro de memorias "si me diera la gana, ¿por qué no?"²⁵ y, segundo, cuando hace de historiador y puntualiza lo que "la real gana" quiere aquí decir:

Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad* de nuestros escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad. La suma de naturalidad y de humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería; [Robert] Graves y [Simone de] Beauvoir escriben sus memorias el mismísimo día que se les antoja...²⁶

Este pasaje es, por lo menos, *sorprendente*, ya que —a la luz del obispo, de la nube y de Adorno y del ambiguo y arbitrario papel que juegan en el escrito— cabría imaginarse que se trata de una entidad más en una serie que no se cierra de meros seres de razón. Pero, si es así, no sería ya posible tomar en serio esta tesis histórico-sociológica, aunque quizá sea ésta la *verdadera función* de la formula tal y otras por el estilo, a saber: que el contexto ironiza su intención recta pero, de tal modo, que la oblicua no destruye lo que dice *prima facie*. Me parece que esto queda confirmado por la frase del autor y que puede utilizarse de recurso hermenéutico (a saber; la de "si me diera la gana"), y no sólo porque aparezcan en la

²⁰ *Ibid.*

²¹ P. 11

²² p. 12

²³ pp. 43 ss.

²⁴ P. 13

²⁵ *Ibid.*

²⁶ p. 13.

misma página y hasta en el mismo párrafo, sino también porque su presencia pasa de la de entorno a empaque de la propia tesis socio-política de Cortázar cuando nos habla de escribir las memorias "el mismísimo día que se les antoja". Nos encontramos así con la *versión subjetiva* del principio *objetivo* y dúplice que vimos más arriba (o sea, el de "la nada es, y nada importa"), pues se trata de la noción de la real gana o del antojo como fuente de *creación* y de *conexión* en lo creado. Aquí es donde radica, a mi parecer, la intención informadora radical del libro y que quizá su máxima originalidad: la cópula de nada y pura gana está a la base de este ejercicio que se interpreta a si mismo como fuente y fruto, a la vez, de la imaginación creadora. Lo que no queda claro en absoluto es si esto basta —o si no es hasta óbice— para fundar una obra de arte.

Conforme a esto, contiene este libro una incitación a que otros escritos —de Cortázar o nuestros— lo sigan, y se convierte por ello en regla y en recurso del método, lo cual es, por lo pronto, paradoja. La cuestión estaría en determinar no sólo su validez en si sino hasta la calidad misma de los resultados. Creo que tanto el método empleado como el producto hubieran sido la *delicia* de don Segismundo Freud, por cuanto el principio de la real gana opera como el de la asociación libre de ideas o imágenes y los resultados muestran una plusvalía de determinación a saber: son ingeniosas, arbitrarias nociones a la vez que serios instrumentos de conocimiento, ya sea de la realidad actual o de la meramente posible. Pero si tal es la situación, habría que preguntarse por el verdadero origen de lo creado por Cortázar, ya que no podría residir ni el imaginar ni en el conocer y ni siquiera en el conflicto de ambos en un mismo artefacto poético. A menos que descubramos, pues, este fundamento de la prosa de Cortázar, no entenderemos lo que se propone de veras ni seremos capaces de evaluar sus resultados. La cuestión está en averiguar si tal origen se da en el producto, en el texto mismo (o si brilla allí por su ausencia). Por el momento su existencia verdadera y su legitimidad aparecen en entredicho, por cuanto la naturalidad y el humor se entienden como arbitrariedad e inconsecuencia. No hay aquí ni siquiera la dimensión trágica de un crear y un conocer que se constituyen *a sabiendas* como lo que se quita a sí mismo y necesariamente, como alguna vez hiciera el genial Wittgenstein en su *Tractatus* cuando supo que subir por la escalerilla del conocer exige arrojarla lejos de si.

Pero en *Julios en acción* ya hay más que sospecha, pues por lo menos a un Julio se le sale el refajo. Allí aprendemos que hay que colaborar en poner en su lugar al hombre, echando por tierra el *antropocentrismo* con el

cultivo del sentimiento del absurdo.²⁷ Hay que poner de cabeza a Tertuliano, porque “ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer”.²⁸ Por ejemplo, pese a la multiplicidad indefinida de partículas sub-atómicas que descubre todos los días —a nivel de nudo y mero hecho— la física contemporánea y después de darse como noticia en *Le Monde*, es posible —más aún: es imposible y a la vez menester— decir algo así²⁹:

—Che Coca..., alcanzame los zapatos de gamuza que esta tarde tengo una reunión importantísima en la Sociedad de Escritores. Se va a discutir la cuestión de los juegos florales de Curuzún Cuatía y ya estoy veinte minutos atrasado³⁰.

Pero quizá no se logre esto sólo leyendo los informes de la física en su versión mundana y yendo, sin embargo, a la criolla a la Sociedad de Escritores. Es posible que se triunfe por igual haciendo literatura de ella (sobre todo esta especie de literatura), porque no sólo “la física tiene sus Talleyrand”³¹, sino que la creación literaria tiene sus Cortázar. Al parecer, no sólo hay que partir de lo que diría el patente de Castro (a saber: metafísica, ¿para que?)³², sino que hay que ir más lejos y llegar a Cortázar y por lo menos parpadear ante la pregunta *literatura ¿para qué?*. El refajo en este caso tiene dobladillo doble, pues sabe a narcisismo y a nihilismo. *But then, again, what's new, Charlie?*, ya que la novedosa originalidad de ciertos poetas y escritores es eco en el silencio de un golpe con que lleva ya cayendo el Occidente por lo menos desde principios del S. XIX.

En cierto sentido, hay semejanza o hermandad entre Cortázar y Kafka, por cuanto ambos no sólo han experimentado una dificultad casi invencible de escribir —juzgo no a base psicología o de lo biográfico, sino de la textura de lo escrito—, sino que además han convertido esta dificultad en sustancia y aporía de la obra misma. A base de este libro, habría que decir que Cortázar hace de lo que Hollingdale llame en Kafka el “infinito de la frustración” la savia misma de su creación, por cuanto

²⁷ p. 17.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. El modo tan original con que se agarra con Lévi- Strauss (p. 15) Todo este rejuego de razones y sin razones y esta dialéctica de orgullo y humillación se ve mejor y con profundidad en la pareja de nociones de la grandeza y la miseria del hombre en los *Pensées* de Pascal.

³⁰ p. 18.

³¹ *Ibid.*

³² p. 17.

lo que crea resulta de “dar cuerpo a su propia inhibición invencible”³³. No hay, sin embargo, que apretar mucho la analogía, pues, si bien en Kafka la necesidad y la dificultad de crear y de vivir se hacen literatura, en Cortázar la literatura se hace necesidad y dificultad... de si misma. Puede verse esto precisamente en que Cortázar no se satisface en llevar una batalla a dos frentes dentro de una misma prosa, no le basta, pues, con hacer imaginación aporética y aporética de la imaginación (de modo tal que prosa y teoría se fecunden y verifiquen mutuamente, lo cual ya sería de por si hazaña considerable), sino que además quiere continuarlas en algo hasta este punto de índole heterogénea a la naturaleza de su texto. Se trata, ni más ni menos, de una incorporación a esta especie de escrito de la explicación psicológica al uso, especie de filosofía psicologizante o de psicología filosofante que se propone continuar la aporética de la creación de una manera inusitada, pues no se trata ya del despliegue imaginario de la prosa ni tampoco del repliegue de la misma al seno propio en el paradjizar teórico visto hasta ahora. A esta constitución y re-constitución de lo escrito añade una ampliación de la obra en dirección *contraria* a la ya sólita de su obra, se va del campo del significado hacia abajo, hacia los motivos y hasta las causas. Quizá se deba esto a cierto *resquemor* en la conciencia del que escribe, quien, en este caso, no se contenta con lo imaginario —obra y razón de la obra— sino que busca —quizá en búsqueda imposible, por cuanto se intenta sintetizar lo heterogéneo— busca, repito, incorporar lo que va a *sottovoce*, los rumores que Croce en su *Estética* caracteriza de lo informe, o sea, de aquello que precede y que permanece de por siempre anterior a la creación o intuición poética. Al parecer, Cortázar vislumbra la dificultad, pues, en vez de dar simple entrada a las fuerzas psíquicas que por allí pululan, se dispone a darles carta de ciudadanía mediante la elaboración que pueda suministrar una especie de razón racionante en poesía, pese a todo lo que dice contra ésta y a favor de la efectividad (o quizá por lo mismo). En otras palabras, en lugar de irrumpir lo inefable, lo inconfesado, el terror o la maravilla, hace su entrada un perro doméstico que resulta ser la criada respondona de la psicología. La loca de la casa, como llamará Sta. Teresa a la imaginación, no se sujeta a razón por ello, sino que sólo hace mutis y queda transformada, al menos provisoriamente, en explicaciones de motivos y de literaturas motivadas. Oigamos, por ejemplo, algunas muestras de estas tentativas de metamorfosis: “A mi esto me ocurre palpablemente, a veces soy más

³³ R.J. Hollingdale, “An Infinity of Frustration”, *Times Literary Supplement* (Londres), 6 de Marzo de 1981, p. 243

grande que el caballo que monto”, nos dice, “y otros días me caigo en uno de mis zapatos y me doy un golpe terrible”³⁴, añade a punto, lo que es prueba fehaciente de originalidad si por tal se entiende *naughtiness*. Nos habla aquí —como se ve de lo que antecede y sucede con respecto a este pasaje— de una especie de sentimiento de sí mismo que no coincide con la apariencia de la circunstancia. Este es un hecho, un hecho bruto del sentir de Cortázar: se vive a sí mismo, *de inmediato y siempre*, como “una hormiga que no cabe en un palacio”³⁵. Pero, escritor y teorizador que es, no le basta esto a Cortázar: hay que dar además cuenta y razón de ello, pero, por desgracia, no es suficiente ni legítimo que en un contexto de imágenes —al menos, en un texto que de hecho y quizá a propósito consista en imágenes en choque— haga irrupción una mera explicación. Y, sin embargo, eso es lo que hace. Para Cortázar, según nos cuenta, el concepto de *genuino poeta* es distinto del de *buen poeta*, porque el genuino —ya sea bueno o malo— porta como elemento constitutivo de sí el *extrañamiento*³⁶, en verso de Poe que cita:

... I could not bring
My passions from a common spring
And all i loved, i loved alone

El poema o el escrito surgen a partir de esta incongruencia por lo cual la obra pasaría a ser interpretación de la incongruencia (entre el sentir de sí propio que es constitutivo de lo que uno ve y lo que otros ven o la común apariencia) o salvación intuitiva de este sentimiento paradójico. Empero, el escrito no es eso en absoluto (aun cuando el punto de partida consista en cosa tal); es sólo cuerpo de la incongruencia misma, o, como lo expresa Cortázar, los poemas son “como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna”³⁷. A lo que habría que reparar por lo pronto que dicha irresolución del conflicto no redunde en obra

³⁴ p. 22.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Quizá nos encontraremos aquí con una justificación *a posteriori* de un aspecto de la teoría y la práctica románticas de la literatura y que ha devenido “tradición” en multitud de “ismos” del siglo XX y en sus varios reflejos teóricos, desde el formalismo al estructuralismo. C.f. V. Shklovski *El arte como artificio* en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ed. T. Todorov (México: Siglo Veintiuno Editores, 3ª. Ed. 1978), p. 55 ss.; Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley University of California Press, 1977), pp. 62 ss.

³⁷ pp. 23– 24.

sino en fracaso estético. Coloca así al poeta en compañía sospechosa (aunque la idea sea muy romántica), pues comparte el poeta este sentimiento de desfase que se aboca a la alucinación con humoristas, ciertos anarquistas, no pocos criminales³⁸ y cantidad de novelistas y cuentistas, como él mismo nos dice³⁹. Se proponen todos ellos —aunque cada uno a su manera, y la del poeta es el poema— resistir la deformación que impone “la cotidianidad codificada”. Sin duda, es esto requisito imprescindible para la creación de lo nuevo, ya sea verdadero o bello, ya lo contrario; lo que no es claro es que baste —como el mismo Cortázar parece barruntar al llamar al sentir de que parte “sector poco definible”⁴⁰— para redundar en genuino poema o en auténtica creación literaria. Pudiera muy bien acabar todo en una simple decapitación a manos de plata, para decirlo a la modernista (que quizá sea *La bete noire* del autor). Esto lo sabe muy bien Cortázar y lo dice por añadidura. Lo que no ve —y por tanto ni sugiere— es que la incongruencia psicológica de que habla, es imposible de traducir en términos racionantes (que son los que él escoge) y que, aun si traducción tal fuera en principio factible, no podría componerse con los productos netamente poéticos e imaginativos que hasta ahora eran los suyos, pues no se trata ya de imágenes en conflicto ni del conflicto de razones que saltan de las imágenes; nos encontramos ahora —y de súbito— con explicaciones e hipótesis psicológicas a caballo sobre las imágenes (para invertir la metáfora de Freud). Pero quizá sea esto lo que se propone el autor de *La vuelta al día* (que no Cortázar mismo), a saber: no sólo trasladar el extrañamiento y la incongruencia del sótano de la fuente a la luz apolínea de las imágenes, sino además arrimar el concepto a la fantasía a fin de hacer estallar el producto de la creación misma desde dentro (o pese a lo mismo). Trátase aquí, pues, no sólo de la formulación sino también y sobre todo de la consunción de una poética anarquista. En una palabra, el *logos* se convierte en *ciquitraque*.

Y esto va al mismo nudo de la cuestión, como Cortázar pasa a reconocer polémicamente a continuación. Sale a la lidia con sus críticos armado de maza y lanza *sui generis*. Se trata del argumento *ad hominem* que

³⁸ Cf. “Relaciones sospechosas”, *La vuelta al día*, pp. 159 ss.

³⁹ Ha examinado esto en más detalle — y con gran originalidad, hay que añadir— en “Yo podría bailar ese sillón — dijo Isadora” (pp. 49 ss.), donde el título y el tema de análisis —ostensiblemente la conexión de la locura y la creación poética— apuntan a una dimensión necesaria (pero, con todo, insuficiente) para la creación, porque, aunque “de poeta y loco todos tenemos un poco”, los términos en cuestión *no* son convertibles.

⁴⁰ *Ibid.*

consiste en reclamar que el desasosiego del crítico lector reside en que la obra de Cortázar causa —por lo insólito y la incongruencia de su textura— un trastueque de “la comodidad del que lee”⁴¹, y de una razón racionante a lo Sancho Panza, o sea, a base del proverbio “palos porque bogas y palos porque no bogas” o el de “como quieras que te pongas tienes que llorar”, cuando apunta que el deleite que ciertos críticos experimentan al leer ciertos cuentos suyos y no *Rayuela* se debe a que, al fin y al cabo, en sus cuentos el extrañamiento se desnuda de reflexión y se viste de señora muy decente, de lo que llama “creación univoca”, la cual, si es bien entendida (a saber: en sus orígenes), no es otra cosa que una interrupción más, aunque quizá la más radical, pues consiste en parecer lo opuesto, cuando es sólo “la interrupción en plena apariencia univoca”⁴², donde hay que poner de relieve lo de *apariencia*. Pero quizá los críticos no estén tan lejos del blanco como Cortázar imagina. Sin duda, tiene razón cuando apunta que en cuento o novela se trata de lo mismo, salvo que en la novela el truco no es la máscara sino que se da en sí mismo, o sea, que consiste, como él dice, en “debatirlo en un plano dialéctico”⁴³. Los críticos a quienes se refiere no yerran, al menos en cuanto al sentimiento de desconcierto y de violencia que experimentan. Es posible que no den en el clavo en su búsqueda de la explicación de dicho sentir; es más, puede muy bien suceder que su ceguera en el plano teórico llegue a dejar pasar —por inadvertido— lo *deliberado* de la truculencia de la obra de Cortázar. Mas no por ello deja de estar justificado tal sentir en su pura desnudez, al cual pudiéramos aproximarnos —aunque sólo sea ligeramente— al dar por razón primicia de ello, un concepto que Cortázar sin duda menciona y se aplica a sí mismo, aunque sin comprender a cabalidad su significación: habla de su propio sentir como de un *collage* mal resuelto⁴⁴, aunque a partir de ello y por lo mismo debiera decir otro tanto del resultado neto de su sentir, trátase de la apariencia de la razón o de la razón de la apariencia (o sea, de *La vuelta al día* o de *Rayuela*). Con todo, cuando el mismo Cortázar depone su armadura y habla con la ingenua sinceridad que caracteriza al verdadero ingenio, confiesa que la propia determinación fenomenológica de su obra —sea novela, cuento o ensayo— es la de la *reflexión*, aunque, como ajusto título precisa, “esa reflexión participa menos de la lógica que de la mántica, que no es tanto dialéctica como asociación verbal o

⁴¹ p. 25.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ p. 22.

imaginativa”⁴⁵. Y creo que tiene razón del todo, aunque no tenga toda la razón. El escozor y la incomodidad del crítico no se fundan, como cree Cortázar, en que en su obra haya mezcla deliberada de géneros ni heterogeneidad de propósitos y recursos en conflicto con una voluntad (socavada o expresa) de profecía inspirada (a juzgar por la referencia implícita al *Fedro* de Platón), sino más bien la incompatibilidad de elementos (a saber: imágenes, razones y causas) que pone en el lecho de Proteo de sus obras. Me parece que su intento redundará por lo menos en parcial fracaso, pues muchas de las síntesis que produce se deshilvanan o disuelven de inmediato, por cuanto lo incompatible (y no meramente lo escandaloso) es lo que quiere fundir en su obra. Quizá encontraría lección útil en la teoría del origen de la tragedia como síntesis de la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, sobre todo por el énfasis que pone Nietzsche en la oposición de los elementos y en la fragilidad de su síntesis. Pero no se trata siquiera de crear un producto que sea —en sí mismo, a modo de conciencia— expresión o cuerpo de la imposibilidad de la síntesis, sea de la vida en general o de la poesía en particular, al menos en esta coyuntura histórica. Si así fuera, habría un sabor trágico en su obra, pero esto nos parece brillar por su ausencia. Mas tampoco nos encontramos con esa sostenida distancia que es la ironía del *eutrapelos*⁴⁶ y de su obra, que pone el acento tanto en la seriedad del intento como en la imposibilidad de la apoteosis, al menos a base de las fuerzas de la imaginación y la razón humanas. Para eso habría que tomarse lo suficientemente en serio el extrañamiento como para llevar la sonrisa en los labios. Y esto no lo hay en Cortázar; lo que encontramos allí es más bien otra cosa. No es siquiera Sísifo el que hace su aparición concebido al modo de un Camus, como el que, a despecho de la experiencia, hemos de concebir —en la imaginación de la esperanza y contra cronopios y famas— como el que triunfa al encontrar pleno sentido en su lucha descomunal e infinita. O en la frase de Camus: “Hay que imaginarse a Sísifo dichoso”⁴⁷. No; en la obra de Cortázar lo que acontece es que Sísifo, piedra, ladera, subida y bajada se divorcian completamente, en rechazo de toda posible síntesis, haciendo imposible comedia, tragedia o lírica en su autenticidad. La obra de este escritor sólo pone de relieve la piedra, la solitaria piedra que sube o que baja, la piedra que en la

⁴⁵ p. 26.

⁴⁶ Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV, viii, 112 a; Joseph Pieper, *El ocio y la vida intelectual* (Madrid: Rialp, 1962); J.C.F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. V. Romero García (Madrid: Aguilar, 1962) y Hugo Rahner, *Man at play* (N.Y.: Herder And Herder, 1967).

⁴⁷ A. Camus, *El mito de Sísifo* (Buenos Aires: Losada, 5ª. Ed., 1967), p. 96.

repetición polifacética de su ser a los rayos del sol se tornara por tanto ingrátida e inconsecuente y, sin embargo, devoradora de Sísifo y de su ideal. Se trata, ni más ni menos, que de un asesinato. Si no nos equivocamos, el juego a radical que tanto complace a Cortázar —tanto en literatura como en los arabescos de su política— no es otra cosa que una síntesis más que se destruye a sí misma. Nos hallamos al fin ante la síntesis que es *fons et origo* de Cortázar mismo —tanto del hombre como del autor ínsito de la obra—, a saber: la del personaje que hilvana y deshilvana todas las noches una indeliberada Penélope. Y esto, para usar una frase judicativa de Nietzsche, es la etapa descendente de la vida, de la vida de un Occidente burgués o anti-burgués, que se devora a sí mismo entre salvas y protestas de salvación (ya se den tales en obras de literatura o en congresos de partidos o en invasiones armadas o de otra especie).

En “Del sentimiento de lo fantástico”, hay momentos en los cuales el escritor y el que hace teoría del escribir se encuentran felizmente y se descubren en su verdad. Se trata aquí de *conceptualizar* la transformación que exige el paso de la función pragmática de la memoria y de los sentidos (o sea, del modo consuetudo de la vida) al de la fantástica o vidente (trátase de literatura o de teoría). Al escaparse del reino de las “apariencias actuales” y entrar de lleno en el orbe de lo posible, es sin embargo factible caer tanto en el colmo de lo meramente fantástico como en el del realismo o hasta en ese otro modo de poetizar que consiste —digamos en un cuento— en un enhebrar “más férreo que la causalidad física”⁴⁸. Se espera el desenlace incontenible, sin caer en cuenta de que con las palabras sólo se está “tapando agujeros”⁴⁹ y, de tal modo, que se crea una tela de araña que da la impresión de la solidez y la necesidad de la materia. El secreto de tal ineluctabilidad de la narración o la clave de cualquier modalidad de la creación verdadera consiste en aprender a ver “las heterogeneidades admisibles en la convergencia”⁵⁰, criterio original que, sin embargo, pasa Cortázar a interpretar como el caso, digamos, de “no tener miedo al encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser”⁵¹, por aquello de Lautréamont y sus secuaces. No repara, con todo, en que este punto de Arquímedes en que tiene que aprender a descandar la mirada del que crea auténticamente no es algo “*pour épater les bourgeois*” simplemente, y tampoco vislumbra que no se trata en particular de hacer necesaria la

⁴⁸ p. 44.

⁴⁹ p. 45.

⁵⁰ p. 47.

⁵¹ *Ibid.*

convergencia de paraguas y máquina de coser, sino de librarse de la esclavitud de la irreversibilidad del tiempo y de la causalidad, lo cual no coincide en absoluto con la arbitrariedad ni con otras cosas por el estilo, que antes bien recuerdan otra forma de prisión que es función de la pertenencia a ciertas clases sociales o a sus formas de resentimiento.

Sin duda, el verdadero sentido de su acertada fórmula reside en un lugar “más allá de las leyes de la óptica”⁵², si por tal no se entiende la confluencia por el confluir mismo y sí el entregarse a sí propia de la fantasía para la creación de genuinos *mundos* posibles, que están más allá de la gleba de la mera apariencia (actual o factible). Pero para dar este paso y mantenerse de lleno *en ese más allá* no basta —como al parecer y con ingenuidad cree Cortázar— el “acrecer los felices riesgos, la fantasía, el juego”⁵³, como nos informa “Un Julio habla de otro”. Haría falta además —y entre otras cosas— algo que vacilo en llamar seriedad (porque don Julio ha dado a este vocablo un valor de desprecio y hasta de obstáculo). Con todo, quizá no sea tan desatinado si se ve que el conocer —y la filosofía como máximo ejercicio del mismo— es un juego alado pero que —como todos los juegos, pero de modo especialísimo y, por así decirlo, por antonomasia— *se hace muy en serio*. Es posible que el poetizar sea una de las más serias actividades humanas, y puede ser que lo sea por ser máximo —que no arbitrario— juego. La poesía y la filosofía y la ciencia y la rayuela son (o pueden ser, al menos) enemigas de lo que Cortázar llama “la Gran Costumbre”, en ese poema intitulado “Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos”⁵⁴. Pero esto no hace ni que “la Gran Costumbre” se identifique con “*l'esprit de sérieux*” ni que se hermanen sin más las formas susodichas con la actividad creadora *simpliciter*. Decirlo y repetirlo —como lo hace *ad nauseam* don Julio— no sólo es inexacto; es... una vulgaridad. Los verdaderos “asesinos de un tiempo proxeneta”⁵⁵, para usar su frase, no se inventan a sí mismos como unos chulos más. Si no, ¡qué fácil nos sería! Pero quizá se trate de un error de perspectiva —a saber: *nuestro* error de perspectiva. Quizá debamos prestar mayor atención a lo que hace don Julio y no tanto a lo que dice que hace y mucho menos a sus justificaciones de lo que dice que hace, por aquello de lo que decía Aristóteles sobre los sofistas y también por su *bon mot* sobre los poetas. Con todo, no se cancela por ello la posibilidad de que *La vuelta al día* sea no más que lo que el poeta dice

⁵² p. 37.

⁵³ p. 55.

⁵⁴ pp. 57–58.

⁵⁵ p. 57.

que dice y, por consiguiente, que se instituyan por su medio modos *sui generis* de proxenetismo. Lo cual, sin duda, pondría en tela de juicio el valor teórico de su teoría.

Pasemos, pues, a examinar la posibilidad de que la suspensión de los nexos racionales y la abolición de la Gran Costumbre tengan lugar no ya en una ficción narrativa o de otra especie sino en una narrativa que sea ficción tal que se adelante como texto interpretativo de la vida consuetudinaria mientras se vive. Sin duda, encierra esto una paradoja —la de vivir e imaginar y su trastrueque en cotidianidad. Si pasamos por alto además la distancia entre narrador de tal y Cortázar mismo (la cual no es tan infranqueable ni su término de mundo tan anodino como se piensa), podríamos disfrutar y aprender de “Noches en los ministerios de Europa”⁵⁶. Valga como puente (que vaya del orbe de las fantasías al del de todos los días) el lenguaje, que aparece aquí extrañado en la distancia de lo ajeno, de la lengua extranjera: “... hablaban lenguas que dibujaban en el oído toda clase de objetos y poliedros inconducibles, es decir que en general no servía de nada entender algunas palabras que luego querían decir otra cosa...”⁵⁷. ¿Quién —en país y cultura ajena— no ha escuchado con dulzor y miedo algo así como una lengua —pues la hablan— pero desposeída de sentido, casi reducida al nivel de estructuras meramente fónicas, con su belleza y arabescos propios, mas que están antes o después del significante y que, cuando por ocasión hacen guiños de tales, de pronto revelan el engaño, el malentendido. Sirve esto de súbita puerta para cobrar conciencia de la fragilidad del mundo interpretado, de eso que va siempre *entre* lo arbitrario y el supuesto que hace posible la telaraña de la vida consuetudinaria. Con eso, la lengua se desnuda y se retira y la *realidad* aparece en su opacidad y en su resistir imposterables. Si ésta es la lección, Cortázar enseña bien, y la literatura (tanto en este *organon* que aquí crea como en esa lengua previa a la lengua en su función real a que le conduce) sirve a lo que se propone. Y, al cobrarse conciencia tal, se multiplican ya los supuestos que se descubren:

1. Desde la incongruencia de “la conducta incoherente”⁵⁸, a ojos de ujieres y otros que forman parte de la *trama* de la vida cotidiana, del que ni entra en los pisos u oficinas ni acaba por irse.
2. Hasta el descubrir, en su libre vagar como traductor *free-lance* en los ministerios de países extranjeros y de noche, “el increíble

⁵⁶ Cf. “*En legítimo orgullo*” (pp. 129 ss.) y “*La bodega donde arde una*” (pp. 157–58).

⁵⁷ p. 57.

⁵⁸ p. 76.

juego de irracionalidades [que] había permitido a un argentino sardónico pasearse a esa hora entre las perchas, abrir los portafolios o estudiar el fondo de los sombreros”⁵⁹, si por tales irracionalidades se entiende sólo lo que así aparece una vez que se declara suspensa la trama de los supuestos objetivos y en operación que hace posible la transformación de Natura a manos de burocracias u otras manufacturas humanas. De este modo, *se hace visible el mundo como tal*.

Me temo, sin embargo, que “esa ruptura escandalosa de una realidad coherente”⁶⁰ —y a la cual don Julio se aboca mediante el traspaso de la imaginación de la narrativa a la vida de todos los días, como *uno* de los medios posibles y legítimos de alcanzar tales conclusiones verdaderas— se convierte en sus manos en mucho más, a saber: en recurso universal para pasar de la auténtica conciencia de la fragilidad y facticidad de lo humano socio-político y del error a una que, por su universalidad escéptica y relativista, es gratuita. De nuevo, aunque entre sonrosados y alambicados productos del taller de escritor, salta *la real gana*, donde la arbitrariedad de su creador se transforma *en crimen que imputa al mundo*. Queda, por supuesto, la posibilidad de que se trate únicamente de un experimento controlado en robar la racionalidad del mundo como medio que permite al escritor salvar su cordura propia.

“La caricia más profunda” quizá sea la pieza más lograda de toda *La vuelta al día*. Y lo es no sólo en cuanto al estilo o a la consecución narrativa (lo cual ya sería virtud suficiente), sino porque además en este cuento encarna de manera concreta y elaborada la tesis —es decir, la refutación de la tesis— que de tantos ángulos ya hemos visto. O más bien: se trata de *una hipótesis en verificación narrativa*, cuyo triunfo sería no tanto la demostración de la nihilidad e irracionalidad posibles de lo real (en este caso, el mundo de todos los días) cuanto la de vivir según un nuevo principio —el que quedaría al quedar vacante la Gran Costumbre (al menos, al nivel de la percepción sensible y de la convención social que en ella se fundan, es decir, el esquema de mundo que se forma por consenso e inter-subjetividad). Cortázar ha querido llevar a cabo aquí el experimento narrativo que consiste en ver cómo se organizan dos mundos paralelos: el consuetudinario de todos y el del personaje de su cuento. Y, por consiguiente, se ha propuesto determinar los puntos de contacto entre los mismos a medida que éste se va haciendo imposible. La base de

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

tal proceder consiste en la suspensión de sólo *un* fundamento perceptivo, a saber: la solidez de la materia de los suelos sobre los que se anda. El personaje se ve a sí mismo hundirse, poco a poco, primero los pies y luego las rodillas, los codos, el cuello, hasta que por fin desaparece bajo los pies de su novia, en el momento culminante en que su mundo y el común a los otros (el de ella, inclusive) se hacen del todo incommunicantes: el silencio.

En un principio, las cosas suceden levemente, como si se tratara de lo inconveniente, insólito, innegable y, sin embargo, inasequible a los otros. Al parecer, la medida adecuada es la de tomar esto con curiosidad y mirarlo con ironía —precisamente la que consiste en poner en cuestión la mundanidad del mundo: “Dio varios pasos más y al final se encogió de hombros y fue hasta la esquina a comprar *La razón* porque quería leer la crónica de una película”⁶¹. Y esta medida, que sin duda se presta como entrada, no parece apropiada para convertirse de vehículo del tono del cuento. Y, sin embargo, así sucede. Le sirve para comunicar la ambigüedad de la experiencia perceptiva y la dubitabilidad de las creencias y de los convenios sociales que en tal se fundan. Es justo como medio para revivir (desde el punto de vista del lector que, por la distancia, se confunde con el del protagonista) la incomunicación entre los mundos y la *suave* paradoja de la irrealidad de los mismos, pero *no basta* para articular la vivencia de lo que con justicia expresa así el personaje: “Pensó lógicamente que todo era ilógico”⁶². El mundo que se funda en lo infundado (o sea, en la penetrabilidad absoluta del suelo y en el progresivo hundirse del personaje) no se presenta aquí, ni de hecho ni incoadadamente, por una serie de paradojas anticipatorias hacia lo por llegar y que culmine en el acontecimiento de que el piso lo cubra (al parecer, para siempre) y lo *encierre* del todo en su mundo. Se pierde aquí una problemática cuyo dramatismo y cuya prosapia se remontan por lo menos a Heráclito y cuyos ecos se oyen —de un modo u otro— entre Sartre y Camus, para citar sólo algunos de los sabios contemporáneos de Cortázar. No se pregunta tampoco (por la acción y el diálogo, se entiende) por qué sólo la materia del piso es así y no la de las cosas manufacturadas o la de las naturales que no se hallan en la *ordenada* del movimiento. No hay desarrollo de la dialéctica vivida en la incomunicación de dos mundos como, por ejemplo, la de la invidencia

⁶¹ No hay que abundar en lo de la selección del título del periódico y en la falta de pertinencia de los hechos paralelos: el hundirse y el querer leer la crónica cinematográfica.

⁶² p. 174.

del técnico de la corrección de la experiencia consuetada (que es aquí el médico que prueba sus reflejos) o la de la indiferencia de los suyos (quienes al parecer nada notan al estar enterrados en sus propios orbes familiares y acostumbrados, salvo en un lugar y en un momento, al que se refiere la narración *en passant*: “¿Se te cayó algo?”, le preguntó su madre. ‘Los cigarrillos’, dijo él, alejándose lo más posible de las sandalias y las zapatillas que seguían dando vueltas alrededor de la mesa”⁶³). Es aquí donde Cortázar —para hacer justicia a su hipótesis narrativa que le sirve de exploratoria de mundos arbitrarios y alternos— debiera haberse apoderado de la narración *en cuanto personaje* mediante el chique de las dos interpretaciones coincidentes y haberse preguntado (con fría lógica o angustiada pasión o ambas) qué significa en la vida que *una X* sea a la vez “hundirse en el suelo” y “agacharse a buscar cigarrillos”. Echamos de menos, por ejemplo, al Sábado de *El túnel*. Y, por esto, el tono del cuento entero es no sólo el de la ironía y el sabor del nuevo mundo (no únicamente el de lo ambiguo), sino que además se siente la nueva experiencia como *puro hecho*. El cuento deviene espectacular y fracasa. Y quizá sea aquí donde reside la verdadera piedra de toque para decidir si se triunfa en la superación de *esa tentación que es la Gran Costumbre*. Nos parece que no basta limitarse a poner de manifiesto la facticidad de lo que acontece y, en el sentido de mera contingencia, su ineluctabilidad. Hay que ir más lejos para resolver la problemática misma del cuento —o sea, es menester llegar a ser por lo menos tan radical en la narrativa como se postula en la reflexión y presentar la *vividura* de tal mundo (como diría el otro Castro, el bueno), a fin de determinar si el hecho es puerta de mundo o sólo pura apariencia. A juicio nuestro, Cortázar sólo logra crear la motivación para pensar en mundos alternos (y así llegar a concebir narrativamente la posibilidad de poner a la Gran Costumbre en cuestión), pero, en última instancia, le falta al personaje y a su experiencia (conforme a la débil ironía y la suave ambigüedad de su vivir la vida) esa fuerza lógica de beber lo ilógico hasta las heces y que el teórico sólo se limita a anunciar. Y quizá aquí narrador y personaje, por un lado, y teorizador, por el otro, converjan, lo que nos indicaría que la debilidad de la ficción corresponde a la de la reflexión. Notamos la falta de consistencia y de capacidad de explorar el nuevo mundo y su conflicto y diferencia con los otros en la tarea de ver si la mera posibilidad de un mundo así sea también real posibilidad. Se trata de saber su naturaleza y las consecuencias de ésta. No es suficiente, pues, sugerirlo, después de sus “radicales” reflexiones; es menester ver si la Gran Costumbre es sólo

⁶³ p. 176.

eso que propugna el pensador de la Argentina o si se funda, por el contrario, en alguna justicia (cualesquiera que puedan ser sus ilusiones y abusos). Y, por tanto, nos desconsuela la palidez de este ensayo narrativo ante los supuestos y los aires de tamaña reflexión. A este fin, no basta simplemente indicar lo alterno o refugiarse en el *conceit* de que —por qué no— la personalidad del personaje es débil y asistemática (o que, por lo mismo, es reflejo o consecuencia del autor, si es que tal es cierto). Es cuestión de decisión veritativa y exigencia de verosimilitud.

Desde este punto de vista, el modo de subvertir la Gran Costumbre que es característico de *Rayuela* parece ser más consecuente. Notemos sólo un ejemplo y tratemos de ver cuál es su sentido en este contexto. En el primer capítulo, pongamos por caso, nos encontramos con el “protagonista” y su modo de vivir el mundo (y, por consiguiente, con su mundo *sui generis*) que, por contraste con los de “*La caricia*”, son de índole muy determinada. En primer lugar, hay un fundamento —sin duda, irracional— para todo lo que acontece: se trata de una inclinación subjetiva, enraizada en motivaciones psicológicas inconfesadas e impostergables, por la cual el personaje se mueve (más aún, se ve movido) en el mundo. Nos referimos a la necesidad antigua en su vida que consiste en obedecer *señales* en éste: las cosas no acontecen simplemente; vienen cargadas de *destino*, de algo que ha de suceder —y el mundo aquí consiste en ser el teatro donde se desenvuelve tal—. Empero, la ineluctabilidad de lo mundano no es *ananké* sino contingencia: la paradoja se salva, sin embargo, al convertir la fábrica del mundo en reflejo de la forma *supersticiosa* de vivirlo que caracteriza el personaje: “Desde la infancia apenas se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, porque si no lo hago va a ocurrir una desgracia, no a mí sino a alguien a quien amo y cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído”⁶⁴. Pongamos de relieve la contingencia o los aspectos de tal que presenta el mundo a ojos del protagonista: el objeto que cae al suelo; el personaje cuyo destino se ve afectado a base de la coincidencia en la inicial de los nombres. Y todo esto salvo, superado mediante la imposición de una superstición, cuyo habitáculo original fuera la *mostrenca psiquis* del personaje mediante los mecanismos de la proyección y el estilo de vida de la neurosis obsesivo-compulsiva. Más aún: el mundo adquiere la necesidad que ha perdido *desde dentro* a partir de lo que viene *desde fuera* (el “tengo que levantarlo... porque si no lo hago va a ocurrir una

⁶⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, 20a. ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977), p. 21.

desgracia...”). La única manera de vivir —una vez que la racionalidad del mundo queda suspensa (ya sea por disolución, como en la reflexión de Cortázar, o por imposibilidad psicológico-estructural, como sucede aquí)— consiste en crearse una *necesidad sucedánea* (la del orden de la superstición neurótica, en nuestro ejemplo), pues al parecer no es posible vivir sin cierta necesidad, o sea, sin mundo u orden, aunque en este caso resulte ser impuesta y externa y por tanto arbitraria. De donde se sigue no que no haya mundo sino que el mundo se reduce a *correlato* de la imaginación y pierde su consistencia real. Esto sin duda explica el maravilloso episodio del terrón y su desenlace y exige la pasión de la conducta del protagonista, la peculiar textura del mundo que así “organiza” y lo extraño de éste (a ojos de los otros) y la función del crítico irónico de su mundo (a saber, Ronald). Mas, con todo, no pasa de ser esto un experimento de subvertirse a sí propio (trátese del personaje en cuestión, del narrador o de Cortázar), por cuanto el saldo de tal experimento (y de tantos otros) no es en verdad la subversión de la Gran Costumbre (según se espera) sino su *reafirmación*, por cuanto es posible derruirla sólo si hay una pura multiplicidad de mundos posibles (con un yo encerrado en cada uno de ellos) y *no uno* que se destaque por oposición al común y real de todos. En este sentido (y sólo en este sentido), el intento de “*La caricia*” es más justo y, por tanto, más profundamente subversivo que el que examinamos en *Rayuela*.

Pero quizá haya otro modo de suspender la mundanidad del mundo que articule esa vocación de Cortázar por “mostrar” a toda costa que la Gran Costumbre es sólo eso. Quizá su vida y su obra se expliquen como la de un Hume que de súbito haya sido trasladado de Escocia y su siglo al XX y a la Argentina, aunque, eso sí, sin dejar por ello de escribir el *Treatise* y el *Essay*. Conforme a esto, la racionalidad pudiera hacer la rabona por decreto y esto, nos parece, ocurre en los monólogos de Persio. Tomemos como ejemplo el “C”⁶⁵. Trátase aquí de la magnífica invención de un instrumento que —a todas luces— determinará la auténtica relación entre la realidad y lo posible, a base del análisis de lo intermedio (a saber: la apariencia⁶⁶). Esto se intenta mediante la reflexión de Persio, esa alucinada y analítica manera de vivirse que lo caracteriza y que se anuncia varias veces mediante la fórmula “una vez más va a pensar”⁶⁷. Se propone Persio determinar —a través de ese juego que se

⁶⁵ Julio Cortázar, *Los premios* (Barcelona: Bruguera, 1980), pp. 59–63.

⁶⁶ p. 63.

⁶⁷ v.g., pp. 59 y 61.

llama conocer⁶⁸ y que es de índole totalmente experimental—⁶⁹ si el barco es como es o como aparece o más exactamente: si, previo a lo real o a la pura apariencia, no hay una cosa fundamental, a saber: los “proemios de realidad posible o alcanzable”⁷⁰, que es menester descifrar antes de cortar el nudo gordiano de ese riesgo absoluto de la vida que consiste en decidir entre dos opuestas y, al parecer, irreconciliables alternativas: la pura posibilidad (del escéptico imaginativo) y la pura apariencia (que los otros a bordo del barco habrían aceptado como componente “extraordinario o casi irreal” del mundo consueto). La reflexión característica de Persio habrá de dilucidar, por fin, las “medidas del ser” que se juegan al naípe de la vida, de modo que le sea así posible —sin duda, por vez primera— trascender tal riesgo insito en la vida, al comprender que la libertad de vivir no es cosa que competa únicamente a la conciencia individual sino que conlleva —estructural y, por tanto, necesariamente— un *correlato*: “para él la acción de abrir la puerta de la cabina se compone de su acción y de la puerta indisolublemente amalgamadas, en la medida en que su acción de abrir la puerta contiene una finalidad que puede ser equivocada y lesionar un eslabón de un orden que no alcanza a entender suficientemente”⁷¹. O, en otras palabras, que la unidad fundamental de la experiencia —trate de la reflexiva, como en este caso, o no— no es la conciencia sino la conciencia de un mundo, lo cual implica tanto un modo de vivir (digamos, la percepción sensible) y un punto de vista como un orden que se abre y se configura de manera correspondiente⁷². Parece aquí que Persio se dispone a ser *fiel* a la totalidad de la experiencia y a las dimensiones constitutivas de la misma y, sin embargo, nada más lejos de sí. Ya va esto indicado por lo de “un orden que no alcanza a entender suficientemente” y queda confirmado al declarar el narrador que Persio es “un insecto cromófilo y a la vez ciego”⁷³, o sea, atraído por la apariencia de lo real e incapaz empero de percibirlo, por lo que su vida se limita a ser antesala de la experiencia, a esas dudas que —nos dicen— Persio llama arte o poesía⁷⁴. Pero esto no debiera sorprendernos, sin

⁶⁸ p. 63.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ P. 62.

⁷² Cf. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. José Gaos, 2ª. Ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), III, Capítulos III y IV. Implícita en esta posición está ya la superación de la irracionalidad que muestra a continuación, pero eso no le arredra o no lo ve.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

embargo, ya que, como se anunciara antes, *pensar* o *reflexionar*, al modo típico de Persio, consiste en ir “contrariamente a la costumbre de todo desconcertado”⁷⁵, pues, en vez de intentar “concertar lo que lo rodea, los faroles amarillos y blancos, los mástiles, las boyas”, lo que hará será pensar “un desconcierto todavía mas grande... y rechazara... todo lo que se ahoga en formas dadas... No cree Persio que lo que está ocurriendo sea racionable: no lo quiere así”⁷⁶

Cuando menos, es notable este modo de proceder, pues, ¿de qué se trata en verdad cuando Persio se pone a pensar? No de reconciliar lo conflictivo sino de exacerbarlo por superfetación; ni más ni menos que llevar a sus últimas consecuencias algo que se le ha *ocurrido* y que *no* resulta en absoluto de la experiencia de lo otro (sea real o posible o pura apariencia), sino *simplemente* de los avatares de su subjetividad. Hay que ver con claridad que Persio se hace responsable de lo que sucede *dada su decisión* (aunque sólo sea en lo espectral) y del riesgo que implica esto para la mundanidad de la conciencia, a base de una *creencia* y de un *querer* que no sea la cosa así, sino de otra manera. Tenemos aquí a la nada, a la base del ser y a la voluntad de creer (que no de poder, aunque haya un “puede ser”⁷⁷) de fundamento de la conciencia. No es sorprendente, entonces, que le sea *imposible* a Persio ejercer una *fundada* decisión, no solo porque no es dado en principio “saber en qué momento la enorme langosta ha empezado a mover la biela mayor...”⁷⁸, sino además y sobre todo porque, a base de creencia y volición tales, todas las gulas de resolución quedan reducidas, rebajadas, mutiladas *a priori* al mismo nivel de *meras* alternativas y sujetas al *puro* arbitrio de una imaginaria conciencia⁷⁹. No hay en momento alguno ni la más mínima sospecha de que la suspensión y la mutilación de la experiencia así perpetradas descansan en un *pre-juicio* que está antes de toda reflexión y que da al traste con ésta, a saber: el que alcanza apogeo y manifestación en la Europa *fin de siècle* en la batalla entre racionalismo e irracionalismo, sobre todo con opción de compra de este último. La radicalidad de Persio y la de Cortázar (con el típico desfase temporal entre lo que sucede en Europa y lo que viene a acontecer en Hispanoamérica; querido tema del autor) no son tales, sino formas *demodées* del pensar, por lo arbitrario y parcial de su formulación. En momento alguno se le ocurre a Persio (¿a Cortázar?) que, para

⁷⁵ p. 61.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ pp. 59–60.

⁷⁹ pp. 61–62.

reflexionar de veras, hay que ser fieles a la experiencia y no anularla de antemano por inconfesado reduccionismo. Si esto se hiciera, habría que estar dispuesto —si pasara— a ser guiado por la experiencia misma y —caso de que tal llegara a revelarse así— a aceptar que la realidad se da y que se patencia como un orden de confirmaciones recíprocas. (Pero ya a principios de siglo se había demostrado tal cosa)⁸⁰. Si esto es así, no nos satisfará en absoluto tratar el barco y su aparecer o desde la voluntad de poder o “puente de mando”⁸¹, aun cuando se esté solo en la cabina⁸². No; nos parecerá tal proceder injustificado ejercicio de escepticismo y relativismo. No se puede de ese modo determinar si lo que aparece es el bauprés del *Malcolm* o “si el *Malcolm*, ese carguero modernismo, orgullo de la *Magenta Star*, tenga un bauprés...”⁸³ Según tal método, todo sería igual y daría lo mismo, la conciencia se reduciría a un mero reparar (en este caso, reflexivo) en una pura multiplicidad de meras apariencias imaginativas, posibles o imposibles. Nada más falto de rigor y de hambre veritativa. Por decreto y *a priori* lo más importante en cuestiones de naturaleza y existencia se ha decidido, cuando, en auténtica reflexión, sería tal cosa lo que *habría* que decidir y a base de lo que aparece y tal como aparece, sin *pre-juicio* alguno. Se trata, pues, de una mentida reflexión y de una que linda en la frivolidad y redundante en reducir la experiencia a caleidoscopio y al proceder en cuestión a puro recurso cubista por descomposición y a mero paso y traspaso de cuadro a experiencia⁸⁴.

No queremos decir, por supuesto, que hacer tal cosa no sea algo legítimo en narrativa o que sea imposible crear un personaje uno y un mundo uno en un caso como el de Persio. Más aún: negamos que sea esto así y rechazamos como error interpretación tal⁸⁵. Lo que nos preguntamos es, por un lado, si puede utilizarse la novela (u otro género de las bellas artes) de modo que funcione como instrumento sujeto a estas *dos precisiones contradictorias*: por una parte, como vehículo de dilucidación y de verdad y, por otra, como medio de disolución y relativismo. Por otro lado, habrá que determinar si no se trata aquí

⁸⁰ Cf. E. Husserl, *Investigaciones lógicas*, trad. M. García Morente y J. Gaos. (Madrid: Revista de Occidente, 1976), “Prolegómenos”; *Ideas*, 113 y 1331–32.

⁸¹ p. 60.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Por contraste, véase Aron Gurwitsch, *El campo de la conciencia*, trad. Jorge García-Gómez (Madrid: Alianza Editorial, 1979), Partes IV y V.

⁸⁵ *Ibid.* Parte VI, 2b.

—como en tantos lugares— de un inconfesado renunciamento no sólo a pensar la realidad completa del mundo sino además a intentar superarla mediante un radical ejercicio de reflexión y fantasía, ya sea en ciencia o en filosofía o en literatura. Nos parece que Cortázar es un “médico a palos” y, por tanto, un mal médico. No es sorprendente, pues, que tanto su literatura como su teorizar sobre ésta y el mundo (físico, político-moral o de otra índole) adolezcan de gran incongruencia y seria debilidad. Pero volvamos, por último, a *La vuelta al día*. A veces la situación no es tan terrible como parece, sobre todo cuando Cortázar se atiene más a imaginar a la hilandera que a hilar su reflexiva imaginación. En el magnífico retazo intitulado “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunión”, no sólo nos propone una teoría de la memoria en el contexto de la creación poética (que, por cierto, no se limita a la literatura, pues cunde ya en la vida de todos los días), sino que además nos da varias pruebas de fantasía eidética. Nos propone que la memoria es ya o *parte integrante* de la imaginación o una *forma* de ésta, pues *no* nos da o suministra un retrato fiel o completo del pasado. No se trata de que olvidemos y de que la memoria esté llena de agujeros, ni tampoco de que recordar —o, mejor aún, constituir lo que se ha de recordar— inflija a los materiales una re-organización —o, lo que es más grave, una condición de recepción previa— que consista en esquematizar o idealizar. La cosa va mas lejos, pues, aun cuando todas estas posibilidades se den, no se entrega aun por lo mismo la verdad completa del recordar. Cortázar lo sugiere ya cuando nos dice que “jamás deberíamos hablar de *nuestra* memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra...”⁸⁶. El significado aparente de esta tesis no es, sin embargo, lo que quiere decir Cortázar. No es que la memoria sea un poder anónimo, universal e independiente que esté en mí, su vehículo idóneo. No; es que la memoria es poder —y poder activo— de conformación y es, por tanto, no solo algo no ajeno a la imaginación y quizás simplemente parte o estilo especial de la misma; es sobre todo condición y base de la fantasía. Para demostrarlo nos da el ejemplo egregio —y de recio abolengo en la tradición literaria— del relato de un viaje. Empieza por afirmar que “todo viajero... al narrar su periplo lo rehace”⁸⁷, dándonos a entender que no habla de cualquier viajero sino del que constituye —tanto en su andar como en su reandar lo andado— el viaje mismo; o sea, se trata del viajero a quien el viaje no le acontece simplemente. Pero con penetrante intuición ve de inmediato Cortázar que la única manera de hacer justicia a ese viajar que se rehace en el

⁸⁶ p. 59.

⁸⁷ p. 59.

relato (o sea, en la memoria que se instituye⁸⁸), es verlo como menester en sus virtualidades temporales. Por tiempo, sin duda, no se refiere Cortázar al que marcan los relojes sino a la vivencia del tiempo, de su pasar, es decir, a las diversas modalidades de vivir lo que transcurre. Así nos dice —en fórmula poética y por eso, en este contexto, exacta— que hay “tres viajes en uno, el real ya transcurrido, el imaginario pero presente en la palabra, y el que otro hará en el futuro siguiendo las huellas del pasado y a base de los consejos del presente...”⁸⁹. Y aquí hay que notar y poner de relieve no sólo el hecho de que las tres temporalidades se co-determinan, sino además algo más decisivo que el tercer tiempo del ejemplo (la futuridad) no es, en este caso, una temporalidad únicamente de aquél que recuerda y relata sino también del que oye cuando perciba —si llega a percibir— el orbe que se delata ahora ante el oído de su imaginación. Surgen así dos cosas mínimas o esenciales que aporta este aparte a la cuestión de la creación literaria: ese relatar conforma a un lector u oidor ideal del relato, por cuanto informa su imaginación según dos notas, a saber: la idealidad (que no se entiende aquí en lo moral sino en cuanto a la dimensionalidad de lo no físico) y la futuridad, determinando, con ese fundamento, el reconocimiento de lo real que acontezca (en el marco de lo que es ahora futuro en el ámbito de lo memoriado; o sea, cuando se vea y se oiga lo que ahora se anticipa en la fantasía, de modo tal que la memoria de la fantasía se convierte en condición de ocurrencia de la percepción actual (que ahora es futura). Es de notar que, en nuestro caso, esta condición de la percepción es *memoria de otro que me conforma* o, para decirlo con mayor precisión, ya que Cortázar afirma correctamente que el hombre *es de* su memoria, se trata de una memoria que se cumple en varios (y que, por tanto, establece la trama *a priori* que hace posible la comunicación y la tradición), a saber: en el que recuerda, en el que anticipa (o escucha al que recuerda) y en el que percibe, a lo cual hay que añadir una precisión que la prosa de Cortázar oscurece: que el recuerdo presente, en cuanto relato, es fantasía de lo que el que relata cuenta *para el otro*, el que oye o lee, o sea, cuando este aun no ha llegado a experimentar en la percepción lo que el otro cuenta en función del relato. En otras palabras, la memoria —como “araña... que teje telas aberrantes”⁹⁰— se convierte en condición del recuerdo, de la

⁸⁸ A diferencia de la pasiva, que podrá seleccionar lo permite en relación al a memoria inmediatamente anterior ya constituida o a la anticipación automática. Pero de esto, en fin, no habla Cortázar.

⁸⁹ pp. 59–60.

⁹⁰ p. 59.

fantasía *sensu stricto* y de la percepción futura y determina, por tanto, lo mismo al escritor que al lector. La memoria, así entendida (o sea, como forma radical de la vivencia del tiempo y de la imaginación), es ya germen de la creación literaria como tal. O como dice más tarde Cortázar en “Encuentros a deshora”: “El tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad [o sea, a lo que antes describía como el de la memoria pragmática y de la apariencia actual]. Tiempo de... encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan”⁹¹. (Vale la pena leer en su totalidad la pieza a que esta cita pertenece, por los varios *Denkexperimente* literarios con los que prueba en ejercicio su noción fundamental y para ver cómo se hace sin trivialidad.)

Si ésta es la interpretación correcta del sentido de Cortázar en este retazo, se convierte el texto en cuestión en recurso de interpretación de su anterior aserto —entonces de viso arbitrario— de que el poeta es *extrañamiento* y sobre lo cual ya comentábamos que es solo condición necesaria pero no suficiente de la genuina creación literaria. Pero hay sin embargo que leer la pieza que sigue (“Diálogo con maories”) para darse cuenta como intuiciones y hasta conceptualizaciones tan arriesgadas y penetrantes no sólo se malinterpretan sino que se *trivializan*. Cabría preguntarse, por ejemplo, cómo es posible negarse “a aceptar lo inmóvil”⁹² y poco a poco irse “asomando al número [sic]”⁹³, a menos que uno se mueva en el plano de las meras palabras y hasta del *flatus vocis*, simplemente por reparos contra lo literal en cuanto tal⁹⁴ y por un gusto y un regusto de pasar de una cosa a otra —real o posible o meramente facticia—, ya sea un incidente de ómnibus, el cuento del ogro en el *Golden Bough* o las prácticas y creencias de los maories. Cuando se llega a estos extremos, no se trata tanto de locura o disparate como de tontería, sobre todo cuando seazona todo eso con un presunto interés socio-político de reforma del ver y del hacer llámese *praxis* o no.

⁹¹ p. 67.

⁹² p. 63.

⁹³ p. 63.

⁹⁴ p. 65.