

## “62”: *Un modelo inenarrable* (*Cortázar y la escritura*)

WALTER BRUNO BERG

(Mannheim - Lima)

A considérer cette littérature que nous appelons  
notre activité scientifique... (J. Claan)

... ese laborioso homicidio que llaman  
análisis textual... (M. Vargas Llosa)

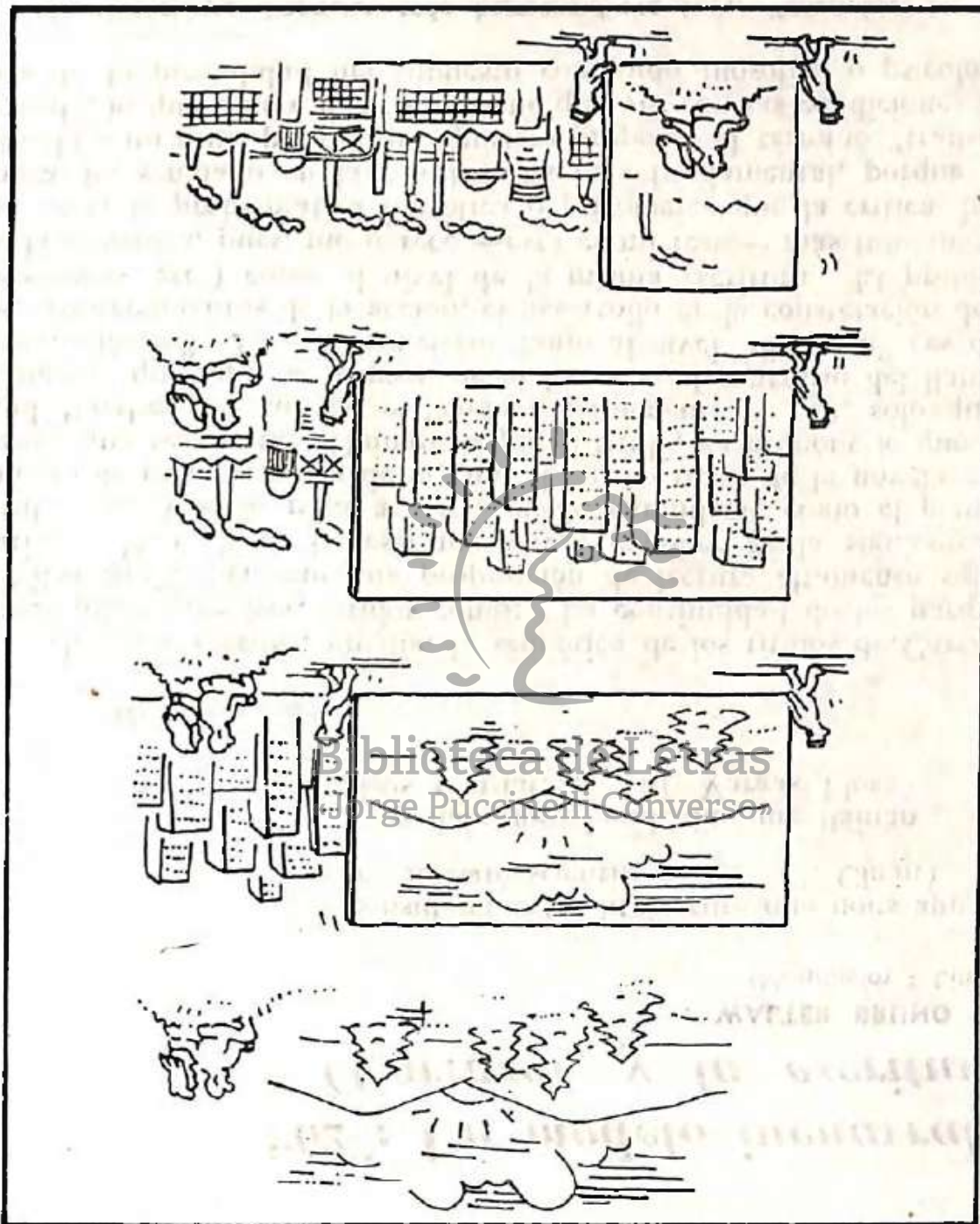
### 1. *Modelo(s) de texto*

Hay que escribir, un día, la semiótica de los títulos de Cortázar. Para quien sabe leer, títulos como: “La continuidad de los parques” o “Rayuela”, encierran una proposición de lectura altamente significativa. Ahora bien, la tesis que voy a exponer es la siguiente: El título “62. Modelo para armar”, puede entenderse como el planteamiento de una pregunta de la cual el mismo texto de la novela constituye una respuesta. Opinamos que el título, ya propone lo que Roland Barthes ha llamado el “código hermenéutico” (1), sólo que el “enigma” que aquí se le propone al lector —al contrario del llamado “texto clásico” (2)— no concierne tanto al nivel “dierético” (es decir los acontecimientos de la acción, el desarrollo de la constelación de los personajes, etc.) como al nivel de la misma escritura. El problema de la escritura, pues, me parece —ésta es mi tesis— más fundamental que toda la problemática filosófica o psicológica que la crítica, hasta ahora, ha señalado en la novela. Es más fundamental, porque está situada a un nivel para el que quisiera proponer el término “transcendental”, lo que quiere decir que tiene que ver con las condiciones mismas de la posibilidad del supuesto contenido filosófico o psicológico

---

(1) “Décrivons d'appeler **code herménéutique** (...) l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore; de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement” (R. Barthes: **S/Z**. Points 70. Editions du Seuil. Paris 1970, 24).

(2) Op. cit., 14.



Biblioteca de Letras  
Jorge Puccinelli Converso



del texto. (No me vayan a preguntar, por eso, lo que entiendo por “escritura”. Es justamente eso lo que voy a explicar).

Cabe, pues, preguntar — según la tesis señalada: ¿En qué sentido el título habla de “modelo”? Además, ¿qué significa el término de “armar”? ¿Qué tipo de correspondencia — por último — existe entre “modelo” y “armar”? Veamos por ahora, pues, cómo, en la ciencia semiótica, el problema de la relación entre “texto” y “modelo” se ha planteado hasta ahora.

### 1.1. *Modelo y comunicación según Ju. M. Lotman*

Veamos — primero — el rol atribuido por Juri M. Lotman al término de “modelo” dentro de su teoría del texto literario. Se sabe que Lotman considera el carácter “literario” —o, según otra traducción, “artístico” — de un texto como “sistema secundario”, constituido por elementos de un sistema primario que es el del llamado lenguaje natural. Funciona al igual que este, es decir que puede ser considerado como sistema formal (“código”), como conjunto fijo de oposiciones (“valores” dice F. de Saussure) cuya combinatoria permite a los interlocutores ponerse de acuerdo sobre la realidad. Eso es lo que suele llamarse entonces “comunicación”. La idea central de Lotman, sin embargo, es esa: lejos de ser un instrumento neutro — del que habla la teoría mecanicista de la “información” —, instrumento sin significación propia, idóneo, pues, para transmitir cualquier mensaje, la lengua como sistema formal ya es un sistema fijo de valores o significaciones preestablecidas, necesariamente anterior a la transmisión del mensaje propiamente dicho. Es esa anterioridad de la lengua como sistema o código de significaciones preestablecidas lo que constituye, según Lotman el carácter modelizador del lenguaje. En ese sentido, cada lengua como sistema de significaciones codificadas forma su propia “imagen de la realidad”; respecto al mundo, la función modelizadora de la lengua es la de la “mimesis” (3). Presupuesto del mismo acto de la comunicación, el modelo se sustrae, pues, —dice Lotman— hasta el criterio de la verdad, ya que el problema de la verdad, al plantearse al nivel del mensaje, pierde todo sentido al nivel de la lengua, es decir del código (4).

Por supuesto, no pretendemos hacer justicia a los méritos múltiples del semiótico ruso, ni mucho menos. Se trata nomás de demostrar los límites de la llamada “semiótica de la comunicación” (5) al describir un texto —como el de 62 — cuyo proceso de significación se

---

(3) Ju. M. Lotman: **Die Struktur literarischer Texte**. NTB 103. München 1972, 27.

(4) Lotman, op. cit., 31.

(5) D. Blanco/ R. Bueno: **Metodología del análisis semiótico**. Universidad de Lima, 1980, 15 s.



ubica —cierto es— “al margen de toda eventual función comunicativa” (6). O, dicho en términos de Lotman, cuyo mensaje no hace menos que poner en cuestión constantemente el código que es la condición previa de su “comunicabilidad”:

El subtítulo “Modelo para armar”, podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunos lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer (7).

## 1.2. *Modelo y transgresión (M. Black/ P. Ricoeur)*

Otro es el planteamiento de la cuestión de modelo en la teoría del texto metafórico de Paul Ricoeur. Al seguir el esquema propuesto por Max Black, Ricoeur, al principio, propone diferencias entre “modelos a escala”, “modelos análogos” y, finalmente, “modelos teóricos”. Son solamente estos últimos que nos van a interesar aquí: Los modelos teóricos —dice Ricoeur— “no son cosas; más bien introducen un lenguaje nuevo, tal un dialecto o idioma con el que el original no está construido sino *descrito*” (8). Nos parece fundamental la oposición establecida por Ricoeur entre “construcción” y “descripción”, la cual remite a la de “representación” (sensorial) vs. “lenguaje”: El carácter modelizador del texto literario, pues, no corresponde, necesariamente, al “icono” (¡Lotman!); la relación del modelo al original no se establece a base de la intuición, sino, más bien, a base de una relación de “intertextualidad” (el término no aparece en Ricoeur): “Lo importante es que las propiedades que tiene el modelo le son atribuidas sólo por convención del lenguaje, fuera de cualquier control por medio de una construcción real (...)” (9). Por eso, el modelo teórico, al referirse a un original, cuyo modo de existencia es el de una “cosa descrita”, puede caracterizarse como “re-descripción” (10). Forma parte de la “lógica del descubrimiento” (11).

---

(6) Op. cit., 15.

(7) J. Cortázar: 62. **Modelo para armar**. EDHASA. Sudamericana. Buenos Aires, 1973, 7. La paginación de los textos citados sigue esta edición.

(8) P. Ricoeur: **La métaphore vive**. Edit. du Seuil. París, 1975, 303; el subrayado es mío.

(9) Op. cit., 304.

(10) Op. cit., 305.

(11) Op. cit., 302.



## 2. Capítulo 62/ Rayuela

El segundo elemento del título al que hay que prestar atención es la referencia explícita al capítulo 62 de *Rayuela*. ¿Cuál es la relación entre ese texto y la tercera novela de Cortázar? ¿Cuál es el nivel al que hay que situarla? La respuesta ---aunque breve--- a esta pregunta nos permite enfocar con más precisión el proyecto de escritura de 62.

La primera constatación que hay que hacer es que el cap. 62 ---al igual que la novela--- se presenta como modelo, es decir como el proyecto de un libro futuro:

En un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedó en notas sueltas (12).

Sigue una muestra en tres partes de estas notas que van a comentar la "teoría química del pensamiento", tal ésta fue formulada por el neurobiólogo sueco Holguer Hyden. El interés virtualmente literario de la teoría se debe a que Morelli la va a presentar, desde un principio, como modelo de un mundo (13). Morelli, sin embargo, va más allá: No hay que añadir solamente ---de acuerdo con la conciencia moderna--- el mundo bioquímico al mundo tradicionalmente humanista, sino de hecho hay que *substituir* el segundo por el primero. De este modo, lo que cambia no es el carácter fenoménico del mundo, sino el *sentido* de éste. Los modelos de explicación tradicionalmente admitidos --- los conceptos de la persona humana, del individuo o del sentimiento, etc. --- quedan quebrantados. Desde el punto de vista de la interpretación tradicional, los fenómenos así se transforman ---virtualmente por lo menos--- en apariciones de lo fantástico:

Química, electromagnetismo, flujos secretos de la materia viva, todo vuelve a evocar extrañamente la noción del *mana*; así, al margen de las conductas sociales, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama. O para darle el gusto al sueco: como si ciertos individuos incidieran sin proponérselo en la química profunda de los demás y viceversa, de modo que se operaran las más curiosas e inquietantes reacciones en cadena, fisiones y transmutaciones. (R: 415-417).

Sin embargo, Morelli está lejos de una afirmación dogmática del mundo bioquímico. Si éste, ante todo, sirve para quebrantar la va-

---

(12) J. Cortázar: *Rayuela*. Edit. Sudamericana. Buenos Aires 18, 1975, 415. Abreviatura: "R" = capítulo 62.

(13) Recordamos el ejemplo mineralógico el que sirve a Lotman para introducir el término de modelo. Cf. Op. cit., 27.



lidez del modelo humanista, el segundo párrafo tratará de un mundo que ya no está conforme *ni* con el uno, *ni* con el otro modelo, un mundo, por lo tanto, cuyo “ser” sólo puede enunciarse mediante ese “lenguaje metafórico” (14), para el que —según Ricoeur— la *tensión* entre un “ser” y un “no ser” está constituyente (15).

Del otro lado, Morelli —al contrario de Ricoeur— no trata de sustraerse a la paradoja que está anunciándose. No se confía al mundo ontológico del sentido (aunque limitado al lenguaje metafórico). Al contrario, aprovecha del dinamismo semántico de la paradoja para entregarse a un proceso vertiginoso de la *producción* de sentido, proceso para el que ningún significado determinado puede establecerse, cuyo sentido, al contrario, va a perderse en línea asintótica en la “búsqueda superior a nosotros mismos como individuos”:

Así las cosas, basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia... ¿qué homo? Por que sapiens es otra vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido. (R: 417).

El tercer párrafo vuelve a ocuparse del proyecto de escritura:

Si escribiera ese libro, las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumento psicológico al uso. (ibid.).

A continuación, Morelli pone de relieve un punto que debe ser fundamental para cualquier teoría, tratando de determinar el concepto de lo fantástico en Cortázar:

No que se mostrarán incapaces de los *challenge and response* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el homo sapiens guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. (ibid.).

---

(14) Ricoeur, op. cit., 318.

(15) Op. cit., 312. “L’étincelle créatrice de la métaphore (...) jaillit entre deux signifiants dont l’un s’est substitué à l’autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifié occulté **restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne**”. (J. Lacan: **Ecrits**. Ed. du Seuil. Paris. 1966, 507; c’est moi qui souligne).



Escribir, ante todo, corresponde, pues, al trabajo penoso del significante — digo “significante”, porque el texto (al igual del método husserliano de la “*epochè*”) viene a poner entre paréntesis el significado ordinario del comportamiento humano. Así, el fenómeno (es decir el significante) vuelve a incorporarse al proceso infinito de la significación, p.e. una interpretación a base de la teoría bioquímica de la conciencia, teoría simplemente fantástica, esta última, desde el punto de vista del sistema de las “conductas standard”. Sin pretensión de profundizar demasiado la cuestión —difícil de plantear— de una definición universal, hay que subrayar que, en Cortázar, hay un fenómeno de lo fantástico tan pronto como dos significados —incompatibles según la lógica de las “conductas standard”— van a unirse para constituir otro significante: Es fantástica, p.e., la teoría bioquímica de la conciencia, porque el texto nos lleva a actualizar *al mismo tiempo* la explicación tradicional del comportamiento humano. Ahora bien, dicha “*epochè*” —al acabarse así el paralelismo breve con el método fenomenológico— no va reduciendo el significado nuevo a la instancia suprema de un “ego” transcendental (¡su significado definitivo!); al contrario, trata de incorporarlo —como un elemento más— a la cadena infinita de los significantes:

Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta. (R: 417 s).

### 3. *Modelo para armar: traspasando lo lisible*

Así pues, la referencia al capítulo 62 resulta más clara: El capítulo expone, al nivel teórico, lo que la novela, al nivel de escritura, viene a realizar: un texto que tiene las características del llamado “modelo teórico” al que antes hemos aludido. Eso nos sirve de hipótesis para el análisis de la novela que presentamos a continuación. -

El análisis tiene dos partes: Primero demostramos los límites de una lectura tradicional de 62 (a la que nos referimos empleando el término Bartheano “lo lisible” (16) ). Tal lectura busca el sentido del texto al nivel de lo “verosímil”, es decir al nivel de un discurso — dice Julia Kristeva — que se presenta como parecido — “similar” — al

---

(16) R. Barthes, op. cit., 10.



discurso de la verdad, es decir los semantemas fundamentales de una sociedad determinada (17). En segundo lugar, demostramos que la suspensión del modelo realista —o sea mimético en general— ya no puede significar la sustitución de este último por un modelo simplemente “irracional” de la realidad (tan mimético como el primero y, además, aceptado, dentro del marco de la cultura occidental, desde la época del romanticismo y, sobre todo, del surrealismo), sino el planteamiento de una *pregunta* respecto a *las condiciones mismas de la posibilidad de la escritura novelística*. (Para señalarlo empleamos otro término Barthiano: “lo scriptible”).

### 3.1. *Poli-perspectiva*

Son varios los efectos de la poliperspectiva en *62*, es decir del procedimiento que consta en el hecho de narrar un solo y mismo “acontecimiento”, bajo múltiples puntos de vista. Es cierto que hay una tendencia general de esos efectos a transgredir los límites de la representación habitual de la realidad. Tal Hélène, la amiga de Juan, subiendo al tram en Viena, Hélène que sabemos al mismo tiempo está en París (cf. cap. 54, p. 187). Se trata —concluimos— probablemente de un efecto alucinador. Pero no cabe duda: El texto, después de presentar el acontecimiento a través de la conciencia “subjetiva” de Juan, nos permite presenciario también bajo la perspectiva del “objeto”, es decir Hélène. Así, el margen que separa realidad y sueño viene a ser rebasado. En lugar de la realidad ordinaria, el texto sugiere un continuum en donde las leyes espacio-temporales han dejado de tener validez.

Otro problema —mucho más grave desde el punto de vista de una lectura que está interesada en la reconstrucción “verosímil” de la acción y los personajes— es la muerte de Hélène: De un lado, es obvio que Hélène —según el capítulo 69 (p. 264)— muere asesinada por Austin, el celoso amigo de Celia, hecho confirmado por el mismo Juan cuando éste, después de Austin, al penetrar también al departamento, la descubre en la cama, bajo la luz de “una lámpara mortecina” que hace “brillar (...) los ojos abiertos de Hélène” (267). Además, da con el objeto vuelto palpable de las pesadillas de su amiga:

No necesitaba arrodillarse junto a Hélène para distinguir el paquete aplastado contra su cuerpo, el cordel desatándose como un hilo más de sangre. (267).

Del otro lado, ¿cómo hay que entender el que esa misma Hélène, pocos meses *después* de los acontecimientos que acabamos de referir,

---

(17) J. Kristeva: *Semiotikè*. Recherches pour une sémanalyse. Ed. du Seuil. Parfis, 1969, 211.



sigue caminando en medio de los vivos? Reunidos alrededor de una mesa del restaurante "Cluny", los del Círculo están tratando otra vez de realizar lo que, desde el punto de vista de los protagonistas, ya no es otra cosa que una tentativa siempre fracasando — la "comunicación" :

Hélène permanecía allí, atenta y ajena. Si en el último reducto de mi honradez ella y la condesa y Frau Marta se sumaban en una misma abominable imagen, ¿no me había dicho alguna vez Hélène —o me lo diría después, como si yo no lo hubiese sabido desde siempre— que la única imagen que podía guardar de mí era la de un hombre muerto en una clínica? Intercambiábamos visiones, metáforas o sueños; antes o después seguíamos solos, mirándonos tantas noches por encima de la tazas de café.

Se trata de una experiencia, sin embargo, que a esta altura (¡estamos en el comienzo de la novela!), el lector todavía tiene que adquirir.

El pequeño pasaje concluye lo que vamos a llamar la "secuencia inicial", es decir los primeros 16 capítulos de la novela que relatan en qué circunstancias Juan, un día, pasó la nochebuena en París.

Por varias razones —tanto temáticas como (crono-)lógicas— hay que considerar que la secuencia inicial es un resumen de la acción principal que se pasa en Viena y Londres. Ahora bien, desde esa perspectiva, el texto que hemos referido constituye una especie de resumen del resumen, el punto final y desesperado de una serie de malentendidos entre Juan y su amiga Hélène.

La contraprueba, sin embargo, no deja de ser posible: Si es cierto que la secuencia inicial resume, a muchos respectos, lo que va a ocurrir en Viena y Londres, al contrario, no faltarán indicios, dentro de las mismas secuencias en Viena y Londres, que no pueden ser entendidos, sino como una manera de referirse a lo ocurrido una nochebuena en París como algo ya pasado (18). La contradicción queda, pues, patente: La función de la secuencia inicial, con respecto al nivel cronológico de la acción, no resulta menos prospectiva que retrospectiva. En los dos casos, sin embargo, el problema que está planteado es, una vez más, el de la perspectiva: *¿Quién habla?* cuando se trata de contarnos una experiencia que, dentro de la secuencia inicial, está llamada "el coágulo". El sujeto de la enunciación no puede ser Juan, si es cierto que "Juan" se refiere a un individuo cuya vida está sometida irreversiblemente a la sucesión temporal. Tampoco puede ser el "narrador", supuesta instancia emisora de un mensaje al lector; pues, ¿cuál sería la función de una comunicación de ese tipo que infringe las leyes más fundamentales del pensamiento lógico? Para resolver la contra-

---

(18) Cf. pp. 178/179; 218; 236; 257; 262.



dicción es preciso que nos ocupemos en detalle de las 40 páginas de la novela, pasaje que el texto resume por una palabra: el "coágulo".

### 3.2. Función del "coágulo"

"¿Qué es el coágulo?". Transformación de un líquido "por la que esa sustancia se solidifica y se separa de la parte líquida", según el diccionario (¡Moliner!), el coágulo transcribe una experiencia al nivel del lenguaje: Ocurre cuando Juan, disgustado por la atmósfera especial de la nochebuena, después de caminar por las calles desiertas del Barrio Latino, acaba de tomar asiento en el restaurante "Polidor". De repente un pedido extraño atrae su atención: "Je voudrais un château saignant" (9) dice un comensal a su lado gozando del privilegio de los parisienses de reducir la lengua materna. Lo que Juan ha entendido, empero, es otra cosa. Reacción de intérprete profesional, su traducción ha sido automática; al no hacer caso del hecho que "sangriento", en castellano, neutraliza la oposición que existe en francés entre "sanglant" y "saignant", Juan ha entendido "castillo sangriento". Incorrecta, la traducción, sin embargo, no deja de producir —perceptible únicamente al oído del argentino Juan— toda una cadena de significantes. He aquí los más importantes:

- "6.810.000 litres d'eau par seconde", libro de Michel Butor en el que se habla, desde la primera página, del escritor *Châteaubriand*;
- las historias de vampirismo vinculadas a la persona de la condesa Erzebeth Bathory, provocadas por el cruce de las calles *Monsieur le Prince*/rue de *Vaugirard* que Juan ha pasado unos minutos antes;
- la casa del *basilisco* en Viena, así como los pequeños basiliscos de fantasía llevados tanto por Hélène como por Monsieur Ochs;
- el recuerdo de los trámites de *Frau Marta* en Viena;
- el nombre del restaurante: *Polidor*;
- el *espejo* frente al cual Juan ha tomado asiento;
- en fin: al botella de *Silvaner* que está tomando.

El "coágulo" es una especie de macro-signo —"signo oscuro" (11) según el texto—, compuesto por capas heterogéneas, cuya formación sigue las reglas fundamentales de todo sintagma que son —según Jacques Lacan— la de "la copresencia (metonímica) (...) de los elementos de la cadena significante horizontal" (19), así como la de la "sustitución (metafórica) del significante al significante", es un jero-

(19) Lacan, op. cit., 515.



glífico en forma anagramática (20), cuya significación Juan, durante los minutos y horas que siguen a la experiencia, en balde trata de sondear. La dificultad que se opone a este “desciframiento” es la misma con la que ya tropezamos con respecto al problema de la focalización. Nos permite, por fin, descubrir la función propia del “coágulo”: Si es verdad que hay un “malestar salutífero de la escritura” que consiste en “impedir toda respuesta a tal pregunta: *¿Quién habla?* (21), pues hay que considerar que el “coágulo” es algo como el “rastro” de la “escritura”. (Ponemos entre comillas el término de escritura para advertir que lo emplearemos, desde ahora, en el sentido que le ha dado Jacques Derrida en su “gramatología”).

Ahora bien, si es verdad que el “coágulo” significa una experiencia al nivel de escritura, se explica por qué los esfuerzos de Juan para ubicar el sentido del “coágulo” en un terreno extra-textual —sea éste psicológico, lógico o, simplemente, acontecedero— van a perderse en un proceso de codificación con carácter ilimitado. Si tuvieran éxito tales esfuerzos, harían posible, en fin, la “comunicación” o sea la “explicación” (179), puesto que la explicación lógica —o sea: la narración— no son otra cosa que “una tentativa de situar al nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea, que cuajaba y huía simultáneamente, y —¡presten atención!— *eso no entraba en el lenguaje articulado de nadie (...)*” (10; el subrayado es mío). Pues bien, ¿hay que concluir, por eso, que Cortázar pretende que existe una experiencia en cierto modo auténtica, autenticada justamente por el hecho de que está situada más allá del lenguaje? Sea como fuera —es verdad que el pasaje citado podría sugerir tal interpretación; sin embargo, ¿a qué servirá la suposición puesto que tal experiencia quedaría rigurosamente incommunicable! Se trataría de una experiencia a cuyo respecto, justamente, uno no pudiera *hablar* (22).

«Jorge Puccinelli Converso»

---

(20) Para el desciframiento filológico de los anagramas que contiene el coágulo, véase el excelente trabajo de S. Boldy (*The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge University Press 1980, 115) (p.e.: “the word **vampire** is clearly present in **Monsieur le Prince and VAugIRard**”) (op. cit., 115). El presupuesto del análisis, sin embargo, siendo de un fuerte psicologismo, el autor no puede apreciar el fenómeno de la escritura. Véase la reseña nuestra del trabajo de Boldy que aparecerá en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*.

(21) Barthes, op. cit., 146.

(22) “Hélène seguía callada, fumando despacio un cigarrillo rubio, atenta y ajena como siempre que yo hablaba (...). Si hubiéramos estado solos creo que me hubiera dicho: “No soy responsable de la imagen que anda a tu lado” (...). No era difícil imaginar el diálogo, pero si hubiese estado solo con Hélène ella no me hubiera dicho eso, probablemente no me hubiera dicho nada, atenta y ajena una vez más la incluía sin derecho, imaginariamente, como un consuelo por tanta distancia y tanto silencio. Ya nada teníamos que decirnos Hélène y yo, que nos habíamos dicho tan poco. De alguna manera que a los dos se nos escapaba y que quizá estaba tan clara en lo que había sucedido esa noche en el restaurante Polidor, no coincidíamos ya en la zona o en la ciudad, aunque nos encontráramos en una mesa del **Cluny** y habláramos con los amigos, a veces entre nosotros brevemente. Sólo yo me obstinaba todavía en esperar; Hélène permanecía allí, atenta y ajena” (40 s.).



Del otro lado, a medida que el "coágulo" nos lleva a considerar cualquier experiencia como *inscrita* en un proceso ilimitado de codificación, nos permite participar en una experiencia límite que es la de la escritura (23). Considerando el hecho de una "différance" (¡con "a"! ) primordial, corren peligro de derrumbarse, tanto el modelo del signo como el de la comunicación y, por ende, cualquier "semiótica" de la narración (24). Por consiguiente, el problema de Juan no consiste tanto en "comunicar" — él mismo (como "sujeto de comunicación") a otros sujetos (como destinatarios) — la significación que lleva consigo la experiencia que él llama "coágulo", sino, más bien, en aceptar el que él mismo, su propio sujeto, no es otra cosa que esa "contradicción instantánea" (10), hecha manifiesta en la experiencia del "coágulo". La tentativa, motivada por un proyecto logocentrista — a saber a partir de una instancia más allá del lenguaje —, de *pensar* esa experiencia pone en evidencia que el que piensa está condicionado, justamente, por lo que trata de entender:

"Sí", pensó Juan suspirando, y suspirar era la precisa admisión de que todo eso venía de otro lado, se ejercía en el diafragma, en los pulmones que necesitaban espirar largamente el aire.

Sí, pero también había que pensarlo, porque al fin y al cabo él era eso y su pensamiento, no podía quedarse en el suspiro, en una contracción del plexo, en el vago temor de lo entrevisto. Pensar era inútil, como desesperarse por recordar un sueño del que sólo se alcanzan las últimas hilachas al abrir los ojos; pensar era quizá destruir la tela todavía suspendida en algo como el reverso de la sensación, su latencia acaso repetible. (13)

El corolario de esa constatación es el desvanecimiento de la distinción entre sujeto y objeto, presupuesta por toda teoría de la comunicación. A ese respecto, el espejo delante de Juan parece ser la imagen de esa confusión:

El alfabeto ruso sigue ahí, oscilando entre las manos del comensal gordo, contando las noticias del día como más tarde en la zona (el *Cluny*, alguna esquina, el canal Saint-Martin que son siempre la zona) habrá que empezar a contar, habrá que decir algo, porque todos ellos están esperando que te pongas a contar,

---

(23) "Rien - aucun étant présent et in-différent - ne précède (...) la différence et l'espace. Il n'y a pas de sujet qui soit agent, auteur et maître de la différence et auquel celle-ci surviendrait éventuellement et empiriquement. La subjectivité - comme l'objectivité - est un effet de différence, un effet inscrit dans un système de différence". (J. Derrida: **Positions**. Paris, 1972, 40).

(24) "(...) tell est bien la fonction de l'écriture: rendre dérisoire, annuler le pouvoir (l'intimidation) d'un langage sur au autre, dissoudre, à peine constitué, tout métalangage". (Barthes, op. cit., 105).



el corro siempre inquieto y un poco hostil al comienzo de un relato, de alguna manera están todos allí esperando que empieces a contar en la zona, en cualquier parte de la zona, ya no se sabe dónde a fuerza de ser en tantas partes y tantas noches y tantos amigos, Tell y Austin, Hélène y Polanco y Celia y Calac y Nicole, como otras veces le toca a alguno de ellos llegar a la zona con noticias de la Ciudad y entonces te toca a ti ser parte del corro que espera ávidamente que ese otro empiece a contar (...) (15)

Si es lícito decir —según un principio establecido por Lotman— que la secuencia inicial anticipa, al nivel de modelo, al texto en su conjunto, hay que señalar el carácter especial de ese modelo. Pues, las experiencias de Juan en el “Polidor” no constituyen una “definición” (25) —ni, tampoco, un “código”— del relato que sigue, tan poco como es posible reducir la antinomia “ciudad”/ “zona” — que domina tanto la secuencia inicial como el texto entero — a la oposición “experiencia individual”/ “experiencia intersubjetiva” (= “comunicación”). El hecho de que los dos términos, con ser antónimos, no dejan de ser sinónimos —pues “la zona entre ubicua y delimitada que se parece a ellos (...) participa a la vez de la Ciudad y de la zona misma, es un artificio de palabras donde las cosas ocurren con igual fuerza que en la vida de cada uno de ellos fuera de la zona” (16) — señala el que el texto rebasa el modelo de la comunicación, que la narración, por lo tanto, se sitúa al nivel de la *escritura* (26).

#### 4. Modelo para armar: aproximación a lo “scriptible”

La meta de este párrafo consiste en la aplicación del modelo de la escritura al texto en su conjunto. Hay que demostrar que tanto la acción como la constelación de los personajes —los dos centros de interés del análisis tradicional— rebasan los límites del modelo verosímil, es decir la referencia *avant la lettre* a un saber preconcebido.

Por otro lado —nos permitimos un breve paréntesis—, tampoco la llamada —por Lotman— “estética de la confrontación” nos parece suficiente para describir satisfactoriamente el fenómeno de la escri-

---

(25) Lotman, op. cit., 305.

(26) La intercambiabilidad de ambos términos está en que, del punto de vista de la escritura, la distinción - objetivista, por supuesto - propuesta por Eugenio Coseriu entre **zona** como “la ‘región’ en la que se conoce y se emplea corrientemente un **signo**” y **ámbito** como “la ‘región’ en la que el **objeto** se conoce como elemento del horizonte vital de los hablantes o de un dominio orgánico de la experiencia”. (E.C.: **Teoría del lenguaje y lingüística general**. Madrid, 1962, 211) resulta inaceptable. El mismo Coseriu, sin embargo, reconoce “que la distinción no es de ningún modo absoluta, pues cualquier palabra que tenga significado léxico, significa al mismo tiempo en una **zona** dependiente de una particular tradición idiomática) y dentro de un ámbito (dependiente de un conocimiento objetivo)”. (Ibid., 312).



ra. En efecto, si un autor, consciente de “la limitación de cualquier sistema de codificación” (27), trata de comunicar una supuesta experiencia única — “resultante”, por lo tanto, “del rechazo de los conceptos apriorísticos impuestos por la lengua” (28) —, en este caso también, lo que cuenta sobre todo, es el significado de su texto. Es la particularidad de su visión la que facilita al autor el presentarse como “sujeto” de un enunciado, cuya superioridad —respecto a otros significados—, justamente sostiene.

De ahí las dificultades con las que tropieza la llamada semiótica de la comunicación, al concebir la producción del sentido literario según el modelo epistemológico (29), en tanto que “la función de la escritura” consiste —según Roland Barthes— en “hacer irrisorio, anular el poder (de intimidación) de un lenguaje respecto a otro, disolver, apenas constituido, cualquier metalenguaje” (30).

Tenemos que demostrar, por lo tanto, que no hay significación alguna capaz de trascender en última instancia —o sea, en consideración de cualquier “presencia” (31)— la cadena de los significantes que constituyen la acción y los personajes.

#### 4.1. *El sujeto y la lengua: “paredro” y “ciudad”*

Al desvanecerse la tentativa de desciframiento, la misma experiencia del “coágulo”, sin embargo no resulta inútil. Su valor positivo consiste, más bien, en despojar al sujeto de una ilusión — la de ser origen, fuente o dispensador del *sentido*: Lo que Juan, justamente, se ve *obligado* a admitir, es el hecho de que está “sujeto” — Lacan, después de Merleau-Ponty, ha subrayado este segundo sentido del término *sujeto* (32) — a un conjunto de significantes cuya función, justamente, consiste, en atribuirle su calidad de “sujeto”. Sin embargo, lo mismo que lo que ocurre a Juan anticipa estructuralmente la experiencia de los otros personajes — en primer lugar Hélène, Marrast y Nicole —, así hay otro personaje — personaje clave a ese respecto — cuya función no es otra cosa que hacer resaltar la estructura común a todos. Se llama “mi paredro”:

(27) Lotman, op. cit., 66.

(28) Susana Reisz de Rivarola: **La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido.** (Ponencia, “III Coloquio Internacional de Poética y Semiología Literaria”, México, noviembre, 1980. Manuscrito: p. 17. Aparecerá en la Rev. “Acta poética”, México.

(29) Según Lotman, la función del texto literario en tanto que “modelo” consiste en “conocer el mundo (...), así como transmitir los resultados de tal conocimiento a un auditorio”. (Op. cit., 413).

(30) Barthes, op. cit., 105.

(31) Nada más contradictorio a la escritura de Cortázar - o sea, la filosofía de Derrida de la que pretende hacer uso S. Boldy - como la reducción de 62 a “on attempt to recover the lost or repressed presence”. (S. Boldy, op. cit., 112). La presencia está asimilada a lo que Boldy llama “vital force” (115), encontrada en tanto que “message of the coágulo” (114), pero reprimida luego “through the detour of *différance*”. (ibid.)

(32) Cf. H. Lang: **Die Sprache und das Unbewusste.** Jacques Lacan Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt, 1973, 247.



(...) mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla, pues que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro (...) (23)

La calidad de “paredro” es la “alteridad” del sujeto al que alude Bakhtine (33), radicalizada —al parecer— por la teoría lacaniana. En cuanto que “paredro”, el sujeto no solamente necesita el otro para llegar a su propio ser. Le hace falta el aspecto creador que —gracias al “principio dialógico” — caracteriza al sujeto bakhtiniano (34). En efecto, la función del “paredro” está reduciéndose a representar — o “sustituir” — el sujeto en cuanto que discurso del otro. Del otro lado, la calidad de “paredro” no es una alienación pasajera del individuo. Es, más bien, lo que acontece, en el fondo, a todo el mundo: “había siempre entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro (...)”. A ese respecto, el término de “paredro” está cerca de otra fórmula la cual, en Lacan, se refiere al efecto producido por la inscripción fundamental del sujeto en la cadena significante: “un significante es lo que representa al sujeto para otro significante” (“un signifiant, c’est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant”) (35).

Así, “mi paredro” sirve de fórmula de base para aludir a los personajes en cuanto que “sujetos del significante”. Sujeto del — o, más bien, “al” — código del lenguaje, “mi paredro” llega a ilustrar “el problema jamás resuelto de describir lo que se describía estruendosamente a sí mismo” (95). Por consiguiente, su función está limitada a menudo a expresarse en base a tautologías (“como muy bien había dicho alguna vez mi paredro, no había razón para que dentro de esa perspectiva los hombres no anduvieran por la calle con un cartel *homme*” (ibid.)), a repetir lo “ya visto”, o sea, lo “ya dicho”. Al contar, p.e., la manera de ser expulsado, por parte de un inspector de Scotland Yard, de su hotel en Londres, “mi paredro” se expresa en estos términos:

---

(33) Cf. T. Todorov: **Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique.** Ed. du Seuil. Paris, 1981, 154 ss.

(34) “On s’est souvent mépris sur l’interprétation que faisait Bakhtine de l’oeuvre de Dostoievski en lui attribuant l’idée selon laquelle Dostoievski toutes les positions se vaudraient, l’auteur n’ayant pas d’opinion propre. Non; c’est que les personnages peuvent, dans ces romans, **dialoguer** avec l’auteur; c’est à soi, à sa place dans le temps, à sa culture, et n’oublie rien. La grande affaire de la compréhension, c’est l’**exotopie** de celui qui comprend (...) par rapport à ce qu’il veut comprendre créativement”. (Cité par Todorov, op. cit. 169).

(35) Lacan, op. cit., 819.



Un individuo flaco, era un individuo vestido de negro y flaco, con un paraguas. El inspector Carruthers era un individuo con paraguas, flaco y vestido de negro. Como siempre, cuando golpean a la puerta es mejor no abrir, porque del otro lado habrá un individuo con paraguas y flaco, el inspector Carruthers vestido de negro (... etc., etc.) (200)

Reducción del *mensaje* a la repetición sencilla del *código*, el discurso del “paredro” representa al lenguaje en su calidad de “*législation*” (36). Por eso, Nicole, con motivo de su confesión burlesca e italianizante, tiene que dirigirse, justamente, al “padre, paredro mío”:

Padre, me acuso de haber corrompido a un joven (...) confesso a te, paredro mío, che ho peccato molto, per mia colpa, mia grandissima colpa (...) (171).

Ahora bien, mientras “mi paredro” establece lo que llamamos, parafraseando a Lacan, el “algoritmo” del personaje, el algoritmo que representa la acción es “la ciudad”:

Por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo, y de regreso hablábamos de ella (...). La ciudad podía darse en París, podía dársele a Tell o a Calac en una cervecería de Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona, a menos que fuera lo contrario. La ciudad no se explicaba, era; había emergido alguna vez de las conversaciones en la zona, y aunque *el primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro*, estar o no estar en la ciudad se volvió casi una rutina para todos nosotros (...) cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos, podía ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo (la plaza de los tranvías, los portales con las pescaderas, el canal del norte) en cualquiera de los lugares por donde andábamos y vivíamos en ese tiempo. (22 s.; el subrayado es mío).

La relación entre “mi paredro” y “la ciudad”, puede explicarse fácilmente —al parecer— en términos de Greimas (37): Si “mi paredro” representa el personaje —o el “actante”—, “la ciudad”, por consiguiente, llegaría a significar “el predicado”. Sin embargo, hay más: el texto insiste en el que dicha relación de ninguna manera se reduce a una sencilla necesidad lógica; depende, más bien, de un acto *enunciativo*: al igual del paredro —“el primero en traer noticias de la ciudad”—, Juan y los otros personajes van a constituir también su “ciudad”, sen-

---

(36) Barthes: *Leçon*. Ed. du Seuil. Paris, 1978, 12.

(37) Blanco/Bueno, *op. cit.*, 65.



cillamente porque hablan de ella, porque tratan de situar lo que viene ocurriéndoles “al nivel del lenguaje” (10). Se entiende mejor, ahora, la razón por la que el texto, al introducir los términos “ciudad” y “zona”, los presentaba intercambiables: es que las acciones de los personajes (“la ciudad”) no se definen exhaustivamente por algún contenido, trascendente al lenguaje, sino, más bien, por su posición al interior de la cadena significante (“la zona”) a cuyo respecto los actantes se encuentran irrevocablemente “en posición de enunciación” (38).

#### 4.2. “Al margen de las conductas sociales: Juan, Tell, Hélène

Vamos a ver ahora cómo se manifiesta la estructura que acabamos de establecer al nivel más concreto de las constelaciones. Limitamos el análisis a un solo grupo: Juan, Tell y Hélène. Ya hemos visto que toda característica de tipo “causal” o “psicológico” con respecto a las relaciones de los personajes resulta insuficiente la primera, porque supone una cronología coherente, la segunda porque está basada en un modelo antropológico especial, a prueba, justamente, del “deslizamiento incesante del significado bajo el significante” (39), que se manifiesta desde la experiencia del “coágulo”, a saber desde la primera línea de la novela.

A ese respecto, la evocación de un amor tranquilo entre Tell y Juan —amor sin culpabilidad ni consecuencias, cumplimiento de un deseo puramente animal (40)— ya no forma parte de la “historia” que está a punto de comenzar. No es un estado ideal de “conjunción con el objeto” cuya recuperación, a través de un “estado de disjunción” transitorio, constituiría (para dar gusto a Gremias) “el programa narrativo” (41). Al contrario, al llegar a un estado de cumplimiento, el deseo se ve obligado a transformar su objeto en “animal”, a despojarlo de todo lo que lo hace “significativo”, es decir de “lo otro”, en resumen arrebatársele, justamente, su calidad de “objeto de deseo”. La “tierra de nadie” de tal amor no es otra cosa, sino lo imaginario.

Del otro lado, la historia tal como se presenta al nivel de las acciones y los personajes da cuenta de una experiencia donde el cum-

---

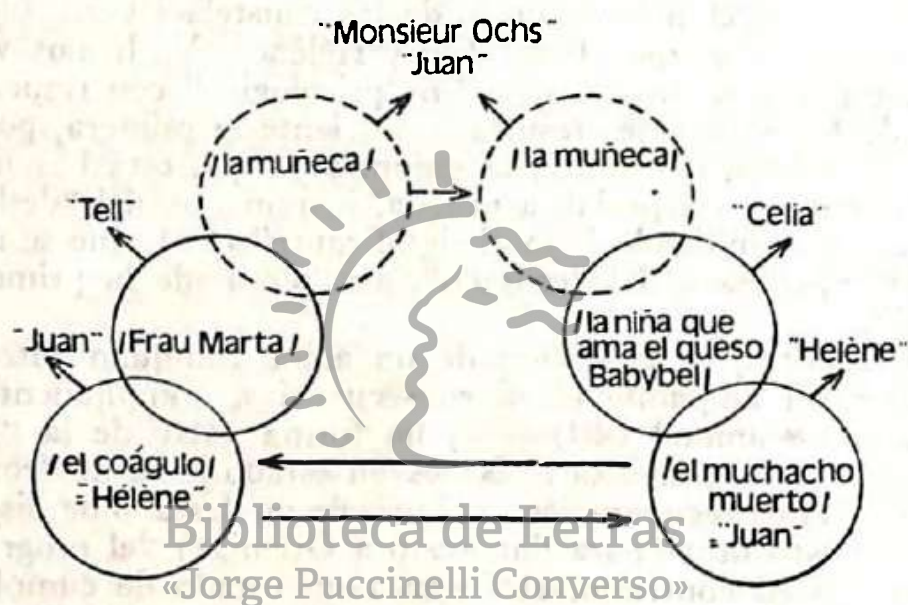
(38) Cf. O. Ducrot: T. Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Points 110. París, 1972, 441.

(39) Lacan, op. cit., 502.

(40) “Sin énfasis, con una libertad de gata que siempre le había agradecido, Tell sabía sumarse bellamente a cualquier viaje de trabajo y a cualquier hotel para darme ese aplazamiento de París con todo lo que París era entonces para mí (con todo lo que París no era entonces para mí), ese interregno neutral en el que se podía vivir y beber y hacer el amor como si se gozara de una dispensa, sin faltar a una fe jurada, yo que no había jurado ninguna fe. Dos o tres semanas en una tierra de nadie, trabajando para el viento y jugando a quererse, no eran exactamente el hueco donde tan bien cabía la fina cintura de Tell?” (60).

(41) Blanco/Bueno, op. cit., 76.

plimiento del deseo está aplazado —“diferido” según Derrida— irremisiblemente a consecuencia de un proceso de creación continua de fantasmas, imágenes y engaños, es decir de “significantes”. Conforme a la definición lacaniana, a la que antes aludimos, la fundición de los últimos consiste en constituir, tanto los personajes como las relaciones que existen entre ellos: Mientras los significantes, por un lado, se refieren a los personajes en tanto que sujetos de enunciación, éstos, del otro lado, están determinados —“representados” según Lacan— por otros significantes, al establecerse así —en lugar de un diálogo en donde viene a erigirse el *sentido*— esta ramificación que ha llamado la cadena signifiante. He aquí, reducido a lo esencial, su esquema:



A partir del esquema, una triple observación se impone:

1º El estado y las relaciones de los personajes se sitúan al nivel de un *texto* en donde el término de intertextualidad viene a reemplazar el término tradicional de intersubjetividad. En efecto, las relaciones entre los personajes no se establecen a partir de una relación de “sujeto a sujeto”, sino a partir de las “correlaciones del signifiante al signifiante”:

Todo se había ido complicando en esos días otoñales de Viena, en parte por la historia de Frau Marta y de la chica inglesa, peso sobre todo, por la muñeca de monsieur Ochs y esa aptitud de Tell para precipitar menudas tempestades de chaleco que hasta entonces habían divertido tanto a los tártaros cuando se hablaba de ellas en la zona, al regreso de los viajes y las aventuras (59).



2º Las flechas que apuntan desde los “anillos” de los significantes a los nombres propios de los personajes van a señalar la posición “excéntrica” de estos últimos con respecto a su posición en cuanto que “sujetos de significado” (42). De esta manera se explica la alusión del capítulo 62 de *Rayuela* a una acción “al margen de las conductas sociales, (...) una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignac, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori”. La despersonalización del “modelo actancial” está señalizada, además, por la salida a escena de dos personajes extraños: el caracol Osvlado así como la chica Feuille Morte. En efecto, la animalidad del primero y el mutismo de la segunda no dejan señalar un grado extremo en cuanto al abandono del modelo antropológico (43), indicado tradicionalmente por el empleo de los nombres propios (44).

3º Las flechas horizontales, por el contrario, aluden al estado aparentemente aporético en que se encuentran las relaciones entre Juan y Hélène; la “incomunicabilidad” característica de ellas resulta ser, justamente, un proceso de sustitución recíproca de fantasmas:

Una y otra vez me habló del muchacho muerto, *sustituyéndolo y sustituyéndome* en un lento delirio que la llevaba y la traía de una sala de la clínica a ese monólogo frente a mí (...) y en muchos momentos era como si yo fuese el enfermo tendido en la camilla y ella le estuviese hablando de mí hasta que bruscamente invertía los términos y con el gesto de secarse las lágrimas como si se arrancara una máscara volvía a hablarme y repetía mi nombre y yo sabía que era inútil, que su máscara estaba siempre ahí, que no era por mí que se abandonada a la desesperación, otra Helène persistía más adentro, otra Hélène seguía bajando en una esquina que no me era dado alcanzar, aunque la tuviera ahí casi entre los brazos. Y ésa, la que se alejaba llevando el paquete, la que inútilmente lloraba ante mí, guardaría para siempre la llave del castillo sangriento; mi última, triste libertad era imaginar cualquier cosa, elegir cualquier Hélène entre las muchas que en las charlas del café habían postulado alguna vez mi paredro o Marrast o Tell, imaginarla frígida o puritana o simplemente egoísta o resentida, víctima de su padre o peor aún, victimaria de alguna oscura presa inconcebible como algo me lo había hecho sentir en la esquina de la rue de Vaugirard, en la mancha amarilla de la linterna sorda buscando la garganta de la chica inglesa, y qué podía importarme todo eso si

(42) Lacan, op. cit., 517; cf. Lang, op. cit., 262.

(43) Cf. Blanco/Bueno, op. cit., 125.

(44) Cf. Barthes: *S/Z*, op. cit., 74 s.



la amaba, si el pequeño basilisco que alguna vez se había paseado por su pecho, resumía en su verde relámpago mi interminable servidumbre.

(237; el subrayado es mío).

La sustitución recíproca de fantasmas está lejos de caracterizar solamente las relaciones entre Juan y Hélène: al igual del “paredro” —la fórmula más completa del procedimiento—, en el fondo, todos los personajes se reducen a las representaciones fijas — a ese respecto, el término “coágulo” parece remitir al de “capitonnage” en Lacan (45) — que suelen formarse de ellos los otros.

Mencionemos —para otras tales— las siguientes: “la malcontenta” (73; 84) (Nicole para Marrast); “la niña que ama el queso Babybel (11; 139) (Celia para Hélène); “un menudo San Sebastián” (92) (Hélène imaginada por Marrast “como sustitución de Juan”); “Par-sifal” (173) (Austin para Nicole); “la condesa” (18) (Frau Marta para Juan), etc. El más importante de estos significantes — en la medida en que manifiesta más claramente la función general de esas sustituciones que es la “Verdichtung” o sea, la “condensación” (46) — es sin duda alguna “la muñeca de Monsieur Ochs”. Si el texto no habla del contenido “inmundo” de la muñeca sino alusivamente, ésto no es solamente un procedimiento para imitar a “las señoras” que “habían desviado púdicamente los ojos” (98), sino, más bien, para dar a entender que no se puede hablar del “policromado objeto” (99) — en tanto que objeto del deseo — sino al nivel del significante. Por esta razón, la muñeca, al representar sucesivamente Hélène, Celia o Juan, llega a constituir —si se permite la expresión— el significante por antonomasia de la novela:

*(...) algo abominable, parecido podía estar sucediendo o habría ya sucedido en el subsuelo de la clínica, alguien habría subido un lienzo blanco hasta el mentón del muchacho muerto, y entonces la muñeca de Telly era Celia que era el muchacho muerto y cumplía las tres ceremonias, crispada y distante a la vez porque el sedante empezaba a arrastrarme hacia abajo, a un duermevela precario donde alguien que era todavía yo y que oía pensar seguía preguntándose quién me habría enviado realmente la muñeca, porque cada vez parecía menos posible que hubiera sido Telly, aunque si podía ser Tell, pero ella misma, no exactamente por ella misma, sino movido por Juan (...).*

..(166 s.; el subrayado es mío).

Ahora bien, si la ley general de la constitución de los personajes es la sustitución, la de la constitución de las acciones propiamente di-

---

(45) Cf. Lacan, op. cit., 239.

(46) Op. cit., 511.



chas es “la conexión del significante al significante” (47). Esto está simbolizado, en el esquema, por los significantes en forma de anillos. Como el texto es la puesta en escena de una experiencia que hemos llamado “transcendental” (48) —dado el *factum* de la metáfora o de la metonimia (que son las estructuras fundamentales del mismo lenguaje)—, la puesta en escena narrativa de un contenido trascendente a la lengua (o extra-lingüístico) —presupuesto del proyecto de la comunicación— necesariamente está condenada al fracaso. La incapacidad que experimenta Juan, para comprender, “descifrar” o “repetir en términos mentales” (11) —es decir conforme con una lógica que no es solamente la de las estructuras inherentes a la lengua, — “lo que acababa de sucederle” (ibid.), pone de manifiesto los límites del logocentrismo, es decir un desgarramiento insuperable —debido a la supremacía del significante sobre el significado— entre un sujeto que piensa u otro que se experimenta como “sujeto” *al* significante:

Sí, pero también había que pensarlo, porque al fin y al cabo él era eso y su pensamiento (...). Pensar era inútil, como desesperarse por recordar un sueño del que sólo se alcanzarán las últimas hilachas al abrir los ojos (...). Y no podía impedirse sonreír mientras asistía, testigo sardónico, a su pensamiento que le alcanzaba ya la percha del pequeño basilisco, una asociación comprensible, porque venía de la *Basilisken Haus* de Viena, y allí, la condesa... (13 s.).

5. “el hombre no es sino que busca ser...”

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli» *The difficulty in philosophy is to say no more than we know.*

(L. Wittgenstein)

Como “práctica significativa” 62 está conforme con una experiencia límite que es la de la comunicación y el signo. ¿Se desprende de eso que la novela pertenece a esta “literatura del significante” de la que habla Lucien Dällenbach, cuya característica sería la “especulación generalizada” (“spécularité généralisée”), al hacer “causa común con una ideología de la desaparición del sujeto o de su adherencia al ‘estado del espejo’”? (49). Así, esa literatura —con el fin de apartarse de la “mímesis” (50)— se igualaría a la puesta en escena de una subjeti-

(47) Ibid.

(48) J. Derrida: *De la grammatologie*. Les éditions de minuit. París, 1967, 89 s.; según Lang, la teoría lacaniana también puede entenderse como una “*transzendente Sprachlogik des Unbewußten*”. (Op. cit., 246).

(49) L. Dällenbach: *Le récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Ed. du Seuil. París, 1977, 210.

(50) Ibid.

vidad con carácter totalizador, es decir a su adherencia al estado de lo imaginario.

La equivocación por parte de Dällenbach no solamente con respecto a la llamada "literatura del significante", a saber el principio de la escritura misma, sino también respecto a un texto importante del propio Lacan es obvio. Ya no vamos a discutirla. Hay que demostrar aquí solamente en qué medida el modelo teórico de *62* rebasa el de la "puesta en abismo", cuya historia viene a ser esbozada por Dällenbach.

### 5.1. "lo otro"

"La antítesis es el muro sin puerta. Pasar por encima de ese muro eso es la transgresión": (51). Al rebasar la antítesis del sujeto y el objeto, es decir la de la llamada escritura "subjetiva" y la "mímesis", *62* nos prepara para la "experiencia" (52) de *lo otro*. Al transgredir, sin embargo, hasta la transgresión misma (la que, todavía, supone la antítesis), la novela va situando el relato a un nivel en donde "la transgresión cesa de ser tal". (Prefacio, p. 7). "Lo otro", pues, no es solamente "el Otro" (con mayúscula) en el sentido restringido de la psicoanálisis — ni mucho menos significa la "trascendencia" en el sentido tradicional del término filosófico; "lo otro" es todo lo contrario de cualquier "presencia", es una especie de resultante de la revocación generalizada de todos los sistemas codificados (o sea, codificantes); es la experiencia —la práctica— de "otro orden" (11) (de los significantes, por supuesto).

Es la constatación que el reconocimiento de los límites del logocentrismo — reconocimiento desencantado de que "todo es falso" (ibid.), es decir que todo es problema del lenguaje — significa al mismo tiempo un paso decisivo para rebasar esos límites dada "la oscura certidumbre de que por allí, no por esta simplificación dialéctica, empieza un camino". (11s.).

Con respecto a esa posibilidad, los personajes reaccionan diferentemente. Por esa razón, es, ante todo, el uso que hacen del lenguaje (o sea, de los códigos en general) — y no tanto las "acciones" — lo que sirve para definirlos como "actantes". El campo de aplicación de ese parámetro se extiende desde el nivel "infra-humano" de los "au-

---

(51) Barthes: *S/Z*, op. cit., 71.

(52) "'Expérience' a toujours désigné le rapport à une présence, que ce rapport ait ou non la forme de la conscience. Nous devons toutefois, selon cette sorte de contorsion et de contention à laquelle le discours est ici obligé, épuiser les ressources du concept d'expérience avant et afin de l'atteindre, par déconstruction, en son dernier fond. C'est la seule condition pour échapper à la fois à l' 'empirisme' et aux critiques 'naives' de l'expérience". (Derrida: *De la grammatologie*, op. cit., 89).



tómatas" Osvaldo/ Feuille Morte, el universo cerrado y codificado de "mi paredro", hasta las actividades lúdicas de los "pampeanos" Calac y Polanco, o sea, las regiones "trans-humanas" de "lo otro" propiamente dicho experimentadas por Juan y su amigo, el escultor Marrast: Para Juan —al contrario de Hélène— la complejidad del "coágulo", a veces, constituye "el llamado o el signo oscuro de la cosa misma, el desasosiego en que me deja, la instantánea mostración de otro orden en el que irrumpen recuerdos, potencias y señales para formar una fulgurante unidad que se deshace en el mismo instante en que me arrasa y me arranca de mí mismo" (11).

Marrast, sin embargo, va más allá (53): Mientras Juan, hasta cierto punto, se deja sorprender por la experiencia del "coágulo" y, en el fondo, se pone a buscar un orden nuevo solamente contra su voluntad, Marrast, al revés, al sacar la conclusión del hecho de que la realidad como lenguaje no es sino un "arte combinatoria de recuerdos y circunstancias" (30), se pone a crear espontáneamente ese orden mediante un acto de imaginación artística: No se contenta con desconcertar a las autoridades de Arcueil, al sacar un gigantesco —aunque desfigurado— Vercingétorix de la "piedra de hule" (54), sino, además, se pone a suscitar — en nombre de "una especie de responsabilidad de demiurgo" (124) (el demiurgo, por supuesto, es Robert Musil) — "la acción paralela" (85):

Sí, pero eso no era todo, no podía ser todo. Marrast sentía que algo se le escapaba, tan cerca de él como Nicole que también se le escapaba; todo eso ya no tenía nada que ver con la previsión y los desarrollos posibles. Un juego del tedio y la tristeza había alterado un orden, un capricho había incidido en las cadenas causales para provocar un brusco viraje, dos líneas enviadas por correo podían entonces conmover el mundo, aunque fuera solamente un mundo de bolsillo; Austin, Harold Haroldson, probablemente la policía, veinte neuróticos anónimos y dos guardianes suplementarios habían salido por un tiempo de sus órbitas para converger, mezclarse, disentir, chocar, y de todo había nacido una fuerza capaz de descolgar un cuadro histórico y engendrar consecuencias que él ya no vería desde su taller de Arcueil donde estaría luchando con la piedra de hule. (156)

## 5.2. *Escribir la revolución...*

Ninguno de nosotros era verdaderamente serio (...) y lo

---

(53) Cierta similitud de las respectivas experiencias de Juan y Marrast se muestra p.e. en la actitud de una esperanza contra toda esperanza que toma Juan frente a Hélène. ("Sólo yo me obstinaba todavía en esperar" (41) ) a la que corresponde la actitud del "creo porque es absurdo" (198) con el que Marrast resume sus relaciones dolorosas con Tell y Nicole.

(54) J. Cortázar: *Ultimo round*. Siglo XXI editores. México 1974, t. I, 66.

que nos había reunido en la ciudad, en la zona, en la vida, era precisamente un alegre y obstinado pisoteo de decálogos. Cada uno a su manera, el pasado nos había enseñado la inutilidad profunda de ser serios, de apelar a la seriedad en los momentos de crisis, de agarrarse por las solapas y exigir conductas o decisiones o renunciadas; nada podía ser más lógico que esa tácita complicidad que nos había reunido en torno de mi paredro para entender de otra manera la existencia y los sentimientos, caminar por rumbos que no eran los aconsejables en cada circunstancia, dejándonos llevar, saltando a un tranvía como lo había hecho Juan en la ciudad, o quedándonos en una cama como yo seguía haciéndolo con Nicole, sospechando sin razones ni demasiado interés que todo eso tendía o distendía a su manera lo que en el plano de la razón sensata se hubiera traducido en explicaciones, cartas, mucho teléfono y quizá tentativas de suicidio o viajes repentinos a la acción política o a las islas del Pacífico. (83s.)

Hay que exceder el margen restringido de la novela para reconocer la transcendencia del modelo propuesto por 62. Respecto a *Rayuela* y *Libro de Manuel* su función resulta ser la de un exorcismo (término propuesto por el mismo Cortázar para caracterizar ciertos razgos de sus cuentos). Y eso por dos razones:

1º Al dirigirse “a un cierto género de lectores de 62” (55), Cortázar hace la observación de que esa novela —al contrario de *Rayuela*— “prescindía de toda adherencia momentánea, que las remisiones a otros puntos de vista, las citas de autores o hechos simpáticamente ligados a la trama central, habían sido eliminadas con vistas a una narración lo más lineal y directa posible” (56). El autorretrato nos parece pertinente en la medida en que es cierto que la temática de 62 —con respecto a la prolijidad de *Rayuela*— se reduce a exponer un solo problema: el de la constitución “semiológica” de la cultura humana, es decir el problema de la “escritura”. La problemática sí que ya ni hace falta en *Rayuela*, pero queda reducida a las “digresiones” (“capítulos prescindibles”) del escritor Morelli (57).

Del otro lado, el punto de partida en 62 ya es expresamente la teoría literaria tal que la presenta el capítulo 62 —y, sobre todo, el capítulo 79— de *Rayuela*. El punto de vista semiológico de Morelli —presupuesto del proyecto de un “roman comique” (¡cap. 79!)— deja de ser un punto de vista entre otros; Cortázar lo ha hecho definitivamente suyo.

2º Sin embargo, 62 no es otro suplemento de *Rayuela* — ni mucho menos. El carácter subversivo del texto, sin embargo, aparece

---

(55) Cortázar, op. cit., 248.

(56) Op. cit., 249.

(57) A ese respecto, el ensayo *La muñeca rota* es una especie de “morelliana” suplementaria de 62.



precisamente con respecto al *Libro de Manuel*. El proyecto de lo que podría llamarse —con Joseph Beuys— la escultura social ha salido del ámbito protector del Courtauld Institute y reaparece —bajo el título de “la Joda”— en forma de acción abiertamente revolucionaria. Al final de su acción, los promotores de “la Joda”, sin embargo, no tienen solamente los pantalones empapados — tal Polanco y sus amigos al naufragar en la laguna de Boniface Perteuil; pagan con la vida el haberse enfrentado con las “hormigas”. El modelo de “lo otro”, la permeabilidad de toda codificación a la productividad del sentido — la que está presente en 62 solamente al nivel de la fantasía lúdica desprendida de toda implicación político-histórica — reaparece, a su vez, en forma concreta como el proyecto del “hombre nuevo” (Che Guevara). El paso del modelo a la concretización histórica no significa, empero, que haya dejado de desempeñar su rol crítico con respecto a la lengua: la figura del individualista Andrés — si acaba de incorporarse a la acción — demuestra el paso de la fantasía revolucionaria — herencia de 62 — al proyecto de una revolución promovida por la fantasía. En caso de que la acción social se pusiera a renunciar al fermento de la imaginación, o sea, que creyera poder formular — de una vez para siempre — el significado definitivo de la natura humana, la pretendida revolución ya no resultaría más que la repetición absurda de la historia la cual, sin embargo, se empeña en cambiar (58). Por eso —dice Andrés— “me dan miedo los Gómez y los Lucien Verneuil que son las hormigas del buen lado, los fascistas de la revolución (...)” (59).

## Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

---

(58) La revolución —si se permite comentar el punto de vista de Andrés por un texto de Derrida— no es la desaparición de la diferencia, sino su desenvolvimiento máximo: “Si le mot ‘histoire’ ne comportait en lui le motif d’une répression final de la différence, on pourrait dire que seules des différences peuvent être d’entrée de jeu et de part ‘historiques’ ”. (Derrida: *Marges de la philosophie*. París 1972, 12).

(59) J. Cortázar: *Libro de Manuel*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires 3<sup>ème</sup> édit., 1977, 351.