

17
24.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA
EN FILOSOFÍA**

COLEGIO DE FILOSOFÍA



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS**

Asesor de la tesis: Dr. Horacio Cerutti Guldberg

Autor de la tesis: Carlos Oliva Mendoza

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1997



Universidad Nacional
Autónoma de México

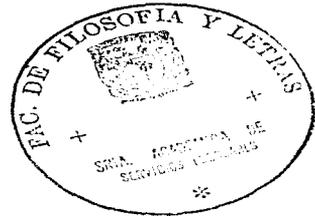


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Para Graciela y Eduardo

Para Sandra

DESEO Y MIRADA DEL LABERINTO

El tiempo en Rayuela

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja.

Julio Cortázar, *Rayuela* 1963.

INTRODUCCIÓN

IMAGEN Y POSIBILIDAD

¿Qué permanece en la imagen? o mejor aún ¿ante qué nos encontramos al pensar la imagen y al intentar nominarla? Esa es la pregunta que guía este texto y que hipoteca de antemano un presupuesto: no existe en estos menesteres un motivo, un principio o un ordenador único que pueda evitarnos un trabajo que, por el contrario, debe realizarse con puntualidad en cada caso: reconociendo la singularidad que representa en la imagen el espacio y el tiempo. Un espacio y un tiempo privilegiado en el pensamiento contemporáneo es la literatura. La literatura que de cierta forma ha pagado su hondura con su destierro. El destierro, simple y contundente, de la cotidianidad mayoritaria de los hombres y mujeres que habitan el mundo, porque gran parte de la literatura es inconexa con la lógica del capital, del mercado y de la autoritaria globalización de fin de siglo. Pesc a todo, no se debe presuponer que la literatura es un espacio puro que puede servir de refugio o de punto de fuga de la realidad en que vivimos. La literatura tan sólo es *un hacer* que está plagado al interior de su propia historia de una resistencia más tenaz, más consistente y en algunas ocasiones provista de mejores recursos para encontrarle otro rostro a la realidad. Ya Lezama Lima escribía sobre el anverso y reverso de la literatura: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. *La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.*”¹

La distancia que padece la ficción en las sociedades contemporáneas implica su peculiar forma de relación con lo social. El andamiaje que arman los contactos entre la ficción y lo social es de una complejidad, y algunas veces densidad, inabarcable; los elementos a través de los cuales se puede intentar descifrar tal complejidad pueden ir desde el estudio sociológico hasta el análisis biográfico del autor de la obra, pasando, evidentemente, por la crítica y la reconstrucción del marco conceptual.² Pero como bien se

¹ Lezama Lima, La expresión americana, FCE. México, 1993. 1ª de 1957. p. 58. El subrayado es nuestro.

² Un ejemplo interesante, no sólo de la crítica y cambio conceptual, sino sobretodo de su relatividad en el tiempo se puede seguir con excelsa precisión en los artículos de José Emilio Pacheco (véase *Revista Proceso*). El 19 de enero de 1997 Pacheco publicó las siguientes líneas que me parecen ilustran lo anterior: “Ivor Winters y Robert Graves afirman que la poesía consiste de poemas. No de poetas, no de grandes nombres, carreras, historia, ideas críticas, sino de poemas, unos cuantos inapreciables versos salvados del torrente fugaz que muere con su época. Para ellos hablar de «obras» es un acto totalitario. La poesía es democrática, no respeta famas ni títulos, desciende en donde quiere, cuando quiere, sobre quien quiere, y lo hace en destellos aislados como relámpagos. [...] Contra esta línea que sigue siendo la dominante, Lawrence Lipking publicó en 1981 *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers* (University of Chicago Press). Según Lipking, todo poeta lleva una doble vida, parte como persona igual a las demás y parte como un personaje creador y creado a la vez, un destino

sabe, esa condición de inabarcabilidad es lo que favorece y propicia la creación de un nuevo conocimiento y de una constante imaginación. Dejar este punto en claro, nos salva de buscar cosas imposibles y peligrosas: cerrar círculos, cancelar hermenéuticas o pretender agotar a un objeto y a un sujeto involucrados en un proceso de conocimiento.

De lo anterior ya pueden deducirse dos cosas, en primer lugar, que nos interesa en especial una reflexión sobre la ficción, más adelante veremos que es una ficción muy precisa, y en segundo, que no pretendemos cancelar ni abarcar por completo nuestro tema. El objetivo es otro, intentamos girar de tal forma nuestro prisma que pueda reflejar ciertos colores poco observados; pero sobre todo, nuestro objetivo es lograr un enfoque filosófico capaz de entrar en relación con la ficción al grado de renovar, en lo que atañe a nuestra temática, sus posibilidades de producir conocimiento.

Es por eso que este trabajo se pretende fronterizo: reconoce la singularidad de dos formas de producir y transmitir conocimientos, pero a la vez, y en uso de la metáfora, reconoce la complejidad de una frontera: sus relieves y sus matices diversos. De ahí que cada análisis de caso sobre la ficción tenga su equivalente en el análisis de caso en la teoría filosófica, por ejemplo, cuando nosotros utilizamos parte de la teoría sobre la temporalidad del filósofo Merleau-Ponty, no lo hacemos para reducir el universo ficcional a la interpretación fenomenológica del tiempo propuesta por el filósofo francés, sino que por el contrario, buscamos esclarecer y ampliar tanto la interpretación de la obra de arte como de la misma teoría filosófica. De hecho, la filosofía sólo alcanza una tensión productiva cuando el movimiento de la realidad cuestiona la misma postulación filosófica, en este caso, cuando las diversas teorías sobre el tiempo saben aprehender e integrar a su conceptualización lo que empíricamente podemos llamar y vivir en la cotidianidad como tiempo.

María Teresa López sintetiza en pocas palabras cuales son algunos de los factores que urgen a explorar desde diversos esquemas teóricos y metodológicos la relación entre filosofía y literatura: "Desde hace algún tiempo, la crítica de la cultura viene considerando con especial atención algunos de los nexos que la Literatura y la Filosofía establecen, o han establecido desde tiempo atrás. Tal vez porque los criterios para construir y reconstruir una visión de lo real tienden a definirse cada vez más en términos de transición, enrucijada crítica, etapa postmetafísica, tardocapitalismo, fin del logocentrismo, construcción problemática

poético en el que esa persona se proyecta a sí misma". Pacheco, José Emilio, "Pellicer y las vidas del poeta" en Proceso, 19-I-1997. México, D.F.

de la identidad, etc."³ Pero si bien esos son los elementos externos que conllevan al replanteamiento de los estudios entre ambas disciplinas, al interior mismo de sus tradiciones y formas de conocer deben ponderarse los límites tanto de la filosofía como de la literatura para abordar la relación de saber entre ambas. "¿Cómo se valora esta aproximación entre procedimientos filosóficos y recursos literarios? Serán menos receptivos a los puntos de confluencia en el seno de una disciplina como la Filosofía. Disciplina que, en aras de sus pretensiones críticas, viene empleando considerables esfuerzos en su diferenciación conceptual, así como el mantenimiento de características y procedimientos, considerados como propios [...]. Al socaire de esta discusión, han regresado al actual panorama teórico lugares de la reflexión hace tiempo desatendidos [...], tales como la relación entre dialéctica y retórica, el papel de los tópicos en la argumentación, la racionalidad práctica en su vertiente de lógica no alética."⁴ Así como un renovado repertorio de cuestiones por considerar con detenimiento: los límites de esa racionalidad, los usos de la metáfora, la noción de estilo como compromiso entre lo formal y los contenidos, el estatuto de la ficción, tipos de conocimiento y de verdad, el potencial reflexivo que contienen las narraciones, cuestiones de interpretación y construcción textual, la subjetividad y su figuración moderna, la relación entre el orden simbólico y el orden de la representación, etc."⁵

Diríamos pues que, *grosso modo*, nuestra perspectiva de basar la siguiente investigación en un universo que se constituye de forma ficcional para representar la realidad, apunta hacia la posibilidad de tensar el discurso filosófico con un discurso otro (en este caso el literario) para contrapuntar la indagación

³ López de la Vieja (comp.), Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura, FCE. Madrid, 1994. p. 6.

⁴ Es importante aclarar un poco más en torno a lo que María Teresa López llama "lógica no alética". Según el diccionario de filosofía de Abbagnano *aletiologia* se remite al alemán *alethiologie*. Es de observar que esta palabra guarda relación fonética y de raíz con el sustantivo griego *aleteia* (verdad) y con el verbo griego *aleteuo* (decir verdad o ser sincero). Abbagnano, al señalar que Lambert nombra a la segunda de las cuatro partes de su *Nuevo Órgano* (1764) precisamente "Aletiología", indica la siguiente referencia filosófica: "Se trata de aquella que estudia los elementos simples del conocimiento y tiene la forma de una especie de anatomía de los conceptos, cuya finalidad es el logro de los conceptos más simples e indefinibles." (Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía, trad. Alfredo N. Galletti, FCE, México, 1995. 1a. ed. 1961 p. 32.) Cuando María Teresa López habla de la "racionalidad práctica en su vertiente de lógica no alética" debemos entender que presupone una lógica diferente a aquella que se basa en un principio de "develación de la verdad", acaso en el sentido, por demás complejo y extraño, de concepto simple e indefinible. Ese es uno de los riesgos de plantear el problema de la imagen, llegar a un lugar que podamos calificar de simple, por su forma abierta de manifestarse, pero a la vez, indefinible. Por el contrario, nosotros sostenemos hipotéticamente que la imagen sólo es simple en tanto concreta en ella una forma de representar y de mirar históricamente, lo cual a su vez implica un trabajo difícil de interpretación histórica que nos conduzca a la definición y nominación de la imagen.

⁵ López de la Vieja (comp.), Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura, FCE. Madrid, 1994. p. 12.

filosófica, de una manera premeditada, con esa otra forma de creación, la que se guía desde el imaginario y que en nuestro pensamiento alcanza los momentos más consolidados de nuestra reflexión.

El punto de inicio de nuestro trabajo es el hecho mismo de la imagen, el punto final es el intento de nombrar la imagen. La distancia entre uno y otro no es absoluta e infranqueable, pero en cambio, sí existe el juego de un lugar a otro: de la imagen a su nominación y con ello a su descripción o de la nominación de la imagen al regreso de la percepción de la imagen. Es ese juego el que influyó para escoger la obra y el autor que trabajamos. Julio Cortázar (1914-1984) es un escritor que recorrió una y otra vez esa distancia, y en su prosa surge con especial claridad el dramatismo y el riesgo de ese andar y desandar que lleva a cabo en muchas de sus páginas. La prosa de Cortázar, ágil y dotada de increíbles recursos para la narración, paradójicamente es una de las prosas más pobladas de silencios dentro de la narrativa en Latinoamérica. Señalo silencios que en un primer momento nos parecen formales: la falta de hilo conductor en la trama, la ausencia de rasgos en los personajes, la falta de lógica y causalidad; para inmediatamente revelarse como silencios del contenido de la narración, arraigados en las ontologías e historias con las que Cortázar arma su narrativa, vacíos quizás habría que llamarlos cuando la escritura parece agobiarse de su perfección y caer en el absurdo como en los giros de sentido de *62 Modelo para armar*, o cuando la narración, tan frecuentemente, gira en torno a un cuadro, una fotografía o en general un fetiche que acaba imponiéndose en el relato de una forma absoluta e inaprehensible, lo que sucede en varios de los relatos contenidos en *Las armas secretas* o, finalmente, en ciertos metarecursos que salen del personaje para determinar la acción del escritor, el caso de *Rayuela* (1963) es clásico al respecto, ahí se pugna por la inacción y quien primero debe de superar esa barrera, aun desactivando al mismo lenguaje, como acción discursiva, hasta que se encuentren nuevas formas de comunicar, es el propio escritor de la novela⁶.

De lo anterior va tomando forma un tema central que se desarrolla dentro de la obra de Cortázar y sus estrategias de solución: la reflexión sobre el lenguaje y la virtualidad del lenguaje: ¿qué es lo que nos detiene de nuestro lenguaje? ¿qué es lo que nos impulsa? pero sobre todo, ¿qué nos permite el asombro? En uno de los "capítulos prescindibles" de *Rayuela* se cita el siguiente poema de Octavio Paz:

"Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle

⁶ Las obras mencionadas son las siguientes Cortázar, Julio, *62 Modelo para armar*, Alfaguara. Buenos Aires, 1994. 1a. ed. 1968, (novela). *Las armas secretas*, Alfaguara. Buenos Aires, 1990, 1a. ed. 1959, (cuentos). *Rayuela*, Alfaguara. Buenos Aires, 1994, 1a. ed. 1963, (novela).

Donde
Oigo mis pasos
Pasarse en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla."⁷

El poema, que se encuentra precisamente hacia el final de la novela⁸, funciona como un artificio que acentúa nuestro asombro con respecto a toda la novela. Pero además, el texto de Paz causa una inflexión total sobre la obra. El efecto que Cortázar logra es el de pensar la novela nuevamente en su totalidad, logra que la novela se piense a sí misma a través de un juego espacial (*Capítulos prescindibles-Capítulos imprescindibles*) que tiende a señalar que la misma obra pudo tener otros cauces que deben permanecer vigentes en la lectura de la novela, esto es, que hubo silencios y cancelaciones que de alguna forma, y ahí Cortázar apuesta al lector, están presentes.⁹

Un segundo motivo que provoca este trabajo es precisamente la relación entre el pensamiento y el lenguaje. En la obra de Cortázar esa relación se tensa a partir del extravío del pensamiento y de la imposibilidad de nombrar.¹⁰ En *Rayuela* el lenguaje es un ejercicio de construcción, las palabras, los giros

⁷ Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. 1ª edición 1963. capítulo 149, p. 453.

⁸ La ubicación del poema es de singular importancia. La novela, de manera genérica, tiende a resolverse y cancelar la multiplicidad de interpretaciones hacia su final, pero en este caso no es así y la colocación del poema refuerza una interpretación que *debe reconocer a su interior la posibilidad de la ambigüedad de manera fundamental*.

⁹ En este punto existe una fuerte influencia del existencialismo, el cual Cortázar conectó desde diferentes perspectivas al surrealismo. Una referencia interesante al respecto es "Teoría del túnel" fechada en 1947, ahí el escritor argentino comenta: "Tal como ocurre en los «reinos naturales» las obras así diferenciadas revelan suficientes puntos de contacto como para que la diferenciación no sea entendida como absoluta. Oponer el *poetismo* (actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial) a lo que parece justo llamar con mayor amplitud *existencialismo* (actitud realista, científica, histórica y social), y oponer ambas corrientes como actitudes no conciliables, significaría empobrecerlas al dejar tan sólo sus valores específicos, con total exclusión de los contrarios." Cortázar, *Obra crítica/1*, Alfaguara. Madrid, 1994. p.116. Como en esta cita, Cortázar a lo largo de su obra crítica va uniendo corrientes o personajes como procedimiento hermenéutico y posteriormente de creación. Cortázar se da cuenta que la explicación ontológica y fenomenológico reductiva de las corrientes de pensamiento lo llevan a reducir demasiado el hecho como para poder recrearlo en la narrativa, por lo que entonces opta por ir contextualizando e imbricando diversos movimientos y corrientes que él irá desembocando en su propio discurso ficcional.

¹⁰ Andrés Fava es un personaje que aparece en dos novelas de Cortázar, *El examen* fechada en 1950 y *El libro de Manuel* de 1973, y del cual existe un diario también fechado en 1950. Cortázar, *Diario de Andrés Fava*, Alfaguara. México, 1995. En este diario, lleno de datos autobiográficos de Julio Cortázar, se escribe: "Se dice - y uno sonríe: «El lenguaje me impide expresar lo que pienso, lo que siento». Más cierto sería decir: "Lo que pienso, lo que siento me impide llegar al lenguaje». Entre mi pensar y yo, ¿se opone el lenguaje?. No. Es mi pensar el que se cruza entre mi lenguaje y yo." pp. 23-24.

de la lengua y los modos de expresión esbozan tenuemente una arquitectura, una necesaria espacialidad que configura la novela. En la obra el acto de nombrar demarca un espacio, similar a como en el juego de la rayuela: un pequeño cuadro se une a otro hasta concretar la figura donde uno entra a saltar y empujar una piedra con su pie. El hecho de la espacialidad de la novela es similar a pintar un cuadro o tocar una melodía, esto es, escoger a cada segundo la dirección que arma el sentido y la forma de la obra.

Si la espacialidad de la novela se logra a cada momento entre el lenguaje y el pensamiento, entre el lenguaje y la imaginación, la concreción de la obra no es el reflejo de lo que se pensó, imaginó y escribió: la novela concluida es algo más. La novela que realiza Cortázar es también la posibilidad de entrar, como en el juego, hacia ella. En la obra se plantea de manera definitiva un juego de miradas, se juega a mirarlo todo, a buscar la imagen última. Lo intenta el escritor, el teórico (Morelli es quien juega ese papel en *Rayuela*) y cada personaje de la novela y finalmente todos los lectores. Como en todo juego se sabe de antemano la meta, el problema es conseguirla, en este caso el juego termina, la rayuela se gana diríamos, cuando todos los involucrados cedemos a la mirada del otro y confiamos en lo que él puede ver y nosotros no.

Pero esa posible conclusión que se da en *Rayuela*, la entrega de los personajes a la mirada ajena, no tiene ningún sentido más que en la representación y en la experiencia que surge de su búsqueda en el espacio de la novela. De esa premisa parte nuestro estudio de *Rayuela* y su posible temporalidad. El juego que se constituye en la misma novela y en su lectura es la mirada de los personajes, del escritor y de sus lectores que se gesta en la tradición que hace posible *Rayuela* y sus diversas lecturas. Y esa tradición es la construcción de un tiempo y un espacio que se logra en forma de poéticas y contrapoéticas al jugarse a través del lenguaje y del pensamiento.

Un tercer elemento que motivó el estudio de *Rayuela* es histórico. No sólo me parece que las relaciones entre lenguaje y pensamiento pueden ser vistas mediante una ubicación histórica precisa que permita el estudio, y el goce, de diversas formas de representar el tiempo y el espacio, sino que además, el trabajo se inscribe dentro de la necesidad de historizar nuestro pensamiento. El sólo ejercicio de historización es deslumbrante. Qué más decir, cuando en ese juego que plantea el reordenamiento de lo espacial y temporal el encuentro final siempre es con el presente. La maravilla que implica el encontrar y conectar o eludir diversas tradiciones con respecto a una obra del pensamiento adquiere toda su fuerza

cuando mediante la razón y la imaginación se puede ver, entre lo real y lo que se ficciona, una idea que permeó en un tiempo y la forma en que se actualiza en nosotros.¹¹

Es a partir del estudio de la historia y del lenguaje que intentamos demarcar nuestro horizonte temporal y donde volvemos a encontrar la posibilidad de la imagen. Tanto la historia, el lenguaje y la imagen son formas de manifestación del tiempo que se imbrican y se repelen como parte misma de su proceso de identidad y de diferenciación, de hecho, no pueden ser desconectadas unas de las otras; pero a la vez, debe reconocerse un proceso difícil y tenso entre la historia, el lenguaje y la imagen. Nuestro estudio, pues, parte del reconocimiento de esa relación difícil en la cultura latinoamericana y especialmente en su ficción contemporánea. Parte también de los grandes logros de la ficción en nuestra lengua: su vitalidad narrativa, la profundidad de su reflexión y la permanencia de sus imágenes.

De esta ficción es que tomamos dos hipótesis problemáticas sobre la imagen, ambas las desarrolló magistralmente el poeta cubano José Lezama Lima.¹² Para Lezama la imagen sería "la última de las historias posibles" porque la imagen encarna lo virtual: a diferencia de la razón y su nexos con el deber o de la ontología y su fijación por el ser, la imagen nos muestra lo posible del ser. Debemos aclarar que la imagen a la que hacemos referencia no es la que percibimos simplemente con la visión, ni primigeniamente la imagen natural, sino aquella que surge del pensamiento y la imaginación de los seres humanos, la que

¹¹ Con una cita de Adolfo Sánchez Vázquez podemos observar como la idea se desplaza hacia la configuración del espacio y del tiempo en determinados periodos históricos. Escribe el filósofo mexicano: "Desde Paolo Uccello en el Renacimiento, por ejemplo, la pintura se ha sujetado a una convención, la perspectiva, que en otras épocas y otros países fue ignorada. Esta concepción del espacio se convirtió en un elemento esencial del esquema perceptivo durante siglos hasta que, con Cézanne, en el siglo XIX, es abandonado. En todo ese tiempo, no se podía percibir estéticamente lo que no se ajustaba a ese esquema. La perspectiva supone un centro privilegiado en la visión del conjunto que corresponde al lugar privilegiado que el hombre tiene en la concepción renacentista (humanista) del mundo. Por ello, al abandonarse esa visión -como sucede ya en el barroco y especialmente en el arte contemporáneo-, el espectador de un cuadro cubista que está formado en el esquema perceptivo renacentista, no puede percibir estéticamente lo que en él se encuentra descentrado". Sánchez Vázquez, Invitación a la estética, Grijalbo, México, 1992, pp. 132-133.

¹² Al respecto el lector puede referirse a los siguientes materiales Lezama Lima, Analecía del reloj, Orígenes. La Habana, 1953. _____, La expresión americana, edición y prólogo de Irlemar Chiampi, FCE, México, 1993. 1a. ed. 1957. y _____, Imagen y posibilidad, introd. y selección de Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas. La Habana, 1981. Sobre el planteamiento de la imagen son útiles los siguientes materiales: Chiampi, Irlemar, "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en José Lezama Lima" en Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. XXV, núm. 2, 1987. pp. 485-501. Ortega, Julio, "La expresión americana: una teoría de la cultura", Eco, núm. 186, mayo de 1977. pp. 55-63.

tiene que crearse en el momento de su representación y de su experimentación. La imagen no sería necesariamente una manifestación del mito o de la permanencia que tiene el mito en la sociedad, no es pues la imagen de la que habla Lezama la misma a la que se refiere, por ejemplo, George Steiner cuando escribe: “Lo que nos rige no es el pasado literal, salvo posiblemente en un sentido biológico. Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales a menudo están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos. Esas imágenes y construcciones simbólicas del pasado están impresas en nuestra sensibilidad, casi de la misma manera que la información genética. Cada nueva era histórica se refleja en el cuadro y en la mitología activa de su pasado o de un pasado tomado de otras culturas”.¹³ Si bien para Lezama la imagen puede tener la misma fuerza constitutiva que aquella entidad a la que se refiere Steiner, para el poeta la relación forzosamente sale del ámbito recreativo del mito y “participa” de la historia. Escribe el cubano en *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo obscuro? ¿lo originario sin causalidad, antitesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica”.¹⁴ El reto pues de la imagen consistiría en esa doble tarea, por un lado su necesaria interpretación, por otro, fijar su trayecto y su “potencia de conocimiento”, realizar, como dice Lezama, mediante el contrapunto, el tejido histórico de la imagen.

La imagen dificulta la investigación, pero a la vez la imagen libera,¹⁵ fuerza a la ampliación de los marcos teóricos, a la reconstrucción de sentido y a la creación de una perspectiva histórica. Un trabajo pionero y de profundo alcance en esa tendencia, y el cual seguimos en sus líneas generales, es la investigación de Luiz Costa Lima sobre “el control de lo imaginario”: “Conforme comencei a formular no *Mimesis*¹⁶, a questão básica da análise da literatura não consiste em optar entre uma visão formalista ou outra, de cunho sociológico, a exemplo do marxismo. Consiste sim em desenvolver uma perspectiva da

¹³ Steiner, George, “El gran enmú” en *En el castillo de barba azul*, Gedisa, Barcelona, 1992. 1a. ed. en inglés 1971. pp. 17-18

¹⁴ Lezama Lima, *La expresión americana*, prolog. Irlomar Chiampi, FCE. México, 1993. 1ª de 1957. p. 49.

¹⁵ “Convém não esquecer que a primeira função do controle do imaginário consiste em obstruir as alternativas à chamada realidade, i.e., ao mundo já existente”. escribe Costa Lima. (Conviene no olvidar que la primera función del control del imaginario consiste en obstruir las alternativas a la llamada realidad, i.e., a el mundo ya existente.) Costa Lima, Luiz, “Antropofagia e Controle do Imaginário” *Pensando nos trópicos*, Editora Rocco. Brasil, 1991. p. 38.

¹⁶ Luiz Costa Lima se refiere aquí a su texto titulado *Mimesis e modernidade* escrito en 1979.

tensão estabelecida entre o discurso literário -ou, como prefiro dizer, ficcional- e os discursos da verdade -o religioso, o filosófico, o científico".¹⁷

Costa Lima toma como período de estudios la modernidad, sin que eso signifique que el estudio es restrictivo de otras épocas históricas, y lo divide en dos grandes bloques que son descritos como dos tipos de control: el control religioso, que se expande entre los siglos XVI y XVII y el que principia con el Iluminismo y se extiende hasta nuestros días. El pensador brasileño señala como una de sus tesis guías que la razón moderna se caracteriza por su incapacidad en reconocer y legitimar los objetos culturales en que ésta no se reconoce de manera inmediata. Es ahí donde surge la necesidad de controlar el imaginario: "Se a razão sente-se confortável diante dos instrumentos de cálculo, ao invés, sente-se extraviada diante das imagens, cujo desvio da fonte perceptual tende a considerar como extravio da possibilidade mesma de apreensão da verdade".¹⁸ Costa Lima señala como un punto crucial en esta tradición la polémica de los sofistas con Platón y ejemplifica su posterior desarrollo con una cita de Aristóteles: "Porque las imaginaciones permanecen en los órganos de los sentidos y se asemejan a sensaciones, los animales en sus acciones son ampliamente guiados por ellas, algunos (i.e., los brutos) en virtud de la no existencia en ellos del pensamiento, otros (i.e., los hombres) en virtud del eclipse temporal en ellos del pensamiento, por sentimiento o molestia o sueño".¹⁹

¿Cuáles serían entonces las formas de abordar el texto literario si presuponemos la tesis del control de lo imaginario? Luiz Costa Lima señala dos puntos que condicionan la aprehensión de la obra:

A. Se presupone que el mejor abordaje es el documentalista, el cual se describe por los siguientes trazos: 1. Se considera inútil, ocioso en el mejor de los casos, buscar otro marco que el de la literatura para el "discurso ficcional verbalmente configurado". 2. Se presupone que las obras literarias son explicadas y/o

¹⁷ Costa Lima, Luiz, "Poesia e Crítica" en Pensando nos trópicos, Editora Rocco. Brasil, 1991. pp. 20-21. (Conforme comencé a formular en la *Mimesis* la cuestión básica del análisis la literatura no consiste en optar entre una visión formalista u otra de cuño sociológico, por ejemplo el marxismo. Consiste sí en desarrollar una perspectiva de tensión establecida entre el discurso literario -o como prefiero llamarlo, ficcional-, y los discursos de la verdad -el religioso, el filosófico, el científico.)

¹⁸ Costa Lima, Luiz, "Antropofagia e Controle do Imaginário" en Pensando nos trópicos, Editora Rocco. Brasil, 1991. Ibidem, p. 35. (Si la razón se siente confortable delante de los instrumentos de cálculo, al contrario, se siente extraviada delante de las imágenes, cuyo desvío de la fuente perceptual tiende a considerar como extravio de la posibilidad misma de la aprehensión de la verdad.)

¹⁹ Aristóteles, De anima 429 a 3-9.

determinadas por las condiciones sociales vigentes. 3. Finalmente, y en deducción del punto anterior, se coloca el énfasis en el análisis social para captar el sentido y la significación de una obra.

→ B. Pese a lo anterior, tampoco debe optarse, en el presupuesto del control, por oponer a ese tipo de abordaje una aprehensión textualista o alguna variante deconstructiva. La hipótesis del control, por el contrario a esas posibilidades, supone una “interacción tensa” de la obra ficcional con las ideas contemporáneas a la obra y de esta últimas con lo social. Esta interacción no está condensada dentro de ningún texto. “Confrontar essa interação só é possível pela análise do ficcional dentro da topografia dos discursos de uma época, que concretize as expectativas asseguradas a cada um, sobretudo sem descuidar as características do que, então, se tome por o discurso da verdade”.²⁰ p. 38.

• Nuestro trabajo entonces en la siguiente investigación es: a) ver a través de *Rayuela* parte de la topografía del pensamiento contemporáneo, b) respondernos cuál es su constitución de lo temporal y c) tratar de encontrar por medio de la novela una imagen, con toda su “fuerza ordenancista” y su “visión histórica”, con su “interacción tensa” entre la razón y la imaginación y, finalmente, con su deslinde entre lo ontológico y lo histórico, que sirva para volver a pensar, con nuevos instrumentos, nuestra lengua y nuestra historia.

Por último será necesario demarcar el camino del trabajo y puntualizar las definiciones de algunos conceptos ejes en el texto.

El trabajo comienza con una introducción que tiene como objetivo señalar los dos aspectos que ordenarán a lo largo de todo el texto la posibilidad de aprehensión del fenómeno del tiempo en la obra de Cortázar: *la representación y la experiencia*. El trabajo no está desarrollado como una investigación ontológica o trascendental, en el sentido de estructurar las condiciones de posibilidad, sobre el problema de la temporalidad. Por el contrario, el problema del tiempo se desarrolla como manifestación del tiempo, por lo que entenderíamos, su concretización en la realidad. De ahí, que el tiempo sea necesariamente parte de la estructura básica de cualquier representación, pero, que sólo podamos comprender su papel en la

²⁰ Costa Lima, Luiz, “Antropofagia e Controle do Imaginário” en *Pensando nos trópicos*, Editora Rocco, Brasil, 1991, p. 38. (Confrontar esa interacción sólo es posible por el análisis de lo ficcional dentro de la topografía de los discursos de una época que concretice las expectativas aseguradas a cada uno, sobre todo sin descuidar las características de lo que, entonces, se tome por el discurso de la verdad.)

manifestación de la representación a través de la experiencia que suscita la misma representación. La primera parte entonces comienza por reafirmar la categoría de representación como punto nodal en el estudio de la obra de arte; pero inmediatamente, en el segundo punto, “La representación de lo representado”, se insiste en un enfoque de la realidad como hecho de representación, esto es, la misma realidad entraña diferentes dimensiones: lo real como ser, lo real como deber ser y lo real como posibilidad de ser. A todas esas dimensiones sólo se puede tener acceso mediante la experimentación de la representación. El punto clave de la totalidad del capítulo está en un brevísimo intento de interpretación de una de las experiencias que suscita un cuadro de Francisco de Goya.

La investigación central se desarrolla entonces en dos partes: I. La temporalidad de *Rayuela* y II. La imagen de *Rayuela*. La primera parte a su vez se divide en dos partes, la primera, “Visión histórica de la novela: el contrapunto de *Rayuela*”, es un doble intento de historicización. Por un lado, fijar los contrapuntos que generan la especial visión de Cortázar de las vanguardias literarias, en especial sobre dos corrientes: el surrealismo y el existencialismo, por el otro, concretar ese contrapunto de la literatura en la posibilidad de redefinición del problema genérico de la literatura y especialmente de la novela. La segunda parte nos lleva a la tesis de Lezama sobre *Rayuela: la creación de la otra novela*, que sólo puede realizarse, según creemos, a través de la ruptura con la novela y el mismo recuerdo de la novela y la ruptura. Todo ese análisis se funda en las dos primeras partes del capítulo: “La representación y la experiencia del tiempo” y “La percepción del tiempo” los cuales, al tomar como resorte una propuesta de Merleau-Ponty, intentan establecer la forma de temporalidad que permite la aprehensión del discurso ficcional en contraposición al principio de autoridad de la tradición, entendido particularmente en el discurso ficcional como canon literario o, siguiendo a Costa Lima, como control del imaginario.

La segunda parte de la tesis, “La imagen de *Rayuela*”, se aboca a concretar cómo surge la imagen que nos interesa, *la imagen del laberinto*. La tesis última del capítulo indica que la estructura del juego y del lenguaje en la obra de Cortázar son la clave para comprender que la imagen sólo puede aparecer como una dialéctica entre el deseo y la visión del mismo espacio y tiempo del laberinto. Esta segunda sección se vuelve a dividir en dos partes, la primera se refiere a la concreción espacio-temporal de la obra de arte. En primer lugar se observa al fenómeno lingüístico como un hecho que sólo se puede constituir en la unidad del espacio y el tiempo, la tesis radical implicaría sostener que el lenguaje es ya una manifestación del tiempo y el espacio. En segundo lugar, se enfrenta, al socaire del problema históricamente planteado en la filosofía por la perfección, la constitución de la obra de arte y la experiencia estética, por un lado, como dualidad entre forma y contenido, por otro lado, como percepción radical e indivisible de la unidad de la obra. La

segunda postura, seguida por nosotros, desemboca en la compleja visión de la obra abierta, no como se ha pretendido entenderla, al simplificarla llevándola al grado extremo de creer en la incompletud de la misma obra, sino como sugiere el esteta italiano Luigi Pareyson, como una dialéctica abierta al juicio y a la interpretación a través de una tensión permanente entre el proceso formado, la obra de arte conclusa, y el proceso formativa, esto es, la obra de arte que deseó ser en su gestación y en cada momento histórico donde la obra se representa.

La segunda parte del capítulo es la misma concreción de nuestra imagen buscada. ¿Dónde surge con claridad la imagen del laberinto? ¿Dónde podemos encontrar que su representación implica los elementos centrales, la acciones guías del desseo y la mirada? La respuesta es sólo una, en el intento de poseer y participar de lo otro. La novela de Cortázar se ciñe a cuatro momentos para representar la ida hacia la alteridad: el absurdo, la muerte, la participación de lo que se ama y la destrucción de lo que se ama. La última parte del trabajo hace un estudio de esas representaciones.

Por último, la conclusión es: la imagen del laberinto confirma que la obra de Julio Cortázar nos libra del prejuicio de la causalidad temporal a la que supuestamente se encuentra sujeto el pensamiento, la razón y la imaginación en Latinoamérica; por el contrario, el proceso de construcción e imaginación del lenguaje en *Rayuela* es una forma conclusa que implica una poética propia de la identidad y la diferencia, esto es, de la alteridad que, acaso, podamos llamarla, la poética del laberinto.

En cierta medida se han definido algunas categorías del trabajo. A mi juicio son cuatro las categorías fundamentales del trabajo y que por tanto habría que intentar acotar con mayor precisión. En primer término *representación*: el concepto es tomado de la Poética de Aristóteles como sinónimo de *mimesis*. En ese texto Aristóteles señala ya la temporalidad de toda representación. Necesariamente se “imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien se representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser (*Poética* 1460b. 5-15)”. Pese al elemento temporal de toda representación reconocido por Aristóteles nuestras discrepancias son dos: el problema de la esencialidad del modelo originario al que el tiempo debe remitirse y, por lo tanto, la semejanza como principal potencia de la representación. Diremos pues, que para nosotros, representación sólo debe definirse como la actualización de las cosas, su re-presentación, sin que eso implique entender presente como derivativo de esencia o sustancialidad. La segunda categoría entonces sería *experiencia*. Por experiencia entenderemos precisamente el fenómeno de actualización que irrumpe en el tiempo cotidiano de los seres humanos como una alteración de su sentido. La definición puede oponerse a la definición kantiana de

experiencia. En Kant efectivamente la experiencia es la actualización de cualquier representación espacio-temporal, a grado tal que sólo en la experiencia misma podemos encontrar las condiciones de posibilidad del entendimiento y la imaginación; sin embargo, en Kant no se desarrolla la noción de experiencia como ruptura de sentido, en términos hegelianos, como dialéctica. En Hegel pues, la experiencia sí está planteada como operador de la realidad, como movimiento y cambio, y no solamente como categoría trascendental.²¹ El tercer término es *tiempo*. El tiempo pues será observado en este trabajo como el resultado de la actualización y experimentación de una representación. Nuestro último término es el que nos permite la aprehensión de lo temporal más allá de la "especulación filosófica". No partimos del preguntar ¿qué es el tiempo? sino ¿cómo se representa el tiempo? Desde la primer pregunta, *imagen* la podríamos definir tautológicamente de tiempo, esto es, la imagen es tiempo. Pero como nuestro problema es respecto a cómo se *representa* y *experimenta* el tiempo, habrá que definir imagen como un tiempo espacialmente delimitado, como una forma, por lo tanto, la imagen es la representación y experimentación del espacio y el tiempo a través de su constitución histórica.

El presente trabajo sólo puede entenderse como un trabajo colectivo. La única manera posible de que un tema se perfile como tal es a través de una preocupación y una pasión constante que va delimitando lo que necesitamos conocer, lo que nos apremia como un problema que es a la vez individual y colectivo: un problema social. Detrás de este trabajo se encuentra la preocupación y la pasión de pensar en torno a la obra de un escritor latinoamericano que intentó siempre contestar a la problemática colectiva de la América Latina de la misma forma que contestara su problemática individual. Para Julio Cortázar, con errores y aciertos, el problema pues era solamente uno.

Dentro de la construcción del tema entorno a Cortázar es necesario señalar tres obras. En primer lugar, la obra de Lezama. En el trabajo es bastante clara la influencia del poeta cubano en mi lectura de *Rayuela* y el intento de aplicación de sus tesis sobre la imagen y la historia. Los trabajos base de Lezama para este trabajo son su ensayo "Cortázar y el comienzo de la otra novela" (1968) y su libro *La expresión americana* (1957). La fuerza de la hermenéutica y la visión histórica de Lezama que tienen ambos textos se encuentra en la confianza contundente y la sabiduría infinita sobre el pensamiento de América. La segunda obra, vertebral para mi trabajo, es el ensayo de Ana María Hernández sobre Cortázar, "Camaleonismo y

²¹ Los trabajos respecto a la noción de experiencia en Kant y Hegel se encuentran en Kant, Crítica de la razón pura, Porrúa, México, 1991. Hegel, Fenomenología del espíritu, FCE, México, 1990.

vampirismo: la poética de Julio Cortázar" (1979), de cierta forma lo que ella hace con Keats y Poe yo intenté realizarlo con la visión de Lautremont y Rimbaud del propio Cortázar. A mi parecer, Ana María Hernández debió dar un paso más en su análisis para observar cuáles eran las condiciones mismas que determinaban la aprehensión del tema del amor en Cortázar más allá de la simple influencia del romanticismo inglés. De hecho, yo solamente retomo su reconstrucción histórica, precisa y audaz, para intentar reexplicar cómo se recrean dos vertientes del romanticismo inglés en la obra de Cortázar. Por último, hago mención de un texto de Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire* (1994). En el vi con toda claridad la mina de conocimientos que encierra una imagen. En el texto de Cornejo sobre la literatura andina el análisis y la misma selección de imágenes que sintetizan la historia de la difícil relación entre la oralidad y la escritura es simplemente magistral. El inmenso trabajo que espera para la historización de la estética en Latinoamérica tiene en ese texto de Cornejo una clave exacta y preciosa de hacia qué lugar debe dirigirse esa labor.

Con respecto a la enseñanza también debo señalar a tres personas. La poeta Aralia López, con quien comprendí la necesidad vital de la imagen, el Dr. Horacio Cerutti, asesor de este trabajo, y la Dra. Mariflor Aguilar.

Finalmente, señalo que este trabajo contó con una beca de Fundación UNAM que otorgó el Centro de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

PRELUDIO A LA MANIFESTACIÓN DEL TIEMPO EXPERIENCIA Y REPRESENTACIÓN

Arte y representación

Muchas de las teorías relativas al arte siguen teniendo como punto de reflexión obligada los planteamientos que al respecto elaboró Aristóteles. No son pocas las razones. El filósofo griego se encuentra al final de una época de la historia de la humanidad que siempre se ha de intentar explicitar, develar y conectar con la vida presente. Él mismo representa el intento de racionalidad de una tradición que se figura al seguir avanzando, en ocasiones, contra ella misma. Al igual que nuestro intento de aprehender el pasado, el de Aristóteles se lleva a cabo con nuevos instrumentos del pensamiento y nuevas formas de expresión, y eso no sólo lo hace más difícil sino que de antemano lo derrota en su empresa de comprensión y conexión total con el pasado, condenándolo al diálogo continuo entre el presente y el pasado que se agiganta. Georg Lukács escribiría, en referencia a la cultura griega, sobre su propio extravío ante el pasado: "¡Felices los tiempos para los cuales el ciclo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos!"²²

Nosotros, al ver la misma época de una manera concluyente, quizá demasiado rápido, comprendemos que esa historia que va de Homero a Platón, la historia de la consolidación de la tragedia, la épica y la filosofía, no conoció de abismos. Sin embargo, basta acercarse nuevamente a esa historia, con un lente que nos permita detenernos en sus detalles, para observar que el ser humano de ese mundo va agotando poco a poco la unidad necesaria y con ello va resquebrajando la de sus arquetipos. Donde, según se pretendía en los diálogos platónicos, las definiciones nos señalan la esencia de lo real, ahora, las definiciones son corrompidas por la multiplicidad de los seres que pueblan lo real y nos enseñan los accidentes de las cosas, tal vez, como sugiere Parménides a Sócrates en el diálogo que escribe Platón, los propios accidentes de las definiciones,... qué permanece ya en el 367 y 362 a. C., probable fecha en que Platón escribe el *Sofista*, de La Virtud, qué de La Belleza, qué del Alma; cómo puede acontecer la nueva definición del ser que entraña el *Sofista*: la comunión de los géneros, el cruce, verdaderamente ciego y

²² Lukács, El alma y las formas y La teoría de la novela, Obras completas t. I, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1970. p. 297.

violento para el sujeto, a un tiempo de lo que es y lo que no es, el hecho mismo de un diálogo, tal como se muestra en el *Sofista*, del que depende la misma definición. El Extranjero dice al socaire del diálogo con Teeteto: “El ser, como participa de lo diferente, viene a ser diferente de los otros géneros, y al ser diferente de todos aquéllos, el no-ser no es cada uno de ellos, ni la totalidad de ellos, sino sólo él mismo; de este modo el ser, a su vez, no es infinitas veces respecto de infinitas cosas, y las demás cosas, ya sea individual o colectivamente, en muchos casos son, y en muchos otros, no son.”²³

A partir de ese principio de participación de las cosas en los géneros sabemos que la pretendida trascendencia absoluta de los universales, de las esencias, caerá a cuenta de la pregunta y su configuración por el sujeto: ¿qué es y qué no es en cada cosa? De hecho, nos encontramos ante una peculiar gestación del sujeto. La definición, como principio jerárquico de orden, desaparecerá por la necesidad del juicio que discerna sobre lo que es y lo que no es.²⁴ El saber fragmentado se acentúa entonces como deseo de saber antes que como acontecimiento del saber. La máxima radicalidad se alcanza en la metáfora platónica de la caverna, donde la pregunta ya no es por el conocimiento mismo sino por su finalidad. Y todo eso se va tejiendo hasta el encuentro de lo pensado en nosotros, de la primacia ética, del conocimiento y su pretensión de verdad habitándonos.²⁵ Dice Lukács: “Hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera: por eso tuvimos que abrir abismos insalvables entre el conocimiento y la acción, entre el alma y la figura, entre el yo y el mundo, y permitir que toda sustancialidad situada al otro lado del abismo se disipara en

²³ Platón, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Trads. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo y Néstor L. Cordero, Gredos. Madrid, 1992. p. 457.

²⁴ Un excelente trabajo sobre la importancia del deber ser, esto es, de la tradición del sujeto ético, dentro del principio de identidad y de participación de los géneros es el de Cirne-Lima, Carlos, *Sobre a contradicção*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993.

²⁵ En un trabajo reciente sobre la literatura andina, que se construye a partir de algunas imágenes de la historia y la literatura andina, Cornejo Polar destaca esa profunda relación entre *mimesis* y sujeto: “Pero el sujeto, individual o colectivo, no se construye en sí y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo. En este sentido, la mimesis no se enclaustra en su función re-presentativa de la realidad del mundo, aunque hubo extensos periodos en los que esta categoría se interpretó así, y correlativamente como un «control de lo imaginario» personal y socializado; más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la mimesis el sujeto se define en la misma medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en *términos* de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto lo dice. [...] En otros términos, no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo.” Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Ed. horizonte. Lima, 1994. p. 22.

reflexividad; y por eso nuestra esencia hubo de convertirsenos en postulado, y por eso tuvimos que poner entre nosotros y nosotros mismos un abismo todavía más profundo y amenazador.”²⁶

La antigua unidad tautológica entre la definición y la esencia no es más la explicación de la multiplicidad propia del mundo y de su relativa imperfección y perfección. El propio Platón lo consigna en *El banquete*. En ese diálogo la retórica encuentra, por medio de tropos literarios, la imagen de lo amoroso. La creación poética se muestra como una gradación del sujeto, la relación de analogías por medio de la metáfora y la imagen mundaniza la posible definición, en última instancia: se corrompe el cosmos cerrado de la belleza y sobre el fondo movedizo de lo crótico se intuye la obra de arte.²⁷

De ese ruptura parte Aristóteles. El filósofo griego acentúa la observación de la *mimesis* del mito. Ese breve paso figura en cierta medida la entrada a un laberinto, donde los pasillos se forman de la representación de lo representado.²⁸ La decisión de análisis aristotélica resulta en la postulación de una serie de categorías que van definiendo el carácter de los estudios sobre la representación y la experiencia estética. Aristóteles, por ejemplo, es el primero en dar razón de la categoría de lo feo: “Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de animales más repugnantes y de cadáveres.”²⁹

²⁶ Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Obras completas t. I, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1970. p. 302.

²⁷ Platón, *Banquete, Fedón y Fedro*, Trad., Gil Luis. Guadarrama. Madrid, 1974. Al respecto pueden consultarse los siguientes textos: Xirau, Joaquim, *Amor y mundo y otros escritos*, Colegio de México. México, 1983. Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Espasa Calpe: Austral. Madrid, 1973.

²⁸ La obra más consolidada del filósofo griego al respecto es sin duda Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos. Madrid, 1988. 1ª ed. 1974. Una interpretación deslumbrante de la *Poética* desde el discurso ficcional es el cuento de Borges, “La busca de Averroes”, *El Aleph* en Obras Completas vol. 1, Emecé. Barcelona, 1989, 1a. de. 1949. pp. 582-589. También puede consultarse el trabajo de Balderston, Daniel, “Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics” en *Hispania*, vol. 79, no. 2, may 1996, Tulane University.

²⁹ Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos. Madrid, 1988. 1ª ed. 1974. 1448b. 5-15 pp. 135-136. Adolfo Sánchez Vázquez señala sobre el mismo asunto: “Aristóteles, al rechazar la realidad del reino platónico de las ideas, y fijar su atención en las cosas empíricas, reales, sitúa en un plano ontológico el problema de lo feo. Admite en la realidad la existencia de seres feos -animales viles o cadáveres- cuya visión desagrada. Y, sin

La postulación de nuevas categorías y nuevas relaciones para explicar los fenómenos estéticos conlleva a replantear el problema del dualismo entre el mundo y el arquetipo, constituido en toda su complejidad por Platón, desde el papel principal de la categoría de representación. Costa Lima escribe. “Se o simulacro é a *mimesis condenada*, em troca há a boa, caracterizada pela manutenção da proporcionalidade das partes do representado. Se, por tanto, há uma *mimesis* resgatada pelo autor dos Diálogos e se essa se marca pela preservação da semelhança que guarda com sua “fonte”, i.e., com algo da existência prévia e independente da representação,³⁰ em que este Platão se distinguiria do Aristóteles proposto pela leitura clássica? Nada de fato os diferenciaría salvo uma cláusula embaraçosa: ao invés de seu mestre, Aristóteles admitiria associar a boa *mimesis* à prática da arte [...].³¹

La gran ventaja es que la idea de la representación o la *mimesis* pone en cuestión la postulación de un condicionamiento previo. Una representación ya no puede medirse a partir de la comparación con el modelo real, sino que gesta nuevos parámetros de creación y de valoración al interior de la misma representación artística como lo ve Aristóteles: “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien se representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas”.³²

embargo, estos seres imitados o reproducidos con la mayor exactitud en el arte (pintura, escultura o poesía), lejos de provocar desagrado, suscitan placer.” Sánchez Vázquez, Invitación a la estética, Grijalbo. México, 1992. pp. 190-191.

³⁰ Costa Lima se refiere al *Sofista*, donde Platón distinguía una buena de una mala *mimesis*. Por un lado la primera existe cuando alguien teniendo en cuenta las proporciones del modelo en “largo, ancho y alto, produce una imitación que consta incluso de los colores que le corresponden” (Sof. 235e), mientras que la mala imitación como “sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente” (Sof. 235b) sólo puede ser un simulacro.

³¹ Costa Lima, Luiz, “Poesía e Crítica” en Pensando nos trópicos, Editora Rocco. Brasil, 1991. p. 22 (Si el simulacro es la *mimesis condenada*, en cambio hay la buena [mimesis], caracterizada por la mantención de la proporcionalidad de las partes de lo representado. Si, por tanto, hay una *mimesis* rescatada por el autor de los Diálogos y ésta se marca por la preservación de la semejanza que guarda con “su fuente”, i.e., con algo de la existencia previa e independiente de la representación, ¿en que se distinguiría este Platón del Aristóteles propuesto por la lectura clásica? Nada de hecho los diferenciaría, salvo una cláusula embarazosa: al revés de su maestro, Aristóteles admitiría asociar la buena *mimesis* a la práctica del arte [...])

³² Aristóteles, Poética, trad. Valentín García Yebra, Gredos. Madrid, 1988. 1ª ed. 1974. 1460b. 5-15 pp. 225-226.

En el ejemplo antes expuesto, el de la representación de algo que en la realidad nos resultaría desagradable, lo feo, cobra gran complejidad, ya que no puede valorarse a partir de la dualidad mal y bien o feo y bello, sino que ahora se mide a partir de sus propios parámetros de fealdad y relación con otras sensaciones y posibilidades de integración y sentido: lo feo y lo cómico, lo feo y lo triste, lo feo y lo crótico, lo feo y lo negro... Concluyamos tan sólo por ahora: al plantear la idea de la *mimesis* o *representación* Aristóteles da a toda estética la ardua tarea de enfrentar el problema de la creación, la función y la posibilidad de una representación.³³

La representación de lo representado

Centrémonos en el problema de la representación. Gadamer señaló, dando una perfecta ubicación al pensamiento, que cada problema es siempre nuevo.³⁴ No arrastramos problemas por toda la historia, ni somos, como se ha dicho, pie de página de algún pensador por importante que sea. Nuestra especulativa y profunda reflexión o nuestra *nimia* y *superflua* reflexión es en el peor de los casos la dimensión o el error de nuestro problema, el fracaso o éxito de nuestro pensamiento, pero siempre, un problema del presente.

La representación es un problema que surge con diferentes contextos en toda la historia del arte, de las formas religiosas y de la simbolización mítica. La forma de acercarse a él ha sido a partir de tres posibilidades e interrogantes: ¿qué representa una obra? ¿cómo representa? y ¿para qué representa? Estas tres preguntas pueden indicarnos ejes de relación entre la filosofía y el arte; pero la forma que adopta la interrogación implicaría varios puntos anteriores. En primer lugar, necesitamos una teoría de la

³³ El trabajo antes referido de Daniel Balderston empieza con una cita de Borges que pertenece a la Historia universal de la infamia (obras completas, vol. 1, p. 306) me interesa citarla porque asemeja una especie de caja china al igual que la representación: "La palabra *corsarias* corre el albur de despertar un recuerdo vagamente incómodo: el de una descolorida zarzuela, con sus teorías de evidentes mucamas, que hacían de piratas coreográficas en mares de notable cartón".

³⁴ "Comprender una pregunta quiere decir preguntarla. Comprender una opinión quiere decir entenderla como respuesta a una pregunta. [...] La lógica de pregunta y respuesta desarrollada por Colligwood pone fin al tema del *problema* permanente, que subyacía a la relación de los «realistas de Oxford» con los clásicos de la filosofía, así como al concepto de la *historia de los problemas* desarrollada por el neokantismo. La historia de los problemas sólo sería historia de verdad si reconociese la identidad del problema como una abstracción vacía y admitiese el cambio de los planteamientos. Pues en realidad *no existe un punto exterior a la historia desde el cual pudiera pensarse la identidad de un problema en el cambio de los intentos históricos de resolverlo*". Las cursivas son nuestras. Gadamer, Verdad y Método I, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme. Salamanca, 1993, 1a. ed. en alemán 1975. p. 454.

interpretación y la comprensión que gire en dos ejes: *quién pregunta y a quién pregunta*, esto es, un ejercicio de tiempos y espacios que parten de una diferencia básica: *la dislocación propia de toda interrogante*, el preguntar implica, en un primer momento, separación y distancia.

Fabriremos una hipótesis mínima para aclarar nuestra hermenéutica pretendida: la relación posible entre el arte y la filosofía necesita de una topografía, la podemos señalar en la relación entre el arte y el tiempo. El tiempo propio de la obra, su gestación y prosecución a través de la historia así como el tiempo del intérprete y su peculiar forma de acceder a la obra. Aclaremos que no pretendemos reconstruir o desvelar la historia de una obra y su intérprete, esto es, el horizonte temporal en conflicto, para después hacer especulación filosófica; por el contrario, al hablar de topografía nos proponemos demarcar fronteras para evitar que el pensamiento filosófico haga una abstracción vacía de ese espacio. En cambio, intentamos hacer filosofía sujetos y presentes en un lugar (*tópos*).

En filosofía suele presentarse una disyuntiva, arribar al concepto desde aquello que enigmáticamente se denomina "lo real" o descender a eso desde el concepto. El problema estriba precisamente en partir de una vaga idea de concepto que destaca, como única certeza, su aislamiento de todo aquello que lo pueda corromper o deformar de su perfección; el costo del error finalmente no lo paga el concepto sino aquello que se ha denominado "realidad" y que no permite su adecuada aprehensión conceptual y desarrollo teórico. Pero lo más importante, a pesar de esa vertical relación entre filosofía y *realidad*, es que mientras el concepto se mantenga en unilateralidad de "lo real", la necesidad del pensamiento estará fuera de lo conceptual.³⁵ Adorno ya señalaba en 1966 al atacar la filosofía heideggeriana del fundamento: "El interés está en aquello carente de concepto".³⁶

³⁵ Más adelante desarrollaremos nuestra idea de la relación propia entre concepto y realidad a partir de la noción de representación. Por lo pronto, debe acotarse que al hablar de unilateralidad del concepto con lo real hacemos referencia a un movimiento teórico, tanto deductivo como inductivo, que pretende fundarse en "salvar" a la teoría de lo "informe e irracional" que se presupone implica toda realidad. Por el contrario a ese planteamiento, lo primero que habría que preguntar es ¿hasta dónde esa caracterología de la realidad está ya determinada, con unilateralidad, por el mismo movimiento teórico de especulación ya sea deductiva o inductiva? Tómese en cuenta por ejemplo la siguiente indagación de Sánchez Vázquez sobre la belleza: "Vemos, en conclusión, que si las definiciones metafísicas, especulativas, sólo conducen a poner lo bello a espaldas de los objetos estéticos reales y de la relación humana específica con ellos, los intentos de construir un concepto de belleza partiendo de las cosas bellas y de la relación humana correspondiente, llevan a un concepto tan amplio que lo bello se desvanece como categoría particular. [...] No se trata, pues, de lo bello para un espectador ideal, intemporal, sino para aquel que, como nosotros, se mueve en el marco estético (ideológico y práctico) de nuestro tiempo. (p. 169.) [...] tampoco la pregunta *¿qué cosa es bella?*, pregunta con la que parece se baja del cielo especulativo a la tierra, nos encamina a una respuesta adecuada. Ciertamente se puede responder que esto -un cuadro, una escultura o una sinfonía-, como objetos concretos, singulares, empíricos, son bellos. Y se puede intentar explicar que lo son justamente porque poseen ciertos atributos comunes. Al atribuir a lo bello estos atributos se ha partido, es verdad, de ciertas características comunes, pero al desprender éstas de los objetos comunes,

La forma de salir de la contradicción a la que nos enfrenta la búsqueda del concepto tiene que pasar por revisar el ejercicio mismo de conceptualización desde la relatividad de la interpretación, del juicio y de *lo real* ante la que se enfrenta el concepto que termina por marginar dicha relatividad. Importante sería entonces no sólo reconocer la temporalidad e historicidad que entraña todo concepto y todo sistema de pensamiento, más aún, en señalar que aquéllo ante lo que se pierde la capacidad de comprensión y se estanca como "orden conceptual" es, en esencia y sin paradoja alguna, *carencia real y efectiva de concepto*. Por el contrario, estaríamos hablando de un prejuicio que se inmuniza de la crítica interna, de la posibilidad de reformulación y de la universalización entendida como comunicación de diversos pensamientos. Es Adorno el que sintetiza la necesaria actitud filosófica ante la idealidad del concepto: "Desde que la filosofía faltó a su promesa de ser idéntica a la realidad o estar inmediatamente en vísperas de su producción se encuentra obligada a criticarse sin consideraciones".³⁷ La radicalidad misma de la crítica debe partir de la siguiente premisa: conceptualizar es un acto de representación de lo que llamamos, (inmersos ya en éste), *la realidad*. Sólo no faltando a la vocación crítica y autocrítica del pensamiento y sus elementos de sistematicidad y ordenación es posible encontrar conceptos de la realidad que no asemejen cuchillos que nos rodean y quedan a nuestras espaldas, en palabras más propias, que inmovilizan posteriormente al pensamiento en su posibilidad de creación imaginativa y racional de pensar.

Si una primera hipótesis a seguir fue construir una topografía del horizonte temporal tenemos que la segunda es la que postula, mediante un rescate crítico, la posibilidad de conceptualizar. Señalemos también que las tres preguntas a las que se enfrenta el acto de la representación siguen valiendo para el concepto, en este caso, qué se conceptualiza, cómo y para qué.

singulares y de la forma concreta, singular, en que se dan, se ha caído en un nuevo esencialismo. El empirismo atiende a lo singular; pero al trasformarlo en general, a su vez, desemboca también en el esencialismo. De este modo una doble vía, la especulativa y la empírica, conducen a un mismo resultado: *impedir que el concepto de lo bello se ajuste al movimiento histórico, real, de sus formas particulares o manifestaciones concretas*. (p. 181.) Sánchez Vázquez, Invitación a la estética, Grijalbo. México, 1992. Las cursivas son nuestras.

³⁶ Adorno, Dialéctica negativa, trad. José María Ripalda, Taurus. Madrid, 1992, 1a, ed. en alemán 1966. p. 13.

³⁷ Adorno, *ibidem*, p. 11.

Saturno: la representación de Goya

5

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo...³⁸

Julio Cortázar

Contar un mito implica muchas veces anularlo si no se emplean los elementos pertinentes que destaquen y actualicen los elementos míticos. En rigor, un mito debe vivirse y sólo en la medida que el ejercicio artístico es capaz de hacer presente "el instante mítico" lo puede narrar. Por el contrario, la teoría mantiene un ejercicio contemplativo del hecho, de ahí que la teoría pueda analizar un mito, pero sólo participar de él como padecimiento (*pathos*) del hecho, pero no del hacer que demanda el espacio y el tiempo mítico.³⁹

Pero eso no quiere decir que el mito pueda esquematizarse desde la teoría y que sus figuras sean siempre paradigmáticas, por el contrario, la atención en el tiempo ritual en que se recrea el mito debe permitirnos la observación de su actualización real y fluyente. Observemos pues un mito con la pretensión, única y exclusiva, de contextualizar el tiempo ritual que emana de una pintura de Goya(1746-1828).

En la mitología Cronos, el hijo de Gea diosa de la tierra, y Urano dios del cielo, tras haber dado muerte a su padre toma su lugar en el cielo y es advertido por un oráculo que será suplantado por uno de sus hijos. Entonces, Cronos los devora al nacer.

³⁸ Cortázar, Julio, Rayuela; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 239.

³⁹ "Theorós significa [...] el que participa de una embajada festiva. Los que participan en esta clase de embajadas no tienen otra cualificación y función que la de estar presentes. El *theorós* es, pues, el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, que participa en el acto festivo por su presencia y obtiene así su caracterización jurídico-sacral, como por ejemplo, su inmunidad. [...] De un modo análogo toda la metafísica griega concibe aún la esencia de la *theoria* y del *noûs* como el puro asistir a lo que verdaderamente es, y también a nuestros propios ojos la capacidad de poder comportarse teóricamente se define por el hecho de que uno pueda olvidar respecto a una cosa sus propios objetivos. Sin embargo, la *theoria* no debe pensarse primariamente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado." Gadamer, Verdad y Método I, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme. Salamanca, 1993, 1a. ed. en alemán 1975. pp. 169-170.

La interpretación tradicional del mito indica que Cronos se niega a morir, no concede más límites que los que crea él. Literalmente, Cronos *hurta el tiempo* en cada muerte que realiza. Resguarda y sustrae lo eterno del tiempo. El tiempo, contrariamente a lo eterno, acontece en el movimiento del límite, en lo humano que posibilita el movimiento, en la ruptura o configuración de las identidades, en la posibilidad del otro que nos es extraño y ajeno: *lo primariamente indefinible*.⁴⁰

Cronos fue retomado por los romanos como *Saturno*. La representación muestra su permanencia simbólica con Goya, quien entre 1821 y 1823 crea "*Las Pinturas Negras*", dentro de las que se encuentra "*Saturno devorando a sus hijos*". Pintura puente entre el pasado mítico y las vanguardias de principio del siglo XX, en ella se encuentra Cronos devorando a un niño. El cuerpo de Cronos, cubierto en diferentes partes por un tono negro, se deforma al desaparecer, mediante reducciones o indefiniciones, varias partes de la misma corporidad, los trazos de la piel ensombrecida más bien resaltan el tono oscuro del fondo que se mezcla con las carnes de Cronos hasta perderse en el contorno inferior de la figura y repetirse con nueva violencia en el extravío de los ojos, el dolor del gesto y la deformidad de la boca. Por el contrario, la figura del pequeño permanece rígida, aun ante la desaparición de la cabeza y la transformación de la espalda y los brazos en un maltrato de carne y sangre. Extrañamente, la sola mitad del cuerpo del niño evoca la totalidad y la belleza del cuerpo que era. Las mismas manos de Cronos, encajadas sobre la espalda del niño, no parecen afectar la tensión propia del cuerpo muerto. Cronos en cambio, contrasta totalmente con el niño, su gran tamaño, la posición accidental y doliente del cuerpo, el esfuerzo desmedido de las manos, la boca tragando todo un brazo y los ojos perdidos producen compasión por el padecimiento que muestra su figura.

Tres elementos aparecen así ante nosotros, dos representaciones: la del tiempo y la de la eternidad y una primera sensación: la compasión. Esta es, solamente, una forma de manifestación del tiempo, donde el enfrentamiento de dos arquetipos, la representación del tiempo, el niño de Goya, y lo eterno, Saturno en la pintura, desencadena una lectura que en primer lugar provoca la sorpresa del mismo espectador. Este presupuesto espectador, al encontrarse llevado preferentemente hacia lo eterno que simboliza Saturno, se mueve con suma violencia hacia él mismo y el niño devorado.⁴¹ Porque todo humano que niega, en este

⁴⁰ Un estudio sobre la definición y lo indefinible, que suma a sus virtudes el de la belleza, es el texto de García Bacca, Juan David, *Infinito, transfinito, finito*, Anthropos, Barcelona, 1984.

⁴¹ Hablamos aquí de una violencia dentro de la experiencia estética y no de otra violencia, por ejemplo la social, que de manera natural nos llevaría a una reacción física; sin embargo, esa posibilidad no puede ser lógicamente anulada. Este punto forzosamente nos lleva al plano ético y debemos tenerlo presente para nuestra investigación posterior sobre la obra de Cortázar. Anotemos algunas de las conclusiones que al respecto desarrolló el maestro Sánchez Vázquez. "En la vida real, el objeto o acontecimiento irágico no puede ser contemplado de tal modo

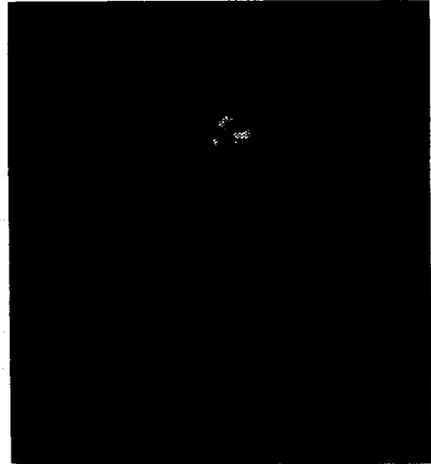
caso: en la experiencia estética,⁴² el devenir temporal, cancelaría las posibilidades de experimentar y enfrentar lo que nos es ajeno, lo otro que es diferente a nosotros mismos.

Alcanzamos en este primer intento una tensión entre el tiempo y la eternidad que se nos manifiesta como compasión hacia lo eterno. Por un lado, la pintura de Goya explota, destruye, la categorización lineal y progresiva; indudablemente el "héroe" no es Saturno, ya que en nosotros media un apego a lo temporal; pero, tampoco lo podemos condenar. La compasión opera, precisamente, como ese sentir con el otro, y el niño ha desaparecido, está muerto y Saturno al devorarlo, en la representación de Goya, es el único que puede demandar la compasión.

¶ Pero la visión ante el cuadro de Goya no puede ser reductiva. Lo eterno tradicionalmente es representado como la suma perfección, el círculo equidistante, lo armonioso, lo equilibrado y a la vez inaprehensible por alguno de sus lados; el cuadro como lo hemos expuesto dista mucho de tal representación de lo eterno. En la pintura, Saturno está trastocado por la interpretación del pintor español, la compasión no implica añoranza de un tiempo inmóvil y permanente. Goya, por el contrario, sacrifica al pequeño cuerpo, representante de un arquetipo del tiempo de suma perfección como se muestra en el cuadro. Su verdadera representación de lo eterno, Saturno, se encuentra contaminada de tiempo, forzada a su interior. Dentro de la perspectiva horrorizada, abrumada y negra de Goya, vemos la necesidad de romper los arquetipos originarios. En el complejo juego de Francisco de Goya ni el tiempo ni la eternidad pueden alcanzar una simbolización perfecta e inmutable.

que su contemplación produzca un efecto placentero. O sea: lo trágico en la vida real no puede convertirse en espectáculo, condición necesaria para que pueda producirse el placer estético. [...] Incluso si como espectadores nos situamos en la situación trágica que vive otro -pues ciertamente sería imposible que nosotros pudiéramos asistir como espectadores a nuestra propia experiencia trágica-; si por ejemplo, contempláramos un edificio devorado por un incendio en el que acertáramos a ver a un individuo dispuesto a lanzarse al vacío para escapar de las llamas, nos sentiríamos sobrecogidos u horrorizados, y no gozosos por lo que contemplamos. Y es que no podemos convertir a un edificio en llamas y al hombre alcanzado por ellas, en un espectáculo. La conclusión a la que llegamos en este punto, es la de que nuestra relación con lo trágico real no puede ser estética. Pero, ¿se trata de una imposibilidad real, es decir, inscrita efectivamente en la naturaleza del objeto contemplado o del sujeto que contempla? Nos estamos refiriendo - claro está- a ambos términos en una situación real; a lo trágico tal como se da en la existencia efectiva, y no al que inspirado en una situación real, o partiendo de ella, es representado, imaginado o creado: es decir, a lo trágico en la literatura o el arte, [...] Con esta precisiones, podemos responder a nuestra pregunta anterior que no hay un límite insalvable, ni en el objeto ni en el sujeto, que impida la estetización de lo trágico real. Y por tanto, que lo trágico se nos presente en la realidad con una dimensión estética." Sánchez Vázquez, Invitación a la estética, Grijalbo. México, 1992. p. 213.

⁴² Anotemos aquí una particularidad de la estética, ésta no pretende dar un juicio valorativo, sino estudiar un horizonte peculiar de conocimiento: el de la experiencia o percepción estética. Sin embargo, ese horizonte no elimina la integración del fenómeno moral, o cualquier otro, siempre y cuando, como sucede en este caso en el cuadro de Goya, plantee el tema dentro del horizonte propio de la experiencia estética.



Francisco de Goya *Saturno devorando a sus hijos*.

Experiencia y representación

El problema de la conceptualización en el enfrentamiento con la obra de arte y su mediación crítica y representativa, nos ha llevado a la necesidad de reconocer un horizonte temporal que, tentativamente y a partir de la interrogación, parte del reconocimiento de dos espacios diferenciados: *quién pregunta y a qué pregunta*. El paso siguiente sería tratar de ir más atrás y preguntarnos *¿cómo se realiza la experiencia para poder representar o conceptualizar?*

Gadamer refiere el hecho de la experiencia en *Verdad y Método I* utilizando una imagen metafórica de Aristóteles. La metáfora es la imagen de un ejército en fuga que representa nuestras observaciones que también participan de la fugacidad y velan la realidad como un hecho inestable y borroso. De esta metáfora se infieren las preguntas *¿cómo es posible la experiencia?* más aún, *¿cómo es posible una imagen cualquiera en el haz de la fuga?* Y la respuesta es: *sólo cuando una observación se repite permanece en nosotros*, cuando miramos de la misma forma que antes, cuando un movimiento se sucede idéntico o cuando el que huye vuelve ante nosotros entonces la experiencia es posible. Gadamer señala: "Con ello se forma en este

punto un primer foco fijo dentro de la fuga general. Si a éste se le empiezan a añadir otros al final el ejército entero de fugitivos acaba deteniéndose y obediendo de nuevo a la unidad del mando".⁴³

El contexto de la cita es *la distinción entre ciencia y experiencia*. Mientras la ciencia es entendida como el ejercicio inductivo que debe concluir en la postulación o verificación de conocimientos generales por medio de una metodología controlada y calculada de antemano, la experiencia común también resulta en un conocimiento general, pero sin una normatividad previa que la coloque en posibilidad de concreción científica. El problema para Aristóteles es *definir en qué momento una experiencia pasa de ser una generalidad cotidiana a constituirse como una generalidad científica*. A la base de la disyuntiva existe la discusión entre opinión y saber: ¿qué diferencia, parece ser la pregunta, a una de otra? Gadamer, a diferencia de la tradición del pensamiento griego que descalifica la opinión como conocimiento válido o en el mejor de los casos le da una gradación inferior y subordinada con respecto al conocimiento,⁴⁴ mantiene la distinción entre ambos tipos de conocimiento y entonces recupera, por sobre la generalización científica, *la indagación sobre la formación de nociones generales en las opiniones*, esto es, no sólo importa el momento de constitución del conocimiento científico sino a la vez la diferencia de éste con el conocimiento general de la cotidianidad. Ese sutil movimiento implica, dentro de la interpretación de Gadamer, separar ambos tipos de conocimientos y reconocer de cada cual su especificidad, pues como bien observa, desde su postulación con Parménides y a lo largo de la tradición el saber que se concretiza como opinión es desdeñado ante el conocimiento científico. Al centrarse en éste único punto, que él denomina "*temprana teoría de la experiencia*", se pregunta por el posible nexo entre la retención de ciertas experiencias y la constitución del lenguaje. Dice al respecto: "es completamente claro que el aprendizaje de los hombres y del hablar acompaña a esta adquisición de conceptos generales".⁴⁵

Gadamer mantiene una premisa fundamental respecto al fenómeno del lenguaje y la conceptualización que lo hace posible. Para el filósofo alemán la experiencia sólo es posible como un acto

⁴³ Gadamer, Verdad y Método I, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme. Salamanca, 1993, 1a. ed. en alemán 1975. p. 427.

⁴⁴ Nos referimos básicamente a la tradición griega de pensamiento que diferencia entre *doxa* y *episteme* y que logra sus desarrollos más puntuales en los siguientes textos: Parménides, "Poema", tomado de García Bacca, Los presocráticos. El Colegio de México, Vol. I, México, 1943. Platón, Sofista, Teeteto, tomo V, Gredos, Madrid, 1988. _____, Menón tomo II, Gredos, Madrid, 1992.

⁴⁵ Gadamer, Verdad y Método I, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme. Salamanca, 1993, 1a. ed. en alemán 1975. p. 426.

de actualización y, en rigor, cualquier idea anterior a la experiencia misma no la conocemos. En un sentido kantiano, *a prioris* y *a posterioris* solamente se desencadenan en la experiencia. Son ambas premisas, el reconocimiento de la opinión como un saber legítimo y fundamental en la construcción del lenguaje y el fenómeno de actualización permanente en el fenómeno de la experiencia los que desembocan en la objeción hacia la metáfora aristotélica: "La imagen es importante porque ilustra el momento decisivo de la esencia de la experiencia. Como toda imagen, cojea, pero esta cojera de las metáforas no es tanto una deficiencia como la otra cara del rendimiento abstractivo que llevan a cabo. La metáfora aristotélica del ejército en fuga cojea porque implica un presupuesto que no funciona. Parte de que *antes de la fuga ha tenido que haber un momento de reposo*. Y para lo que aquí se trata de reflejar, que es cómo surge el saber, esto no es admisible."⁴⁶

Es entonces cuando Gadamer aplica una peculiar forma de leer el texto de Aristóteles, lo interpreta como él postulará luego el movimiento que gesta una experiencia, como un proceso negativo. *La experiencia no es la vivencia cotidiana, por el contrario, es un ejercicio de ruptura*. En ese sentido, no podemos entender experiencia como corrección y verificación, "ya lo he experimentado" suele decirse, pero en su acepción fuerte las experiencias no forman una malla con los recuerdos y las premeditaciones, sino con las aberturas, fisuras y permanencias del momento en que se actualiza una experiencia. Las experiencias son un ejercicio donde se generaliza la realidad de la persona pero en forma de negación de lo cotidiano, de ahí que una experiencia interrumpa nuestro orden normal. El problema de la metáfora de Aristóteles está, como lo ve Gadamer, en recurrir a la idea de principio, *arjé*, que en griego también significa orden, como el punto de reposo previo o la configuración preestablecida de las repeticiones de la fuga y por lo tanto de la experiencia.

Interpretación y experiencia de la representación

Intentamos una aproximación a la pintura de Goya para responder que ésta representa una compleja manifestación del tiempo y lo logra, entre otras cosas, al realizar una actualización misma de la experiencia de lo temporal en los observadores de la pintura. Quedó entonces pendiente responder el *para qué* de dicha representación. Esto implica en cierta medida que nuestras anteriores respuestas quedan truncas: sabemos de una primera aproximación qué representa el pintor español, la compasión como

⁴⁶ Gadamer, *ibidem*, p. 427, los subrayados son míos.

manifestación de dos horizontes temporales en tensión: el del tiempo en movimiento y el de la eternidad; también sabemos cómo lo logra, Goya actualiza en nosotros, en el espectador de su cuadro, la representación de la relación temporal a la que hacíamos referencia, esto es, el espectador la experimenta; pero para cerrar nuestro primer perímetro de comprensión necesitamos contestar para qué representa Goya.

Es preciso señalar que esas tres interrogantes se enriquecen a la vez, vimos como se ensanchaba el fenómeno de la temporalidad al pasar de la pregunta por la representación de la obra (¿qué representa la obra?) a la misma configuración de ésta (¿cómo se representa la obra?). ¿Qué sucede pues con la tercer pregunta?, ¿qué implica el preguntar *para qué* una representación? Nunca sabremos, como lo señaló Gaos en su libro *Historia de nuestra idea del mundo*, qué significaba tal o cual escultura, libro o pintura en su momento de creación e interpretación anterior a nosotros. Y puede deberse a dos motivos, el primero es que dicho conocimiento era pertinente para ese momento, el segundo, es que nosotros tendríamos que integrar tal conocimiento a nuestra necesidades y eso lo modificaría. Por ejemplo, escribe Gaos sobre nuestra posibilidad de percepción del mundo medieval en la catedral de Chartres. Tendríamos que entrar a ella “no como turistas, bien dispuestos a abrir la boca ante sus maravillas artísticas, ni siquiera como profesores o alumnos de Historiografía de las Ideas; [...] sino como creyentes cristianos participantes en el culto litúrgico que tiene lugar en ella, o, por lo menos, que van a orar en el recogimiento más o menos solitario de su interior a ciertas horas. Es sólo en casos tales como las esculturas de las fachadas y las pinturas de los vitrales pueden dejar de ser los “objetos” de contemplación y apreciación artística, *para ser, o volver a ser, «imágenes» que nos representan, es decir, nos hacen presentes, en la imaginación*, en los efectos y mociones de nuestra alma [...]”⁴⁷ Pero entonces, a la vez que el conocimiento se modifica al integrarlo a nuestro tiempo también se actualiza para nosotros mediante el cuestionamiento de su uso: el *para qué* esa cosa, esa pintura, esa novela o esa idea, se convierte en la experimentación de la obra en el intérprete: *¿para qué nos sirve ahora, cuál su uso, qué hace frente a nosotros y qué nosotros ante la obra?*⁴⁸

⁴⁷ Gaos, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, Obras completas, vol. XIV, UNAM, México 1994, 1a. ed. 1973. p. 42. Las cursivas son mías.

⁴⁸ A lo largo del trabajo intentaremos pues contestar la pregunta sobre el para qué de la obra de Cortázar. No vamos pues a intentar contestar para qué la representación de Goya, si ese fuera el caso la tesis tendría que volcarse por entero hacia la obra del pintor español. El motivo de la pintura de Goya es influencia de Cortázar, de él aprendemos ese cruce rápido hacia la pintura y la música para ampliar el conocimiento. Sobre Goya, menciono que el simple tratamiento de dos trabajos, *Los caprichos* y *Las pinturas negras*, abren un margen de indagación filosófica sobre esos grabados y su relación con la vida en Europa en la primeras tres décadas del 1800, con la Ilustración, en especial en torno a la razón y finalmente con los adelantos temáticos que recogerían las vanguardias del siglo XX. Anoto también al margen que un trabajo desde la filosofía sobre las artes visuales no sólo sería de gran interés y posibilidades inmensas para la propia filosofía, (un ejemplo son los trabajos sobre pintura desarrollados por Gilson, Etienne, *Pintura y realidad*, trad. Manuel Fuentes, Aguilar, Madrid, 1957.) sino que además en Latinoamérica es urgente. La fuerza y calidad de la obra gráfica del

PRIMERA PARTE
LA TEMPORALIDAD DE RAYUELA

1. VISIÓN HISTÓRICA DE LA NOVELA:
EL CONTRAPUNTO DE RAYUELA

Del tiempo: las dudas sobre el recuerdo

Los objetivos de este trabajo se dirigen en gran medida a la actualización de una experiencia, lo que Gaos llama volver a ser las imágenes que nos representan, y que nosotros acotaríamos como pensar las imágenes que en la ficción nos intentan representar. El texto y contexto de esa posible actualización, la topografía que intentaremos crear, parten de una novela de Julio Cortázar: *Rayuela*. El objetivo último: encontrar en ella algo para nosotros.

Carlos Fuentes propuso una especie de red para atrapar la novela hispanoamericana, ese espacio donde a decir del escritor se piensa y representa la épica, la utopía y el mito del mundo nuevo. Las llaves de acceso son dos, la una, *nombre y voz*, la otra, *memoria y deseo*; y los cuartos a los que se entran son muchos. *Nombre y voz* suelen terminar en silencio o gritos. *Memoria y deseo* en olvido y nihilismo. Y eso, recalca Fuentes, es lo que forma nuestra última y nuestra primera novela.⁴⁹ Podemos entonces preguntar a la novela de Cortázar, ¿qué nombra *Rayuela*? ¿a quién le da voz? ¿qué recuerda y qué desea?

presente siglo en Latinoamérica requiere de una reflexión de largo alcance en bien de la propia filosofía y la estética que se desarrolla entre nosotros.

⁴⁹ “[...] el movimiento de la literatura iberoamericana ha constituido una suerte de vigilancia de nuestra historia, dándole, junto con las demás formas de nuestra cultura, continuidad. En este libro, lo concibo como un movimiento de la utopía con que el mundo viejo soñó al nuevo mundo, a la épica que destruyó la ilusión utópica mediante la conquista, a la contraconquista que respondió tanto a la épica como a la utopía con una nueva civilización de mestizajes, barroca y sincrética, policultural y multirracial. [...] Este movimiento va acompañado de cuatro funciones: Nominación y voz; Memoria y deseo. Cada una revela una constelación de problemas constantes, relacionados con la creación de una policultura indo-afro y multirracial.” Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, FCE. México, 1990. p. 27-28.

El inicio de *Rayuela* es en primera persona: "¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Point des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua."⁵⁰ La novela indica desde la primera línea su horizonte temporal, el principio se plantea como un recuerdo, "Tantas veces me había bastado...", que indica las constantes pérdidas de su personaje central, "¿Encontraría a la Maga?", argentino de avanzada edad (quizá entre 35 y 40 años) que llegó a París en algún tiempo como estudiante y que responde al nombre de Horacio Oliveira.

A diferencia de otras novelas, como *Pedro Páramo* (1955) o *Cien Años de Soledad* (1967), *Rayuela* utiliza para conformar el tiempo su negación. En la novela de Rulfo, por ejemplo, el mito se vuelve narración y ésta se va develando poco a poco en una oralidad que lo ocupa todo: los perros, las hojas, el viento, los muertos, los dolores, las esperanzas. "Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volvi a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y enseguida la tarde todavía llena de luz",⁵¹ escribe Rulfo.

En *Rayuela*, la relación con el tiempo es diferente, tanto el autor como sus personajes parecen tomar la decisión de desconfiar de las cosas y su temporalidad intrínseca. Cada cosa se percibe en su constitución en el espacio y en el tiempo. Si confiamos en nuestra percepción el azul que observamos por las mañanas en el ciclo será azul pero será negro por las noches. La atmósfera general de *Rayuela* partiría de una duda justo en la percepción. Parecería que uno puede salir de la novela diciendo: "y si desconfiamos de ese azul y ese negro entonces puede haber otro color ahí, quizá cada día hay otro color".

La narrativa de las cosas, el ejercicio de nombrar su constitución, de ubicar la voz que nomina, tiene su origen, y su constante contrapunto, en el movimiento dentro del tiempo en que recordamos y deseamos. Ahí los novelistas en Latinoamérica han jugado infinitamente las posibilidades de relación del tiempo y el espacio de la narración. Cortázar opta en constituir a los personajes de *Rayuela* de una infinidad de recuerdos y deseos, sin embargo los hace dudar sobre las tonalidades de su voz y su nominación de las cosas. Entonces el contrapunto, esa segunda armonía de la novela, regresa poco a poco las dudas de los personajes ahora sobre su horizonte temporal.

⁵⁰ Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 11.

⁵¹ Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, FCE. México, 1980. p. 71.

Instrucciones para saltar la rayuela

Al universo de *Rayuela* habrá que entrar, por un tiempo y si se quiere sacar de él su núcleo más complejo, de la misma forma en que se entra a una situación real: los personajes en tanto personas, los escenarios en las tribunas, como sucede en un cuento del mismo Cortázar "*Instrucciones para John Howell*". En el cuento Rice, espectador de una obra de teatro, es llamado a bastidores al terminar el primer acto, "Sin demasiada sorpresa pensó que la dirección del teatro debía estar haciendo una encuesta, alguna vaga investigación con fines publicitarios".⁵² Pero realmente lo querían para actuar el papel de John Howell en el segundo, tercer y cuarto acto; mayor sería aún su sorpresa al descubrir que su coprotagonista, una mujer que debía morir en el libreto, en cada momento que había oportunidad, le decía al oído un segundo guión donde le pedía auxilio y le suplicaba que no la abandonara por ningún motivo en toda la obra. Rice decide, después de "actuar" el segundo acto ayudarla en el tercer acto y evitar su asesinato. Pero, el final de la obra, en el cuarto acto, es la muerte de ella y la huida de Howell por un parque, que a la vez es el de Rice, sacado del teatro en el tercer acto por estropear las mínimas instrucciones del texto que sin embargo el cumplía a cabalidad al intentar cruzar el parque para huir de la policía por un crimen que no pudo evitar.

El autor crea, de la misma forma, una novela que intenta reflejar un cruce de vidas con la menor resolución estética posible y por lo tanto sin otorgarle solución o *remate* a su obra en el sentido clásico del arte. Cortázar mismo contesta a Francisco Porrúa, su impresor, al recibir una primer prueba del *Rayuela*: "He tenido que vigilar cuidadosamente mis reacciones mientras corregía, porque más de una vez he sentido que se hubiera salido ganando de acortar, o suprimir determinados capítulos o pasajes. Pero cada vez me he dado cuenta de que al pensar eso, quien lo pensaba era «el hombre viejo», es decir que era, una vez más, una reacción estética, literaria. Una reacción en nombre de ciertos valores formales que hacen la gran literatura. (...) Se da así la paradoja que muchísimas de las imperfecciones no puedo ni quiero quitarlas aunque me duelan y me fastidien."⁵³ Desde la concepción misma de gran parte de la literatura de Cortázar existe lo que podemos llamar "intención de totalidad" que en un primer momento se manifiesta como la necesidad de romper con la mediación estética. Cuando Cortázar hace

⁵² Cortázar, Julio, "Instrucciones para John Howell" en *Cuentos completos / I (1945-1966)*, Alfaguara. Buenos Aires, 1994, p. 571.

⁵³ Tomado de Berrenechea, Ana María, "Génesis y circunstancia", en Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992, p. 568.

las acotaciones a lo que llama "reacción estética" básicamente se refiere a una conexión, el canon literario y estético, que condiciona la aprehensión y narración de la realidad. De ahí que Cortázar utilice como una estrategia de ruptura con los "valores formales que hacen la gran literatura" al lector, el cual se incorpora de forma determinante al texto y eso precipita los finales abiertos en algunos casos y en otros los finales silenciados. En el cuento que citamos el lector mismo es inducido a perseguir a Rice por no haber salvado a la muchacha permaneciendo en la obra; pero, la permanencia misma de él implicaba matarla de una u otra forma. El final, pues, es silenciado por su implacable perfección e inevitable advenimiento.

Rayuela es, dentro de la narrativa del autor, el mayor intento de romper con la mediación estética. Por eso hay que tomarla en un primer momento como una poética que enfrenta la mediación estética, en tanto canon establecido, reglas formales de narración, constitución genérica de la literatura o tematizaciones "clásicas", mediante una red histórica que se establece como paralela y en muchos casos enfrentada a la historia literaria dominante y rectora en la ficción. Este movimiento no es simple, por ejemplo en el siglo XX, Cortázar ve como la tradición literaria cambia, esto es, el dominio simplemente rota. En "Teoría del túnel" Cortázar va revisando ambas historias. Al llegar a la década de los veinte escribe: "En la década siguiente, hasta 1930, la línea-Joyce ascenderá a la posición dominante por obra del grupo surrealista francés y la actividad poética de Europa entera, mientras la herencia de Proust no será reclamada y, en su lugar, la corriente tradicional «avanzada» -con la novelística de Mauriac, el teatro de Pirandello, los aportes de John Galsworthy, O'Neill, Fedin, Virginia Woolf- prolongará un itinerario de intención psicológica en moldes estéticos dentro del invariable compromiso literario[...]"⁵⁴ Pero la poética de Cortázar va más allá de la historización de dos tradiciones. Julio Cortázar nace en 1914 y muere en 1984, *Rayuela* está fechada en 1963, el periodo que media de esa obra a las vanguardias de principios de siglo es relativamente breve. De hecho, es un tiempo de reubicación ante la fuerza creativa de las principales corrientes que aparentaban haber agotado la inventiva artística. En ese sentido, la importancia del movimiento artístico en Latinoamérica en la mitad del siglo se debe en gran medida a la distancia y crítica que sabe establecer en torno a las vanguardias de 1900 a 1930. Esto se debe en gran medida, y en el caso de la literatura es muy singular, a que la reflexión sobre la realidad latinoamericana impide una fascinación y enajenación con la producción europea. Un ejemplo preciso es el de Cortázar, si bien tiene afinidades con las vanguardias nunca deja un tono crítico hacia ellas; pero lo verdaderamente importante, es que, por un lado, Cortázar utiliza las vanguardias para remontarse más atrás de ellas, por ejemplo en torno al romanticismo inglés y norteamericano, y por otro, utiliza sus

⁵⁴ Cortázar, Julio, "Teoría del túnel", *Obra crítica 1*, Alfaguara. Buenos Aires, 1994, fechada en 1947.

instrumentos para narrar sobre movimientos menos reconocidos mundialmente pero más importantes para su producción: el neobarroquismo latinoamericano, la música popular desde el tango hasta el jazz, los espectáculos masivos, por ejemplo, el boxeo, los comics, y finalmente, la situación de los derechos humanos y los movimientos guerrilleros en Latinoamérica.

Esbozo para la historización de la novela

Todo el trabajo literario de Cortázar se encuentra penetrado por un trabajo de historiador que es poco conocido. Posiblemente eso se deba a que, por un lado, Cortázar no sistematizó esos trabajos ni ahondó en el proceso de forma independiente a la literatura y el ensayo. Los trabajos aparecen en artículos dispersos, como parte de sus cursos de literatura, como apoyo a sus teorías literarias y como insumos de sus personajes de novela.⁵⁵ Pero en todas la diversidad de formas que asumieron existe una continuidad de los planteamientos fundamentales. Por otra parte, no es descartable que la misma forma de publicación que tuvieron, como trasfondos de su literatura ensayística la mayoría de las veces, brinde posibilidades importantes para la historia misma. Es un proceso menos desarrollado y con menos cultivadores que el de la novela histórica, pero al igual que ésta, en algunos casos reditúa grandes ventajas en el acceso metodológico, en el enriquecimiento histórico y en la difusión de la historia.

La forma que Cortázar utiliza preeminente es la del ensayo y más que desarrollarla, por lo cual entenderíamos dar un paso más allá de la indefinición propia del género, él lo profundiza en su aparente contradicción, al grado que *Rayuela* debe ser entendida como una novela-ensayo.⁵⁶ Algunos de los

⁵⁵ Recientemente se publicaron tres títulos que recogen parte de la obra crítica de Cortázar dispersa en revistas o periódicos, como bien señalan los prologistas la cronología de dichos artículos demuestra un trabajo completamente ligado a sus obras de ficción. Cortázar, Julio, "Teoría del túnel", Obra crítica 1, edición de Saúl Yurkievich, Alfaguara. Madrid, 1994, el original está fechado en 1947. Cortázar, Julio, "Trabajos críticos anteriores a *Rayuela*, 1963", Obra crítica 2, edición de Jaime Alazraki, Alfaguara. Madrid, 1994. _____. "Trabajos críticos posteriores a *Rayuela*", Obra crítica 3, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara. Madrid, 1994. Además de esos títulos, las referencias más puntuales sobre la incorporación de la historia política son Cortázar, El libro de Manuel, Alfaguara. Madrid, 1994, la. ed. en 1973. _____. "Apocalipsis de Solentiname" en Cuentos completos /2 (1969-1982), Alfaguara. Buenos Aires, 1994, pp. 155-16. _____. "Reunión" en Cuentos completos /1 (1945-1966), Alfaguara. Buenos Aires, 1994, pp. 537-547. Mientras que en lo que respecta a la historia literaria puede consultarse _____. "Situación de la novela", en Cuadernos Americanos, México, no. 4, jul.-ago. 1950.

⁵⁶ Con respecto al ensayo en la obra de Cortázar véase la introducción de Skirius, John (compilador), El ensayo hispanoamericano del siglo XX, FCE. México, 1989. Una referencia más general sobre el ensayo en la cultura argentina es el libro de Scheines, Graciela, Las metáforas del fracaso, ediciones Casa de las Américas. La

personajes que ahí aparecen literalmente ensayan la historia. Horacio Oliveira, personaje central de *Rayuela*, conoce en cierto sentido lo que implica el enfrentamiento con la muerte, pero, sólo cuando lo padece, al conocer la muerte de Rocamadour, el hijo de la Maga, adquiere un conocimiento real del morir. La experiencia de la situación no le confirma nada, no lo lleva a la relación error-verificación, sino que le abre otra posibilidad al negar e incorporar la de la muerte.

Esa forma de postular la historia, como ensayo, tiene a la base el estar en *varias historias* que Cortázar reconoce y configura. En la propuesta existe un cambio de lentes constante, una óptica capaz de reconstruir períodos de larga duración y de fijar las contradicciones internas; pero sobre todo, y a eso está supeditada gran parte de las ideas históricas sobre la literatura de Cortázar, hay una flexión decisiva en el presente que se juega en la interpretación de diversos pasados, generalmente, en la constitución que hace de los personajes el escritor. Otra constante de la norma del escritor es guiarse por un proceso de analogías históricas. Cuando Cortázar abre la óptica para mirar la historia infiere un proceso continuo de la cultura occidental que a su vez resuelve el problema de las rupturas históricas. Cuando una tradición es lo suficientemente fuerte, provoca procesos internos de crisis que revitalizan la misma tradición. Pero para que tal proceso de acumulación y eliminación, de memoria y olvido, sea realmente generador y regenerador de una tradición, éste no puede tener solución de continuidad en el tiempo presente de antemano, esto es, la posibilidad de una ruptura total de la tradición o el anquilosamiento de la misma es un proceso que se verifica a cada instante en la realidad.

Universos de la novela

Cortázar pues se guía por medio del ensayo, en tanto género y forma de actuar, para imbricar la historia con la ficción, en segundo lugar encarna diversas historias en cada uno de sus personajes, para la constitución misma del drama y, finalmente, análoga su percepción de la literatura con otros procesos de aprehensión de lo real, por ejemplo el filosófico. El resultado no sólo es otra historia, sino principalmente un drama histórico padecido por los personajes de su ficción, esto es, la historia oculta sus grandes generalizaciones y se mundaniza en cada actor de la representación. La historia, en la ficción de Cortázar,

Habana, 1991. En general sobre el tema del ensayo en Iberoamérica Varios autores, El ensayo en nuestra América para una reconceptualización, Colección *El Ensayo Iberoamericano 1*, UNAM. México, 1993. Varios autores, El ensayo iberoamericano perspectivas, Colección *El Ensayo Iberoamericano 4*, UNAM. México, 1995.

pese a toda la gran elaboración y reflexión que existe para estructurarla, intenta regresar al lugar donde con más contundencia opera: la cotidianidad, las acciones y el lenguaje de los personajes.

Para Cortázar la literatura es una especie de conquista. El que nombra se apodera de la cosa que antes permanecía incierta ante nosotros. De ahí que sostenga que la historia de la literatura no puede ser la de "la evolución de sus formas" sino la de sus estrategias y direcciones de conquista. La concepción de la literatura presupuesta desde ese momento no recae solamente en las formas o géneros literarios sino sobre todo en la cosa o tema abordado y en el camino de abordaje y posesión; esto conlleva intrínsecamente la discusión sobre los géneros pero siempre a la sombra de una interrogante que sólo puede resolverse si desborda la especificidad previa de cualquier enfoque disciplinario. De ahí, que Cortázar señale cual sería la "presa más segura y completa" de la literatura en su nominación de las cosas: *la misma historia*.⁵⁷ La propuesta de Cortázar se dirige a emparejar lenguaje e historia, como si cada cual dependiera totalmente del otro y, a su vez, avanzara por el riesgo de ser hecho presa por el otro: La historia amenazada por las conquistas del lenguaje. El lenguaje alimentando la historia. Es un proceso dialéctico, complejo y no preestablecido, donde no hay posibilidad de un lenguaje total, pero tampoco de un único proceso histórico que pueda ser enunciado. Dice Cortázar: "Las pirámides están allí, claro, pero la cosa empieza a tener sentido cuando Champollion rompe una lanza contra la piedra, la piedra de Rossetta, y hace surgir la historia de las evocaciones del Libro de los Muertos".⁵⁸ La novela entonces surge para Cortázar como un efecto de la tensión entre el lenguaje y la historia,⁵⁹ lo que le permite, bajo ese presupuesto general, realizar comparaciones entre diversos fenómenos discursivos como lo es la filosofía y la novela.

⁵⁷ Escribe Cortázar: "Alguna veces he pensado si la literatura no merecía considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad. No por razones de magia, para la cual el nombre de las cosas (el nombre verdadero, oculto, ese que todo escritor busca aunque no lo sepa) otorga la posesión de la cosa misma. Ni tampoco dentro de una concepción de la escritura literaria según la entendía (y preveía) Mallarmé, especie de abolición de la realidad fenomenal en una progresiva eternización de esencias [sino que] mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas (eso que después llamamos «temas») y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo; así como hay un segundo rapto de Helena de Troya, ese que la desgaja del tiempo. [...] Si de lo que se trata es de apoderarse del mundo, si el lenguaje puede concebirse como un superalejandro que nos usa desde hace 5,000 años para su imperialismo universal, las etapas de esta posesión se dibujan a través del nacimiento de los géneros, cada uno de los cuales tiene ciertos objetivos, y la variación en las preferencias temáticas, que revelan la toma definitiva de un sector y el paso inmediato al que sigue. [...] Y al hablar de novela histórica cabe incluso sugerir con alguna travesura que lo que llamamos historia es la presa más segura y completa del lenguaje". Cortázar, Julio, "Situación de la novela", en Cuadernos Americanos, México, no. 4, jul.-ago. 1950, pp. 223-224.

⁵⁸ Cortázar, Julio, *ibidem*, p. 224.

⁵⁹ Una poética inmensa en torno a las relaciones entre la historia y el lenguaje es la que constituye la novelística de Fernando del Paso. En *Noticias del Imperio*, la monumentalidad de la obra se recoge sobre ella misma en la parte final de la novela para pensar el tema de la poética y la historia. Cito en extenso a Fernando del Paso por

El problema de la novela moderna se plantea entonces históricamente. El movimiento entre lenguaje e historia empieza en el Renacimiento la formación de la novela. Vimos anteriormente las construcciones que llevó a cabo el pensamiento antiguo, en el pensamiento moderno la novela sustituye a la épica. Kafka se refiere al cambio decisivo, al hablar de la obra que cambia por siempre el género épico, en uno relatos breves, "*La verdad sobre Sancho Panza*", donde el Quijote no sólo representa un invento de Sancho sino su responsabilidad, y donde la pregunta y el juego con el destino del personaje central se constituyen como novela: "Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas de la tarde y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego le dio el nombre de don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras; las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiera debido ser Sancho Panza, no dañaron a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin."⁶⁰

la importancia que tiene tal enfoque para nuestra propia investigación entre historia y ficción. "El escritor mexicano Rodolfo Usigli, enamorado de la tragedia de Maximiliano y Carlota, decía en el prólogo de «Corona de sombra», un drama histórico que él califica de «antihistórico», que si la historia fuera exacta, como la poesía, le hubiera avergonzado haberla cluidido. Varias décadas más tarde, el escritor argentino, Jorge Luis Borges, manifestó que le interesaba «más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero» y veinte años después de escrita «Corona de sombra», el ensayista húngaro Gyorgy Lukacs afirmaba en su libro «La novela histórica» que «es un prejuicio moderno el suponer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza su eficacia poética». Si uno entiende lo que quiere decir Usigli, comparte la preferencia de Borges y está de acuerdo en lo afirmado por Lukacs, uno podrá siempre -talento mediante- hacer a un lado la historia y, a partir de un hecho de unos personajes históricos, construir un mundo novelístico o dramático autosuficiente. La alegoría, el absurdo, la farsa, son posibilidades de realización de ese mundo: todo está permitido en la literatura que no pretende ceñirse a la historia. ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia? ¿Cuándo no puede olvidar, a voluntad, lo aprendido? O mejor: ¿cuando no quiere ignorar una serie de hechos apabullantes en su cantidad, abrumadores en el peso que tuvieron para determinar la vida, la muerte, el destino de los personajes de la tragedia, de su tragedia? O en otras palabras: ¿qué sucede -qué hacer- cuando no se quiere cludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar la poesía? Quizás la solución sea no plantearse una alternativa, como Borges, y no cludir la historia, como Usigli, sino tratar de conciliar todo lo verdadero que puede tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también de la fantasía desbordada... Sin temor de que esa autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantice ninguna eficacia poética, como nos advierte Lukacs: al fin y al cabo, al otro lado, marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos al lector -le advierto yo-, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera simbólica." Paso, Fernando del, *Noticias del Imperio*, Diana. México, 1978. pp. 641-642.

⁶⁰ Kafka, *La muralla china*, Alianza. Madrid, 1973. p. 81.

La novela moderna entonces comenzaría no con el desarrollo épico propiamente sino con la pregunta por las causas, consecuencias y características de la misma épica. Cortázar se da cuenta de lo anterior al señalar ese giro decisivo de la novela tomando como ejemplo las diferencias del género con la *Iliada*: ahora "lo que importa es saber por qué Aquiles está enojado, y una vez sabido esto, por qué la causa provocaba cólera en Aquiles y no otros sentimientos. Y luego, ¿qué es la cólera? Y además, ¿hay que encolerizarse? El hombre ¿es cólera? Y también, ¿qué oculta, por debajo de sus formas aparentes, la cólera?"⁶¹ Ese nudo de preguntas constituiría la temática de la novela moderna que Cortázar a su vez divide en dos partes. Para él, después de una primera configuración de la novela en el Renacimiento, la importancia de la figura de Cervantes y algunos autores del siglo XVII, la primera etapa del género novelado se concretaría en el siglo XVIII que Cortázar denomina, en comparación con la filosofía, la etapa gnoseológica. Si la épica antigua había buscado afirmar la existencia del hombre, esta segunda etapa se centra en la pregunta de *cómo es*: Rousseau, Constant o Balzac, son ejemplos de esta novela donde se buscan las características psicológicas de la persona y se decide por la gestación de héroes. A la base de este período habría una indagación sobre las condiciones que posibilitan la constitución de los personajes y que por supuesto tiene su respuesta en la misma forma y trama ficcionada.

La segunda etapa sería fundamentalmente antropológica, en la novela de hoy, dice Cortázar, el hombre se preguntará su *por qué* y su *para qué*. Pero aquí el avance no es franco. Por un lado, la complejidad de historizar un momento en el cual se está inmerso conlleva una serie de cambios en la misma concepción de reconstrucción histórica; por el otro, es uno de los espacios que Cortázar trata de ver en hondura y del que le interesan más sus contradicciones que sus síntesis. Así, él abre un paréntesis para preguntarse por la viabilidad de un género que ya para entonces, segunda mitad del siglo XX, la crítica parecía haber agotado demarcando tanto sus pulsaciones internas como sus posibles soluciones.⁶² La

⁶¹ Cortázar, Julio, "Situación de la novela", en Cuadernos Americanos, México, no. 4, jul.-ago. 1950, p. 226.

⁶² El asunto es complejo, Kafka (1883-1924) cancela y a la vez abre un ciclo en la literatura con *La metamorfosis* (1916), Joyce (1882-1941) es un caso similar con su novela *Ulyses* (1922). No coincidentemente Georg Lukács publica su "Teoría de la novela" en 1920 y ahí escribe: "La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco; la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero que ésta, sin él, se descompondría en la nada de la inescencialidad; todo eso significa exactamente lo mismo. Todo eso indica los límites de las posibilidades configuradoras de la novela y apunta al mismo tiempo inequívocadamente al instante histórico-filosófico, en el cual son posibles grandes novelas, novelas que crecen hasta convertirse en símbolos de lo esencial que hay que decir." Lukács, *El Alma y las Formas y La Teoría de la Novela*, obras completas t. XIX, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1970, p. 355. Al conocer el texto de Lukács tenemos que mencionar a otro novelista Fedor M. Dostoievski (1821-1891) en el que básicamente está pensando Lukács y hacer énfasis en una obra *Crímen y castigo* (1866). Decíamos que el asunto era complejo, si los textos de Kafka y Joyce son novelas habría entonces que concluir en que el filósofo cometió un error al

novela tensaba la relación del individuo con la sociedad, (creaba un personaje individual, exploraba sus características psicológicas), como el hilo fundamental dentro de la forma, para concluir en la necesaria asimilación a lo social: la integración del individuo nuevamente a las reglas vigentes o la permanencia última del individuo, cuando se abría el espacio del castigo o del suicidio. Ejemplo clave de ese análisis es la obra de Dostoievsky *Crimen y Castigo*, donde la bancarrota de la racionalidad en el alma de Raskolnikof termina en un arrepentimiento forzado por un entorno que reclama un sentido que ya se ha vuelto incomprensible. Novela magnífica, señala la misma limitación del género. Éste se dirige siempre a la armonización entre la persona y la sociedad; pero finalmente y de antemano, el individuo se encuentra en una esfera inmutable por sí misma. Cortázar, invirtiendo la metáfora, ve con total certeza esa difícil relación y señala entonces las fisuras de la novela: “La novela es una mano que tiene la esfera humana entre los dedos, la mueve y hace girar, palpándola y mostrándola. La abarca íntegramente por fuera (como hacia ya la narrativa clásica) y busca penetrar en la transparencia engañosa que le cede poco a poco un ingreso y una topografía. Y por eso, como la novela quiere llegar al centro de la esfera, alcanzar la esfericidad, y no puede hacerlo con sus recursos propios (la mano literaria, que se queda afuera), entonces acude a la vía poética de acceso.”⁶³

Pero es en el siglo XX precisamente la conciencia de la contradicción que entraña la novela lo que fija su permanencia. Cortázar la compara con el bicho que crece en la almohada del célebre cuento de Horacio Quiroga, especie de organismo despiadado que todo lo roba y lo sustrae para crecer.⁶⁴ La novela entonces mundaniza géneros como la poesía o el cuento y va integrando concepciones del mundo a su interior. Por eso Joyce a la par de ser una gran escritor es un excelente gnoseólogo y un maestro en la estructuración e indagación de los horizontes temporales, de igual forma uno de los pensadores más celebres de la moral en nuestro siglo es Kafka. El primero demuestra la complejidad del objeto a través de un lenguaje que incorpora de manera casi mágica todos los sentidos de percepción, el segundo, revela relaciones del individuo y la sociedad que hasta mucho tiempo después serán concebidas y sistematizadas dentro del pensamiento filosófico.

establecer como rasgo fundamental de la novela su perfil psicológico; pero, si por el contrario, reconocemos que los trabajos de los escritores mencionados no pertenecen en rigor al género novelado entonces Lukács tiene razón en cuanto a cierta obra y además con su teorización, entre otras, se cierra el ciclo de la novela como problema conceptual para pasar a una etapa en la que lo se cuestiona es la misma noción de género.

⁶³ Cortázar, Julio, "Situación de la novela", en Cuadernos Americanos, México. no. 4, jul-ago. 1950. pp. 228-229.

⁶⁴ Quiroga, Horacio, "El almohadón de pluma", en Cuentos rei. México, 1991. pp. 124-129.

El pasado de *Rayuela*

El recorrido histórico de la novela deja llano el camino que interesa a Cortázar. Un camino donde pueden demarcarse diversas tradiciones dentro de la novela. Si su primer intento es englobar las tendencias, el segundo es enriquecer tal enfoque con las distintas resonancias de esos magmas literarios en su tiempo. De esa pretensión surge la "Teoría del túnel".⁶⁵ La figura evoca un subterráneo, una segunda corriente paralela en algunos momentos a la literatura canonizada por la tradición y que a juicio de Cortázar estalla en el siglo XX a la superficie. La teoría cortazariana, que al publicarse lleva simplemente el subtítulo "*Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*", encierra análisis fundamentales de la literatura para la elaboración de *Rayuela*.

Primero. La crítica al libro como objeto fétichista. Cortázar reclama tanto a la novela con pretensiones epistemológicas como antropológicas haber quedado reducidas a la búsqueda de elementos estéticos que resolvieran la obra. Los insumos sociales, religiosos, históricos y políticos, las costumbres y tradiciones o las formas cotidianas de la vida se vuelven un resultado del reto que implica la forma junto con el "genio" del escritor: mientras mejor se logre el remate, la resolución estética estará garantizada. El templo donde se plasma la síntesis del creador es el libro. El texto escrito garantizaría la permanencia de esa interpretación de la realidad que prioriza, por sobre todo, lograr la perfección del desarrollo temático.

En los comienzos del siglo XX, amén de los ejemplos que hemos señalado en la literatura, habría que sumar las principales corrientes vanguardistas: el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y con posterioridad el surrealismo. Se verá que esa percepción de Julio Cortázar es tanto estética como extra-estética, esto es, que alude tanto a la constitución interna de la obra como a su lugar social. La estética, ese interés desinteresado como la habría descifrado Kant,⁶⁶ asume en forma de poéticas intereses y desintereses

⁶⁵ Cortázar, Julio, "Teoría del túnel", Obra crítica I, edición de Saúl Yurkievich, Alfaguara. Madrid, 1994, el original está fechado en 1947.

⁶⁶ Véase al respecto Kant, Crítica del juicio, trad. Manuel G. Morente, Porrúa. México, 1991. Una puntualización que hace Sánchez Vázquez al respecto es muy clara: "[...] no contemplamos estéticamente un objeto movidos por un interés particular, que sólo vendría a perturbar o anular nuestra posición en la situación estética, y con ello la situación misma, ni estamos interesados estéticamente antes o fuera de la situación en que contemplamos. O dicho en otros términos: no contemplamos el objeto estético porque nos interese sin más, sino que nos interesa porque lo contemplamos estéticamente, no como medio sino como fin." Más adelante reafirma: "En suma, el interés particular es incompatible con la contemplación estética, ya que sólo ofrece una imagen unilateral y mutilada del objeto. No lo es, en cambio, el interés que, lejos de guiar o preexistir a la percepción, surge de ella y se aviva en ella, ofreciendo así la imagen del objeto como un todo concreto-sensible al que, por su forma, le es inherente un significado. [...] En ese sentido reafirmamos la idea de que se trata de un interés desinteresado." Sánchez Vázquez, Invitación a la estética, Grijalbo. México, 1992. pp. 136-137. La tesis central

precisos. Las manifestaciones de las vanguardias no sólo atacan al libro sino al sentido tradicional de las artes, por ejemplo, en la formación azarosa de poemas o en la construcción-destrucción, con mazos y palos, de las esculturas en el caso de los dadaístas; en el arte político de los futuristas que deifican la tecnología; en el cubismo y sus formas "analíticas" o "sintéticas" de postular la realidad.⁶⁷

Segundo. Precisamente el enfoque estético como regla de oro para la constitución de la obra de arte va obnubilando en la novela la posibilidad de transformar sus elementos de manifestación y constitución. Como un juego que cambia una y otra vez las mismas combinaciones internas, pero sin los recursos para añadir nuevas posibilidades. Cortázar entonces destaca dos personajes en su "Teoría del túnel", el Conde y el vagabundo, que aluden a Lautréamont(1846-1870) y Rimbaud(1854-1891) y dos de sus obras *Los Cantos de Maldoror*(1867) y *Una Temporada en el Infierno*(1873) respectivamente.⁶⁸

De la obra de Lautréamont dice: "[...] al inventar esa realidad la prefiere poética, regida por la analogía antes que por la identidad, la extrae de sí mismo en una indecible operación nocturna. Negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar, vuelca en el amplísimo periodo de la prosa una revelación en que lo auténtico y lo puerilmente aliñado se entremezclan y se confunden."⁶⁹

de la *Crítica del juicio* es diferenciar e independizar la estética de otras formas de percepción y juicio: "El juicio del gusto no es [...] un juicio de conocimiento; por lo tanto no es lógico, sino estético, extendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*. [...] aunque las representaciones dadas fueran racionales, si en un juicio son solamente referidas al sujeto (a su sentimiento), ese juicio es entonces siempre estético." (*Crítica del juicio* parágrafo 1 subrayados en el original). Pero el problema radica en no reconocer una tensión y resistencia del conocimiento lógico y moral con respecto al "conocimiento" estético, lo cual aparece en primer plano tanto en el espectador como el creador de la obra y correlativamente en el interés o desinterés con que se accede a la obra. En ese sentido véase Lukács, *Aportaciones a la Historia de la Estética*, obras completas t. XVII, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, México 1965, Costa Lima, Luiz, *O controle do imaginário (Razão e imaginação nos tempos modernos)*, Brasiliense. São Paulo, 1984 y al propio Sánchez Vázquez, "La categoría general de lo estético" en *Invitación a la estética*, Grijalbo. México, 1992. pp. 145-164.

⁶⁷ Respecto al dadaísmo puede consultarse Tzara, Tristan, *7 manifiestos Dada*, Tusquets. Barcelona, 1972. 1a. ed. 1963. Hugnet, Georges, *La aventura dada*, prólogo de Tristan Tzara, Ediciones Júcar. España, 1973. Sobre el futurismo véase Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal. Barcelona, 1978. Finalmente, una buena introducción al cubismo son los ensayos de Warnecke, Carsten-Peter, "El cubismo analítico 1907-1912" y "El cubismo sintético 1912-1915" trad. Pedro Guillermet en *Picasso*, Taschen. Alemania, 1992 pp. 165-202 y 203-244 respectivamente.

⁶⁸ Las fichas completas son las siguientes. Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Ediciones Coyoacán. México, 1994, ed. bilingüe. 1a. ed en francés 1873. Lautremont, *Cantos de Maldoror*, trad. Manuel Serrat, rei. México, 1991. 1a ed en francés 1867.

⁶⁹ Cortázar, Julio, *Obra crítica 1*, Alfaguara. Buenos Aires, 1994. pp. 95-96.

Mientras que de la obra de Rimbaud: "La creación de *Une Saison en Enfer* consiste, pues, en notar -al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla- una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia que mientan y guardan eficacia incantatoria tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal."⁷⁰

Estas dos obras, antecedentes del surrealismo y el existencialismo para Cortázar, logran una fusión total entre la poesía y la prosa. El escritor argentino llama una y otra vez la atención sobre la profundidad que logran en su indagación por el ser humano, señala que pese a la importancia potencial de su desbordamiento del género y sus avances en la expresión, la mirada debe centrarse en su *ethos*. Cortázar no privilegia el *logos*, la palabra y forma discursiva que generan estas obras, ni siquiera su *pathos* profundo e irrefrenable que guía la constitución de las obras, sino la imagen última de estar en el mundo, la contradicción fundamental de saberse en su morada junto con la constante defensa y el sentido de extrañeza. La palabras y la sensaciones se vuelven entonces armas y escudos de dos jóvenes, un Conde y un Vagabundo, que se encuentran en el lugar más peligroso: a la mitad del día. Son el surrealismo y el existencialismo los movimientos que representan para Cortázar las líneas de creación más importantes de la primera mitad de siglo XX; él los explica retrospectivamente como concepciones subterráneas del mundo antes que poéticas o teorías filosóficas. Allí pretende Cortázar encarrilar a *Rayuela*. En cierta forma Traveler, personaje de la novela que alcanza una libertad nostálgica pero contundente, se lo reclama por vía de Oliveira sin gran eficacia: "Quisieras estar solo por pura vanidad, por hacerte el Maldoror porteño". Pero la obra, *Rayuela*, ya está condenada a ser simultáneamente una especie de antilibro y antinovela, de prosa frenética y situaciones "fulgurantes" y sobre todo, a un funcionamiento analógico y no identitario. Aparece así uno de los elementos más contundentes de *Rayuela* como obra de arte: la imagen.

⁷⁰ Cortázar, *ibidem*, p. 98.

2. EL TEJIDO DE LA IMAGEN.

RAYUELA: LA NOVELA Y EL GESTO

Como el sediento que en el sueño quiere beber y agota formas de agua que no lo sacian y parece abrasado por la sed en medio de un río: así Venus engaña a los amantes con simulacros, y la vista de un cuerpo no les da hartura, y nada puede desprender o guardar, aunque las manos indecisas y mutuas recorran todo el cuerpo. Al fin, cuando en los cuerpos hay presagio de dichas y Venus está a punto de sembrar los campos de la mujer, los amantes se aprietan con ansiedad, diente amoroso contra diente; del todo en vano, ya que no alcanzan a perderse en el otro ni a ser un mismo ser.⁷¹

Lucrecio

Para encontrar el horizonte temporal que articula *Rayuela* no basta la ubicación histórica que le dio su autor, ni rastrear solamente la continuidad que guarda con otras poéticas. Sus lazos históricos, sin duda de gran importancia para nuestra investigación, reclaman en primer lugar de una segunda indagación hacia aquellos movimientos históricos que el autor no previó o no manifestó abiertamente y, en segundo lugar, necesitamos saber ¿cómo es que se manifiestan en *Rayuela*?, ¿qué pasa ahí con esas poéticas? y ¿qué producen al interior de la novela?; por último, no debemos olvidar una cuestión central del trabajo: ¿qué aporta el tema y su tratamiento a nuestra filosofía? Hasta ahora, son dos las nociones básicas que postulamos en nuestra indagación por el tiempo: la experiencia y la representación. Mientras de la novela que examinamos hemos destacado su carácter histórico de poética y de ensayo que, si bien susceptible de una lectura estética, da pie y centra su propuesta principal en una concepción del mundo, en su *ethos* hemos dicho provisoriamente, que utiliza como instrumento el arte. Otro punto de singular importancia en la obra de Cortázar es la negativa a desarrollar el tiempo de forma lineal, por el contrario, la estructura del tiempo, en sus formas discursivas de sentido, los tiempos pasados, presentes y futuros, se encuentran imbricadas y superpuestas. Si ahora nuestro objetivo inmediato es la configuración de otra historia de *Rayuela*, a la cual sólo se accede desde la novela misma y su más aguda crítica, es necesario que previamente establezcamos una mínima idea de la temporalidad que ensanche nuestro objetivo central.

⁷¹ Tomado de Borges en Obras completas Vol. I, Emecé editores. Barcelona, 1989. p. 364.

Representación y experiencia del tiempo

No es posible ingresar dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado; sino que por la vivacidad y rapidez de su cambio, se esparce y de nuevo se recoge, antes bien, ni de nuevo ni sucesivamente, sino que al mismo tiempo se compone y se disuelve, y viene, y se va.⁷²

Heráclito

¿Cómo se representa el tiempo? Cuando intentamos plantear el problema de la representación misma, vimos que la interrogante, para el cuadro de Goya, podía retroceder hasta la experiencia de la representación. Ahí, notamos cómo su representación del tiempo se desdoblaba en gran medida por la actualización de éste a partir de una experiencia artística en el creador y estética en el observador del cuadro, esto es, la representación e interpretación de la obra de arte guardaría relación con la experiencia misma del fenómeno; recordemos además, que señalamos que la experiencia es un proceso de ruptura dentro de la cotidianidad. De la misma forma, ahora la pregunta por la representación de lo temporal puede retrotraerse hasta la indagación por la experimentación y percepción del tiempo.

El trabajo desarrollado por Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción* demostró con transparencia y claridad, requerimientos cartesianos que por cierto aluden a la capacidad visual, la facticidad del tiempo. Sucede como en la paradoja de Zenón que construye Platón, ¿acaso, pregunta Zenón a Sócrates, el conocimiento podrá encontrarse cuando partimos de no saber lo que buscamos?, y Sócrates resuelve llamando la atención sobre el conocimiento mismo y propio que entraña el no saber. Así el tiempo no puede deducirse de su encuentro, el tiempo no se busca, es un hecho intrínseco a todo ser humano y otro asunto es su *padecimiento* y su *representación*. De ahí, la compleja y extraña situación que implica pensar el tiempo. El problema es: ¿cómo pensar el tiempo inmersos dentro de él?

Nuestro problema entonces vuelve a ser el de la conceptualización, y en general recae sobre la tentativa de formular teorías. En un principio, demarcamos la necesidad crítica, el perímetro, posiblemente, de todo concepto; pero no sólo eso, indicamos que la crítica también se encuentra al interior del concepto, el cual debe poseer una dialéctica, un movimiento que lo trascienda en el sentido de que le permita, al mismo concepto, servir de herramienta entre dos pensamientos diferentes, que permita el diálogo entre lo diverso y lo diferente. El concepto es, por lo tanto, fundamentalmente relación, con otros conceptos y con la

⁷² Tomado de Mondolfo, Heráclito, S. XXI. México, 1989. p. 40.

realidad que intenta aprehender, sino es así, es un prejuicio que obstaculiza el pensamiento. En ese entendido, cuando decimos que llamar *al lugar donde estamos*, al mundo si se quiere. "realidad" ya es un ejercicio conceptual, afirmamos también que "la realidad" va construyéndose y destruyéndose también desde el ejercicio representativo y conceptual que la realidad misma realiza.

El problema entonces no puede reducirse a una relación entre la cotidianidad o realidad y la teorización de esa cotidianidad o realidad, por el contrario a la rigidez de tal esquema, la trama de posibilidades que intrínsecamente contiene lo que llamamos *real* se manifiesta en la realización o cancelación de lo posible de acuerdo a la acción de los seres humanos, por ejemplo, a la razón e imaginación que actualiza el individuo en su entorno, o el sujeto social en su mundo, al percibir, experimentar o representarse a sí mismo y a los fenómenos que padece. Es en esa dimensión del *estar*, donde, como indica Merleau-Ponty, "... la filosofía no debe tomarse por algo sentado, por cuanto haya podido decir de verdadero; [sino] que es una experiencia renovada de su propio comienzo (...)"⁷³

La percepción del tiempo

La idea del comienzo que señala el filósofo francés, la contradicción aparente de una incesante genealogía, es el primer eslabón para delimitar la percepción del tiempo. Jorge Luis Borges escribió, en su libro *Historia de la eternidad*, una apretada síntesis de dos de las principales concepciones del tiempo que se inician, y agigantan con sus intérpretes, la una en Platón y la otra en San Agustín; sumadas, a la suya propia. Borges resuelve, con tres metafísicas implacables la historia de la eternidad: la de los espejos, la del ahora y la del instante. Ninguna de ellas depende completamente del ser humano, pero a la vez, ninguna le perdona su ansia de eternidad. Todas entrañan una forma de crueldad, la permanencia del reflejo en el caso de los arquetipos platónicos: "Su plenitud es precisamente la de un espejo -dice Borges-, que simula estar lleno y está vacío; es un fantasma que ni siquiera desaparece, porque no tiene ni la capacidad de cesar"⁷⁴. La leve franja del ahora que intuyó San Agustín, el presente, entre el pasado y el futuro, "la mancha negra" como lo llama Novalis, sin ninguna posibilidad de aprehenderlo por su fugacidad, "justo ahora, podría decirse, el ahora ha terminado". Finalmente, la sensación del instante donde sucede la eternidad, del que

⁷³ Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, trad. Jem Cabanes, ed. Península. Barcelona, 1994. 1a. ed. en francés 1945. p. 14.

⁷⁴ Borges, Historia de la eternidad, en *Obras completas Vol. I*, Emecé editores. Barcelona, 1989. 1a. ed. 1936. p. 356.

Borges parece concluir: "la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión"⁷⁵.

Las metáforas de los espejos vacíos, múltiples o deslumbrantes en cada caso nos muestran el peligro de postular un comienzo siempre actual, pero en su breve o impercedero secreto se revela el movimiento básico del antes y el después que el sujeto finito trata de congelar, de ver por siempre jamás en el museo de las formas, en su desaparición ante el ahora o en un colmado y pleno instante;⁷⁶ "[...] así como la historia es indivisible en el presente -escribe Merleau-Ponty-, también lo es en la sucesión. Con relación a sus dimensiones fundamentales, todos los períodos históricos se revelan como manifestaciones de una sola existencia o episodios de un sólo drama -del que no sabemos si tiene desenlace alguna-. Por estar en el mundo estamos *condenados al sentido*; y no podemos hacer nada, no podemos decir nada que no tome nombre en la historia".⁷⁷

⁷⁵ Borges, *ibidem*, p. 367.

⁷⁶ Sobre *Historia de la eternidad* habrá que precisar algunas cuestiones. En general Borges enfrenta los dos pensamientos más importantes sobre el tiempo dentro de un marco general de la cultura en Occidente quizá hasta el existencialismo y el surrealismo, asunto más ceñido a la filosofía es lo que hace en general el idealismo alemán. Son pues la tradición antigua y la medieval, o si se prefiere más específicamente el platonismo y el cristianismo. Ambas tradiciones plantean la eternidad como el ideal anhelado y como el lugar, y el estado, desde donde se mide la actitud de los seres humanos. Borges comenta de la primera: "Vuelvo a la eternidad de Plotino. El quinto libro de las *Enéadas* incluye un inventario muy general de las piezas que la componen [...] No hay individuos, no hay una forma primordial de Sócrates ni siquiera de Hombre Alto o de Emperador; hay, generalmente, el Hombre. En cambio, todas las figuras geométricas están ahí. De los colores sólo están los primarios: no hay Ceniciento ni Purpúreo ni Verde en esa eternidad. En orden ascendente, sus más antiguos arquetipos son éstos: la Diferencia, la Igualdad, la Moción, La Quietud y el Ser. [...] Hemos examinado una eternidad que es más pobre que el mundo" (p. 358) De la concepción cristiana: "El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el cielo." (p. 363) Será acaso por eso que Borges apela a un instante donde goza de la eternidad, no aquella arquetípica ni tampoco la que fue creada para que pudiera observarla sin ser fulminado, sino simplemente la representación de un hecho, un lugar, que siempre ha sido el mismo "sin parecidos ni repeticiones". ¿Qué decir de esa eternidad? Tan sólo lo que dice Borges: "[...] el estilo del deseo es la eternidad [...] Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente." (p. 365) Desarrollar a plenitud a partir del texto de Borges la fugacidad y la permanencia que resulta de desear y pensar la eternidad es imposible en este trabajo; sólo me interesa fijar la atención en el juego entre lo móvil y lo inmóvil, como dice Borges, de cada eternidad. Sugiero dos trabajos excelentes. En torno al problema de la fugacidad en la historia de la filosofía véase Xirau, Joaquim, *Entre lo fugaz y lo eterno*, UNAM, México, 1942. Con respecto a la obra de Borges, Balderston, Daniel, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo editora. Argentina, 1996.

⁷⁷ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, ed. Península, Barcelona, 1994, p. 19.

El sentido y el presente son el par que nos condena a saber del tiempo como un predicado sujeto a nosotros, no sólo conceptualmente sino de forma pragmática en nuestro vestir, pensar, soñar, oír, hablar. No son pues condenables las metafísicas sobre el tiempo, ni siquiera erróneas, son un intento de conceptualización que el mismo tiempo, en tanto condición de lo humano, le delega a los individuos, lo cual se debe a que el presente es el único horizonte temporal donde coinciden el ser y la conciencia y esto lo mueve con suma fuerza a una fusión que puede resultar, entre otras formas, eternidad. Pero esa disección analítica que nos conduce hasta las tesis de principio, debe a la par reconocer dos cosas; primera, que la trascendencia analítica de tal concepción del tiempo sólo es posible en tanto un ser humano exista y segunda y en consecuencia, su *actualización* no es como condición de posibilidad sino como acción en el mundo,⁷⁸ así se da en el cuadro de Goya y en la novela de Cortázar. El tiempo entonces es relación, la sujeción al predicado, como lo vio Aristóteles, se vuelve más compleja hasta llegar a interpelar, en tanto acción, al sujeto.

El mundo, lugar de las cosas y las posibles relaciones con ellas, es lo que da lugar al tiempo que padecen los seres, de ahí, que lo que yo no percibo en mi presente, sea que percibiré o he percibido, existe en tanto presente para otros hombres y mujeres en el mundo como su presente. Ese axioma, que se comprueba en mí mismo al percibir lo que otros han percibido o percibirán, demuestra que el tiempo no es una sucesión de ahora, porque tal postura no contempla que para el más mínimo acontecer del instante es necesario lo que denominamos espacio o entorno o mundo y cualquiera de esos hechos fácticos no se da a partir de mi voluntad, razón o imaginación, sino que ese lugar es condición de tales manifestaciones en mí. La relación no empieza en mí o en el mundo, el yo o el nosotros es ya esa relación. Y la sucesión, que como Borges vio acompaña a la misma definición del tiempo, se funda en la relación primigenia y total entre el mundo y el individuo que si dislocamos y "pro-ponemos en sí" al mundo como dice Merleau-Ponty entonces sí sólo encontraremos "ahoras" que tratan todo tiempo pasado y futuro como presente y en radicalidad, por su totalidad como presentes, destruyen la noción de sucesión y de presente mismo.

⁷⁸ Al hablar de condiciones de posibilidad estamos pensando en el trascendentalismo kantiano. Como señala Kant, el tiempo es una condición de posibilidad al igual que el espacio, como queda establecido en la *Crítica de la razón práctica*, sin embargo, el reconocimiento de Kant respecto a que tal condición de posibilidad sólo es posible al momento de la experiencia sólo nos revela una tesis de principio, que obvia peligrosamente, como toda tesis ontológica, fenómenos culturales que se relacionan en la experiencia con las condiciones de posibilidad. Al respecto, véase la opinión de Villoro respecto al sujeto trascendental. Villoro, Luis, "Objetividad, intersubjetividad y consenso" en Crear, saber, conocer, S. XXI. México, 1991. 1a. ed. 1982. pp. 150-154.

Pero, el tiempo no sólo no tiene esa permanencia absoluta en el presente y en el ahora. Muy por el contrario, sólo en una segunda mirada llegamos a la conclusión de tres tiempos. En principio, el fenómeno se nos presenta de manera total, precisamente en tanto que nos constituye. Así, nosotros podemos ver en el pasado, por medio del juego entre memoria y olvido y no simplemente del recuerdo, un momento presente del pasado, comúnmente diríamos "un recuerdo presente", y de ese presente entonces podemos ver su propio pasado y su futuro consumado o descartado por nosotros en algún momento. Esa importante relación en nuestra vida no puede ser solamente el recuerdo, porque se puebla de olvidos y recuerdos cada vez diferentes, eso es lo que actualiza siempre al pasado, ya que la posibilidad de retrospectión es también de prospección del pasado futuro. Sin duda, tales movimientos se hacen desde el presente, pero no desde la conciencia dirigiéndolos hacia tal o cual punto. El hecho, más bien, es que la conciencia se desdobra o se realiza en esas posibilidades de abandonar un presente fijo y permanente. En este sentido, para reafirmar la dimensión de espacio inabarcable al tiempo, dice Merleau-Ponty: "El tiempo como objeto inmanente de una conciencia es un tiempo nivelado, en otros términos, no es ya tiempo. No puede haber tiempo más que si no está completamente desplegado, si pasado, presente y futuro no están, no *son*, en el mismo sentido. *Es esencial al tiempo el que se haga y el que no sea, el que nunca esté completamente constituido*".⁷⁹ Esa posibilidad de futuro y pasado que tiene un momento para dudarse o reelaborarse la lleva a cabo el presente en el momento en que adviene un nuevo presente y el presente desplazado se integra al pasado ampliando o cerrando las posibilidades y horizontes de comprensión, de espacio a la vez, del pasado y futuro. Ese movimiento Merleau-Ponty lo denomina síntesis de transición, esto es, establece una estructura transitiva que puede modificarse totalmente dependiendo de la percepción del sujeto dentro de su entorno. Por el contrario una sucesión lineal o de configuración del tiempo en otra figura es ya una síntesis de identidad que lleva a cabo la conciencia y que precisamente pretende la ordenación de la sucesión temporal.⁸⁰ Esa

⁷⁹ Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, trad. Jem Cabanes, ed. Península, Barcelona, 1994. p. 423. Las cursivas son nuestras.

⁸⁰ El establecimiento del tiempo a partir de dos diferentes síntesis no permite ver con toda claridad las diferencias de una y otra en la realidad; más aún, en principio, al igual que con las condiciones de posibilidad planteadas por Kant, pareciera una división analítica que no es perceptible en la realidad al momento de experimentar el tiempo, o bien, puede pensarse que la llamada síntesis de identidad es una condición necesaria de manifestación del tiempo y que al hablar de síntesis de transición tan sólo planteamos una especulación imposible de verificarse en la práctica. No es así. Me parece que el problema radica en que el tiempo como una estructura transitiva que implica asumir la relatividad del presente, pasado y futuro, no puede ser percibida a cabalidad por la cercanía de dicho proceso en nuestra vida cotidiana. *En cada instante nuestra relación y manifestación del tiempo es transitiva*, nuestra asociación de las cosas, los lugares y las personas se lleva a cabo por tránsitos en el tiempo que configuran nuestro recuerdo o nuestro olvido. De hecho, el asunto es tan cercano a nosotros que si hiciéramos conciencia permanente del mismo o pasaríamos por locos o no podríamos relacionarnos. De ahí que la síntesis de identidad que implica la ordenación del tiempo y el ejercicio de la conciencia en cada instante no pueda llevarse a cabo y, obviamente, eso no vuelve al tiempo transitivo una irracionalidad o "una inconsciencia", sino, por el contrario, una cotidianidad de nuestras vidas. Vuelvo nuevamente a Kafka y a Joyce

primera síntesis de transición es la que Cortázar rastrea en las poéticas de Rimbaud y Lautrémont y que pretende llevar a cabo en *Rayuela* a través de la analogía y la imagen.

Rayuela: la novela y el gesto

El tiempo es un proceso de flujo, similar al que realiza el rostro al gesticular, el presente no es impulsado por el pasado o jalado por el futuro, sino que es un movimiento al unísono, *tempo y tiempo*, recomodando las tres dimensiones en un único movimiento. En el caso de la novela, y de toda lectura en general, no podemos encontrar esa plenitud cotidiana del tiempo. La escritura es un proceso de transformación, que busca, en un primer momento, la identificación entre lo escrito y aquella cosa que motiva la escritura. Sin embargo, al interior de lo escrito, en la página colmada de caracteres, el tiempo ha sufrido formaciones y deformaciones precisas y generalmente planeadas por sí mismas, bajo sus reglas, para un proceso identitario que, justo al no lograrse, propicia el juego artístico y la formación de categorías estéticas. De la intención del autor o autora se fija el gesto bello, grotesco, triste, negro, alegre o por el contrario se destruye ese mármol una y otra vez. Pero eso no significa que se renuncie al proceso de identidad, sino que éste se sigue buscando al interior de la misma escritura. La identidad entonces se consigue dentro de la propia narración y el sentido se gesta en esa célula vital por sí misma. De ahí, que el arte sea prescindible para la gran mayoría de los seres humanos en la actualidad, el arte ya no es un reflejo o una parte de la cosmogonía que nos rige sino una posibilidad que necesita de la constante formación de lo sensible y lo intelectual.

¿Cómo se comporta el artista ante el destierro que sufre? Seguramente de las tantas formas que asume esa expulsión que padece, esa dualidad de la extrañeza y la posesión que le da su mundo propio e impropio. Y a través del tiempo las obras de arte intentan retener y retenerse, esa extraña forma del tener a distancia. Esa es la razón del recorrido histórico que conscientemente se fija Cortázar para la elaboración de *Rayuela*. Pero tales franjas de la historia que el cuentista argentino fija, delimita y *retiene*, no se actualizan en la novela como las condiciones que posibilitan la obra, por el contrario, en la novela cobran otro sentido, hacen un movimiento *gesticular* que no depende del "empuje" del surrealismo y el

para ejemplificar. En la novela de Kafka, *El castillo*, el personaje central se ve forzado a concientizar todo lo que le acontece y termina, es un decir, por que la novela no tiene final y la perplejidad de K. tampoco, tratando de perder todas las posibilidades de estructurar racionalmente lo que sucede, al solicitar se le permita encerrarse en un sótano por lo menos en la temporada en que está vacío. Si en la obra de Kafka podemos ver la tensión entre un tiempo que busca la identidad y uno que intenta el tránsito a través de un personaje que nunca puede unirlos, en el *Ulises* de Joyce, por el contrario, el escritor intenta verbalizar el tránsito del tiempo para constituir cada objeto, olor, mirada, gesto o, en suma, un día.

existencialismo. Aquí, el análisis del tiempo, desde una relación lógica y temporal causa-efecto restringe la misma novela y mantiene inaccesible, en tanto prejuicio, a la misma historia. *Rayuela*, en rigor, no es una causa del surrealismo o el existencialismo, es, sí, una lectura del surrealismo y el existencialismo, que los actualiza desde el presente de esa novela y desde la interpretación de algunas obras de esos movimientos.

Ahora podemos ver con más claridad la negación del tiempo que existe en *Rayuela*. La novela recorre ciertos temas, de fuga sostienen algunos críticos,⁸¹ que le permiten acentuar al escritor la no secuencialidad del tiempo y sí en cambio su percepción total. El problema es, para el escritor de la novela a través de sus personajes, el de la inherente conciencia secuencial del tiempo. Rubem Fonseca, cuentista y novelista brasileño, termina su novela histórica, *Agosto* (1990), de la siguiente forma: “*Fue un día agradable, soleado. Por la noche la temperatura descendió un poco. La máxima fue de 30.6 y la mínima de 17.2. Vientos de sur a este, moderados.*” Y la empieza con una cita de Joyce: “*La historia -dijo Stephen- es una pesadilla de la cual trato de despertar*”.⁸²

Son múltiples las lecturas de esos extremos a partir del contenido de la novela, me interesa especialmente uno, el que acentuaría la frase de Joyce en el cotidiano y rutinario estado del tiempo, esto es, al leer la novela de Fonseca el último párrafo se llena de contenidos así como el sólo día del *Ulises* de Joyce; lo cual vuelve el texto final más desencadenante de la experiencia en el lector que el principio. La primera frase, por su carácter sintético, no puede situarnos ante la constante de la historia con la fuerza que lo hace la conclusión. Precisemos en este punto la importancia que reviste la cotidianidad en el discurso ficcional con respecto al problema del concepto y la verdad con un texto de Costa Lima: “[...] à diferença do que sucede com a via da reflexão abstrata, o ficcional não tem em seu horizonte a verdade. I.e., seu trabalho não é justificado pela reiteração ou revelação de verdades novas. Significará isso dizer que o ficcional abole a questão da verdade? Absolutamente, não. Apenas se diz que sua contribuição é aí diversa da esperável quanto ao cientista e ao filósofo. O operador deste, o conceito, tem por certo uma função crítica, auxiliar de sua “vocalização”: em seu limite, estabelecer outra concepção e outra forma de atuação sobre o mundo. Não dispondo de operadores potencialmente transformadores, o “correlato objetivo” tem por limite a impossibilidade de propor outra verdade; mesmo que seja esta a mais rotineira -o texto ficcional não nos ensina outras ou melhores maneiras de convivência. Em troca, porém, este é também o

⁸¹ En especial véase Aronne Amestoy, Lida, Cortázar. La novela mandala, ed. Fernando García Cambeiro. Argentina, 1972.

⁸² Fonseca, Rubem, Agosto, trad. Benjamín Rocha, Cal y Arena. México, 1993. 1a. ed. 1990.

seu mérito: nunca operacionalizador, o texto ficcional só cumpre sua “vocaçãõ” quando é potencialmente crítico. Diríamos mesmo: sua possibilidade de ser decorativo só cessa quando sua criticidade é atualizada. Deste ponto de vista, sua vantagem está na proximidade que guarda quanto às experiências do dia a dia. O que vale dizer, não tendo a verdade como seu horizonte, ele a recontra em forma de questão. É a vida das *personae* que se põe em questão. Esta, observe-se, não é peculiaridade do romance, mas resultante do próprio distanciamento que todo o ficcional supõe. O ficcional se encontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade.”⁸³

Precisamente, lo que sucede en *Rayuela*, y que conlleva a la crítica a hablar de puntos de fuga,⁸⁴ es la resistencia al tiempo cotidiano, es entonces cuando en lugar de buscar la tematización en la relación más inmediata ésta se inicia desde grandes construcciones o peculiares estados para simbolizar el tiempo: el laberinto, el jazz, la erudición, el alcohol, “el oriente” y todos ellos potenciados y unidos en lo que audazmente Cortázar simboliza con la serpiente.⁸⁵ Todos los puntos a donde el autor conduce a sus actores son ambiguos, los personajes no encuentran el lugar sino que, se diría, son encontrados por el lugar, alcanzan tal fuerza los elementos que los personajes son un canal trágico para su manifestación. Por ejemplo, en el caso del *jazz*,⁸⁶ el problema del tiempo que se plantea dentro de la novela es prácticamente

⁸³ Costa Lima, Luiz, “Persona y Sujeto Ficcional” en *Pensando nos trópicos*, Editora Rocco, Brasil, 1991, p. 51 ([...] a diferencia de lo que sucede con la vía de la reflexión abstracta, lo ficcional no tiene en su horizonte la verdad. I.e., su trabajo no es justificado por la reiteración o revelación de verdades nuevas. Significaría eso decir ¿que lo ficcional elimina la cuestión de la verdad? Absolutamente, no. Apenas se dice que su contribución es ahí diversa de la que se espera en cuanto al cientista y al filósofo. El operador de estos, el concepto, tiene por cierto una función crítica, auxiliar de su «vocación»: en su límite, establecer otra concepción y otra forma de actuación sobre el mundo. No disponiendo de operadores potencialmente transformadores, el «correlato objetivo» tiene por límite la imposibilidad de proponer otra verdad; aun sea esta la más rutinaria -el texto ficcional no nos enseña otras o mejores maneras de convivencia. En cambio, este es también su mérito: nunca operacionalizador, el texto ficcional sólo cumple su «vocación» cuando es potencialmente crítico. Diríamos: su posibilidad de ser decorativo sólo cesa cuando su criticidad es actualizada. Desde este punto de vista, su ventaja está en la proximidad que guarda en cuanto a las experiencias del día a día. Lo que vale decir, al no tener a la verdad como su horizonte, él la reencuentra en forma de cuestión. Es la vida de las *personae* la que se pone en cuestión. Ésta, obsérvese, no es peculiaridad del romance, sino resultado del propio distanciamento que todo lo ficcional supone. Lo ficcional se encuentra con la verdad a medida que cuestiona las prácticas de la verdad.)

⁸⁴ En referencia a las fugas en *Rayuela* véase Concha, Jaime, “Critizando *Rayuela*”, en Cortázar, Julio, *Rayuela*: ed. crítica Ortega Julio y Yurkivich Saúl, CNCA, México, 1992.

⁸⁵ El Club de la serpiente es efectivamente un grupo de iniciados dispuesto a todo tipo de rito por el conocimiento: Etienne es pintor, Ronald músico, Babs ceramista, Wong lingüista y fotógrafo, más Gregorovius, Guy y Perico Romero de los que no sabemos su don. Los que no desaparecen abiertamente para el final de la primera parte de la novela terminan en desgracias de salud. Lezama calificó al grupo de la mejor manera posible: “Coro unitivo alejandrino”.

⁸⁶ En general la relación que guardan las estructuras musicales con el pensamiento de una época o la constitución de una sociedad va mucho más allá del problema temporal. La música revela una serie de pulsaciones y

tautológico; el verdadero *leit motiv* del jazz es el *tempo*, el tiempo rítmico, y una de las grandes aportaciones del jazz a la cultura occidental fue el colocar entre paréntesis a la melodía y centrarse en el fenómeno del tiempo. De hecho, el jazz no cuestionó la estructura dodecafónica de la música occidental, como lo hicieran las vanguardias musicales a principios del siglo, sino que simplemente subordinó las doce notas de nuestro alfabeto musical a una estructura del tiempo irregular. En la música el tiempo se muestra en el acento, cada cierto lapso equivalente entre sí se realiza un acento, pero en el jazz lo que está eliminado es precisamente el acento equivalente, en esta música el acento se da, en su estructura mínima, en dos momentos equivalentes y uno más corto que se incrusta entre los anteriores, el resultado es lo que se conoce como síncope y que en realidad implica la convivencia de varios tiempos dentro de un mismo momento o espacio; ¿qué pasa ahí con la melodía?, pues realmente se deforma según el tiempo, de ahí que el jazz improvise, pues lo que sucede realmente es una de-formación y re-formación del motivo melódico desde el tiempo.

Lo que realiza Cortázar en su novela es precisamente la negación de un motivo melódico o, dicho en términos literarios, de una trama, e intenta centrarse en un nivel de percepción diferente al de la conciencia. Melodía y conciencia son ordenación del tiempo. Así como lo hace la conciencia, la melodía rige al tiempo, le señala un compás perfecto y lo acelera o disminuye para lograr la cadencia melódica, el rostro fijo, el yo que se comprueba en el cartesiano axioma final del no dudar que duda para desde ahí recuperarlo todo.

Pero el riesgo del jazz, como el de *Rayuela*, es la figura y la permanencia del laberinto como espacio que crea el tiempo, Carlos Monsiváis escribió sobre un cuento de Cortázar, *La noche boca arriba*, algo que se aplica a la novela: “¿Cómo aferrarse a la certeza liberadora de no ser quien está tendido sobre la piedra esperando la intervención quirúrgica del cuchillo de obsidiana? De pronto todo se transforma en un manicomio eleático. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga, nadie puede determinar el lugar exacto que ocupa en este momento la flecha, ninguna víctima puede estar segura de no levantar ahora el hacha que habrá de concluir en su propio cuello. Marat accechará lúbricamente el instante del baño de Charlotte Corday. El tramado de las aporías aprisiona una literatura que pretende la condición mántica de oráculo; el

configuraciones sociales difícilmente percibidas de forma inmediata. Por ejemplo George Steiner dice sobre Beethoven y su tiempo: “Como la música guarda tan estrecha relación con los cambios producidos en las formas del tiempo, el desarrollo de los *tempi* de Beethoven, el desarrollo de las vibraciones de su música sinfónica y de cámara durante esos años pertinentes, es de un extraordinario interés histórico y psicológico.” Steiner, George, En el castillo de barba azul, Gedisa. Barcelona, 1992. 1a. ed. en inglés 1971. p. 28.

lector quiere por su futuro, para enterarse de que ya sucedió, para captar el reflejo de su asesino, para probar la confianza del amigo a quien debe traicionar.”⁸⁷

Cortázar elige caminos, cancelados desde la linealidad y secuencialidad del tiempo, que al actualizarse tensan el tiempo cotidiano, el eterno retorno de la vida, día y noche, *so pena* de quedar atrapado en alguno de ellos. Es la misma ambigüedad de esas rutas, su falta de identidad, lo que conduce a su encuentro y encarnación es el extravío del tiempo y su padecimiento como soledad. Escribe Graciela Scheines: “El pasaje tiene que ver con la imagen del laberinto. El laberinto es una construcción de pasajes: sucesión y entrecruzamientos de antesalas, corredores, pasillos que se abren a otros pasillos que desembocan en otros pasillos. Ni cuartos ni salones. El laberinto es la exacerbación del pasaje. Nadie puede vivir en un pasaje. El pasaje es lugar de tránsito: sólo cabe recorrerlo para pasar a otro lado.”⁸⁸

En el cuadro de Goya vimos cómo el tiempo encerraba la virtualidad del compadecer, el padecer con el otro, en cambio en *Rayuela* la principal red virtual, el espejo en el que se miran todos los personajes es el de la soledad, como aquel que mira un acantilado y siente que éste lo empieza a abrazar hasta hacerlo parte del vacío y de la caída. El terror de ese tiempo y de ese espacio laberíntico lo muestra Cortázar con una cita de Anais Nin en la misma *Rayuela*: “El sueño estaba compuesto por una torre formada por capas sin fin que se alzaban y se perdían en el infinito, o bajaban en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud.”⁸⁹

La ruptura con la novela

1:

Julio Cortázar escribió un *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*⁹⁰ que posteriormente fue publicado con un análisis de Ana María Barrenechea.⁹¹ En el *Cuaderno* el novelista argentino señala que la tensión

⁸⁷ Monsiváis, Carlos, “Bienvenidos al universo Cortázar”, en Lastra, Pedro. (comp.) Julio Cortázar, Taurus. Madrid, 1981. p. 22.

⁸⁸ Scheines, Graciela, Las metáforas del fracaso, ediciones Casa de las Américas. La Habana, 1991.p. 137.

⁸⁹ Nin, Anais, *Winter of Artifice*, en Cortázar, Julio, Rayuela; cd. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 388.

⁹⁰ El *Cuaderno...* está dividido en 139 partes, cada una corresponde a una idea general y esquematizada para la novela, a una narración que en algunas ocasiones encontramos nuevamente en la novela o simplemente tematizada o a alguna idea crítica. Por ejemplo:

en torno a Horacio Oliveira. Según Cortázar en la segunda parte de los capítulos imprescindibles es excesiva y, por lo tanto, el personaje central tendría que desaparecer como protagonista de la novela y servir, en cambio, para suscitar determinadas situaciones que se manifestarán como el eje principal. Pero más allá de las intenciones confesadas del autor, como lo vio José Lezama,⁹² la decisión implicó un giro importante al interior de la novela como género. Esto debido a que en el momento en que desaparece el protagonista la novela propiamente termina. La misma forma en que se realiza la novela como género y dentro de la cual se mueve, en la mayor parte de su historia, determina la existencia de un individuo en tensión con su entorno. De hecho, es este entorno del género novelístico el que, al ser situado el personaje, le da un carácter protagónico al propio personaje. Cuando Cortázar decide ir eliminando la tensión y colocarla en el lector, ahora el nuevo protagonista, la misma forma novelada entra en crisis; textualmente se dice en la casilla 115 de *Rayuela*:

Morelliana

Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. "La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción." Wong maestro en collages dialécticos, sumaba aquí este pasaje: "La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual estos dejan

P.1, la primera anotación, es: "El libro se podrá leer: 1) Siguiendo el orden de las remisiones 2) Como cualquier libro. Tenerlo presente al hacer el shuffling".

P.3 que es una narración: "Supo que iba a morir cuando, al atardecer, la idea de la muerte dejó de preocuparlo. Hasta esa hora había luchado duramente, aceptando cada inyección, cada palabra de aliento, cada bocanada de oxígeno, como instrumentos necesarios para defender la vida.[...]"

P.11 "Curioso: en el fondo la máxima poesía de ese tiempo nace de la filosofía existencial. ¡Extraños avatares! ¿Por que ha ocurrido esta muerte de la poesía-en-la vida? 1) La desmesura centrifugación del hombre: radio, TV, Comet, Sputnik, high fidelity, cinemascope. etc. [...] 2) El «kitsch», la desafortunada conquista de la masa por el capitalismo en su última carrera."

P. 46 que indica la tematización psicológica campeante en la mitad del siglo en América Latina:

"Sub temas:

Lo argentino - engolamiento
suficiencia
compadronería

Lo argentino + generosidad
chispa
lealtad"

⁹¹ Cortázar, Julio y Barrenechea, Ana María, Cuaderno de bitácora de Rayuela, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

⁹² Lezama Lima, José, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", en Cortázar, Julio, Rayuela; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992.

de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.⁹³

Cortázar fue tan radicalmente consciente de esto que justo en la mitad de la novela, la muerte de Rocamadour, se dan una serie de manifestaciones en cascada para hacer definitiva la anulación del protagonista y la formación de la persona, ya sea en el lector o en el personaje de la novela: las dudas que aparecen de ahí en adelante en los textos de Morelli., el movimiento de Morelli, soporte y crítica constante de la novela, entra en ella, de una manera especialmente accidentada, y como estrategia final le da las llaves a Oliveira, mientras Cortázar, a la par, desaparece a la Maga de la novela. Curiosamente, del *Cuaderno de bitácora* se deduce que la novela se gesta en la casilla 41, el capítulo del tablón, y en otro texto que no aparece en la novela, sino que después se publicó como cuento con su título original: *La Araña*;⁹⁴ entonces, si aceptamos que los movimientos discursivos en la mitad de la obra tienden a anular la forma genérica de la novela, tendríamos que aceptar que la novela se concibe fuera de ella, en el capítulo 41, y posteriormente anula su inicio, esto es, al llegar a ese capítulo en su lectura la estructura novelística ya se ha fracturado. En el *Cuaderno* queda establecido con claridad que a partir de la imagen del tablón entre las ventanas se desarrolla la división de toda la novela. Cortázar, al querer proseguir el tema de las distancias decide situar a Oliveira en París y crear dos breves sustitutos de Talita y Traveler, los argentinos que permanecen en *el lado de acá*; sin embargo, de ahí surge la Maga y al intentar ser un personaje que solamente desencadena situaciones se vuelve tanto para el autor como para el lector, a través de Oliveira, en la presencia y la ausencia más importante de la novela, al grado que, cuando se llega al capítulo del tablón, la Maga permanece como un personaje esencial que nos recuerda una novela que ha terminado. Es entonces cuando al no poder generar otro personaje de las mismas características de ella, la solución es disminuir al interior de la segunda parte a Oliveira.⁹⁵

⁹³ Cortázar, Julio, *Ravuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. pp. 395

⁹⁴ En el comentario de Ana María Barrenechea se sostiene que este texto, tan deslumbrante como el del tablón, no aparece en la novela por ser repetitivo, aunque parte de la crítica, ver por ejemplo, Hernández, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar, en *Revista Iberoamericana*. No. 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 475-492, lo considera fundamental y por lo tanto decisiva su exclusión de la novela. Barrenechea, Ana María, "Génesis y circunstancias" en Cortázar, Julio, *Ravuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. pp. 551-570.

⁹⁵ El *Cuaderno de bitácora* es importante para sostener lo anterior. En el *Cuaderno...* desde P.1 hasta P.37 no se hace ninguna de mención de algún persona de la novela, P.38 no aparece en la edición, y el principio de P.39 es el siguiente (paréntesis de Cortázar):

Novela

1- La araña

La mujer que duerme [¿dopada?]

El recuerdo de la novela

Andre Breton dijo respecto al surrealismo algo que late en las poéticas de nuestro siglo: "parte de un acto de fe".

Pero aun dentro de las situaciones, como lo intentaba Cortázar y no ya desde los personajes, la Maga es la clave más importante de la novela. Su origen, personaje ocasional y de relleno, es el único posible, porque lo que en la novela se llama la Maga es una forma de mirar y desear oculta para el escritor, los personajes, los lectores y que sólo se muestra en una situación que atañe a todos: la situación, profunda y compleja, que implica la novela y su percepción en el momento de re-situar a la Maga, a la mirada y al deseo que la crea, ante nosotros, tal como lo hace Goya con el tiempo en su cuadro. *La Maga es el enfrentamiento con el ideal, la posibilidad de estabilidad*. Aun cuando el lector y los personajes que la rodean se condenaran al fracaso esto se haría bajo el amparo de la figura idealizada de la Maga. Lezama Lima escribió sobre la profunda simbolización que tiene la Maga en *Rayuela*: "Nadja es trascendentalista, hegeliana. Contesta sonambúlica: soy el alma errante. Se acerca como si no quisiera ver, así la precisa Breton, imprecisándola. Cortázar considera a la Maga una concreción nebulosa que trae lo vital y lo vitalista en una comunicativa canción de Schumann. Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía. «Regocijate en el día, se dice en el Libro, porque en él todas las cosas fueron hechas.» Gregorovius no la puede descifrar, pretende que tenga ideas generales, Oliveira la capta a través de detalles que estremecen su estopa profética. Esos detalles proliferan, retumban, se entrecruzan. Cuando habla de su violación, el hecho está tan alejado en las últimas celdillas, que no se precisa si es un susto o una ironía. Es el anticuerpo de las categorías kantianas. Vive en la realidad, pero sus desplazamientos son toda la novela, vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta.[...] Su limitación era una síntesis temporal, una acumulación reminiscente, el enlace infinito. «Llevarse de la mano

El [tubo de secotine]. Los hilos negros,
un poco de secotine en un dedo del pie. El hilo hasta el techo.
Secotine en cada dedo de las manos. Hilos.
En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las pestañas.
El hombre asiste al despertar de la mujer.
Hacen el amor entre hilos.

La "mujer que duerme" finalmente en la novela es Talita. Posteriormente se observa en el *Cuaderno...* una planeación de los capítulos que se desarrollan en Argentina (*Del lado de acá*), hasta que en P.52 Cortázar escribe:

"El circo
Nuevas gentes -El gato calculista y otras locuras.
El circo dentro del circo
/ Oliveira decide inventar a la Maga para dar celos a Talita /

a la Maga, llevársela bajo la lluvia como si fuera el humo del cigarillo, algo que es parte de uno, bajo la lluvia».⁹⁶

La Maga sólo toma y hace suya la palabra en una ocasión, cuando escribe la carta a su hijo, pero aun de ese acto nos enteramos por error. Oliveira encuentra la carta y además la escritura está confesadamente reprimida ante el deseo de que él llegara a leerla. De la Maga se ha dicho: *lo es todo porque no es nada*, pero no se ha ahondado en la necesidad de esos extremos y en la vigencia que tienen dentro de un horizonte temporal. Ciertamente la Maga tiene la debilidad comunicativa de ser un absoluto, una idealización, pero como la novela se juega entre la necesidad e imposibilidad del absoluto, entonces ella y la novela misma se convierten en visiones y deseos, que terminan en toda la primera parte de la novela en deslumbramientos y soledades. A grado tal que al ser finalizada esa parte se sueltan los hilos principales de la novela: El Club de la Serpiente, La Ciudad y La Maga. Si la novela continúa es porque la Maga, en esa forma de mirar y desear que le da existencia, permanece a la base de algo que genéricamente ya no es una novela, sino el intento de actualizar, experimentar, jugar con el recuerdo y olvido de la novela que se titula *Del lado de allá*.

La otra novela

¿Dónde se resuelve formalmente el juego de la rayuela que propone Cortázar? En el juego de la rayuela la casilla sirve para saltar a la siguiente y poco importa que las casillas anteriores, al igual que los pasillos de los laberintos, desaparezcan tras nosotros después de haber llegado a la última. En *Rayuela* son las imágenes y las metáforas las que guían el juego. Del laberinto conceptual se pasa al de las imágenes, al de la analogía. Y del ordenamiento por identidad acaso sólo queda en la novela la numeración, transformada a su vez en absurdo. Sin embargo, las imágenes y las metáforas no carecen de pasado o perspectiva, muy por el contrario abren un horizonte de tiempos en el cual permanece el carácter sucesivo de lo temporal, pero por medio de un movimiento continuo y total que, con la idea del gesto, hemos tratado de constatar en su totalidad de sentido. Más aún, la imagen, con sus posibilidades extremas de la representación y la copia, se mantiene, como la poesía, dentro del juego de analogías, pero en busca de identidad no sólo para sí, para la imagen, sino para lo otro que genera la imagen, esto es, su peculiar historia y contrapunto.⁹⁷

⁹⁶ Lezama Lima, José, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", en Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. pp. 715

⁹⁷ Un problema importante y una pregunta fecunda para la filosofía es el grado de importancia que tiene la culminación de todo proceso analógico en axioma de identidad, y de aquí, el movimiento de la identidad, una

No es una broma decir que la rayuela acaba en un *pijama* rosa, que quizá es gris, y en la identidad de dos analogías, de dos formas de mirar que terminan en una. El juego no termina en la idealidad que representa en el dibujo cielo, pues la fuerza de la obra y de sus imágenes señalan en toda la primera parte de la novela el carácter analógico del cielo, como un cuadro de René Magritte, *La Belle Captive*, donde el cielo sale del cuadro del pintor o quizá entre a él. Por eso el final es buscado en descenso, el proceso analógico recalca que jugar la rayuela en la novela se vuelve después de la primera parte en un descenso de las casillas que conducen al cielo: Oliveira desciende al circo, donde cambiando los escenarios, una carpa y un hoyito en el centro, cita la metáfora platónica de la caverna, después llega a la clínica y en ésta a la heladera donde se encuentran los muertos, es ahí donde se derrota ante lo otro: Talita y la Maga. Ahí Oliveira descubre que su forma de mirar puede ser una forma de sentir con el otro, de retener y de perder a la Maga. Oliveira encuentra su mirada y su deseo al recordar la primera parte de la novela, que se actualiza por medio del lenguaje pero a la vez se invierte totalmente en su significado. Cuando Talita y Oliveira están en la heladera tienen el siguiente diálogo:

“-Podemos seguir hablando en el segundo piso -dijo ilustrativamente Talita-. Traé la botella, y me das un poco.

-*Oui madame, bien sûr madame* -dijo Oliveira.

-Por fin decís algo en francés. Manú y yo creíamos que habías hecho una promesa. Nunca...

-*Assez* -dijo Oliveira-. *Tu m'as eu, petite, Céline avait raison, on se croit enclulé d'un centimètre et on l'est déjà de plusieurs mètres.*

Talita lo miró con la mirada de los que no entienden, pero su mano subió sin que la sintiera subir, y se apoyó un instante en el pecho de Oliveira. Cuando la retiró, él se puso a mirarla como desde abajo, con ojos que venían de algún otro lado.

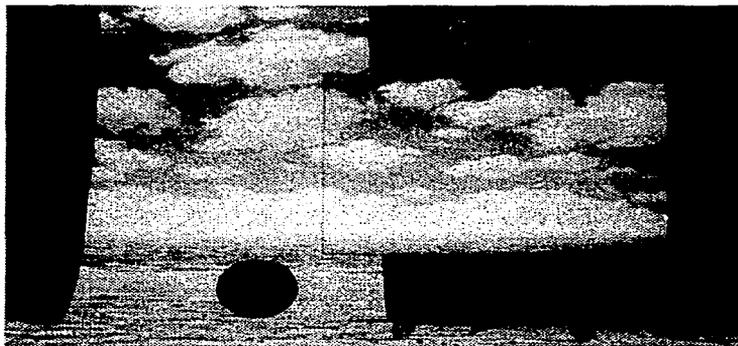
-Andá a saber -le dijo Oliveira a alguien que no era Talita-. Andá a saber si no sos vos la que esta noche me escupe tanta lástima. Andá a saber si en el fondo no hay que llorar de amor hasta llenar cuatro o cinco palanganas. O que te las lloren como te las están llorando.⁹⁸

La mirada y el deseo que sostienen toda la novela se revelan como un espacio barroco, una corriente que destroza el centro y la síntesis, y que llena todo el espacio de tiempos abigarrados, perfectos e

vez más, en la analogía; en suma, debemos adentrarnos en el problema de la destrucción del axioma de identidad, pero sin olvidar el fenómeno de su permanente necesidad y constante reconstrucción.

⁹⁸ Cortázar, Julio, Rayuela; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 264.

invisibles por saturación: el conocimiento, el jazz, la ciudad, la locura, la represión militar cifrada en los diálogos de la segunda parte, el lenguaje. Todo para resistir el centro antes que para encontrarlo a lo largo de toda la novela. El laberinto como la cartografía perfecta para la construcción barroca de la rayuela. De ahí retener a la Maga sólo cuando ella se ha perdido definitivamente; pero a la vez retener *ese recuerdo futuro* que desde el incesante principio, la primera frase de la novela "¿Encontraría a la Maga?", crea la otra novela: *El lado de acá*.



René Magritte, *La Belle Captive*.

SEGUNDA PARTE
LA IMAGEN DE RAYUELA

1. TIEMPO Y ESPACIO DE LA OBRA

El alacrán clavándose el agujón, harto de ser un alacrán
pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán.⁹⁹

Julio Cortázar

Nuestro trabajo se lleva a cabo desde y para la filosofía, no para la novela: la pretensión de nuestra investigación es abrir un espacio de comprensión del tiempo a partir de la actualización del fenómeno que se lleva a cabo en la novela. Metódicamente, hemos intentado encontrar las preguntas que faciliten el desarrollo de la relación entre filosofía y literatura, de tal forma que priorizamos las relaciones y sus movimientos de constitución por sobre las definiciones de dichas relaciones. No hemos acentuado el estudio de algunas posibles "relaciones dialécticas", "reducciones fenomenológicas" o "síntesis a priorísticas" que surgen en el desarrollo; todo eso, si bien factible, es pertinencia de un trabajo específico al respecto y que, creemos, debe sustentarse necesariamente en la hermenéutica histórica y crítica de las mismas relaciones, pues de lo contrario, se corre el riesgo de estatizar, por medio de categorías históricamente planteadas y planeadas desde el "yo" y "la conciencia", una serie de procesos que son intrínsecamente cambiantes. En esa perspectiva, hemos buscado la forma de manifestación del tiempo desde el hecho de la experiencia en la representación artística. Los resultados de nuestro intento son primeramente las líneas históricas de la novela que estudiamos, el surrealismo y el existencialismo conviviendo en un espacio barroco¹⁰⁰ que los resignifica en la resolución de la obra. Y es en la concretización de la novela que esas líneas se desarrollan en procesos analógico por medio de un lenguaje que privilegia la visión de la imagen y el movimiento de la

⁹⁹ Cortázar, *ibidem*, p. 136

¹⁰⁰ *Grosso modo*, al hablar de espacio barroco nos referimos a la constitución del lugar que rehúsa la forma, sin que eso implique la anulación de contenidos o ideas. Hemos dicho anteriormente que los personajes de la novela resisten la posibilidad del centro, a esto habría que añadir que precisamente el centro implica encontrar la articulación de la propia forma. Como bien se sabe, el barroco, resiste ese centro y lo suplente por el exceso que en literalidad ahoga el centro, el punto de reposo o el punto de fuga. Pero en cambio, debemos recalcar que esa espacialidad barroca de *Rayuela* no implica la ausencia de ideas y contenidos, sino por el contrario, gracias a la existencia de símbolos precisos el mismo espacio barroco se puede constituir.

metáfora.¹⁰¹ Nuestro siguiente paso, para poder actualizar a cabalidad la novela, se dirige al espacio del intérprete de y en la novela. El tiempo se crea a la par con el espacio en el sonido, la musicalidad, el lenguaje y el ritmo que la comprensión del intérprete va recortando en figuras espaciales.

Tempos y espacios: el lenguaje

Morelliana.

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable.¹⁰²

En *Rayuela* el tiempo se representa por medio de configuraciones, el laberinto, el saber, la música; todas ellas también figuran a un personaje solo, que se desea hacer abandonar por el propio lector de la obra. Horacio Oliveira, a través de unir sus afirmaciones llega a negar el tiempo cotidiano y circular de las rutinas, su dura y trabada dialéctica termina cada afirmación en una negación de los espacios que lo rodean. Pero los espacios no sólo se niegan por una voluntad de la conciencia, como lo quisiera Oliveira, sino por la yuxtaposición de espacios. En *Rayuela*, laten juntos un espacio barroco y uno moderno, esos dos grandes espacios de configuración y representación no se pueden separar periódica o epocalmente, sino que continuamente montan uno sobre el otro. En la novela se podría suponer que la forma de ver a la Maga

¹⁰¹ Sobre el tema de la analogía que se relaciona de manera fundante con la noción de imagen y la de representación hagamos los siguientes deslindes. Aristóteles dice sobre la metáfora: "*Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía.*" Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos. Madrid, 1988. 1ª ed. 1974. (1457b. 5-10) p. 204. También Aristóteles sobre la analogía: "Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea el primero como el cuarto el tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así por ejemplo, la copa es a Dionisio como el escudo a Ares; [el poeta] llamará, pues, a la copa «escudo de Dionisio», y al escudo, «copa de Ares». (1457b.15-25) p. 205. Si bien las dos nociones se encuentran planteadas de manera excesivamente técnica, es clara en ellas la noción de movimiento a la base de ambas. Nuestro problema es la finalidad que Aristóteles le da a ese movimiento: "Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo lo vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza." (1459a. 5-10) pp. 213-214. En nuestro trabajo sobre Cortázar el hecho de la semejanza, por ejemplo entre corrientes literarias, sólo tiene un lugar secundario, el tema central es la diferencia, la peculiaridad que produce la analogía entre varias historias y tradiciones al configurarse la novela. El proceso de movimiento, tanto analógico como metafórico, está englobado en la mimesis o representación de su fuerza de conocimiento dice Costa Lima: "Su potencialidad propia [...] se cumple en el sentido de producción de la diferencia. Traduciendo groseramente: el resultado de la «imitación» sólo da algo semejante a lo imitado si el agente no actualiza una *energia* que posee [...]." Costa Lima, Luiz, "Poesía e crítica" Rio, abril, 1990, en *Pensando nos trópicos*, Editora Rocco. Brasil, 1991. p.22

¹⁰² Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 434

es la más clara y transparente idea, el lugar preciso e inequívoco hacia donde ir; sin embargo, a la vez es una afirmación que surge de mirar desde lo confuso, que se hace de lo caótico y lo desesperado; justo ahí radica el punto nodal de su imposibilidad. Una forma de mirar no es alternativa a la otra, la primera es una idealización, negativa e imposible, de la angustia que genera la segunda.

La arquitectura que construye Cortázar en *Rayuela*, su forma espacial, es a la par moderna y barroca: por un lado, la pérdida o el agotamiento constante de motivos en los personajes, sus encadenamientos interminables de conocimiento y percepción o el juego numeral de la novela y sus travesías por casillas, van logrando la pérdida de centro como rasgo barroco; pero por el otro, su carácter ensayístico, crítico y autocrítico, que funda la referencia en el mismo personaje de la novela, en su contundente postulación de individualidad, en su posibilidad y necesidad de conocer como un rasgo formativo de la persona, la hacen una propuesta moderna. Las situaciones que generan los personajes son posibles por un principio moderno de fe en ellos mismos, y en este caso en el lector, pero el desenvolvimiento de sus creencias los confronta y los pierde, a personajes y lectores, al dudar de esas primeras creencias.

Rayuela parte de una ciudad que en algún momento desapareció y después se encuentra en sus pobladores, esa es la metáfora de las creencias modernas de los personajes, su fe es su ciudad y *Oracio Holiveira*, como gusta de escribirlo Cortázar, es el *demon* que va poniendo en duda cada parte de la ciudad. De la misma forma, el lector o lectora de la obra se enfrenta primordialmente a la edificación de la obra, sus capacidades de comprensión y de juicio la recortan. La novela está hecha precisamente para demandar ese ejercicio del intérprete. Por su parte Horacio Oliveira se equivoca al seguir a Morelli en el momento en que crea su ciudad:

Morelliana.

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia

confusa y el que la padece, en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro.¹⁰³

De lo que escribe en esta cita Cortázar se desprende el prejuicio básico del guía de la novela: *el lenguaje es el lugar de donde parte lo temporal, la lengua propia, su ritmo y su musicalidad, para dar lugar a la espacialidad, la construcción y destrucción de imágenes*. Por el contrario, la imagen es tiempo, un tiempo cercado desde el principio. La temporalidad de la imagen sólo existe cuando tiene forma, esto es, un lugar creado por el imaginario: un espacio.

La constitución de la obra de arte

La obra que estudiamos guarda una serie de características internas que condicionan la forma en que el intérprete llega a ella; primero, históricamente hemos intentado rastrear varias posibilidades, pero el procedimiento rebasa rápidamente el proceder cronológico y se sitúa, en este caso, en el analógico, lo cual no elimina la propia historia de la novela en cuestión sino que reactualiza esa temporalidad histórica y la mantiene en tensión ante el lector o lectora: posiblemente las imágenes se pueden historizar, pero en *Rayuela* es más fecundo el hecho de imaginar la historia (sin que esto suponga ningún proceso de falseamiento de la realidad) con las búsqueda de metáforas, la descripción de escenarios, el desdoblamiento de situaciones, la invención de estrategias narrativas y el juego mismo entre el sentido y su desbordamiento. Una hipótesis que nos permita seguir adelante debe plantear la unidad que realiza la imagen en *Rayuela* entre la forma y contenido. Tendríamos que detectar si aquí el rastreo analógico de la imagen no presupone una cuestión simplemente formal, como, por ejemplo, en un primer nivel sí lo encontraríamos en el proceder cronológico que de antemano sistematiza los datos y elementos con independencia del tema.

En la obra de arte se plantea la escisión entre forma y contenido. A la raíz de este planteamiento se encuentra un debate sobre las posibilidades del conocimiento de y a partir de la obra. Partir de lo que encierra la forma puede ser un camino, podríamos entonces intentar, llamémosla así, "una inducción estética"; el planteamiento inverso sería partir de lo que revela el contenido. Nuestro problema por lo tanto es posterior a la existencia de la obra de arte, éste se encuentra en la original distancia que nos separa de ella, y por lo tanto es un problema que surge del deseo de retenerla y de nuestra forma de conocerlo.

¹⁰³ Cortázar, *ibidem*, p. 330.

Lukács dice en sus *Aportaciones a la historia de la estética*, "el camino que va de Kant a Hegel pasando por Schiller es también un replanteamiento del problema de la perfección, de la relación interna entre estética y conocimiento"¹⁰⁴. El problema no es fácil: ¿dónde colocar la perfección de un objeto que puede estar inacabado? ¿cómo garantizar dentro del mismo objeto su finitud? y ¿cómo replantear el conocimiento en su relación con la experiencia estética? Hay que insistir que el problema se plantea con una obra de arte bifurcada en dos partes: forma y contenido.

El problema de la perfección es importante para nosotros precisamente por las dos formas históricas en que se plantea. Por una lado, como integridad del todo y, por otro, como concordancia con el fin.¹⁰⁵ De la primera formulación se desprende en gran medida toda la estética moderna, que puede considerar su punto máximo en la estética ilustrada y en la propuesta de Kant, hasta llegar a la reformulación hegeliana; de la segunda, se sigue el problema del ser, que, sumergido en la Ilustración por el problema del conocimiento, se manifiesta como problema central de la filosofía de principios del siglo XX. Con respecto a la perfección entendida como la integridad de las partes con el todo nos interesa observar el problema de la forma y el contenido en la obra de arte y tomar una postura respecto al mismo; en cambio, con respecto a la concordancia con el fin como perfección nos interesa valorarlo desde la noción de participación, que abordaremos más puntualmente en el capítulo 2 de esta segunda parte.

Lo que llamábamos en principio inducción y deducción estética tiene a la base la pretensión de unir la forma y el contenido para justificar la perfección de la obra. Escribe Lukács: "Tanto en la capacidad de los ilustrados para separar lo estético de lo moral cuanto en su concepción de que el arte expresa en forma sentimental o vivencial lo mismo que abarcan las ciencia y la filosofía de un modo conceptual, se esconde la justificada impresión de que *los problemas del arte tienen que crecer naturalmente de sus problemas de contenido*, o de que *los problemas formales están determinados por los problemas del contenido*."¹⁰⁶ El problema fuerte no es, como podría suponerse, la esencialidad misma, diferenciada realmente sólo en lo formal, entre el conocimiento conceptual y el sentimental. Para ver la radicalidad del problema tenemos que preguntarnos si el conocimiento incluye como parte constitutiva a él mismo el deseo de perfección. Gran

¹⁰⁴ Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*. Obras completas, tomo XVII. Grijalbo, México, 1966. p. 57

¹⁰⁵ Los principales desarrollos de ambas formas de entender la perfección se encuentran en Santo Tomás y Kant. Véase Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, trad. Alfredo N. Galliti, FCE. México, 1995. 1a. ed. 1961.

¹⁰⁶ Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*. Obras completas, tomo XVII. Grijalbo, México, 1966. pp. 56-57. Los subrayados son míos.

parte de la ontología y la hermenéutica contemporánea parece contestar afirmativamente a la interrogante.¹⁰⁷ En esta tradición la respuesta implica reubicar dentro del pensamiento lo que propiamente sería la pretensión de conocer, donde el sinónimo fuerte es explicar y la manifestación principal el método, mientras, por otro lado, se abre como vía principal para el pensamiento la comprensión. Podemos decir que eso no soluciona el problema de la perfección, porque el desco de perfección permanece en tanto concordancia con el fin, que en este caso es comprender el fenómeno o el ser. Sin embargo, desde la hermenéutica propia de estos pensadores puede descalificarse esa replica al ubicarla como un prejuicio propio del conocimiento y su sistema deductivo lógico que le es inherente. Bien, eso nos coloca entonces en lo que pienso es el nudo del problema 1) ¿cuál es la relación entre la realidad, *el ser en el mundo* si se prefiere, y la perfección o quizá el desco de perfección? 2) ¿cuál es la finalidad de la perfección de lo real?

Regresemos pues al problema histórico de la estética para intentar avanzar en la formulación y eventual respuesta de las preguntas que plantea la perfección. El problema en la Ilustración se sigue del horizonte de las ciencias exactas. En especial la física y la matemática plantean una estructura “perfecta” en cuanto a la integración del todo en el sistema ya sea físico o matemático. Por su parte la estética como “conocimiento confuso” contiene “una tendencia a no perder la vinculación de todo lo estético con todas las cuestiones de la vida social, para determinar así la relación entre la sociedad del contenido y la universal validez de la forma”.¹⁰⁸ Esa equiparación la formula Kant, mediante la separación y autonomía de la estética, como una facultad especial, *el juicio del gusto*, que guarda profunda relación en lo social con *el sentido común*. Sin embargo, Kant resuelve el problema de la objetividad y el de la perfección en el arte destruyendo el contenido de la obra de arte cuando señala que “lo bello es el símbolo del bien moral”¹⁰⁹. Contradictoriamente, el filósofo alemán que, en un primer momento, lleva hasta el final el principio de sustantividad de la estética frente a la moral y la ciencia para superar la mezcla entre estética y ética que realizaba la teoría de la perfección en la Ilustración y que condicionaba la formalización de la obra, elimina su propia fundamentación del sujeto trascendental, como origen de la peculiaridad estética, para dividir la belleza en dos tipos: *belleza adherente*, la que tiene una finalidad manifiesta por la creación humana y *belleza libre*, la que no presupone ningún concepto interno, para Kant, la naturaleza. La división propuesta

¹⁰⁷ Véase en especial Gadamer, *Verdad y Método I*, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme. Salamanca, 1993, 1a. ed. en alemán 1975. Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad. José Gaos, FCE. México, 1993, 1a. ed. en alemán 1927. Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato, Rei. México, 1993, 1a. ed. en francés 1979. Vattimo, *El fin de la modernidad*, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa. México, 1986, 1a. ed. en italiano 1985.

¹⁰⁸ Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*. Obras completas, tomo XVII. Grijalbo, México, 1966. p. 57.

¹⁰⁹ Kant, *Crítica del juicio*, trad. Manuel G. Morente, Porrúa. México, 1991. Parágrafo 59.

sirve para acotar el juicio del gusto, el cual señala Kant sólo puede aplicarse a la belleza adherente; sin embargo, dicho juicio sólo podría aplicarse desde la historicidad del sujeto y no desde la vaciedad del Sujeto Trascendental; de hecho así sucede, el criterio moral que da Kant para juzgar lo que es bello, es el criterio histórico e ideológico dominante de la belleza clásica que reconoce como formas perfectas las creadas por la naturaleza. Pero el problema central no es la definición kantiana de belleza, sino el no reconocer la historia propia de la estética donde el cambio de una noción de belleza a otra se da mediante una lucha real en las sociedades humanas.

Intentemos otra clave de acceso para resolver nuestro problema guía, la división entre forma y contenido, y nuestros problemas generales, la relación entre realidad y perfección y la construcción de la obra de arte: partamos del fenómeno de percepción de la obra de arte en conjunto, de la visión total que podamos tener de ella. "La verdadera filosofía consiste en aprender a ver de nuevo al mundo" escribe Merleau-Ponty, más adelante, "nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndolo"¹¹⁰. Tenemos un proceso violento que delimita y ejerce nuestro horizonte de sentido. Si en el caso de la experiencia estética partimos de una idea de percepción tan radical como la propuesta, se gesta entonces un reconocimiento a la existencia en todas sus formas de percibir: "La *percepción* no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto o una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder, es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas."¹¹¹

Sería entonces la experiencia estética una percepción que no se gesta fuera del mundo ni aislada de la sociedad. Pero a la vez la percepción, en este caso la percepción estética, es una *apuesta a un futuro inabarcable*. Lo que se empeña en todo juicio sobre una percepción siempre es parcial, el que yo obtenga una experiencia presupone un sin fin de elementos anteriores que son inabarcables tanto hacia el pretérito como hacia el futuro. Existe pues una *ambigüedad entre lo real y su perfección*, ya Sartre señalaba como la existencia no puede reducirse a una serie finita de manifestaciones o hechos, porque siempre hay en ellas un sujeto cambiante. Esta ambigüedad no puede ser ni imperfección de la realidad, ni del ser humano, sino que es la única forma en la que él puede abordar la realidad.

¹¹⁰ Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, trad. Jem Cabanes, ed. Península. Barcelona, 1994. p. 14.

¹¹¹ *Ibidem*. p. 10

De esa ambigüedad se desprende que la realidad nunca tenga una misma forma de representarse mediante la obra de arte, por ejemplo en sus concreciones espaciales y temporales, así el círculo parmenideo, la espiral dialéctica, la sinfonía o el *Ulises* de Joyce. Sin embargo, todas estas representaciones tienen a la base una mediación, el movimiento, ya sea expresado en su diferenciación básica antes/después o más complejamente duración/caducidad, vida/muerte/vida.... Lo decisivo radica en que no son estructuras cerradas, la ambigüedad radica en que el ser humano no es consciente ni de todo el pasado ni del futuro y tampoco del presente. A éste no le va en juego la totalidad del proceso temporal o histórico, sino el lugar donde se encuentra, donde es parte de este proceso. En el proceso histórico siempre hay un sesgo indeterminado, agazapado en nosotros mismos y en los otros. "La consciencia, que pasa por ser el lugar de la claridad, es por el contrario el lugar del equívoco"¹¹².

La dialéctica de la obra de arte

Trabajemos este último apartado en base a una propuesta del maestro Luigi Pareyson sobre la obra de arte: "La obra de arte -escribe el esteta italiano- es una forma, un movimiento concluso, que es como decir *un infinito recogido en una definición*; su totalidad resulta de una conclusión, y por consiguiente exige que se le considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha contemplado recogiendo en forma."¹¹³

Esta definición tiene su primer acierto en salvar el dualismo entre forma y contenido, por el contrario, la misma definición sólo puede concebirse en la constante formación de una unidad; posteriormente, hay que anotar que le da a la obra una definición que no pierde el dinamismo y la movilidad real; por último, la captura del infinito, su conclusión, implica un proceso donde se recorre a sí mismo dentro de la obra como apertura y posibilidad de una nueva forma de ver el mundo. Pareyson se sitúa para la elaboración de su teoría un paso atrás de nosotros, él intenta la aprehensión cognoscitiva de la obra a partir del proceso artístico mismo y su contemplación, lo cual cuestiona la posibilidad de hablar de una obra de arte anterior a su interpretación y entonces sólo podríamos hablar de una obra de arte ya adentrados en el proceso de apropiación interpretativa; él mismo dice al respecto: "[...] toda obra de arte necesita la realización. No hay realización que no sea a la vez interpretación: acceder a una obra significa

¹¹² Merleau-Ponty, tomado de Eco, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1963. p. 48.

¹¹³ Luigi Pareyson, tomado de Eco, *Ibidem*. p.53. Los subrayados son míos.

realizarla, es decir, hacerla vivir su propia vida, situarla en el mundo en que ha sido hecha y en el que quiere vivir ahora y siempre, lo que no es posible sino a través de la interpretación, es decir, a través de una actividad personalísima e irrepetible, que lejos de añadir a la necesaria realización de la obra algo que le sea extraño, se sirve por el contrario del único órgano de intuición que puede disponer la persona humana: su misma personalidad.”¹¹⁴

Pero ese problema sólo tiene sentido de manera orgánica junto a un planteamiento más importante, el que Lukács llama de la perfección y que se circunscribe a la relación entre conocimiento y estética. En el fondo de la subordinación de la estética a la ética se incuba un principio de negación del conocimiento particular que puede contener y generar la propia estética, al respecto son importantes los trabajos de Gadamer sobre la dimensión del juicio del gusto.¹¹⁵

Gadamer señala que tras la formulación kantiana del *buen gusto* se incuba en la Ilustración la noción de *buen sociedad* y tras de ambas se encuentra la apelación al *sensus communis*, que es un momento de ciudadanía y eticidad aceptado por una comunidad; por eso, el hermenéuta alemán plantea que “originalmente el concepto del gusto es más moral que estético”. Al buen gusto no se opone el mal gusto, sino la carencia de gusto, que llevado a la fundamentación moral sería *la falta de sentido común*. Para Gadamer el concepto kantiano del gusto tiene un doble movimiento histórico: “Representa la ruptura con una tradición, pero también la introducción de un nuevo desarrollo: restringe el concepto del gusto al ámbito en el que puede afirmar una validez autónoma e independiente en calidad de principio propio de la capacidad del juicio; y restringe a la inversa el concepto del conocimiento al uso teórico y práctico de la razón. *La intención trascendental que le guiaba (a Kant) encontró su satisfacción en el fenómeno restringido del juicio sobre lo bello (y lo sublime), y desplazó el concepto más general de la experiencia del gusto, así como la capacidad de juicio estética en el ámbito del derecho y la costumbre, hasta apartarlo del centro de la filosofía*”.¹¹⁶

¹¹⁴ Pareyson, Luigi, Conversaciones de estética, trad. Zósimo González, Visor. Madrid, 1987. p. 132. Pareyson, dentro de la tradición hermenéutica contemporánea, (ver las obras citadas de Gadamer y Merleau-Ponty), hace referencia a la noción de persona en confrontación con la de sujeto. El punto central es recalcar que el proceso interpretativo sólo puede realizarse y estudiarse en profundidad si partimos de una red de categorías que se fundan en el reconocimiento de la particularidad, irrepetible, de los seres que realizan el proceso de conocimiento.

¹¹⁵ Gadamer, “La superación de la dimensión estética” en Verdad y Método I, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme. Salamanca, 1993, 1a. ed. en alemán 1975, pp. 31-142.

¹¹⁶ Gadamer, *ibidem*, p. 73.

Apartar a la estética y su forma de actualizarse como experiencia de la filosofía en la plenitud del idealismo alemán, implicaba eliminar, o subordinar en el mejor de los casos, a dicha experiencia humana de la posibilidad de conocimiento y de verdad. Entonces sólo posteriormente y bajo las reglas de la filosofía, esa percepción podría incorporarse a la "Enciclopedia del Saber Humano" y obtener legitimidad universal.¹¹⁷ Las filosofías imperantes olvidaron mantener en radicalidad el ejercicio crítico a su interior. Y encontrar nuevamente ese ejercicio crítico es justamente lo que permite el pensamiento filosófico.

Luigi Pareyson comenta, en sus *Conversaciones sobre estética*, su apego a la filosofía de lo concreto, de la persona, del ensayar y de la búsqueda en vez de la filosofía del espíritu absoluto, de la obra, del crear y del descubrimiento e intenta concretar y ensayar, una respuesta al problema nodal de la perfección en la obra de arte. Su definición de la obra de arte, lleva implícitamente una posición sobre el conocimiento y su posibilidad en la estética y a raíz de esto plantea el problema de la perfección. Pareyson sostiene que en el proceso artístico se plantea la *distinción-unidad* entre *forma formante* y *forma formada*, no es pues un problema de contenido y forma, sino de deseo y concreción de la obra. La obra sólo se conoce en su *misma formación*, esto es, en la permanente tensión de la obra, en la captura, *un infinito recogido en una definición*, de ambas formas. "[...] la dialéctica de forma formante y forma formada no cesa, sino que continúa manteniéndose en la obra acabada, como dialéctica de la obra que es y la obra que quería y, por tanto, debía ser, como parangón interior de ella consigo misma en el que reside la posibilidad misma del juicio...".¹¹⁸

Por eso la infinitud que plantea la obra no tiene que ver con "lo incompleto" de la misma. La obra abierta no plantea "la terminación" de ella por el intérprete, sino la posibilidad y centralidad del juicio y la interpretación. Pareyson señala que deben separarse con claridad los conceptos de infinitud e incompletud e

¹¹⁷ Históricamente, la filosofía mantiene un movimiento reductivo y totalizante hacia la experiencia estética: "Desde que los pitagóricos encuentran en el mundo (*cosmos*), como un atributo suyo, lo que define a la belleza clásica (el orden, la proporción, la armonía), no se ha dejado de buscar en un principio supremo el atributo de lo bello. Y así proliferan, desde que se formula metafísicamente este o aquel principio, las definiciones metafísicas de la belleza, desde la Antigüedad griega hasta nuestros días. Tales son entre otras cosas las que afirman que lo bello es: idea eterna, perfecta, inmutable, de la que participan temporal, imperfecta y diversamente las cosas empíricas bellas (Platón); resplandor de una luz inteligible en las cosas sensibles (Plotino); belleza de las formas que tienen su fuente en Dios y de las que provienen las bellezas de los cuerpos (San Agustín); resplandor del Sumo Bien en las cosas sensibles (Marsilio Ficino); reflejo de Dios (Miguel Ángel); manifestación sensible de la idea (Hegel) y, acortando las distancias para [...] llegar hasta nuestra época, nos encontramos con definiciones de lo bello como las de Maritain (esplendor de la forma en lo sensible) y Heidegger (modo de estar presente la verdad como desvelamiento del ser)." Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992. p. 166

¹¹⁸ Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, trad. Zósimo González, Visor, Madrid, 1987. p. 95.

indica que estos no sólo son distintos sino irreconciliables; así y por el contrario, la obra es capaz de marcar un *límite perfecto*, un lugar límite, capaz de encerrar la infinitud en la conclusión de una forma artística. El intérprete no llega a terminar un proceso incompleto que cierra por fin la obra. La infinitud sólo puede ser una dialéctica. El intérprete puede percibir la infinitud en el movimiento de una obra al referirla a él; por ejemplo, nosotros lo hemos intentado mostrar en diferentes niveles al buscar interpretar el tiempo en *Rayuela*: el sentido y la experiencia en el caso de la representación; el tiempo y lo eterno en la representación de Goya; lo permanente, lo actual y el instante en la manifestación del tiempo; los espejos y las miradas: lo barroco y lo moderno en las tradiciones que integran la novela de Cortázar; lo idéntico y lo transitivo en la percepción del tiempo, todos esos pares dialécticos constituyen la infinitud del intérprete o, según nuestra tesis inicial, la posibilidad de la imagen. "Si la mirada del contemplador no es inmóvil, escribe Pareyson, y sólo así logra captar la obra de arte como forma, es porque la perfección de la forma es dinámica, es decir, solamente se manifiesta si se la rescata de su aparente inmovilidad y se la considera como conclusión de un movimiento que ha alcanzado su propia plenitud".¹¹⁹

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

Rayuela navega sobre el sol, sus velas y tabloncillos están hechos de fuego, sus grandes ventanales avivan las llamas, sin embargo, pequeñas e intensas luces brillan en los ojos de sus moradores.

Gustavo Kafú¹²⁰

La imagen del laberinto en *Rayuela*, que surge de la constante negación del tiempo y la imposibilidad de aprehender el espacio, es su propia infinitud recogida en forma de novela. En el texto se van creando situaciones y entonces, generalmente a través de Oliveira, se intenta un acercamiento, una ubicación en el centro del hecho; pero, justo en el momento de llegada, la situación pasa de largo imposibilitando entrar en ella. La situación surge de la ocasión, de la nada con la que se enfrenta todo proceso de conocimiento real, de la negación que genera toda experiencia, de lo que deja pendiente la analogía mediante la metáfora y la imagen, en suma, surge del movimiento mismo: "En el fenómeno del

¹¹⁹ Pareyson, *ibidem*, p. 23.

¹²⁰ Kafú, Gustavo, "Las primeras invenciones del ciclo" en *Utopos*, México D.F., núm 7, enero 1994, pp. 13-22.

movimiento, escribe Gadamer, cobra el espíritu certeza de su mismidad por primera vez, y de una manera inmediatamente intuitiva. Y ello ocurre porque el intento de apelar al movimiento como algo que es, conduce a una contradicción. A lo que se mueve no le conviene en su ser el predicado de estar aquí ni tampoco el de estar allí. El movimiento mismo no es ningún predicado de lo que es movido, ningún estado en el cual se encuentre el ente, sino una determinación del ser de tipo sumamente peculiar; el movimiento es el concepto de la verdadera alma del mundo; nosotros estamos acostumbrados a considerarlo como un predicado, como un estado, pero de hecho es el sí mismo, el sujeto como sujeto, lo que permanece de la desaparición.¹²¹

Partiendo de ese reconocimiento de lo que no es, de lo desaparecido, la novela logra un *collage* de ausencias y presencias que busca una nueva identidad en el mismo movimiento, en el fluir del lenguaje y la percepción. Pero todo eso se da a partir de una resistencia de los mismos personajes y lectores, del juego real de sus prejuicios en las situaciones creadas por Cortázar. Lo que ahora se debe observar son algunos fenómenos decisivos de la novela donde Cortázar extrema la percepción del laberinto, al hacer que Oliveira padezca y actúe en una cascada de aperturas y cancelaciones de horizontes.

La muerte y el absurdo en *Rayuela*

Su mismo llanto les impide el poder llorar,
y el dolor, que halla en sus ojos el obstáculo de las lágrimas,
retrocede hacia adentro para aumentar su angustia.
Dante¹²²

Existen tres momentos claves en la novela, tres purgatorios que Oliveira recorre en su descenso. Su encuentro con la pianista Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour y su relación con la *clocharde*. Todos los encuentros son buscados por Oliveira, el personaje cortazariano utiliza, como pocos en la literatura latinoamericana, un excedente de estima propia para soportar cada hecho como su única responsabilidad. Horacio Oliveira se sacude el nihilismo que conduce la vida de otras ficciones de nuestro idioma, él parte, por ejemplo a diferencia de personajes como los de Onetti, de la angustia de no saber con claridad su objetivo pero a la vez aferrarse de la necesidad de ese objeto que busca con desesperación. El célebre

¹²¹ Gadamer, *La dialéctica de Hegel*. Cátedra. México, 1990. p. 22.

¹²² Dante, *La divina comedia*, canto 33 del infierno. En el original *Lo pianto stesso li pianger non lascia, / e 'l duol che truova in sugli occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescer l'ambascia*.

Larsen, el *juntacadáveres* de la narrativa de Onetti, se mueve en un sentido completamente diferente, que resulta de su falta extrema de esperanza y por lo tanto de angustia. Graba Onetti en el pensamiento de Larsen: "Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar."¹²³

El problema de los personajes ficcionales de la literatura en Latinoamérica es el problema de la historia del lugar. El general Aureliano Buendía, personaje de *Cien años de soledad*,¹²⁴ termina sus días haciendo veinticinco pescaditos de oro que al terminar funde para volverlos a hacer una y otra vez. Al morir el general los pescaditos son deseados por todos los mandos de liberales o conservadores en la región con la vehemencia que reclaman los objetos santos. Cortázar, al igual que otros escritores en Latinoamérica, intenta responder en *Rayuela* al problema del poder y del nihilismo de la historia de sus pueblos. En esa cadena de diálogos que va formando la tradición de la narrativa latinoamericana, posiblemente la interpretación más profunda de *Rayuela* surgió de la pluma del poeta cubano José Lezama. Cortázar diría que Lezama llevaba a cabo en su literatura un ejercicio de liberación erótica, que junto con una liberación del humor, serían siempre fundamentales en Latinoamérica para Cortázar.¹²⁵ Pues son esas dos líneas, la exploración de lo erótico y del humor, las que utiliza Lezama para su ensayo "Cortázar y el comienzo de la otra novela" basado en *Rayuela*. El cubano concluye su texto con la tesis, que hemos seguido en este trabajo, de la formación de *la otra novela*, que surge del descubrimiento último de Oliveira, en la heladera de la morgue, de la identidad de lo analógico con su mismo movimiento, del encuentro último y total de su forma de percibir, de mirar con los otros. En ese capítulo Oliveira ve a través de la relación de Talita y Traveler su relación con la Maga, es ahí donde la novela misma opta por comenzar, por volverse sobre sí misma y crear, bajo ese presupuesto de ruptura a su interior, *la otra novela*; entonces, como hemos dicho, vuelve a su primera línea, "¿Encontraría a la Maga?..." y por delante de la frase, el recurrente y dialéctico riesgo de idealizar, perpetuarse ante el axioma de identidad o fundarse en el *para sí* como un movimiento *para el otro*.

¹²³ Onetti, *El astillero*, Mandorí. Madrid, 1990. 1a ed. 1961. p. 101.

¹²⁴ García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Diana. México, 1982. 1a. ed. 1967.

¹²⁵ Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. S. XXI. México, 1967.

En esa búsqueda es que se dan los tres movimientos de Oliveira, hacia Berthe Trépat, Rocamadour y la *clocharde*. Todos están ligados a la trama erótica y amorosa con la Maga. La cercanía e inminencia de ella, como la mirada en los abismos, hacen que él se aleje una y otra vez. Así encuentra a Berthe Trépat, en una escena que se mundaniza por medio de los celos, Oliveira llega a un concierto de piano del que todo el público va saliendo hasta que solamente Oliveira queda ante la pianista. Berthe Trépat agradece su permanencia al tiempo que Oliveira le solicita acompañarla hasta su casa. Cortázar muestra en esa escena el sin sentido que puede producir el encuentro con *lo otro*, lo que nos resulta ajeno, en este caso el mundo de la pianista. La imagen irónica, casi cinematográfica del camino de la sala de conciertos a la casa de la pianista, permanece como un movimiento absurdo e ininteligible que no alcanza nunca su culminación. Y en el momento en que Oliveira decide aceptar lo absurdo de la situación, y por lo tanto otorgarle sentido, es la artista la que lo expulsa, aduciendo que “el joven” pretende aprovecharse de ella. La reacción de la pianista sorprende a Oliveira, lo regresa a la ambigüedad de la primera escena, a la ausencia de sentido, mientras Berthe Trépat sigue hilando con alta precisión el absurdo de su vida y de su situación. “Sólo viviendo absurdamente se podrá romper alguna vez este absurdo infinito”, escribe Cortázar en *Rayuela*. Lezama escribió al respecto las siguientes líneas: “Ha señalado con patética lucidez que la absurdidad ha comenzado pero que la otredad subsiste. A sus lectores les es fácil encontrar la ironía más que la crueldad del concierto de Berthe Trépat, pero hay algo más profundo que Cortázar ha encontrado y derivado de su grotesca coincidencia. Por la frustración que deriva Oliveira de ese encuentro siente que el grotesco no se ha convertido en absurdidad”. Después de esos trabados enunciados, Lezama, con la complejidad propia de sus tropos, nos dice cómo es ese absurdo y esa crueldad cuando alguien intenta acercarse a lo otro. Según Lezama, ambos personajes “representan segregaciones metafóricas”, por un lado, la unidad absurda “entre el rimbaudiano *yo soy otro* y el existencialismo de *el infierno son los demás*, coincidiendo en un grotesco infernal”, por otro, la crueldad del encuentro de aquellos que han anticipado de esa forma al otro: “una pareja que entra a un café y lanza al unísono el buche de agua de su frustración. [...] Yo estoy vacío -dice Oliveira en *Rayuela*-, una libertad enorme para soñar y andar por ahí, todos los juguetes rotos, ningún problema...”¹²⁶

La metáfora del juguete guía lo que ya Lezama ve como una construcción terrible y abrumada en la novela. La muerte de Rocamadour que marca justo la mitad de la novela. Si en el caso anterior sucede andando por las calles, acentuándose la posibilidad de salidas figuradas en las esquinas, ahora el escenario

¹²⁶ Lezama Lima, José, “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, en Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. pp. 718.

es contrario, la escena sucede en un cuarto pequeño de París, no hay espacios para lo irónico, no existe forma alguna de mirar más allá de las paredes. El hecho se trama a sí mismo hasta el momento en que debiera venir un Dios a resucitar al niño o por el contrario Oliveira se iluminase justo por el dolor que padece. Pero el suceso, que en el primer deseo de lo diferente era un posible e hipotético descubrimiento, (seguir y aferrarse a la pianista) ahora está colocado por Cortázar al principio del capítulo, como si la salida estuviera ante nosotros, transparente e infinitas veces repetida. Oliveira actúa de una manera totalmente contraria a como lo hizo con Berthe Trépat. Si con la pianista su deseo era caminar con ella y secarse los calcetines frente a la chimenea junto con el esposo de la dama aun con la certeza de que tal encuentro sería en los márgenes del absurdo, con la Maga Oliveira decide que lo más reprochable sería la composición hacia ella cuando se da cuenta que el niño está muerto.¹²⁷ La tragedia no puede aparecer, no existe una conclusión definitiva que le de coherencia a la vida como conocimiento y certeza que surja de la

¹²⁷ Cuando Cortázar realiza tramas generalmente las encausa según las formas canonizadas, este fenómeno es muy claro en las tematizaciones de sus cuentos debido a lo claramente que se percibe en este tipo de narraciones la estructura y sus respectivos desarrollos. Lo inquietante de la obra de Cortázar sin embargo no es su perfección dentro de las formas clásicas de narración, sino que al ir narrando, repito que de una manera muy precisa, mantiene *en latencia* puntos de ruptura contra la misma forma, este es el caso de la muerte de Rocamadour. En un espacio muy breve Cortázar traza los motivos y estructuras principales de la tragedia, pero, en el momento en que debe incorporar la figura de la agnición, el escritor argentino la desplaza: Oliveira la rechaza al sentir que es lo que debe hacer. El problema de la agnición puede dividirse, tan sólo analíticamente, en dos vertientes. Por un lado, el problema de la forma de la tragedia. Escribe Aristóteles en la *Poética*: "La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de *Edipo*." (1452a. 30-35) p. 164. Aristóteles hace referencia básicamente a las partes finales de la tragedia: la agnición y la peripecia. El protagonista o la protagonista de la tragedia tiene que conocer finalmente, esto es, reconocer aquello a lo que solamente él o ella permanecía cegado; de ahí, se sigue la peripecia que desencadena el final de la tragedia. Dentro de nuestra lectura de *Rayuela*, como género novelado, todas las condiciones se dan en la muerte de Rocamadour para que Oliveira vea el amor de la Maga y ame a la vez. Pero, por otro lado, la segunda vertiente del problema corresponde al fondo mismo de la agnición. *Agnosia* significa en griego ignorancia y oscuridad. La agnición como parte del poema dramático implica fundamentalmente entregarse a esa ignorancia y oscuridad y no precisamente la eliminación de esas dos características. El acto de la agnición es efectivamente conocimiento, pero en esencia es conocimiento de lo oscuro y de lo inteligible, por eso la agnición se da por medio del dolor. El ejemplo clásico de la renuncia a los sentidos para poder lograr ese conocimiento es el momento en que Edipo se saca los ojos para no volver a ser engañado por sus sentidos o en la historia de la filosofía los casos son muchos, quizá el más famoso sea el socrático "yo sólo se que no se nada", pero también, qué es la duda cartesiana, sino un camino de agnición donde se va renunciando paso a paso ante la presencia de lo oscuro y lo incognoscible. Esa es la posible lectura de la primera parte de *Rayuela* que hemos propuesta: ir renunciando a todo, hasta que finalmente, como en el *cogito* cartesiano, se pueda intentar recuperar nuevamente todo desde un punto de sufrimiento, la muerte de Rocamadour, a través de la agnición; pero justo aquí, Cortázar empuja a su personaje a dudar también de ese dolor por la muerte de Rocamadour: ¿y si realmente no hubiera tal dolor? ¿y si un demonio o un ángel me condicionaran a sentir ese dolor? ¿y si puedo romper todos los juguetes y largarme de ese cuarto donde llora la Maga y escribe: "[...] Pero lloro lo mismo, Rocamadour, y te escribo esta carta porque no sé, porque a lo mejor me equivoco, porque a lo mejor soy mala o estoy enferma o un poco idiota, no mucho, un poco pero eso es terrible, la sola idea me da cólicos, tengo completamente metidos para adentro los dedos de los pies, voy a reventar los zapatos sino me los saco, y te quiero tanto, Rocamadour, bebé Rocamadour, dientecito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete..." *Rayuela* (cap. 32.)

propia tragedia. El círculo no se cierra y entonces se observa que nunca ha comenzado. Esa indefinición le da a la novela su estructura laberíntica. No sabemos la forma del laberinto, sino su constancia de extravío, no existe una posible mirada omnipresente que pueda asegurar los bordes del laberinto. Con la muerte de Rocamadour desaparece la Maga de la novela, que es la última posibilidad de Oliveira para fijar la forma que busca. La Maga no sólo representa en *Rayuela* el deseo de conclusión y perfección por parte de Oliveira y los demás personajes de París a través de mirarla unilateralmente e idealizarla. La Maga, cuando desaparece pasa a ser la misma imagen del laberinto en su sentido más fuerte, el laberinto representa lo que se perdió. De ahí en adelante Oliveira busca a la Maga y nos muestra que el laberinto presupone búsqueda, sorpresa, maravilla, perplejidad y soledad. Son pues varias las posibilidades que se desencadenan en la parte final, *Del lado de allá*, y que se desarrollan en la segunda parte, en el circo y el manicomio: la posibilidades de la locura, de la muerte, de la tristeza, de lo amoroso y de lo crótico.

El juego del lenguaje. *Camaleorismo y vampirismo: el amor en Rayuela*

Entre mi amor y yo han de levantarse
trescientas noches como trescientas paredes
y el mar será una magia entre nosotros.

Borges¹²⁸

Asesinamos para disecar
Wordsworth¹²⁹

Ninguno de los temas que hemos mencionado se dan con independencia uno de otro en la novela. De hecho el final de ésta puede ser interpretado a raíz de alguno pero siempre en relación con los demás, por ejemplo, García Canclini elige la locura. Canclini interpreta que ante la visión de la Maga en la clínica y la percepción de su enamoramiento el personaje cae en la locura y de ahí su posible y abierta ambigüedad ante el suicidio. Lida Aronne recoge la tesis de Canclini en el punto del desvelamiento, pero discrepa de él ante la posibilidad de la locura y el suicidio. Para Aronne, Oliveira se enfrenta al ideal de amar sin poseer y lo asume como la única vía para no destruirlo, pero a la vez, él comprende su imposibilidad mundana; de ahí que ella acentúe el capítulo siguiente, donde en el diálogo de Traveler con Oliveira efectivamente se

¹²⁸ Borges, "Despedida" *Fervor de Buenos Aires*, en Obras completas Vol. I, Emecé editores. Barcelona, 1989. 1ª ed. 1923. p. 350.

¹²⁹ Wordsworth, "The tables turned" *The poetical works*, Oxford University Press. London 1947. Fechado en 1798. p. 57. En el original: "We murder to dissect."

logra un *locus* de comprensión entre ambos. En este espacio se crea un sentido más importante que el de la imposibilidad de esa forma de amar al centrarse, por medio de una apelación metafórica a las lágrimas y al agua que corre en una fuente, en la posibilidad de comunicar lo imposible. En ese punto vemos que el ataque constante que se hace de las palabras en la novela, de su profunda duda ante ellas, sólo puede entenderse como la duda ante un lenguaje específico social, histórica y temporalmente. Por eso asumir el absurdo e intentar explotarlo; comunicémonos lo imposible parece decir toda la novela, hasta el momento en que giremos en torno a ese único diálogo posible.

Si en la novela el principal paradigma es la Maga, podríamos decir que el segundo es el lenguaje. Una de las principales apuestas de toda la novela es mostrar en su lenguaje un constante acto de amor y de erotismo, y la vía es el juego. Dos lugares son luminosos al respecto, "la casilla del Tablón" (cap. 41) y "el cuento de la araña", en ellos se ve la profunda relación entre lo erótico, lo amoroso, el juego y el lenguaje.¹³⁰

Ana María Hernández sostiene en su artículo "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar"¹³¹ la importancia del tema del amor para Cortázar. Según la ensayista, la fuerza y determinación del tema del amor se encuentra en los motivos de su exclusión. Para la escritora hay una negación de Cortázar a abordar el tema en la novela y justo el capítulo más significativo al respecto, el que correspondería al cuento de "la araña", el novelista argentino decide excluirlo de *Rayuela*.¹³² Ana María

¹³⁰ Cortázar, Julio, "La araña" *Rayuela*, capítulos no incluidos, ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA, México, 1992. pp. 531-538.

¹³¹ Hernández, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar, en *Revista Iberoamericana*, No. 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 475-492.

¹³² El tema del cuento de la araña es el juego en torno a la posibilidad de amar. Ana María Hernández señala cómo *Rayuela* está plagada de actos que destrozan la posibilidad de amar, y que en general se sintetizan en la relación de Oliveira con la Maga, mientras que la única posibilidad de concebir el amor de otra forma se encuentra en un capítulo que Cortázar deja fuera. Realmente, como bien señala Ana María Hernández, en ninguna acción están trazadas las líneas de una relación amorosa y erótica de la misma forma que en el cuento de la araña. El cuento parte de un juego cifrado entre Talita y Traveler, una serie de señas y actitudes que deben ir propiciando otras que buscan comunicar y solidarizar los deseos que padecen. En la narración Traveler indica por medio de bostezos su deseo de hacer el amor, pero a Talita le pasa desapercibido todo el catálogo de indicaciones. Traveler entonces decide doparla. Cuando Talita se acuesta Traveler la desnuda y con *sicotine* empieza a pegar hilos que parten de todo el cuerpo de Talita a las paredes del cuarto. La figura que Traveler realiza es una telaraña, pero al final es tal la cantidad de hilos que Traveler se queda atrapado en una esquina, ¿Quién es la mosca se pregunta Ana María Hernández? Para cuando Talita despierta Traveler sigue atrapado y con mayores deseos de la relación con Talita. Talita ahora también cifra su deseo, ante el desechado Traveler. Finalmente, el último símbolo del juego amoroso, es el salto de Traveler de un lado a otro de la cama con el que, lastimando a Talita, arranca todos los hilos y va hacia ella.

Hernández realiza previamente una genealogía sobre dos autores determinantes en la obra de Cortázar, John Keats(1795-1821) y Edgar Allan Poe(1809-1849), de ellos surgen respectivamente los adjetivos *camaleonismo* y *vampirismo* que la autora coloca como calificativos de la poética del autor de *Rayuela*.¹³³

La imagen del camaleón usada por Keats¹³⁴ es de gran importancia en sentido gnoscológico para explicar una forma de acercarse y, de hecho, integrarse al objeto. En la filosofía moderna la relación entre sujeto y objeto ha sido determinante, sin embargo, a lo largo de la historia de la filosofía el término *cosa* le ha salido al paso en repetidas ocasiones.¹³⁵ En nuestra lengua y cultura, tan dada a la canonización, el término tiene comúnmente un sentido despectivo, decir *la cosa* es señalar algo marginal e indefinido, cuando alguien no conoce el nombre de esto o aquello lo llama *cosa*, de hecho debemos decir para no forzar el lenguaje: *cuando alguien no conoce el nombre de alguna cosa*. Sin embargo, la obra de arte no puede

¹³³ Cortázar es uno de los escritores que en mayor medida contribuyó a la difusión de autores de otras lenguas en Latinoamérica, en su caso especialmente en lo que se refiere a los autores de lengua francesa e inglesa. Con respecto a esta última, Cortázar guardó siempre un especial interés en el romanticismo inglés. Keats y Poe son dos de los principales autores del romanticismo en lengua inglesa. De ellos Cortázar tiene dos importantes trabajos. Sobre Poe a Cortázar le debemos la traducción de sus cuentos completos y de Keats Cortázar tiene un largo estudio sobre su obra. Poe, *Cuentos*, 2 tomos, trad. y prol. Julio Cortázar, Alianza editorial, México, 1989. 1a. edición 1957. Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996. Fechado en 1966.

¹³⁴ Véase Keats, *The letters of John Keats*, ed. de Maurice Buxton, Oxford University Press, London, 1947. En especial la carta a Woodhouse (27-10-1818) y que Cortázar llama en su análisis del camaleón. Citamos la traducción de Cortázar: "En cuanto al carácter poético en sí (aludo a esa especie a la cual, si alguien soy, pertenezco; a esa especie que se distingue de la sublimidad wordsworthiana o egoísta, que es cosa *per se* y totalmente aparte), no es tal en sí... no tiene un yo [*self*]...Es todo y nada; no tiene personalidad; goza con la luz y con la sombra; vive en la delectación, sea de lo horrible o hermoso, noble o vil, rico o pobre, mezquino o elevado... Se complace tanto en concebir un Yago como una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo encanta al poeta camaleón. Su gusto por el lado sombrío de las cosas no es más dañino que su gusto por el lado brillante, ya que ambos terminan en la contemplación. Un poeta es lo menos poético de las cosas existentes: porque no tiene Identidad... es constantemente forma y materia de otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, los hombres y las mujeres... son criaturas impulsivas... son poéticas, y poseen un atributo permanente... El poeta no posee ninguno; ninguna identidad [...]."Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996. 1a. edición 1966. p. 493.

¹³⁵ Dos ejemplos importantes de esa historia son Kant y Heidegger. En Kant encontramos la noción de "cosa en sí" (*Ding an sich*) que refiere a lo no cognoscible o ajeno a la experiencia humana; el objeto en sí mismo. En Heidegger, por el contrario, *cosa* hace referencia *al acontecer de la unidad del mundo* planteada en la antigüedad griega. "Al acontecer del juego de espejos de la sencilla unicidad de la Tierra, Cielo, Dioses y Mortales llamamos mundo" escribe Heidegger. Precisamente esa unidad se manifiesta como *cosa* y acontece, señala Heidegger, como acción: *cosear* no es simplemente lo dado, lo presente ante nosotros, sino la misma unidad de sentido del mundo. De ahí que Heidegger señale la derivación de *res* ("la palabra romana [...] nombra lo que toca a los hombres, lo concerniente, un tema controversial, un caso") del griego *ειρο* que tiene dos significados, por un lado, decir, hablar, contar, establecer y, por otro anudar, atar, entrelazar de donde se sigue la unidad de los elementos en la cosa. Las referencias son de Heidegger, Martin, "La cosa", trad. Anamaría Ashwell, en *Espacios*, Universidad Autónoma de Puebla, Año VI, núm. 14, 1989. 1a. ed. en alemán 1985. Con respecto a Kant véase: Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. Manuel G. Morente, Porrúa, México, 1991.

ser bien definida bajo la noción de objeto, porque ésta ya es una representación de-liberada y abstractiva. La obra de arte, por el contrario, funciona como *cosa*, tras nuestro desdén hacia el término existe también una situación original de indeterminación, la *cosa* es algo que se resiste a ser definida, es una especie de organismo con capacidad autoreferencial, por que al interior ya contiene una dialéctica, un diálogo, una tensión, que le da forma y posibilidad de ser interpretada. Ese organismo en Keats es un camaleón, el símbolo por excelencia de la falta de identidad. El ser del camaleón nos permite postular con toda radicalidad la metáfora del perder y encontrar otra imagen para estar ahí y participar brevemente. El camaleón, el poeta camaleón, no es aquel que sintetiza su percepción y lo percibido, es el que se vuelve cosa al destruir la diferencia entre él y el objeto. Pero si eso logra el poeta entonces nos sería imposible “conocer” la cosa, porque el llegar a ella implica la anulación de cualquier identidad en el poeta. La poesía por lo tanto sólo sería una constatación posterior de ese hecho feliz y pleno. Cortázar cita en *Imagen de John Keats* el siguiente verso:

*Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!*
(¡Perdidas! ¡Esta palabra dobla como una campana
para arrancarme de ti y devolverme a mi solo yo!)¹³⁶

Ana María Hernández ve como el *camaleonismo* que interesa a Cortázar se estructura mediante otro principio fundamental: el descalificar, “destruir”, la razón por medio de una “capacidad negativa”: “En una carta a sus hermanos (21 de diciembre de 1817), Keats describe la «capacidad negativa» como la habilidad para «existir en medio de incertidumbres, misterios, dudas, sin la irritante búsqueda de hechos concretos y razón». [...] En un gran poeta, concluye, «el sentido de la belleza vence toda consideración ajena, o más exactamente, destruye toda consideración». La capacidad negativa es la habilidad para suspender toda función razonante para llegar a una fusión absoluta con la esencia del misterio en cuestión mediante la participación efectiva de su esencia. Obviamente, este principio está estrechamente ligado al del camaleonismo: la capacidad negativa es en realidad la virtud que permite la identificación afectiva al interrumpir los procesos mentales que separan al sujeto del objeto”.¹³⁷ Y la razón que pretende destruir el romanticismo es aquella consolidada en la filosofía de la ilustración. Véase el siguiente poema de Keats.

“¿No echa a volar todo encanto

¹³⁶ Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara. Madrid, 1996. 1a. edición 1966. p. 491

¹³⁷ Hernández, Ana María, “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar, en *Revista Iberoamericana*. No. 108-109, julio-diciembre de 1979. p. 477.

al simple roce de la fría filosofía? [...] La filosofía puede coser las alas a un Ángel, conquistar todo misterio con reglas y líneas, vaciar el aire hechizado y la pequeña mina... deshacer un arco iris [...].”¹³⁸

George Steiner, en su estudio sobre la posibilidad de cultura después de la segunda guerra mundial, se remonta precisamente al romanticismo, donde sitúa la gestación de la imagen del *ennui*, que puede traducirse al español como tedio. Un poema de Baudelaire (1821-1867) puede ejemplificar esa situación:

“Nada es tan interminable como los cojos días,
Cuando por debajo de los pesados copos de los años nervosos
El tedio, fruto de la lúgubre apatía,
Tomas las proporciones de la inmortalidad.
En adelante, ¡oh materia viviente! ya no eres más
que un bloque de granito rodeado de un vago espanto,
Amondorrado en el fondo de un Sahara brumoso,
Vieja esfinge ignorada del mundo despreocupado,
Olvidada en el mapa y cuyo humor violento
Sólo canta a los rayos del sol que se pone.”¹³⁹

Todo ese tedio, esa misma imposibilidad de la muerte en la que se percibe el romanticismo, van creando lo que Steiner llama “la nostalgia del desastre”: “La conjunción de un extremado dinamismo económico y técnico con una medida de inmovilidad social impuesta (conjunción de la que estaba constituido un siglo de civilización burguesa y liberal) representaba una mezcla explosiva. Esa mezcla provocó en la vida artística e intelectual ciertas respuestas específicas que en última instancia eran destructoras. Según me parece, dichas respuestas constituyen la significación del romanticismo. Partiendo de ellas se desarrolló la nostalgia del desastre [...]”¹⁴⁰

Dentro de esas tonalidades es que Keats figura mediante la destrucción de la razón. Sin embargo, el mismo movimiento, como lo muestra la abrumada poesía de Keats, Mallarme, Poe o Baudelaire tiende a

¹³⁸ Keats, “Lamia”, en Keats. Poesía completa, vol. II, Ediciones 29. Barcelona, 1975. p. 58. Fechado en 1820.

¹³⁹ Baudelaire, “Las flores del mal”, tomado de Steiner, George, “El gran *ennui*” en En el castillo de barba azul. Gedisa. Barcelona, 1992. 1a. ed. en inglés 1971. pp. 25-26. En el original: *Rien n'égale en longueur les boiteuses journées./ Quand sous les lourds flocons des neigeuses années/ L'ennui, fruit de la morne incuriosité./ Prend les proportions de l'immortalité./- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante./ Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;/ Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux./ Oublié sur la carte et dont l'humeur farouche/ Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.*

¹⁴⁰ Steiner, *ibidem*, p. 37.

ser tan absoluto en su destrucción que hace resurgir la identidad con más fuerza, como un afecto y empatía totales. Cortázar toma en su interpretación del *camaleonismo* en Keats la posibilidad de la analogía, representada como mimetización en el camaleón, pero en relación directa y exacerbada con el desdén por la identidad. Cortázar señala que la “caza del ser” que pretende el camaleón implica ceder la conciencia del sujeto cognoscente y la “renuncia a ser ese alguien que conoce para sumirse en la cosa deseada y ser en ella”.¹⁴¹ *El camaleón puede ser cualquier cosa, pero eso también lo desaparece, lo margina, lo obvia y lo mundaniza.*

Sin embargo, Cortázar reacciona ante esa posibilidad. En el artículo de Ana María Hernández se pone especial énfasis en la peculiar interpretación del novelista argentino: “el camaleonismo permitió a Keats, escribe Cortázar, penetrar metafísicamente en las formas ajenas e *incorporándose*las por vía del canto, ahondando en ellas hasta el límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio”. Es aquí donde puede verse que los atributos de la poética de Julio Cortázar no son el *camaleonismo* y el *vampirismo*, sino que su propia poética se crea, entre otras cosas, de una mezcla, compleja y particular, que el escritor hace de ellos. Ana María Hernández escribe a continuación de la misma cita de Cortázar: “Por una alquimia fascinante, la poética de Keats se transforma -en manos de Cortázar- en la esencia de la poética de Poe. En las cartas donde explica los principios en cuestión, Keats invariablemente aplica el énfasis en la noción de *participación*. Cortázar transforma esta noción en posesión. «Incorporarse», «cacería de ser», «licantropía insita» son las palabras que substituyen en la interpretación de Cortázar a la palabra original de Keats: «participa», o -cuando más- «llena algún otro cuerpo» (*fills some other body*) de la carta del camaleón.”¹⁴²

El *vampirismo* por su parte se puede explicar de una forma todavía más referencial a sí mismo. Ahí la conciencia *chupa, atrae y caza* a su objeto, su abandono es tan sólo un momento de temor e impacto por parte de una conciencia que necesita invariablemente poseer a su objeto, al que literalmente se le llama víctima. Poe (1809-1849) fue un genio en desvirtuar lo que llamamos amor y mostrar por sí mismo el deseo de la posesión del conocimiento, baste señalar tres cuentos que se suceden entre 1835 y 1838: “Berenice” “Morella” y “Ligeia”. Todos esos cuentos contraponen dos temas, el amor y el conocimiento, mediante el

¹⁴¹ Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara. Madrid, 1996. 1a. edición 1966. p. 491

¹⁴² Hernández, Ana María, “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar, en *Revista Iberoamericana*. No. 108-109, julio-diciembre de 1979. p. 478.

común movimiento del deseo y la posesión. Posiblemente el cuento más precisos para nuestros fines sea "Berenice". Escribe el personaje y narrador del cuento: "En los días más brillante de su belleza incomparable seguramente no la amé. En la extraña anomalía de mi existencia, los sentimientos en mí nunca *venían del corazón*, y las pasiones siempre *venían de la inteligencia*. A través del alba gris, en las sombras entrelazadas del bosque a mediodía y en el silencio de mi biblioteca por la noche, su imagen había flotado ante mis ojos y yo la había visto, no como una Berenice viva, palpitante, sino como la Berenice de un sueño, no como una moradora de la tierra, terrenal, sino como su abstracción; no como una cosa para admirar, sino para analizar; no como un objeto de amor, sino como el tema de una especulación tan abstrusa como inconexa."¹⁴³ Esa forma de mirar acaba remitiéndose en plenitud hacia la dentadura de Berenice. Hacia el final del cuento Berenice muere y la ceguera impuesta por el motivo que apasiona al narrador es tal que, sin recordar lo sucedido, comienza a narrar su estado: "Entonces sonó un ligero golpe en la puerta de la biblioteca y, pálido como un habitante de la tumba, entró un criado de puntillas. [...] Señaló mis ropas: estaban manchadas de barro, de sangre coagulada. No dije nada; me tomó suavemente la mano: tenía manchas de uñas humanas. Dirigió su atención a un objeto que había contra la pared; lo mire durante unos minutos. Era una pala. Con un alarido salté hasta la mesa y me apoderé de la caja. Pero no pude abrirla, y en mi temblor se me deslizó de la mano, y cayó pesadamente, y se hizo añicos; y de entre ellos, entrecrocándose, rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso."¹⁴⁴

Rayuela se funda en gran medida en la tensión entre lo que se ama y lo que se conoce. Esa tensión se resuelve muchas veces en una poética de la destrucción.¹⁴⁵ En la novela de Cortázar esa poética se hace presente de manera fundamental y pone en marcha las palabras que Cortázar escribe en su ensayo "Para una poética": "La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa posesión de la realidad, esa licanotropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás -si es poeta- con ser solamente un hombre. Por eso el poeta se siente crecer en su obra. Cada poema lo enriquece en ser. Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad."¹⁴⁶

¹⁴³ Poe, Cuentos 1, trad. y prolog. Julio Cortázar, Alianza editorial. México, 1989. 1a. edición 1957. p. 294.

¹⁴⁴ Poe, *ibidem*, 297-298.

¹⁴⁵ Especialmente sobre la poética de la destrucción en la obra de Julio Cortázar y en general como crítica de conjunto a la obra de Cortázar el mejor trabajo según mi entender es el libro de Arriguuci, Jr. David, O escorpião encastrado (A poética da destruição em Julio Cortázar). Editora Perspectiva. São Paulo, 1973.

¹⁴⁶ Cortázar, Julio, "Para una poética" en Obra crítica 2, Alfaguara. Buenos Aires, 1994. p.284.

Con todo lo anterior, no podríamos sostener que la exclusión del capítulo de “la araña” reafirmaría en Oliveira, y en el mismo Cortázar como lo dice Ana María Hernández, un *vampirismo* esencial en la forma en que es concebido lo amoroso dentro de la novela. Por el contrario, el seguimiento de un trabajo de gran importancia, como lo es la fijación de las poéticas de Poe y Keats en relación a Cortázar, sólo nos muestran, al igual que lo hecho con Lautrémont y Rimbaud, que la concreción de las influencias no puede seguir teniendo, en el caso específico de *Rayuela*, y diría que en general en el de nuestra literatura, una lectura causal. La líneas históricas que en diferentes planos tiene en específico la poética de *Rayuela* se encuentran ensayados como una experiencia de actualización y representación de la realidad, y especialmente en el caso del amor y lo erótico eso se hace conforme a un paralelismo con el lenguaje y por medio del juego. Al contrario de la causalidad, planteada por la noción de influencia, las tradiciones y las historias que Cortázar posee se reconstruyen desde su referente histórico y su deseo de representación de la realidad.

El cuento de la araña tiene, como hemos dicho, grandes similitudes con el capítulo del tablón, de hecho el tema guía en ambos es la relación de Talita y Traveler frente a la influencia de Oliveira que representa, para Talita y Traveler, la ruptura de su sentido. Al seguir la novela vemos que en realidad Oliveira sólo actualiza en los personajes insertos en la segunda parte de la novela, alejados del barroquismo evasivo y totalizante de la parte de la novela que se desarrolla en París, la posibilidad de fracturar sus referentes básicos. El miedo que la pareja experimenta ante Oliveira es similar al que éste sentía ante la Maga. Los dos son temores, como se postularía en el existencialismo, de ellos mismos; el miedo que sienten se provoca fuera de ellos pero a la vez se sabe miedo hacia uno mismo. Cortázar tiene un cuento que asemeja la relación de Oliveira con Talita y Traveler, *Lejana*. *Diario de Alina Reyes*. Alina Reyes es una rica mujer que siente por momentos otra existencia de Alina, una mujer que presente será criada o mesera, pues cuando Alina la siente lo hace con un padecimiento de hambre o frío. Todo eso procede en su diario, hasta que un día, 6 de abril, en un puente de Budapest, Alina la ve: “En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor, liberándose al fin -lo creía como un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar,

y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares."¹⁴⁷

Pero lo terrible de ese doloroso abrazo acontece en la pérdida de sentido e identidad, cuando al cerrar los ojos sucede lo que Cortázar llama "fusión, cansancio y victoria". Exactamente ese tipo de sentido es al que temen los personajes de *Rayuela*, es ahí donde se pone en duda el lenguaje y entra el juego como una plataforma de la misma lengua y de las relaciones de los personajes: "Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía de ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino 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."¹⁴⁸

El juego no puede ser entendido a partir de la subjetividad del jugador. Por el contrario la fuerza del juego radica en su innovación de sentido, los juegos son puertas que abren nuevos horizontes de sentido y por lo tanto no puede ser valorados con seriedad desde ninguna perspectiva previa, aun la subjetividad de los jugadores o los objetivos del juego, el ganar o perder en un juego empieza a tornarse cosa seria pero desde el exterior del juego; los aparentes objetivos o las reglas del juego son contextos para ingresar a una situación excepcional donde lo importante es la participación del juego, la sensación y percepción de ese otro sentido. En ese entendido, la relación amorosa entre Talita y Traveler se juega con la de Oliveira, pero a la vez, es entrando en ese sentido ritual que marca el juego, que se reintenta el amor y el lenguaje. Por ejemplo, cuando Talita se encuentra en medio del tablón, en lo alto de un edificio, insolándose poco a poco, no sólo se reproduce el juego visual de las películas de Chaplin, en el mismo momento se representa el juego de amor y erotismo de Oliveira y Traveler por Talita, y más aún, para acentuar la excepcionalidad y relación de los elementos, que por lo demás se da en cada minuto de una vida que siente deseos, ve y recrea imágenes y usa palabras, Cortázar pone a los personajes a jugar a las preguntas-balanza. El juego consiste, según se entiende, en ir al diccionario, buscar palabras y crearles una historia que las descubra como significantes de la misma historia. Cito *in extenso* parte del juego:

¹⁴⁷ Cortázar, Julio, "Lejana. Diario de Alina Reyes" en Cuentos completos I, Alfaguara. Buenos Aires, 1994. p. 124.

¹⁴⁸ Cortázar, *ibidem*, p. 128.

“Oliveira encendió un cigarrillo. Los tablonces se habían equilibrado otra vez. Aspiró satisfecho el humo.

-Mirá, hasta que vuelva ese idiota de Manú con el sombrero, lo que podemos hacer es jugar a las preguntas-balanza.

-Dale -dijo Talita-. Justamente ayer preparé unas cuantas, para que sepas.

-Muy bien yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza. La operación que consiste en depositar sobre el cuerpo sólido una carpa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?

-Sí que es -dijo Talita, echándose el pelo hacia atrás-. Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.?

-Muy buena -condescendió Oliveira-. Los jugos vegetales, como vino, aceite... nunca se me había ocurrido pensar en el vino como un jugo vegetal. Es espléndido. Pero escuchá esto: Reverdecer, verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzarzarse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos, ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso?”¹⁴⁹

Lo que poco a poco va sucediendo en la novela es que el intérprete que al principio se mueve dentro de un laberinto que intenta conocer a su interior, palpar sus bordes en una búsqueda angustiante, es trasladado, entrando casilla por casilla, al igual que los personajes, a un juego al interior del laberinto. Lo cual no significa que la angustia desaparezca o el intento de salida o posesión de centro se elimine, solamente, que al romperse los modelos creados por el propio Cortázar a través de la mirada y el deseo de Oliveira, la *otra novela* empieza a jugar a regresar a la primera parte, *El lado de allá*, a experimentar el pasado de las primeras páginas y a constituirse en los nuevos espacios que se empiezan a elaborar en los otros, que son, como en el juego de las palabras, las historias que se han representado dando la forma a *Rayuela*.

¹⁴⁹ Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 207.

CONCLUSIONES

LA POÉTICA DEL LABERINTO

Wittgenstein escribe: "Se puede considerar nuestro lenguaje como a una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas, y casas ampliadas en épocas recientes, y eso rodeado de bastantes barrios nuevos de calles rectilíneas bordeadas de casas uniformes". Y para demostrar que el principio de unitotalidad, o la síntesis bajo la autoridad de un metadiscurso de saber, es inaplicable, hace sufrir a la "ciudad" del lenguaje la vieja paradoja de sorites, preguntando: "¿A partir de cuántas casas o calles una ciudad empieza a ser una ciudad?"¹⁵⁰

Rayuela tiene, podemos concluir, una estructura laberíntica.¹⁵¹ A la base de esto y después de varias lecturas y correcciones del trabajo por el Dr. Horacio Cerutti, debo a él la pregunta que desencadena toda la parte final de este trabajo: ¿al interior de tal laberinto hay un minotauro? Lo que propongo entonces es realizar tres variaciones del laberinto, tres acercamientos a nuestro minotauro. El primero sería sobre el laberinto y la necesidad de lo otro; la segunda, sobre el laberinto y el minotauro en la construcción de la ciudad; finalmente, la tercera versaría sobre nuestra imagen del laberinto, esto es, sobre la representación y experiencia del tiempo que alcanzamos.

Hemos dicho al principio del texto que el juego que plantea la novela es mirar. En principio, todos jugamos a mirarlo todo en la novela, el escritor, los personajes, el crítico, los lectores, hasta ir descubriendo que mirarlo todo sólo es posible al ceder a la mirada de los demás, al buscar en el otro aquello que no podemos ver nosotros mismos. Esto, no es otra cosa que un juego vital en el tiempo: "El movimiento,

¹⁵⁰ Lyotard, Jean-François, La condición postmoderna, trad. Mariano Antolín Rato, Rei, México, 1993. p. 77.

¹⁵¹ Literalmente, al leer la novela uno se obliga a recorrerla varias veces. La obra termina en un encierro entre dos casillas que se dirigen a ellas mismas, de tal forma que uno queda atrapado. La figura del laberinto está planteada con tal radicalidad que no permanece, no hay propiamente un perímetro del laberinto, sino que según las opciones del lector ésta cambia, por sólo hablar del lado formal de la novela.

ocupación de tiempos distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo".¹⁵²

El juego que señala Borges entre la inmovilidad y lo móvil va mucho más lejos que la simplificación ontológica o de principio a la que se ha querido reducir al imaginario de América. Graciela Scheines ha indicado cuales son las imágenes que surgen en el descubrimiento:¹⁵³ América como paraíso, como barbarie, como vacío y como laberinto. Para la escritora argentina estas figuraciones de América son "imágenes mitológicas previas a toda labor de creación y ordenación del mundo".¹⁵⁴ De todas ellas la

¹⁵² Borges, Historia de la eternidad, en Obras completas Vol. I, Emecé editores, Barcelona, 1989. 1a. ed. 1936, p. 351.

¹⁵³ Lo que en un principio se plantea como un problema ontológico, el descubrimiento y la conquista de América, es fundamentalmente un problema histórico. Quien mejor ha mostrado el problema de la tesis del descubrimiento es Edmundo O'Gorman. O'Gorman critica la tesis del descubrimiento mediante la reducción del fenómeno: para el historiador mexicano, el acto de descubrir sólo puede fundamentarse en la existencia de una "cosa en sí" que desencadena, por su misma sustancialidad "inalterable y predeterminada", el fenómeno humano de descubrir: "[...] la noción tradicional de América como una cosa en sí, y la idea no menos tradicional de que, por eso, se trataba de un ente cuyo ser es descubrible que de hecho fue descubierto, constituye la premisa ontológica y la premisa hermenéutica, respectivamente, de donde depende la verdad que elabora aquella historiografía". O' Gorman, Edmundo, La invención de América, FCE. 1995. (1a. ed. 1958). p. 53. Sin embargo, es el mismo O'Gorman quien nos demuestra la permanencia, en nuestro pensamiento, del deseo ontológico. Su segunda reducción fenomenológica opera entonces directamente sobre América. ¿Si América no fue descubierta, entonces, cómo es que se creó? La respuesta vuelve a ser fenomenológica: si existe algo creado, la esencialidad debe revelarse en su propia invención. Justo damos con la tesis central de O'Gorman: *la invención de América*: "invención geográfica" que concluye a comienzos del siglo XVI e "invención histórica" que O'Gorman sigue, en su desarrollo cíclico, hasta los hechos de la segunda Guerra Mundial: "América, en efecto, fue inventada bajo la especie física de «continente» y bajo la especie histórica de «nuevo mundo». Surgió, pues, como un ente físico dado, ya hecho e inalterable, y como un ente moral dotado de la posibilidad de realizarse en el orden del ser histórico. Estamos en presencia, pues, de una estructura ontológica que, como la humana, supone un soporte corporal de una realidad espiritual. Vamos a concluir, entonces, que no sólo se debe desechar la interpretación según la cual América apareció al conjunto de un mero y casual contacto físico con unas tierras que ya estarían constituidas -no se explica cómo y por quién- en el ser americano, sino que debemos substituir tan portentoso acontecimiento por el de *un proceso inventivo de un ente hecho a imagen y semejanza de su inventor*". (O'Gorman, *La invención...* Las cursivas son nuestras p. 152.) Ambas tesis, la del descubrimiento y la de la invención, son histórica y culturalmente determinantes dentro de la historia de América. Si la primera puede desembocar en un primer momento en el imaginario de América como paraíso; la segunda, en cambio, imagina a América como vacío. Escribe Roig sobre la tesis de O'Gorman: "Un historicismo radical le lleva paradójicamente a la negación de toda historicidad y América, otra vez, es presentada como «vacío», tema constante de la ideología antiamericanista que integra la herencia hegeliana". Roig, Arturo Andrés, Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano, FCE. México, 1981. p. 149. Vemos pues que en el fondo de la tesis de la invención y en general en la imagen del vacío se esconde un abismo que desconoce "la alteridad dentro del proceso histórico". (Roig, *Teoría y crítica...* p. 151)

¹⁵⁴ Graciela Scheines sintetiza cada imagen de la siguiente forma: "*Paraíso*. Abundancia como mero darse, opulencia vegetal, potencia disponible sin propósito, parsimonia del agua, la piedra y la espesura que precede al primer hombre sobre la tierra. El paraíso es saciado desde sí mismo como andrógino. Vida como mero estar. *Barbarie*. Cúmulo de fuerzas que carecen de orden, caos ciego, indiferente, extraño, inútil. Ambito del puro azar donde todo es accidente. Reino de lo imprevisible. Jaguar terrorífico, hervidero tremendo. Vida como

imagen que encontramos en *Rayuela* es la del laberinto, sin embargo, nuestra imagen no es mitológica o inmóvil. Por el contrario, el laberinto que figura Cortázar, es un laberinto que se constituye y crea de la propia historia y de un deseo de representación de la realidad, que a la vez, se nos muestra como forma alcanzada y posibilidad de acceso al juicio y a la interpretación. Nuestro laberinto está hecho de historia y tiempo y eso sólo es posible si en el laberinto hay participación del otro en su constitución.¹⁵⁵

La lluvia golpeaba a chijetazos la ventana, París debía ser una enorme burbuja grisácea en la que poco a poco se levantara el alba.

Julio Cortázar.¹⁵⁶

Las dos estrategias fundamentales que utiliza Cortázar para ir construyendo el laberinto de la novela son el juego y el lenguaje. El laberinto se forma en el juego de la mirada. Saber mirar, principalmente: la idealización de la Maga, la ciudad donde se desarrolla la primera parte de la novela, los tres purgatorios que ponen fin a “El lado de allá” o las dos grandes partes restantes, “El lado de acá” y los “Capítulos prescindibles”. Pero eso, sólo se puede manifestar con palabras o silencios en la narración. Los personajes entonces cumplen las reglas: ver y hablar. El lenguaje, como juego de mirar, es lo que forma el

riesgo permanente. Anonadarse. *Vacio*. Espacio puro sin caminos como el mar. Sin huellas ni rastros ni residuos. Nada. Infinito. Desierto. Intemperie. Del otro lado de la frontera, más allá del límite, tierra de nadie. Despojado escenario de exilios y extraviados, delirios y espejismos. Vida como andar perdido, a la deriva, soñando sin tregua. *Laberinto*. Engañosa madeja de pasajes que se abren a otros pasajes infinitamente. Ningún lugar. Cualquier lugar es otro lugar. Cárcel de piedras, caracol horrendo. Infructuosa búsqueda del centro. Dilatados deseos de salir. Vida como condena perpetua.” Scheines, Graciela, Las metáforas del fracaso, ediciones Casa de las Américas. La Habana. 1991. p. 179.

¹⁵⁵ En la Facultad de Filosofía y Letras llegué a acudir a una cátedra de Luis Villoro sobre *justnaturalismo*. Al paso del tiempo llegamos al estudio de Rousseau. Recuerdo que Villoro señaló que acaso Rousseau era el único pensador del acuerdo social que tendría alguna vigencia dentro del ideal del esquema social contemporáneo. Obviamente nunca llegamos a observar por completo ese ideal. Sin embargo, dentro de sus líneas generales, por lo menos las que yo compartiría, se encuentra un sentido de la alteridad que Villoro buscaba en la obra del filósofo francés y que intensificaba al tratar de hacérselo comprender con un poema. Según Villoro, el poema escrito en francés no podría ser traducido por él, luego entonces, tendríamos que conformarnos con su narración. Luis Villoro nos habló entonces de un circo donde esa noche no habría función y por lo tanto su atmósfera era más bien sombría, quizá de nostalgia y de tristeza. Al interior del circo vacío una trapezista se columpiaba y lloraba por el abandono de quien ella amara. Las líneas finales del poema se referían al sufrimiento más grave de ese momento. Ese sufrimiento no era el que padecía la trapezista, sino aquel que transmitía el poeta de que nadie hubiera podido *ver* a la muchacha, *saber* de la existencia de ese sufrimiento.

¹⁵⁶ Cortázar, Julio, *Rayuela*; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. p. 145

espacio y el tiempo ficcional de *Rayuela*. Es lo que en un principio del texto llamamos el juego de la mirada y la nominación: la imagen y a la vez el deseo de nombrar la imagen que pueda revelar nuestro laberinto.

Cortázar, al volver a contar el mito del minotauro, ficcionó que Ariana sabía que el laberinto nos habita, en cambio Minos, padre de Ariana y esposo de Pasifae, negaba siempre esa posibilidad. Según la mitología clásica, el minotauro nace de la relación de Pasifae con un hermoso toro blanco que Minos pidió a los dioses para darlo en sacrificio a Poseidón; pero el toro era tan bello que Minos nunca lo sacrificó. Poseidón en venganza hizo que Pasifae se enamorara del toro. Pasifae contó su pasión a Dédalo y éste “prometió que le ayudaría y construyó una vaca de madera hueca que cubrió con un cuero de vaca. Le puso ruedas ocultas en sus pezuñas y la llevó a la pradera de las cercanías de Gortis [...] Luego, después de enseñar a Pasifae como se abrían las puertas corredizas situadas en la parte trasera de la vaca, y a entrar en ella con las piernas metidas en los cuartos traseros, se retiró discretamente. El toro blanco no tardó en acercarse y montar la vaca, de modo que Pasifae vio satisfecho su deseo y a su tiempo dio a luz al Minotauro, monstruo con cabeza de toro y cuerpo de humano”.¹⁵⁷ Después el minotauro fue encerrado en el laberinto. Justo en el tema de la gestación del minotauro es que Cortázar retoma el mito:

Ariana. ¿Por qué le tienes miedo? Es mi hermano.

Minos. Un monstruo no tiene hermanos.

Ariana. Los dos nos modelamos en el seno de Pasifae. Los dos la hicimos gritar y desangrarse para arrojarnos a la tierra.

Minos. Las madres no cuentan. Todo está en el caliente germen que las elige y las usa. Tú eres la hija de un rey, Ariana la muy temida, Ariana la paloma de oro. *El no es nuestro, un artificio. ¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto. De su cárcel misma [...].*¹⁵⁸

Minos, en la recreación de Cortázar, está lejos de entender lo que es el minotauro. Aun Ariana, que en la ficción del escritor argentino se encuentra enamorada del minotauro como Pasifae del toro tampoco lo alcanza a ver. Ariana en *Los reyes* da el ovillo a Teseo no para que pueda salir del laberinto, sino para que

¹⁵⁷ Graves, Robert, “Ciclo de Minos y Teseo” en Los mitos griegos, trad. Luis Echávarri, Losada. Buenos Aires, 1967. p. 336.

¹⁵⁸ Cortázar, Julio, Los reyes, Alfaguara. Madrid, 1992. 1a, ed. 1949. p. 20. Las cursivas son nuestras.

el minotauro, al matar a Tesco, pueda reunirse con ella. Quien indica la permanencia del laberinto y del minotauro como uno sólo es el propio minotauro al negarse a matar a Tesco y dejar a éste que le dé muerte:

“Tesco. Vine a eso. A matarte y callar. Sólo mientras Ariana esté en peligro. Apenas la alce a mi nave, todo yo seré voz gritando tu muerte, para que el aire caiga como una plaga en la cara de Mínos.

Minotauro. Iré delante de ti, trepando en el viento.

Tesco. No serás más que un recuerdo que morirá con el caer del primer sol.

Minotauro. Llegaré a Ariana antes que tú. Estaré entre ella y tu deseo. Alzado como una luna roja iré en la proa de la nave. Te aclamarán los hombres del puerto. Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre.”¹⁵⁹

Cortázar, al significar un laberinto que es el propio minotauro, nos muestra una de las claves más poderosas de interpretación de su obra: *el minotauro ya es el laberinto*. De ahí que nunca planteamos en nuestra interpretación el problema del minotauro. El minotauro es propiamente el secreto que resuelve el problema del laberinto. Ante el monstruo que habita en los pasillos el héroe primero deberá encontrarlo y luego darle muerte, entonces el laberinto pierde su sentido, no tiene caso propiamente que exista. Por el contrario, la narrativa de Cortázar, y en especial la obra que hemos examinado, desencadena el laberinto en el momento en que debe decidirse *para qué y por qué* enfrentar al minotauro. Para ambas preguntas la novela, genéricamente, construye un héroe y a su alrededor gira el núcleo más importante de las respuestas y de la trama. Pero en el caso de *Rayuela* existen tantas respuestas al interior de la novela como acontecimientos y personajes. Volviendo a nuestra tesis de lectura: ese es el juego de miradas que se traducen en la narrativa de la obra en la imagen del laberinto.

Tratemos de redondear lo anterior con el ejemplo de la ciudad. En la interpretación de *Rayuela*, en el camino interno del laberinto, se vuelve inevitable para nosotros regresar a la construcción de París que hace Cortázar a través de Oliveira. El asunto de fondo es el recorrido, el juego y la construcción de la ciudad que llaman París. En algún momento el personaje dice: “París es una metáfora”. Y el recorrido de su metáfora y de su imagen laberíntica forma la ciudad. Horacio Oliveira, fija su historia y su tiempo en el hecho insólito y permanente que representa en el final de siglo la ciudad. Las ciudades se fundan en la

¹⁵⁹ Cortázar, *ibidem*, p. 72.

historia pero se descubren en sus moradores: en la novela de Cortázar un personaje busca en esa visión de lo otro, lo que está *del lado de allá*, con sus deseos, esperanzas, frustraciones, prejuicios y sueños. Esa es la dimensión de *Rayuela* y de la unidad del laberinto con el minotauro, los personajes no pueden ser una "hilera de palabras" sino un juego trágico o feliz del lector. En el caso de la ciudad que va formando Cortázar en su novela, es el lector quien la configura, no a partir de trazos y calles, sino de sensaciones y juicios que van generando cada personaje y cada comportamiento. Creo que a algo similar se refiere Borges en sus brillantes y múltiples miradas que encuentra en el Quijote: "[...] Don Quijote entre una y otra aventura durmió, y sin duda soñó. Quizá soñó con Don Quijote, quizá soñó con la época en que era Alonso Quijano, quizá soñó con Dulcinea que empezó siendo un sueño, y no Aldonza Lorenzo, pero, en fin, nosotros sabemos que no sólo en el Quijote sino en toda novela digna de ese nombre los personajes existen no sólo cuando están en escena, sino que viven durante su ausencia".¹⁶⁰

Nuestro trabajo ha intentado mostrar, a través de la obra de Cortázar, una imagen del tiempo y el espacio que concreta nuestro lenguaje: la imagen del laberinto. No hemos buscado la reducción ontológica de la imagen del laberinto sino su reconstrucción histórica y su experiencia en la realidad por medio de la representación de la obra de arte. La hipótesis de Lezama del tejido de la imagen, de la visión histórica que se construye, encierra ya un sentido de la percepción del tiempo, su carácter no lineal ni cíclico, que se comprueba plenamente en la concretización de *Rayuela* como forma alcanzada: "Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén de los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de la causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo. Si contemplamos la Diana de Éfeso con su tendencia a la multiplicación, que nos hace pensar en la diosa Siva,¹⁶¹ derivándose de ahí una constante histórica, es decir, siempre que haya un encuentro de pensamientos y de formas entre el Oriente y el Occidente, como en el siglo I y II a. de C., se repetirán esas formas tendientes a la excesos y a las multiplicaciones. De ahí se deriva un furibundo pesimismo, que

¹⁶⁰ Borges, Jorge Luis, "Mi prosa", en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 65, 16 de junio de 1996, pp 5-7.

¹⁶¹ "Diana de Éfeso (o Artemis), diosa de la fecundidad entre los griegos, a veces representada con múltiples senos, así como *Shiva*, el dios de la generación cósmica para los hindúes, simbolizado por *lingam* (falo) y representado con varios brazos". Nota de la edición en *La expresión Americana*.

tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos. He ahí el complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma ya alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”.¹⁶²

La imagen del laberinto en la obra de Cortázar se logra por medio de una percepción que históricamente se condiciona a las poéticas de principios de siglo, al romanticismo que enfrenta la racionalidad ilustrada, al referente inmediato de la América Latina, al problema formal que plantea el género de la novela y, sobre todo, a la posibilidad del lenguaje y el juego como constituyentes de la obra de arte, todo lo cual alcanza la plenitud en la difícil representación y arriesgada percepción del deseo y la mirada del laberinto, esa es la síntesis que propone Cortázar con el poema de Paz y la imagen de Anais Nin.

Es pertinente por último desglosar nuestras conclusiones de manera que puedan precisarse lo más claramente posible. Cuando hablamos de que *Rayuela* es una *forma alcanzada* nos referimos al nudo de problemas que encierra la dialéctica de la obra y la posibilidad de apertura de la misma obra. En esencia al *límite perfectivo* que nos demanda establecer la misma obra. Ese límite según nuestra investigación es el laberinto. La figura misma del laberinto nos da la clave más importante de interpretación de la novela, porque justamente funciona teórica y conceptualmente como un infinito que logra recogerse al interior de la forma que alcanza la novela de Cortázar y abre las posibilidades de conocimiento al interior de ella de manera determinante. En otras palabras, no alcanzamos a ver a lo largo de la investigación otra llave de acceso a *Rayuela* que nos permita tal riqueza en el estudio de la novela.

Al estudiar el discurso ficcional de Cortázar y sus conexiones históricas, observamos cómo la necesidad del *límite perfectivo* implicaba a su vez la posibilidad misma de la dialéctica de la obra. Sólo cuando localizamos un movimiento límite en la historia del género novelístico pudimos entender el desarrollo histórico de la “novela” de Cortázar:

1. *Rayuela* como parte de un ejercicio de ruptura con el género de la novela.
2. La recreación de esa ruptura formal con el género al interior mismo de *Rayuela*, planteado como el recuerdo de la novela en toda la segunda parte: “*Del lado de acá*”.

¹⁶² Lezama Lima, La expresión americana, prol. Irlemar Chiampi, FCE. México, 1993. 1ª de 1957. p. 62-63.

3. El último movimiento es aquel que llamamos *la otra novela* y que implica, como estudio de caso, la totalidad de *Rayuela*, esto es, la suma del proceso de ruptura y de recuerdo del género establecido en la novela.

Hagamos algunas precisiones. La dialéctica de la que hablamos no es un ejercicio necesariamente ascendente de síntesis o un proceso determinado de antemano y del cual ahora, en el presente, observamos su destino incuestionable. Por el contrario, el estudio de caso implica el análisis de su desarrollo histórico específico y por lo tanto su proceso de generalización debe estar supeditado a otras investigaciones puntuales que deben someterse a un estudio controlado de comparación y crítica de los resultados. Sólo de esa forma podemos, aun cuando encontremos generalidades y hagamos uso de los conceptos como lugares límite para controlar el discurso teórico, ponernos en la perspectiva de no olvidar jamás la diferencia y especificidad propia de cada caso.

Todo lo anterior va ligado a uno de los ejes que guía la investigación: el problema del tiempo. La primera conclusión que debemos exponer a debate es la siguiente: los estudios sobre temporalidad son imprescindibles para la filosofía contemporánea por dos razones principales. Primera, el estudio del tiempo nos enfrenta a la tradición filosófica de una manera preeminente y pone al descubierto el carácter especulativo de gran parte de la filosofía que controla, en el mejor de los casos, cuando no elimina, la inherente complejidad de "la realidad". Creo que a lo largo del trabajo se han mostrado ejemplos puntuales de lo anterior, de tal forma que se vuelve indispensable el ejercicio crítico hacia la filosofía para poder recuperar la problemática que plantea el tiempo. Segunda razón, a la par de las salidas especulativas que deben ser estudiadas y criticadas, el problema del tiempo está también ligado a lo más importante y necesario, acaso no de la filosofía, sino del pensamiento y la condición de la humanidad en la actualidad. El tiempo implica el problema del movimiento, esto es, del cambio, de la transformación, de la misma posibilidad de lo que aspiramos modificar. Por un lado, señalo el preciso estudio del tiempo que hace Merleau-Ponty y que he tratado de incorporar a la investigación, por otro, el presupuesto ético en torno a la posibilidad de cambio en la realidad que entraña la noción de representación en Aristóteles.

En nuestro trabajo hemos dado prioridad a la pregunta por *cómo* se manifiesta y representa el tiempo, a contracorriente de la pregunta sobre *qué* es el tiempo. El resultado, forzosamente, nos conduce a la historia. La única manera de acceder al problema de la manifestación del tiempo es a través del andamiaje histórico. Es pues menester, conocer la historia propia del proceso que nos interesa interpretar y más aún es necesario intentar diversas técnicas de incorporación de la historia a la filosofía más allá de la

llamada Filosofía de la Historia, que todavía pretende encontrar el fundamento de la historia bajo ese presupuesto nocivo de la existencia de una Metahistoria. Asimismo, es importante señalar que a lo largo del trabajo se va comprobando que la relación entre historia y filosofía nos acerca más a las estructuras transitivas de manifestación del tiempo que se encuentran en la cotidianidad. Ejemplos destacados de esto en el texto han sido el lenguaje y el juego.

El problema de la manifestación del tiempo en la obra de Cortázar y su hermenéutica y proyección histórica está delimitado en nuestro trabajo en la representación y experimentación de la imagen de *Rayuela*. Partimos, como se recordará, de la existencia de la imagen y propusimos terminar en la nominación de la imagen. Juzgar tal pretensión es difícil, porque la imagen al ser una representación que contiene una hermenéutica muy desarrollada en el tiempo y las tradiciones de los pueblos y a la vez una visión y perspectiva histórica que la hace funcionar en el presente mediante la actualización, tiene también una estructura nominativa propia. Nosotros hemos propuesto demarcar la novela de Cortázar, la imagen de *Rayuela*, como una poética del laberinto y la constitución de esa poética como un deseo y una mirada. Tan sólo pues es una aproximación. Lo justo, sería decir al término de la investigación que partimos del hecho de la imagen y observamos, al final, que es un hecho coherente, de gran fuerza racional e imaginativa, que deja muy atrás categorías fáciles y engañosas como la de influencia y por el contrario crea con base en dos grandes líneas: el referente histórico y la representación de la realidad.

Por último, nos preguntamos en el trabajo ¿qué podríamos aportar a nuestra filosofía? Esa pregunta sólo la puede contestar la crítica al trabajo presente; pero lo que será difícil de poner en duda es la vitalidad y la fuerza que tiene la ficción en nuestra lengua y en general los procesos artísticos. La necesidad de su estudio recae principalmente en la filosofía y no en el arte. Es la filosofía que se realiza en Latinoamérica la que precisa poner atención en su referente inmediato para colocarse en posición de generar conocimiento seriamente creativo y útil para sus sociedades. Pongo dos ejemplos extremos: hoy es indispensable que la filosofía retome “el canon” que se establece en la actualidad sobre la literatura en español y portugués en el siglo XX y empiece el estudio filosófico que contribuya a la recepción crítica de ese material y, un problema totalmente del presente, es importante que la filosofía vuelva los ojos a la literaturas indígenas contemporáneas y contribuya al esfuerzo, difícil y titánico en nuestras sociedades, de dialogar con esas literaturas como se hace con cualquier otra en el mundo y dejar el absurdo de considerarlas en principio y fin como campos etnológicos.

Otra cuestión importante es la misma viabilidad de la investigación. Me parece que este tipo de trabajos deben aspirar a producirse y articularse con otros dentro de una comunidad de investigación y docencia desde donde se pueda plantear objetivamente la necesidad de expansión interdisciplinaria y la difusión sostenida que, entonces, nos lleve a la reconstrucción histórica y crítica de nuestro pensamiento estético en todas sus formas de manifestación.

Marzo de 1997, México, Distrito Federal.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente principal

Cortázar, Julio, Rayuela; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992, 1ª ed., únicamente del texto, 1963. El libro contiene los siguientes materiales. I. Introducción: Haroldo de Campos, "Laminar: Para llegar a Julio Cortázar." trad. Irlomar Chiampi. pp. XV-XXII. Saúl Yurkievich, "Para un mejor conocimiento de Rayuela." pp. XXIII-XXVI. Julio Ortega, "Nota sobre el texto." pp. XXVII-XXXV. II. El texto: Julio Cortázar, Rayuela, establecimiento de texto y notas, Julio Ortega y F. María Rodríguez-Arenas. pp. 1-466. _____, "Cuaderno de bitácora", transcripción, Gladis Ancheri. pp. 469-513. _____, "Capítulos publicados en el Cuaderno de bitácora." pp. 515-530. _____, "La araña". pp. 531-538. _____, "Capítulos del manuscrito de Austin." pp. 539-541. III. Cronología: Graciela Montaldo, "Cronología." pp. 545-549. IV. Historia del texto: Ana María Barrenechea, "Génesis y circunstancia." pp. 551-570. Jaime Alazraki, "Cortázar antes de Cortázar. Rayuela desde su primer ensayo publicado: «Rimbaud» (1941)." pp. 571-582. Graciela Montaldo, "Contextos de producción." pp. 583-596. _____, "Destinos y recepción." pp. 597-612. V. Lecturas del texto: Milagros Ezquerro, "Rayuela: Estudio temático." pp. 615-628. Jaime Alazraki, "Rayuela: Estructura." pp. 629-638. Sara Castro-Klarén, "Rayuela: Los contextos." pp. 639-650. Alicia Borinsky, "Rayuela: Avenidas de recepción." pp. 651-659. Saúl Yurkievich, "La pujanza insumisa." pp. 661-674. VI. Dossier: Ana María Barrenechea, "Rayuela, una búsqueda a partir de cero." pp. 677-680. Luis Harss, "Cortázar o la «cachetada metafísica»." pp. 680-702. Carlos Fuentes, "Rayuela, la novela como caja de pandora." pp. 703-706. Margarita García F., "Siete propuestas de Julio Cortázar." pp. 706-710. José Lezama Lima, "Cortázar y el comienzo de la otra novela." pp. 710-720. Fernando Alegria, "Rayuela: o el orden del caos." pp. 720-728. Ana María Hernández, "Conversación con Julio Cortázar." pp. 728-735. Jaime Concha, "Criticando Rayuela." pp. 735-750. Gerardo Mario Goloboff, "El «hablar con figuras» de Cortázar." pp. 751-759. Saúl Yurkievich, Eros ludens ("juego, amor, humor, según Rayuela)." pp. 759-769. Ernesto González Bermejo, "La idea central de Rayuela es una especie de petición de autenticidad total del hombre." pp. 769-778. Evelyn Picon, "Cortázar por Cortázar." pp. 778-789. Osvaldo Soriano y Norberto Colominas, "Julio Cortázar: «Lo fantástico incluye y necesita la realidad»." pp. 789-793. Rosa Montero, "El camino de Damasco de Julio Cortázar." p. 794-799. VII. Bibliografía: "Bibliografía", establecida por Gladis Ancheri. pp. 803-814.

Estudios sobre Cortázar

Alazraki, Jaime, En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, Gredos. Madrid, 1983.
_____, Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra, Anthropos. Barcelona, 1994.

Anderson, Blanca, La imposibilidad de narrar, Pliegos. Madrid, 1984.

Aronne Amestoy, Lida, Cortázar. La novela mandala, ed. Fernando García Cambeiro. Argentina, 1972.

Arrigucci, Jr. David, O escorpião enalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar). Editora Perspectiva. São Paulo, 1973.

Blanco-Armejo, La novela lúdica experimental en Julio Cortázar, University of Colorado. 1992.

Campra, Rosalba, La realidad e il suo anagrama: i el modelo narrativo nei racconti di Julio Cortázar, Giardini, Pisa, Italia, 1978.

Colorio, Gonzalo, "Prefiguraciones" en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 2, 19 de marzo de 1995. p. 8.

_____, "Julio Cortázar" en La épica sordina, Cal y arena. México, 1990. pp. 79-104.

Curatchet, Juan Carlos, Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática, Organización Editorial Novaro. México, 1970.

García Canclini, Néstor, Cortázar una antropología poética, Ed. Nova. Buenos Aires, 1968.

Hernández, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", en Revista Iberoamericana. No. 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 475-492.

Lastra, Pedro, (comp.) Julio Cortázar, Taurus. Madrid, 1981.

Montalbetti, Jean, Entrevista: "Todos los juegos del juego", en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 2, 19 de marzo de 1995. p. 2.

Ninfantani, Marco, "El concepto de juego en Cortázar". En: Estudios, México, 1994.

Quintero, Ednodio, "Rayuela: una propuesta para el próximo milenio", en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 196, 14 de marzo de 1993. pp 16-22.

Vinocur de Tirri, Sara, y Néstor Tirri, (comps.) La vuelta a Cortázar en nueve ensayos, C. Pérez ed. Buenos Aires, 1969.

Saunero, Hacia una nueva definición del ensayo latinoamericano, Pennsylvania State University. 1989.

Sholz, László, El arte poética de Julio Cortázar, Ediciones Castañeda, Argentina, 1977.

Sola, Graciela de, Julio Cortázar y el Hombre Nuevo, Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1968.

Yurkievich, Saúl, Julio Cortázar: mundos y modos, Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1994.

Otros textos consultados

Adorno, Dialéctica negativa, trad. José María Ripalda, Taurus. Madrid, 1992. 1ª ed. en alemán 1966.

_____, Teoría estética, trad. Fernando Riaza, Orbis. Argentina, 1983. 1ª ed. en alemán 1970.

Aristóteles, Poética, trad. Valentin García Yebra, Gredos. Madrid, 1988. 1ª ed. 1974.

Bajtín, Estética de la creación verbal, trad. Tatiana Bubnova, S. XXI. México, 1982.

Balderston, Daniel, "Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics" en Hispania, Tulane University, vol. 79, no. 2, may 1996.

_____, ¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges, Beatriz Viterbo editora. Argentina, 1996.

- Baudelaire, Edgar Allan Poe, trad. Emilio Olcina, Fontamara. México, 1989.
- Bayer, Raymond, Historia de la estética, trad. Jasmin Reuter, FCE. México, 1993. 1a. ed. en francés 1961.
- Borges, "La busca de Averroes", El Aleph en Obras Completas vol. 1, Emecé. Barcelona, 1989, 1a. de. 1949. pp. 582-589.
- _____, Historia de la eternidad, en Obras completas Vol. I, Emecé editores. Barcelona, 1989. 1a. ed. 1936.
- _____, "Mi prosa", en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 65, 16 de junio de 1996, pp 5-7.
- Botton, Burlá, Flora, Los juegos fantásticos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 1994.
- Calvino, Italo, Las ciudades invisibles, trad. Aurora Bernárdez, Siruela. Madrid, 1994.
- _____, Seis propuestas para el próximo milenio, trad. Aurora Bernárdez, Siruela. Madrid, 1989.
- Chamberlain, Daniel Frank, Narrative perspective in fiction, University of Toronto. Canada, 1990.
- Cerutti Guldberg, Horacio, "Hipótesis para una teoría del ensayo (primera aproximación)" en Varios autores, El ensayo en nuestra América, Colección *El Ensayo Iberoamericano 1*, UNAM. México, 1993.
- _____, Presagio y tópicos del descubrimiento, UNAM. México, 1991.
- _____, "Tareas futuras de la filosofía latinoamericana" en Auriga, Facultad de Filosofía, UAQ, enero-abril de 1995. pp. 3-6.
- Cornejo Polar, Antonio, Escribir en el aire, Ed. horizonte. Lima, 1994.
- Cortázar, Julio, "Bajo nivel", en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 53, 10 de marzo de 1996, pp 10-11.
- _____, "Carta en mano propia", en Hernández, Filisberto, Obras Completas, ed. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1990.
- _____, y Barrenechea, Ana María, "Cuaderno de bitácora de Rayuela", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- _____, Diario de Andrés Fava, Alfaguara. México, 1995. Fechado en 1950.
- _____, Imagen de John Keats, Alfaguara. Madrid, 1996. Fechado en 1966.
- _____, "Teoría del túnel", Obra crítica 1, edición de Saúl Yurkievich, Alfaguara. Madrid, 1994, el original está fechado en 1947.
- _____, "Trabajos críticos anteriores a Rayuela, 1963", Obra crítica 2, edición de Jaime Alazraki, Alfaguara. Madrid, 1994.
- _____, "Trabajos críticos posteriores a Rayuela", Obra crítica 3, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara. Madrid, 1994.
- _____, Prosa del observatorio, Lumen. Buenos Aires, 1972.
- _____, "Situación de la novela", en Cuadernos Americanos, México. no. 4, jul.-ago. 1950.
- Costa Lima, Luiz, O controle do imaginário (Razão e imaginação nos tempos modernos), Brasiliense. São Paulo, 1984.
- _____, Pensando nos trópicos, Editora Rocco. Brasil, 1991.
- Croce, Benedetto, Estética, trad. Ángel Vegue y Goldoni, Ediciones Nueva Visión. Argentina, 1969.

Danto, C. Arthur, "Philosophy as/and/of Literature". En: Rajchman, John y West, Cornel, Post-Analytic Philosophy, Columbia University Press, New York, 1985.

Eco, Umberto, Obra abierta, trad. Roser Berdagué, Ariel. España, 1984.

Franco, Jean, Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia, Ariel. Barcelona, 1990.

_____, La cultura moderna en América Latina, trad. Sergio Pitol, Grijalbo, México, 1992.

_____, "¿Qué queda de la *intelligentista*?", trad. Mónica Mansour, en La Jornada Semanal. México, no. 291, 8 de enero de 1995, pp. 18-25.

Fuentes, Carlos, Valiente mundo nuevo, FCE. México, 1990.

Gadamer, Verdad y Método I, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sigumc. Salamanca, 1993.

_____, Verdad y método II, trad. Manuel Olasagasti, Sigumc. Salamanca, 1993.

Gómez-Martínez José Luis, Teoría del ensayo, UNAM, México, 1992,.

Guerrero, Luis Juan, Revelación y acogimiento de la obra de arte, Losada. Buenos Aires, 1956.

Habermas, El discurso filosófico de la modernidad, Taurus. Madrid, 1989.

Hegel, Estética I, trad. Raúl Gabás, ed. Península. Barcelona, 1989.

_____, Estética II, trad. Raúl Gabás, ed. Península. Barcelona, 1991.

Kant, Crítica del juicio, trad. Manuel G. Morente, Porrúa. México, 1991.

Keats, The letters of John Keats, ed. de Maurice Buxton. Oxford University Press, London, 1947.

_____, Keats. Poesía completa, 2 tomos, Ediciones 29. Barcelona, 1975.

Kurnitzky, Horst, "Huida y exilio. Fundamentos culturales e históricos de nuestra civilización y su destino en la posmodernidad", trad. Stephan A. Hasani, en La Jornada Semanal. México, no. 273, 4 de septiembre de 1994, pp. 18-26.

_____, "¿Qué quiere decir modernidad?", en La Jornada Semanal. México, no. 288, 18 de diciembre de 1994, pp. 22-29.

Lafforgue (comp.) Nueva novela Latinoamericana II, Paidós. Buenos Aires, 1972.

Lapoujade, María Noel, Filosofía de la imaginación, S. XXI. México, 1988.

Lautremont, Cantos de Maldoror, trad. Manuel Serrat, rei. México, 1991. 1ª ed en francés 1867.

Lezama Lima, Analecta del reloj, Orígenes. La Habana, 1953.

_____, Imagen y posibilidad, introd. y selección de Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas. La Habana, 1981.

_____, La expresión americana, prolog. Irlomar Chiampi, FCE. México, 1993. 1ª de 1957.

López de la Vieja (comp.), Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura, FCE. Madrid, 1994.

Lukács, Aportaciones a la Historia de la Estética, obras completas t. XVII, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, México 1965. 1a ed. en alemán 1954.

_____, Estética, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1965. 1. ed. en alemán 1963.

_____, El Alma y las Formas y La Teoría de la Novela, obras completas t. XIX, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1970. 1a. ed. en alemán 1911 y 1920 respectivamente.

Lyotard, Jean-François, La condición postmoderna, trad. Mariano Antolín Rato, Rei. México, 1993. 1a. ed. en francés 1979.

Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, trad. Jem Cabanes, ed. Península. Barcelona, 1994. 1a. ed. en francés 1945.

Morawski, Stefan, Fundamentos de estética, Península. Barcelona, 1977. 1 ed. en inglés 1974.

Moreno-Durán, "La prosa del mundo", en La Jornada Semanal. México, no. 261, 12 de junio de 1994, pp. 18-21.

Niño, Juan, La filosofía de Borges, FCE. México, 1986.

Ortega, Julio, La contemplación y la fiesta, Monte Ávila editores. Venezuela, 1969.

Parcyson, Luigi, Conversaciones de estética, Visor. Madrid, 1987.

_____, Estética. Teoría della formatività, Sansoni. Firenze, 1974. 1a. ed 1954.

Poe, Cuentos, 2 tomos, trad. y prol. Julio Cortázar, Alianza editorial. México, 1989. 1a. edición 1957.

Quintero, Ednodio, "Al margen de la novela" en La Jornada Semanal. México, Nueva época, no. 85, 27 de enero de 1995, pp 46-47.

Rimbaud, Arthur, Una temporada en el infierno, Ediciones Coyoacán. México, 1994, ed. bilingüe. 1a. ed en francés 1873.

Ricoeur, Paul, La metáfora viva, trad. Agustín Neira, ediciones Cristiandad. España, 1980.

Sánchez Vázquez, Estética y marxismo I y II, Era. México, 1970.

_____, Invitación a la estética, Grijalbo. México, 1992.

_____, "Modernidad, vanguardia y posmodernismo", en La Jornada Semanal. México, no. 233, 28 de noviembre de 1993, pp. 25-30.

Scheines, Graciela, Las metáforas del fracaso, ediciones Casa de las Américas. La Habana, 1991.

Steiner, George, En el castillo de barba azul, Gedisa. Barcelona, 1992. 1ª ed. 19.

_____, "Otrredad y trascendencia", en La Jornada Semanal, Nueva época. México, no. 130, 8 de diciembre de 1991, pp. 19-22.

Skirius, John (compilador), El ensayo hispanoamericano del siglo XX, FCE. México, 1989.

Varios autores, La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, UNAM, México, 1973.

Vattimo, El fin de la modernidad, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa. México, 1986.

Xirau, Ramón, Antología, Diana. México, 1989.

_____, "José Lezama Lima: De la imagen y la semejanza", en Poesía Iberoamericana. México, no 7, 1990.

Zavala, Lauro, "Las ciencias sociales como narrativas de la crisis", en La Jornada Semanal. México, Segunda época, no. 144, 15 de marzo de 1992. pp. 35-38.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN IMAGEN Y POSIBILIDAD

.....5

PRELUDIO A LA MANIFESTACIÓN DEL TIEMPO EXPERIENCIA Y REPRESENTACIÓN

Arte y representación.....	19
La representación de lo representado.....	23
<i>Saturno</i> : la representación de Goya.....	26
Experiencia y representación.....	29
Interpretación y experiencia de la representación.....	31

PRIMERA PARTE

LA TEMPORALIDAD DE *RAYUELA*

1. VISIÓN HISTÓRICA DE LA NOVELA: EL CONTRAPUNTO DE *RAYUELA*

Del tiempo: las dudas sobre el recuerdo.....	33
Instrucciones para encontrar la rayuela.....	35
Esbozo para la historización de la novela.....	37
Universos de la novela.....	38
El pasado de <i>Rayuela</i>	43
<u>2. EL TEJIDO DE LA IMAGEN. <i>RAYUELA</i>: LA NOVELA Y EL GESTO</u>	46
Representación y experiencia del tiempo.....	47
La percepción del tiempo.....	48
<i>Rayuela</i> : la novela y el gesto.....	52
La ruptura con la novela.....	56
El recuerdo de la novela.....	59
<i>La otra novela</i>	60

SEGUNDA PARTE

LA IMAGEN DE *RAYUELA*

<u>1. EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE LA OBRA</u>	63
Tiempos y espacios: el lenguaje.....	64
La constitución de la obra de arte.....	66
La dialéctica de la obra de arte.....	70
<u>2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN</u>	73
La muerte y el absurdo en <i>Rayuela</i>	74
El juego del lenguaje. <i>Camaleonismo</i> y <i>vampirismo</i> : el amor en <i>Rayuela</i>	78

CONCLUSIONES

LA POÉTICA DEL LABERINTO

.....88

BIBLIOGRAFÍA.....98