



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

A través del espejo

El cuerpo en la obra de Julio Cortázar

Autor:

Gache, Belén

Tutor:

Traversa, Oscar

2000

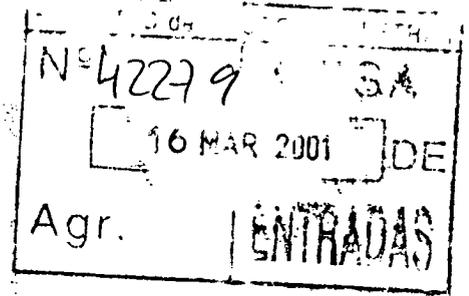
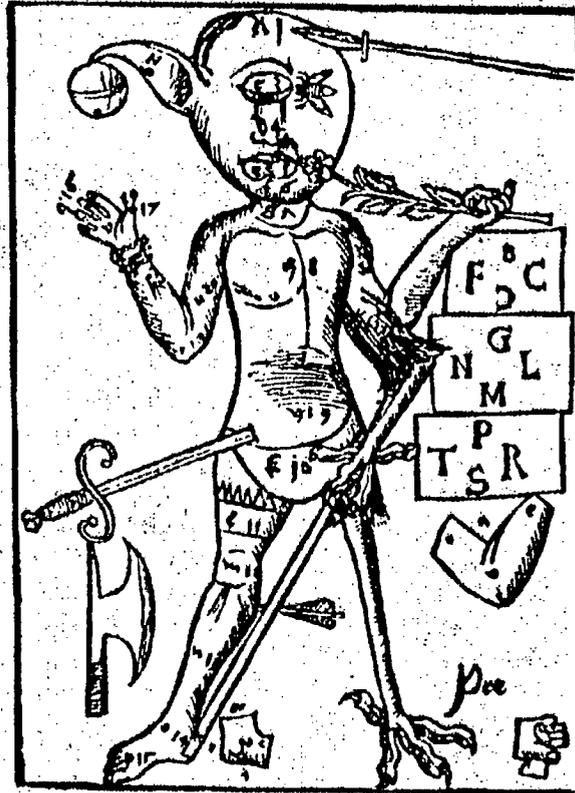
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



A TRAVÉS DEL ESPEJO

El cuerpo en la obra de Julio Cortázar

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

(Tesis de maestría) Dirección de Bibliotecas

Director: Dr. Oscar Traversa

Maestría de Análisis del Discurso

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Año: 2000

CAPITULO 1

PRESENTACION

El énfasis que adquiere la dimensión corporal en la obra de Julio Cortázar ha despertado la atención de numerosas perspectivas críticas, muchas de ellas cercanas a la reflexión psicoanalítica, centradas en la búsqueda de intertextualidades de orden sociopolítico o relacionadas con la dimensión fantástica en la escritura de este autor. El objetivo de este trabajo es, por el contrario, el de realizar un acercamiento a la dimensión corporal en la obra de Cortázar a partir de un análisis de sus configuraciones discursivas. Trataremos de rastrear en sus obras aquellos procesos discursivos en donde el cuerpo se construye según una visión de la *realidad* en la que se articulan diferentes dimensiones temáticas, alusiones ideológicas y remisiones intertextuales.

Es nuestra intención poner en relación el tratamiento del cuerpo en estos textos (a partir de, por ejemplo, nociones como la de doble, metamorfosis, vampirismo, etc.) con las categorías de lo Simbólico y lo Imaginario, tal como las plantea el pensamiento lacaniano y centrarnos en la identificación cuerpo-lenguaje.

Teniendo en cuenta que el objeto literario no es otra cosa que la materialidad del texto, se realizará aquí un examen de los cuerpos en Cortázar a partir de procesos de retorización, lexicalización y narrativización, ya que el lenguaje no consiste únicamente en un instrumento de acceso a la relación del hombre con su mundo, o del hombre con sus fantasmas y su infancia sino, principalmente, de la relación entre el sujeto hablante con aquello que lo constituye: la lengua.

1. TRES NOCIONES BÁSICAS

En su libro *Lo Imaginario y lo Simbólico en Lacan*, Fredric Jameson señala de qué manera, en su intento por coordinar la crítica marxista y freudiana, se enfrenta con el dilema de la inserción del sujeto en lo social, o sea, con la dificultad de poder proporcionar una mediación entre el fenómeno social y los hechos individuales o privados. Para Jameson, existe una ausencia de reflexión acerca de cómo un material privado se hace público. ¿De qué manera, por ejemplo, en un texto literario, lo individual se vuelve colectivo? En este sentido, sería de gran utilidad la teoría lacaniana de las categorías Imaginario, Simbólico y Real. A partir de la misma, la oposición estática entre lo individual y lo colectivo es trascendida al introducir la mediación de la estructura del lenguaje como la dimensión social y cultural que determina la individualidad del sujeto.

En este trabajo nos centraremos especialmente en tres nociones tomadas del pensamiento lacaniano: por una parte, las nociones de Imaginario y Simbólico; por otra parte, la noción de significante.

Lo Imaginario deriva, indudablemente, de la experiencia de la imagen y posee connotaciones espaciales y visuales. Será también Jameson quien señale, por ejemplo, que "lo Imaginario puede ser descrito como una configuración espacial particular, cuyos cuerpos abarcan primariamente relaciones dentro/fuera, lo que es organizado por esa

rivalidad primordial y sustitución transitiva de las imagos."¹ Una descripción de lo Imaginario requerirá, así, partir de una particular configuración del espacio, configuración que todavía no estará organizada alrededor de una individuación de un cuerpo propio o diferenciada jerárquicamente de acuerdo con las perspectivas de un punto de vista central propio pero que sin embargo está llena de cuerpos, teniendo en cuenta además que los cuerpos de lo Imaginario ejemplifican la lógica misma de las imágenes del espejo.

En cuanto a la noción de lo Simbólico, esta representa para Jameson el mayor aporte de la concepción lacaniana, al centrarse en la alienación del sujeto por el lenguaje a nivel social, o sea, en una alienación por el Otro. En la captación de imágenes de la experiencia puramente privada o psicológica como huella de lo Imaginario (imágenes, experiencia vivida del tiempo y el espacio, de los elementos, de la propia textura de la subjetividad) que han devenido Simbólicas este enfoque recobra una relación vital y hermenéutica, por ejemplo, a la hora de encarar el estudio de un texto literario.

La noción lacaniana de cadena de significantes, por su parte, tomará distancia del pensamiento saussuriano al cuestionar una relación simple entre significante y significado, entre una palabra y su referente. De acuerdo con Lacan, un texto se generaría únicamente en el movimiento de significante a significante, mientras que lo que denominamos significado no sería más que un efecto, en cierta forma, como si fuera un espejismo.² Para Lacan, no habría así más propiedades que las incluidas en el sistema: toda propiedad sería efecto de su estructura. El significado debe

¹ Jameson, Fredric, *Imaginario y simbólico en Lacan*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1995, p23.

² Si bien parte de Saussure, Lacan se distancia del mismo dado que se arranca del acoplamiento simétrico entre significante y significado. Lacan señalará cómo, ya desde los juegos infantiles, se percibe esta operación de distanciamiento del significante respecto del significado. Esta disyunción es la que, más allá del rol de nominación o designación, instituyen la dimensión simbólica del lenguaje.

entenderse entonces exclusivamente como un efecto de la organización significativa.

2. CUERPO Y SENTIDO

La existencia del hombre es necesariamente corporal. Sin embargo, nada hay más misterioso para el ser humano que el espesor de su propio cuerpo. El cuerpo se le aparece al hombre como algo extraño, desconocido, misterioso, oscuro. ¿Qué es el cuerpo? A lo largo de la historia, el hombre se ha planteado este interrogante desde la religión, la filosofía, las ciencias naturales, la medicina, el psicoanálisis. Desde la antigüedad, ha tratado de responderlo mediante el desarrollo de diversas tecnologías: las lecturas astrológicas (recordemos las pinturas medievales de "L'homme anatomique" donde el cuerpo es concebido como la réplica del universo), el estudio de los cuerpos psíquicos (cuerpos que tendrían los mismos elementos de los cuerpos físicos: huesos psíquicos, cabellos psíquico, nervios psíquicos) por parte de los gnósticos, etc.

Sin dudas, un cambio fundamental sobrevino al comienzo de la modernidad, cuando este cuerpo cerrado, limitado por una envoltura de piel que marcaba una necesaria frontera adentro-afuera sufre su gran embate. En el siglo XVIII el cuerpo físico sellado, contenedor de secretos esenciales y guardián de la racionalidad y el sentido, se convierte rápidamente en un cuerpo trivializado, desacralizado y desmembrado, puesto al servicio de la creación de metáforas visuales: ilustraciones de los libros de anatomía, cartografías de disecciones y operaciones quirúrgicas. Esta voluntad de representar el interior invisible del cuerpo tendrá en el mismo siglo como contrapartida, la obsesión por la piel en tanto límite y frontera entre el adentro y el afuera de ese cuerpo. De allí la excesiva preocupación por las enfermedades de la piel y también la proliferación, por ejemplo, de la iconografía de las Inmaculadas.

Durante la modernidad, el cuerpo observado y redescubierto como objeto de saber y de poder, es sometido a una serie de métodos que

permitirán, además, el control minucioso de sus movimientos y una sujeción constante de sus fuerzas en una relación de docilidad-utilidad. A partir de esta relación, lo distinto, lo oscuro del cuerpo es ignorado en aras de "una integración de las dimensiones temporal, unitaria, continua y acumulativa en el ejercicio de los controles y prácticas de las dominaciones."³

A la pregunta ¿qué es un cuerpo? sucede en seguida una segunda pregunta: ¿qué es un cuerpo normal? Cuestión que explica no sólo la curiosidad que siempre despertó la deformidad de los cuerpos (lo monstruoso, lo informe, lo no humano de los mismos; sin más recordemos aquí el poder de fascinación que la exhibición de los fenómenos ejercía en las ferias hasta la segunda mitad del siglo XIX) sino también la necesidad de distinguir las marcas de la verdadera naturaleza del hombre interior desde el exterior del mismo, temática que dio lugar a una serie de tratados acerca de cómo la psique del hombre se ve reflejada en su aspecto corporal. Este tema cobró su importancia desde el momento en que monstruo físico podía llegar a identificarse con monstruo moral. Así es como proliferaron tratados sobre las analogías entre rasgos corporales y determinados aspectos de la naturaleza o el reino animal, las ciencias fisiognómicas y las diferentes investigaciones sobre la anatomía craneana, que daban cuenta de cómo el alma humana podía expresarse en un rostro y darse a conocer mediante gestos.

Con respecto a los monstruos físicos, enanos, siameses, gigantes, malformados, Jean Jacques Courtine⁴ señala cómo la literatura teratológica prolifera a lo largo del siglo XIX, donde "médicos, naturalistas y antropólogos se inclinan sobre la cabeza de los fenómenos, los examinan, los palpan, los miden, los describen, se apropian de ellos."

³Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, sXXI, 1976, p165

⁴Courtine, Jean Jacques, "El ocaso de los monstruos", revista *SyC*, Buenos Aires, 1997, p13

La noción misma de monstruo nos lleva a otro tipo de consideraciones igualmente importantes respecto de lo que es o no "normal":

"Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua, por ejemplo, establecieron los límites de la polis central del ser humano masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres", dirá Donna Haraway.⁵

Para un ser humano, el cuerpo es tan básico, que la actividad sintética del aparato psíquico, surgido del proceso primitivo de la proyección, lo "hace aparecer el cuerpo como el esquema de todos los esquemas".⁶

Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo a través de lo simbólico que éste encarna. Paul Ricoeur dirá, además, que "en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extiende también a la del mundo en cuanto habitado corporalmente. Este rasgo calificará, por ejemplo, la condición terrestre como tal y dará a la Tierra la significación existencial que de diversos modos le otorgan Nietzsche, Husserl y Heidegger. La Tierra será así un planeta y otra cosa distinta de un planeta: será el nombre mítico de nuestro anclaje corporal en el mundo."⁷

El cuerpo es el lugar central, el espacio fundamental de toda generación de sentido. Freud por ejemplo planteará la noción de yo como, ante todo, una noción corporal. "El yo puede ser considerado incluso como una proyección mental de la superficie del cuerpo."⁸ Greimas y Fontanille,

⁵Haraway, Dona, "Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX", *Eutopías*, Valencia, 1985.

⁶El psicoanalista Sami Ali, por ejemplo, planteará esta idea en su obra *De la proyección*.

⁷Ricoeur, Paul, *Sí mismo como un otro*, Madrid, sXXI, 1996, p150

⁸Freud, Sigmund, "El yo y el ello", *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.

por su parte, acentuarán en su *Semiótica de las pasiones* el hecho de que “las figuras del mundo no pueden hacer sentido más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo.”⁹

3. EL CUERPO EN CORTÁZAR

El cuerpo será entendido en este trabajo como un *principio semiótico*. Mientras que existen, por ejemplo, visiones del mundo que buscan cuerpos enteros y cerrados, otras por el contrario concebirán cuerpos fragmentados y abiertos. Tanto en unas como en otras, la referencia al cuerpo se hallará siempre vinculada a dimensiones culturales, a premisas estéticas e ideológicas, a particulares concepciones del hombre, de lo visible y del mundo.

En Cortázar, la referencia al cuerpo puede vincularse con determinadas corrientes filosóficas contemporáneas que dan cuenta de una paulatina disolución de la subjetividad y con la concepción de un cuerpo, un tiempo y un espacio como escenas en progresiva desaparición. En sus textos, como veremos, el cuerpo será la norma pero también será eso que se escapa y queda fuera de la norma. Este se presentará de diferentes maneras: como un cuerpo caótico que se metamorfosea, se fragmenta, se desdobra, se vuelve invisible; o bien como un cuerpo convertido en armadura o en prisión. De una manera u otra, siempre habrá con ese cuerpo una relación de desconfianza y desconocimiento.

Los límites de los cuerpos, la transgresión de dichos límites, la identidad, la relación yo-los otros son temas que revisten fundamental interés en la obra de Cortázar. ¿Cuáles serán en él las formas de negociación del uno y lo otro? ¿de qué manera la Ley y la transgresión de la Ley afectarán en su obra las fronteras de los cuerpos?

Recordemos la famosa frase de *Rayuela*: "En el fondo no hay otherness, apenas la agradable togetherness. (...) ¿Quién estaba de vuelta

⁹Greimas, Algirdas y Fontanille, Jacques, *Semiótica de las pasiones*, México, sXXI,

de sí mismo, de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia, tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en la casa de los amigos o en una profesión absorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás? Así, paradójicamente, el colmo de la soledad conducía al gregarismo, a la gran ilusión de la compañía ajena, al hombre solo en la sala de los espejos y los ecos. Pero gentes como él y tantos otros entraban en la peor paradoja, la de estar quizás al borde de la otredad y no poder franquearlo"¹⁰

Intentaremos, entonces, determinar las formas de negociación del uno y lo otro en Cortázar, de qué manera la Ley y la transgresión de la Ley afectan en su obra las fronteras de los cuerpos, de qué manera el cuerpo individual se identifica con el cuerpo social.

Iremos al encuentro de las desviaciones del código de la lengua implicadas en las figuras retóricas y la desviación de la norma en la construcción de las imágenes del cuerpo. En el contexto de cada una de las figuras retóricas tratadas rastreamos, además, la presencia de aquellos términos que refieran concretamente a los momentos de pasaje (metáfora), ruptura y fragmentación (metonimia), identidad, fusión (homeófora) de los cuerpos.

Es nuestro propósito el de crear una particular *máquina de lectura* de la obra cortazariana a partir de nociones claves utilizadas por este autor (cuerpo, doble, bestiario, etc.) y mediante la aplicación de una metodología en la que se utilizarán elementos tomados tanto de la retórica como del análisis del discurso.

Rastreamos así la manera en que el cuerpo es presentado en diferentes sistemas textuales:

-el sistema de los cuerpos imaginarios

Este sistema se hará cargo del cuerpo en su corporalidad concreta, de las imágenes del cuerpo en la medida en que este se va conformando y

1994, p14

¹⁰Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p22.

a su vez, se va diferenciando de los otros cuerpos. El cuerpo imaginario es un cuerpo de imágenes, figuras y formas en construcción.

En los textos de Cortázar, veremos cómo los cuerpos se metamorfosean, se fragmentan, se desdoblán, se vuelven invisibles. Los cuerpos son lugares de conflictos, inadecuaciones e inestabilidades.

Rastreademos aquí inflexiones como las determinadas por los ejes oposicionales cuerpo humano-no humano (correspondiente el polo no humano a animales, fantasmas, vampiros, etc.), cuerpo cerrado-cuerpo abierto (correspondiendo el polo abierto a los cuerpos fragmentados, lastimados, sacrificados, agredidos, violados, etc.), cuerpo único-cuerpo desdoblado (correspondiendo el polo desdoblado a diferentes variables: un cuerpo en dos espacio-tiempos (dobles, relatos especulares), dos cuerpos en un espacio-tiempo (dobles, fenómenos de deglución-canibalismo, vampirismo, regurgitación, etc.)

-el sistema de los cuerpos simbólicos

Mientras que el cuerpo imaginario se hacía cargo de las imágenes del cuerpo en la medida en que este se va conformando y a su vez, se va diferenciando de los otros cuerpos y era, en este sentido, un cuerpo de imágenes, figuras y formas, el cuerpo simbólico, por su parte, se hará cargo de un cuerpo que, ya conformado, atravesado por la red simbólica del lenguaje y en tanto diferente de otros cuerpos, se convierte en lugar de enunciación a partir de la incorporación de la palabra. Se trata en este caso de un cuerpo atravesado por los discursos sociales.

Entrarán en juego aquí cuestiones como las de identidad y herencia (apellido, nombre, lugar en la genealogía, sexo, raza, medio social y toda la constelación de deseos parentales). Al entrar en el orden del lenguaje, al

hombre se le impone la Ley del mundo y, junto con ella, el destino del mundo y su propio destino.¹¹

Es fundamental en el análisis de este sistema la idea de "comunidad". La comunidad permanecerá en todos los casos atenta a la detección de la inobservancia de las normas a través de otra serie de técnicas e instituciones que se atribuyen la tarea de medir, controlar y corregir a los anormales y hacer funcionar los dispositivos disciplinarios sobre los mismos.

-el sistema del corpus signifiante

En este sistema nos interesarán especialmente las novelas de Cortázar. Dicho género se nos presenta como un excelente lugar de observación para circunscribir el análisis de una configuración textual en la que se produce un despliegue de posibilidades y recursos significantes.

Habíamos visto que, de acuerdo con Lacan, toda propiedad no sería sino el efecto de su propia estructura, es decir, de su particular organización signifiante. La construcción de las novelas de Cortázar no está basada en el esfuerzo por "representar" un mundo exterior a ellas mismas sino más bien en el intento de constituir una lógica interna del texto; de construir un cuerpo de texto autorreferente cuya unidad estaría dada, en todo caso, por el trabajo del autor en un nivel autónomo del lenguaje.

-el sistema del cuerpo del autor

Al referirnos al *cuerpo del autor* no nos referimos a un tipo de análisis que involucre nociones de psicología, sociología o historia. Este

¹¹ Este es uno de los principales tópicos que acercará a Lacan y Heidegger. De hecho, ya Freud había relacionado a las figuras parentales con las nociones de destino y providencia. Tanto en Edipo como en Hamlet la ley o Nombre del Padre constituían la puesta en regla del sujeto respecto del juego de significantes que lo animarían y constituirían su ley.

breve análisis está determinado en cambio por las nociones planteadas por Jacques Derrida acerca de la biografía y autobiografía.¹²

En lo que se refiere a la relación entre la vida individual y empírica de un sujeto y su relación con la estructura del texto escrito por dicho sujeto, Derrida señala su rechazo hacia las novelas biográficas y psicobiografías tradicionales, donde el conjunto de accidentes externos y empíricos de una vida son considerados como determinantes de la génesis de un sistema filosófico, literario, etc. Este tipo de estudios, dice Derrida, no se ha cuestionado nunca acerca de la dinámica implícita en ese "borde" entre la vida y la obra de un autor, o sea, entre el "umbral" entre el sistema y del sujeto de dicho sistema.

Lo biográfico por el contrario -en la manera en que es también autobiográfico-, cruza a través de los dos campos en cuestión: el de la obra y de la vida, camina por el borde del lugar en que el texto es generado.

A partir de las diferentes maneras en que construye sus cuerpos, Cortázar realiza un constante cuestionamiento sobre los límites de la subjetividad. La temática del cuerpo se halla en él íntimamente vinculada a este cuestionamiento, al afán de autoconocimiento y la búsqueda de identidad. La obra de Cortázar se presenta como un continuo interrogante sobre los límites del cuerpo (enfermedad, muerte, locura), los límites de la identidad (lo Mismo, lo Otro) y los límites del lenguaje.¹³ En su búsqueda de respuestas veremos perfilarse dos estructuras en espejo: la lógica de la bisagra y la figura recurrente del doble.

¹²Derrida, Jaques, *The ear of the other, otobiography, transference, translation*, University of Nebraska Press, nebraska, 1985.

¹³¿Cómo están formados los cuerpos en Cortázar? A este respecto será paradigmático el motivo de las muñecas de Monsieur Ochs en *62, Modelo para armar*, cuando en el intento de averiguar qué contenían en su interior, todos los habitantes de París se dedican a despanzurrarlas.

4. LOS CUENTOS Y LAS NOVELAS DE CORTÁZAR

Una peculiaridad se rastrea en el los textos de ficción de Cortázar. En líneas generales, mientras que sus cuentos se caracterizan por la irrupción de la irrealidad y una tendencia hacia lo fantástico, las novelas poseen, en cambio, un registro realista ligado frecuentemente a búsquedas experimentales.

De la misma manera, existe una marcada diferencia de criterios de construcción, un diferente uso de estrategias de exposición de los cuerpos en el discurso de los cuentos y el de las novelas, marcándose así una significativa relación entre género, cuerpo y lenguaje: mientras que en un caso el cuerpo aparece siempre representado desde una perspectiva de distancia y extrañamiento, en el otro es vivido como límite e imposibilidad. Es como si en los cuentos, los cuerpos -en un registro fantástico- no hubieran ingresado aun en un régimen simbólico y permanecieran no completamente conformados ni diferenciados de los otros cuerpos, mientras que en las novelas, estos -en un registro realista experimental- permanecieran presos de las redes simbólicas sin poder escapar nunca de las mismas.¹⁴

En una entrevista con Luis Harss, podemos ver cómo el propio Cortázar parece hacerse cargo de ese "borde" derridiano entre vida y obra del autor:

"Hasta entonces me sentía satisfecho con mis invenciones de tipo fantástico. Pero cuando escribí "El perseguidor" sentí que había llegado el momento de ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano que luego se

¹⁴La misma idea es la que defiende Alain Sicard en su artículo "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar": "En 62, los temas del doble y de la posesión que estaban ya en los cuentos, siguen siendo esenciales. Pero pierden aquí su carácter accidental e insólito para integrarse a la búsqueda de un nuevo sistema de causalidades (azar, coincidencias). El tránsito, los itinerarios, son padecidos aquí dolorosamente (en el tópico del exilio, etc). El azar se presenta ahora con el rostro de la fatalidad. La fatalidad del desencuentro", dirá Sicard quien concluye que en este registro predomina el determinismo cargado de desesperación. (en **Lastra, Pedro(ed.)**, *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1999.

amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. En "El perseguidor" quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo."¹⁵

Sin embargo, ambos registros continuarán conviviendo, a pesar de todo:

"Es una especie de fatalidad a la que yo obedezco. En un determinado momento, la preocupación de tipo histórico me lleva a escribir determinadas cosas. (...) Esa misma fatalidad opera a veces de otra manera. Es decir, directamente hay una noción de un cuento fantástico, de una situación fantástica o narrativa que nada tiene que ver con las noticias del día sobre Guatemala o Chile y que me obliga a escribirlo con la misma fuerza y con la misma libertad que he hecho antes lo otro. Realmente es una cuestión de fatalidad: o hago esto o hago lo otro. (...) Los cuentos se descuelgan como monos del techo. La historia también, desgraciadamente."¹⁶

Vemos así de qué manera el autor realiza un esfuerzo por acercarse a esta aparente contradicción en la que la propia escritura permanece prisionera. Esta tensión en la que se produce una relación de opacidad con la propia obra será precisamente la que dé entrada al trabajo de análisis que aquí nos proponemos realizar.

En su planteo de las categorías Imaginario, Simbólico y Real¹⁷, Lacan señala la indisolubilidad de las mismas: lo Imaginario sólo podrá ser

¹⁵ Goloboff, Mario, *Julio Cortázar, la biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p110

¹⁶ idem, p239

¹⁷ Lacan plantea estas nociones en su seminario RSI (Real, Simbólico, Imaginario), realizado en 1974-75. Allí, ejemplifica estas nociones mediante la teoría matemática de los nudos borromeos presentados bajo la forma de redondeles anudados: el redondel de lo Real, el de lo Simbólico y el de lo Real se mantienen juntos gracias a la materialidad de su anudamiento: si uno se corta, todos se liberan. Las frecuentes dificultades de exposición de los tres órdenes resultan, precisamente, de esta inseparabilidad constitutiva.

pensado en su relación con las otras dos instancias y así sucesivamente. En este sentido, hablar de lo Imaginario independientemente de lo Simbólico sería perpetuar la ilusión de que podríamos tener una experiencia relativamente pura de alguno de ellos.

En este trabajo procuramos, en principio, rastrear un diferente tratamiento del lenguaje según el género: en los cuentos, el cuerpo permanecería todavía no conformado en tanto que se encuentra en permanente tensión con la red simbólica; en las novelas, por el contrario, el cuerpo permanecerá prisionero de la misma, rebelándose contra ella sin poder zafarse nunca. Sin embargo, como veremos en el tratamiento de los ejemplos, más allá del predominio de una u otra instancia, ambos niveles Imaginario y Simbólico (como no podría ser de otro modo) se encuentran siempre presentes en tanto constitutivos del lenguaje.¹⁸

En cuanto al trabajo del sistema significante, allí hemos optado por centrarnos, como señaláramos antes, de una forma más específica en el género novela (sin descartar que Cortázar juega en muchas ocasiones con esta dimensión también en sus cuentos), dado que el mismo nos parece especialmente rico para rastrear, en este plano de materialidad del texto, una serie de procedimientos formales y operatorias discursivas donde los momentos de pasaje, de ruptura y fragmentación, de identidad y fusión estarán, en este caso, no referidos a la iconicidad particular de los cuerpos sino al propio corpus del lenguaje.

5.A TRAVES DEL ESPEJO

El espejo y el doble

De las tres nociones, la de lo Real será la que más dificultades cause. El lugar de lo Real será, según Lacan, continuamente errado por el sujeto dado que, en su intento por aprehenderlo, este le conferirá inevitablemente un marco Simbólico.

¹⁸Se verá, en ocasiones, un mismo texto analizado en sus dos aspectos Imaginario y Simbólico. Dejamos igualmente constancia aquí también de que, dada su particular inestabilidad y, por ende, riqueza de posibilidades icónicas, la ejemplificación del sistema del cuerpo Imaginario a sido desarrollada más ampliamente.

Sostendremos aquí, al igual que lo han hecho muchos autores, que la figura del doble es básica para comprender la poética cortazariana.

El tema del doble ha sido investigado ampliamente desde la psicología y este tipo de estudios psicológicos ha sido también con frecuencia tomados como punto de partida de análisis literarios. Sin ir más lejos, citaremos aquí a los clásicos estudios de Otto Rank¹⁹ -quien plantea que el doble representa elementos de morboso amor por sí mismo que impiden la formación de una personalidad bien equilibrada y analiza ejemplos tomados de Hoffman, Maussant o Dostoievski- o Sigmund Freud -quien en su ensayo sobre "Lo siniestro"²⁰ retoma a su vez a Rank planteando de qué manera el doble, en su carácter siniestro, es una formación perteneciente a épocas primitivas de nuestro psiquismo.

Principalmente, el rastreo de la figura del doble en los textos de Cortázar ha sido señalada desde esta perspectiva psicoanalítica. Ejemplo de ello son el trabajo de Jaime Alazraki, por ejemplo, quien ha intentado rastrear en el cuento "Lejana" la voluntad de representar la fragmentación del ser, dividido ontológicamente en un ser verdadero y otro ser falso; el de Ana María Hernández centrado en la cuestión del vampirismo, dramatizado a través de la pérdida de la sombra o la pérdida del reflejo, en donde la autora así mismo cómo los héroes narcisistas de Cortázar buscan mujeres que se les asemejan lo más posible, así, al amarlas, siguen estando enamorados de sí mismos; el de Cynthia Schmidt-Cruz, quien plantea, a partir del análisis de los cuentos "Deshoras" e "Historias que me cuento", al deseo incestuoso de poseer o ser poseído por la madre y retornar al vientre materno como una de las claves para interpretar la narrativa cortazariana.

El texto a través del espejo

Nuestro trabajo no está orientado en esta dirección psicoanalítica. La figura especular es tomada por nosotros en primer lugar dada su

¹⁹ Rank, Otto, *El doble*, Buenos Aires, Psiqué, 1996

²⁰ Freud, Sigmund, *op.cit.*.

importancia constitutiva -tanto en lo que se refiere al cuerpo como en lo que se refiere al lenguaje- en el pasaje de las categorías de lo Imaginario a lo Simbólico. Este pasaje tendría su período de formación en el denominado por Lacan, precisamente, el "estadio del espejo", marcado tanto por el hecho de la adquisición del lenguaje en el niño como por el hecho de que será aquí también cuando este reconozca por primera vez el reflejo de su propia imagen.²¹

En segundo lugar, la figura del espejo nos interesa especialmente en referencia a la textualidad misma del corpus cortazariano. Cuando en su *Lógica del sentido*, Gilles Deleuze se refiere al espejo, lo hace concibiéndolo como una superficie pura en la que se marcan a la vez los dos sentidos del pensamiento: futuro-pasado, antes-después, más-menos, activo-pasivo, causa-efecto, afuera-adentro, etc. En esta paradoja, cristalizada en la figura del espejo, Deleuze ve la impugnación de toda posible noción de identidad personal o de palabra unívoca.²² Aquí nos interesa especialmente esta perspectiva. La figura del espejo alude al otro lado, a la paradoja, a la inestabilidad de las nociones, al lugar a partir del cual se tambalea el principio identidad y en donde lo Mismo se confundirá con lo Otro.

El espejo se presenta como una de las "zonas intersticiales" que tanto le interesaban a Cortázar, cuyos textos están plenos de referencias a límites, umbrales, fronteras.

A partir de estas reflexiones, plantearemos entonces la hipótesis del predominio de una figura de espejo en los cuatro sistemas tratados (imaginario, simbólico, significante, cuerpo del autor):

-cuerpo imaginario: a partir de la figura de la homeófora.

²¹En un principio, el sujeto se ve duplicado. El yo es su propia imagen del espejo en su estructura invertida. El sujeto se confunde con su imagen y, en sus relaciones con sus semejantes, se manifestará en esta época una misma captación imaginaria de la figura del doble. En este sentido, "el estadio del espejo es el advenimiento del narcisismo en el pleno sentido del mito".

²²Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 1989, p.25 y sig.

-cuerpo simbólico: a partir del planteamiento de dos posturas de enunciación contrapuestas especularmente, de un lado y otro del espejo, de un lado y otro de la Ley.

-corpus significante: a partir del predominio del homófono.

-cuerpo del autor: a partir del trabajo especular implícito en toda textualidad autobiográfica.

CAPÍTULO 2

SISTEMA DEL CUERPO IMAGINARIO

1. LAS FRONTERAS DE LOS CUERPOS

Los trastornos territoriales de los cuerpos

¿De qué manera un cuerpo se convierte en una unidad? ¿Cómo se diferencia de los otros cuerpos?

El cuerpo, en tanto unidad es un objeto que debe ser mantenido intacto a cualquier precio. Existe en el cuerpo, lugar de anclaje del yo, un impulso integrador que marca un adentro y un afuera. La piel, envoltura y borde protector, funciona como límite del mismo, y preserva su imagen estabilizadora.

En su libro *El Yo-piel*, Didier Anzieu tratará, por ejemplo, acerca de las funciones de forma y de individuación del cuerpo mediante la piel. La hipótesis de Anzieu es la del establecimiento por parte del sujeto de una piel-frontera o proceso simbólico de representación de un límite que tiene la función de “imagen estabilizadora” y envoltura protectora. Este establecimiento será el que ubique al cuerpo como objeto de investidura y

a su imagen como un producto de la misma, a partir de la cual el cuerpo del sujeto se convierte en un objeto no intercambiable cuya unidad debe ser cuidadosamente preservada. Prevalcen aquí dos nociones: la de envoltura y la de penetración. La variable envoltura está bordeada en toda respuesta que implique una superficie protectora, membrana, cáscara o piel, que podría ponerse simbólicamente en relación con la percepción de las fronteras de la imagen del cuerpo. La variable penetración se vincula con la idea de un cuerpo con un valor escasamente protector y que puede ser fácilmente penetrado.²³

Otro texto clave en el estudio del cuerpo como unidad diferenciada de otros cuerpos es el clásico ensayo de Jacques Lacan "El estadio del espejo como formador de la función del yo. Lacan señalará cómo esta unidad imaginaria que nos provee el espejo produce igualmente la fantasía retroactiva de un estadio anterior en el cual nuestro cuerpo aun permanecía en pedazos, la fantasía de un cuerpo caótico y fragmentado, fantasía que nos amenazará por el resto de nuestra vida adulta.

Lacan plantea este estadio del espejo como momento del establecimiento de un primer esbozo del yo según los siguientes pasos: En un principio el niño reacciona como si la imagen en el espejo fuera la imagen de otro. Más tarde, el niño deja de tratar a esa imagen como si fuera un objeto real. En una tercer etapa, el niño llega a reconocer en ese otro su propia imagen. Se trata de un proceso de identificación, de una conquista progresiva de la identidad del sujeto.

En esta fase de los seis a los dieciocho meses de edad, el niño se caracteriza por la inmadurez de su sistema nervioso. Esta prematurización específica del nacimiento en el hombre quedará registrada en su mente en la forma de fantasmas de su propio cuerpo despedazado. En el tiempo pre-especular, el niño se vive como despedazado y no hay ninguna

²³ Según Anzieu, las perversiones sexuales se dirigirán, así mismo, a los orificios, sus productos o los órganos penetradores, mientras que en cambio el masoquismo tiene como sede a la piel tomada en su conjunto y, como recurso, los maltratos infligidos a ésta.

diferencia entre su cuerpo y el cuerpo de su madre, entre él y el mundo exterior.

El estadio del espejo debe ser comprendido como una identificación imaginaria, como la transformación producida en el sujeto al asumir esta una imagen. En esta etapa, "el sujeto se ve duplicado, se ve como constituido por la imagen reflejada, se imagina hombre sólo a partir de que se imagina",

El estadio del espejo determinará la formación del yo a partir de la identificación del niño con una imagen que lo forma pero que, a la vez, lo aliena, lo hace "otro" del que es en este transitivismo identificatorio. También determinará la agresividad del sujeto que debe ganar su lugar por sobre el otro.

El estadio del espejo se relaciona así con la figura del doble, los hechos de mimetismo (concebidos como identificaciones, las nociones de inacabamiento anatómico, desde imágenes fragmentadas del cuerpo hasta formas que llamaremos "ortopédicas" (armaduras²⁴), fenómenos de inversión, aislamiento, reduplicación, anulación, desplazamiento, travestismo, narcisismo.

El estadio del espejo constituye el advenimiento de una unidad permitiendo una primera experiencia de localización del cuerpo permitiendo una primera distinción entre el yo y el otro.

Pero la imagen especular, si bien fundamenta la unidad corporal, no es lo único que contribuye a la experiencia de dicha unidad. La unidad del cuerpo debe ser "sentida" además de "vista".

El espacio unitario interno de nuestro cuerpo presenta características particulares.

Por ejemplo, los elementos que contiene o reúne un espacio externo a nuestro cuerpo aparecen unos al lado de los otros, aparecen juntos sin

²⁴ Será el temor al retorno del cuerpo en pedazos el que produzca la construcción de un ego como "armadura" por parte del sujeto, especialmente para defenderse de los otros, quienes pueden representar para él un análogo de ese caos originario.

imbrincarse: la pipa está en el cenicero o junto a él, etc. No ocurre lo mismo con la superficie global que debe constituir nuestro cuerpo. Los elementos de nuestro cuerpo no están sólo unos junto a otros sino que remiten constantemente uno al otro. En todo instante, la posición de cualquier miembro de mi cuerpo me "informa" a cerca de la posición de cualquier otro miembro. Este esquema vivido de la unidad corporal puede considerarse una anticipación del orden propiamente simbólico.

Los psicoanalistas hay detectado que en la psicosis (en la que se rastrea una falta de acceso o un acceso perturbado al orden lingüístico) los pacientes manifiestan de algún modo una perturbación análoga en la estructura de su esquema corporal.

Esta fragmentación o defecto de articulación de la imagen corporal ponen de manifiesto la inexistencia de la posición de un tercero, o del lugar del otro que permita un movimiento de identificación sin el cual es imposible un esquema corporal correcto. La conformación correcta de la imagen del cuerpo es inseparable de la misma. Sin ella, el sujeto no logra superar el despedazamiento original. En la psicosis se manifiesta así una ausencia de perspectiva, una falta de distancia, sin la cual la constitución de una referencia simbólica resultará imposible.

Lo Mismo, lo Otro

Antes del estadio del espejo y su consecuente formación de la función del yo, el niño es uno con el mundo. El otro es concebido como una mera extensión de su propio cuerpo. Es recién con la aparición del yo que aparecen también las nociones del mismo y el otro. De hecho, la conciencia de sí se adquiere al mismo tiempo que la capacidad de comunicarse con los otros.

De lo que se trata finalmente es del establecimiento de dos grandes géneros: el de lo Mismo y el de lo Otro. Veremos en este estudio cómo esta cuestión aparece ya presente en Cortázar desde el principio. En su

libro *Los reyes*, el motivo del Minotauro remitirá directamente a esta temática.

La diferenciación del yo y los otros trae aparejados no pocos problemas en cuanto a la fijación de límites. En Cortázar, por ejemplo, veremos cómo en ocasiones el otro distinto de mí es pensado como otro yo o el sí es pensado como un otro.

Paul Ricoeur hablará de esta correlación entre el sí y el otro distinto del sí presente, de hecho, en cada uno de nosotros. En su libro *Sí mismo como un otro*, se detendrá en fenómenos como los de la dialéctica ipsedad-mismidad o la relación entre ipsedad y alteridad. Aquí aparece la cuestión del cuerpo propio que se instaura en nosotros como carne mediadora entre el sí y un mundo extraño, con otros extraños (distintos que uno), pero también con la conciencia (un mismo que se le presenta igualmente como extraño).

El cuerpo propio posee un carácter enigmático dada la doble pertenencia del cuerpo al mundo de las cosas y al de sí. En este sentido, se instaura como una alteridad propia cuyo soporte es la carne.

Con respecto a la conciencia, la llamada no viene de un otro que está en el mundo conmigo sino que viene de mí y sin embargo me sobrepasa. La conciencia, por su grado de extrañeza, sostendrá Ricoeur, se inscribe en la dialéctica del Mismo y del Otro.

La misma idea será planteada por Michel Leiris:

"De todas las representaciones plásticas, la del cuerpo humano es sin duda la más directamente conmovedora.(...)Si hubieramos de permanecer solos, reducidos al cuerpo que nos pertenece, frente a la naturaleza exterior, esa posición -tal vez la de un dios o un héroe- resultaría de lo más espantosa pues nunca comprenderíamos esa "otra cosa" tan distinta de nuestro ser, tan indiferente para nosotros, tan extraña distante y glacial. Lo que nos abre la posibilidad de uniros a ella es la existencia de otros cuerpos humanos distintos al nuestro que cumplen función de mediadores gracias al hecho de que por un lado participan de la naturaleza (puesto que nos son exteriores como ella) y por el otro participan de nosotros mismos (puesto que su constitución es semejante a la nuestra).

Así, las relaciones humanas llegan a ser las más importantes de las numerosas relaciones entre el mundo y nosotros. De suerte que la vista de cuerpos humanos es lo que más nos conmueve.(...) El masoquismo, el sadismo y en fin, casi todos los vicios sólo son medios de sentirse más humanos por mantener relaciones más profundas y más abruptas con los cuerpos. El hombre primitivo que se hace tatuar en el cuerpo los signos que lo ponen en relación mágica con diversas partes del universo y aquel cuya piel se convierte en arsenal de cicatrices, hinchazones, escarificaciones, quemaduras, por religión o por vicio, no hacen sino ceder oscuramente a una necesidad de acrecentar lo que llevan en sí de más humano."²⁵

2. EL CUERPO IMAGINARIO EN CORTÁZAR

El cuerpo imaginario se hará cargo del cuerpo en su corporalidad concreta, de las imágenes del cuerpo en la medida en que este se va conformando y a su vez, se va diferenciando de los otros cuerpos. El cuerpo imaginario es un cuerpo de imágenes, figuras y formas en construcción.²⁶

En los textos de Cortázar, veremos cómo los cuerpos se metamorfosean, se fragmentan, se desdoblan, se vuelven invisibles. Los cuerpos son lugares de conflictos, inadecuaciones e inestabilidades.

Con respecto a la construcción de la unidad en estos cuerpos, veremos las formas de negociación del uno y lo otro. ¿Cómo se construyen aquí los límites?

Los cuerpos imaginarios presentan en estos textos fenómenos de ambigüedad orgánica (Minotauro, Axolotl, etc.) o aparecen como entes aun no conformados, aun no diferenciados de los otros cuerpos o como cuerpos en pedazos.

²⁵Leiris, Michel, *Huellas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

²⁶Veremos cómo, en Cortázar, a este mismo criterio de presentación de cuerpos aun no del todo conformados responde el hecho de usar palabras inventadas para nombrar a ciertos animales: mancupias, casoares, posatigres, etc., seres que no han entrado aun en ninguna categoría previamente determinada.

Analizaremos las diferentes constantes en que los cuerpos imaginarios aparecen presentados en las ficciones de Cortázar. Veremos luego, a partir de un análisis del aparato retórico utilizado por este autor, qué procedimientos de orden textual hacen a la emergencia de dichas constantes.

Cosas que le pasan a los cuerpos imaginarios

Determinaremos aquí tres inflexiones. Cada una de ellas marca un determinado eje oposicional:

-eje: cuerpo humano-no humano

(correspondiendo el polo no humano a animales, fantasmas, vampiros, etc.)

-eje: cuerpo cerrado-cuerpo abierto

(correspondiendo el polo abierto a los cuerpos fragmentados, lastimados, sacrificados, agredidos, violados, etc.)

-eje: cuerpo único-cuerpo desdoblado

(correspondiendo el polo desdoblado a diferentes variables: un cuerpo en dos espacio-tiempos (dobles, relatos especulares), dos cuerpos en un espacio-tiempo (dobles, fenómenos de deglución-canibalismo, vampirismo, regurgitación, etc.)

En las tres inflexiones establecidas, lo que está en juego es una cuestión de límites (adentro-afuera, uno-otro).

En los textos de Cortázar el cuerpo aparece presentado en imágenes en las que predomina la tercera inflexión, es decir, la idea de desdoblamiento de los cuerpos, inflexión que se identifica, como veremos, con la figura retórica de la homeófora. Los cuerpos en esta inflexión no devienen cuerpos no humanos ni se dislocan en fragmentos sino que permanecen idénticos a sí mismos.

El aparato retórico de los cuerpos imaginarios en los cuentos de Cortázar

¿De qué manera encararemos el estudio concreto del material textual a partir del establecimiento de estas inflexiones? Dado que tratamos con cuerpos en los que predominan las imágenes y los procesos de conformación, aplicaremos aquí un análisis de las figuras retóricas utilizadas por Cortázar. Notaremos un paralelismo en las desviaciones del código de la lengua implicadas en las figuras retóricas y la desviación de la norma en la construcción de las imágenes del cuerpo.

En el contexto de cada una de las figuras retóricas tratadas rastreademos, además, la presencia de aquellos términos que refieran concretamente a los momentos de pasaje (metáfora), ruptura y fragmentación (metonimia), identidad, fusión (homeófora) de los cuerpos.

A principios de la década del sesenta, Roman Jakobson publicó su famoso ensayo "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" en el que sostenía que existían solamente dos tipos de discurso: el metafórico y el metonímico; uno basado en el predominio de las asociaciones sustitutivas y el otro basado en el predominio de las asociaciones sintagmáticas. Jakobson fijaba así el predominio absoluto de estos discursos basados en los dos grandes ejes del lenguaje: el de las

condensaciones-sustituciones (metáfora) y el de los desplazamientos-combinaciones (metonimia²⁷). Jakobson dirá:

"El desarrollo de un discurso puede hacerse a lo largo de dos líneas semánticas diferentes: un tema trae a otro tema, sea por similitud o por contigüidad. Lo mejor sería, sin duda, hablar de proceso metafórico en el primer caso y de proceso metonímico en el segundo, puesto que hallan su expresión más condensada, el uno en la metáfora y el otro en la metonimia".²⁸

Intentaremos relacionar aquí las inflexiones de los cuerpos rastreadas en la literatura de Cortázar con las figuras retóricas. Veremos cómo cada inflexión se conecta con una particular figura:

-cuerpo humano-cuerpo no-humano. Esta inflexión se relacionará con la metáfora. (uno devenido otro, cuerpo que deja un lugar vacante y ocupa un lugar otro)

-cuerpo cerrado-cuerpo abierto. Esta inflexión se relacionará con la metonimia. (fragmentos contiguos)

-cuerpo uno-cuerpo múltiple. Veremos cómo esta inflexión, de particular interés en la obra de Cortázar dado que predomina a la hora de construir sus cuerpos imaginarios, se relacionará en cambio con la figura de la homeófora.²⁹

A cada una de estas figuras corresponderá una ecuación particular:

²⁷Lacan propondrá igualmente la aplicación del gran proyecto de Jakobson de describir toda la poética según estas dos formas fundamentales al inconciente, dado que el inconciente tiene la estructura radical del lenguaje.

²⁸Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

²⁹La homeófora es una figura retórica que consiste en el desdoblamiento de un elemento único.

Metáfora (A=no A)

Metonimia (A=A/n)

Homeófora (A=A).

3. SERIE METAFÓRICA (Inflexión cuerpo humano-no humano)

En su libro *La metáfora viva*, Paul Ricoeur distinguirá tres rasgos particulares en la metáfora:

-es algo que sucede al nombre,

-es definida en términos de movimiento, de una suerte de desplazamiento de-hacia,

-puede entenderse como la transposición de un nombre que designa "otra cosa", oponiéndose así al nombre ordinario o corriente.³⁰

Aristóteles, en su *Poética*, ya definía a la metáfora como el transporte a una cosa de un nombre que designa otra, transporte que podía darse del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie, o según relaciones de analogía. Evidentemente, desde la antigüedad, la noción de metáfora estuvo íntimamente ligada a la noción de desvío. Pero Ricoeur se preguntará: ¿desvío respecto a qué?

Julia Kristeva, dará una respuesta que se contrapone a la tradicional concepción aristotélica: la metáfora puede entenderse hoy como maltrato del sentido, de la Ley, del Uno:

"Llamamos metáfora al transporte de sentido, pero no ya al deslizamiento entre un sentido propio y uno figurado; entre un sentido original y otro secundario (interpretación metafísica reductora) sino a la designación de un simple término de partida del movimiento metafórico que se despliega en dos campos semánticos no jerarquizados y en dos dominios de referencias no jerarquizados tampoco. (...) La metaforicidad se nos aparece como la enunciación no sólo de un ser Uno en acto, sino más bien, e incluso, por el contrario, como el anuncio de una

³⁰Ricoeur, Paul, *Metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis, 1977, p27 y sig.

incertidumbre de la referencia, probabiliza la identidad de los signos."³¹

La idea es, para Kristeva, que no existe un absoluto exterior a nuestro discurso. Así es cómo en sus estudios sobre el discurso amoroso hablará de una metaforicidad por fin liberada de la dominación autoritaria de una res externa forzosamente divina o divinizable. "La metaforicidad, desontologizada al máximo, será en lo sucesivo únicamente un destino del lenguaje desplegado en todos sus recursos," dirá.

Los términos de movimiento, de desplazamiento, ligados a la metáfora remitirán igualmente a una transgresión lingüística productora de sentido. Destruirán un orden para producir otro, desordenarán y desplazarán, re-describirán, cumplirán una función heurística. De hecho, habría una "metafórica" en el origen mismo del lenguaje, en la base semiótica del mismo, entroncada en sus mismos procesos de significación y creación de sentido.

Michel Leiris³² decía:

"No sólo el lenguaje, toda la vida intelectual se apoya en un juego de transposiciones, de símbolos, que podemos calificar de metafórico. El mismo conocimiento siempre procede mediante comparaciones, de suerte que todos los objetos conocidos están ligados unos a otros por relaciones de interdependencia. Para dos de ellos, cualesquiera que sean, resulta imposible determinar cuál se designa mediante el nombre que le es propio y que no es la metáfora del otro, y viceversa."³³

En Cortázar hay una continua referencia al estar en tránsito. Dicha referencia se plasma en el tópico de los viajes (de un espacio a otro), la

³¹ Kristeva, Julia, *Historias de amor*, México, sXXI, 1987, p236 a 240

³² Recordemos aquí la importancia que esta figura retórica adquiere en años del surrealismo: "Ya se sabe que el surrealismo ha demostrado el más permanente empeño de dilucidar el funcionamiento de la metáfora." decía Bretón en su *Magia cotidiana* (p48). La metáfora se identificaba con la "Teoría de las correspondencias" del surrealismo, teoría que, a su vez, iba a impulsar el "juego de lo uno en lo otro". La idea central del "juego de lo uno en lo otro" es que cualquier objeto está contenido en cualquier otro, prueba a la que, según Breton se podría someter a los grandes creadores de imágenes como Rimbaud, Lautréamont y Jarry.

³³ Leiris, Michel, op.cit., p23

errancia de los personajes (transeúntes, paseos, desencuentros), los puentes (espacios de pasajes y cambios), la traducción (de un lenguaje a otro), la metamorfosis corporal (personajes que se presentan en multiplicidades inestables y disolutivas).

Nos centraremos aquí en la metamorfosis de los cuerpos. En las ficciones de Cortázar encontramos múltiples ejemplos, desde el Minotauro al Axolotl, pasando por toda una serie de osos blandos, posatigres, gallinas mutantes que escriben, etc. Hacemos aquí la salvedad que además de estas metamorfosis consumadas, es decir, en la que el pasaje de A a B se da de manera completa, encontramos en Cortázar igualmente todo otro conjunto de cuerpos en proceso de transformación (cuerpos que se agrandan, se achican, se aplastan, etc.). Igualmente, la serie metafórica alcanza a cuerpos que aunque no cambian su género, son vistos como no humanos por la mirada de un tercero (típico caso de los monstruos de "Las puertas del cielo").

3.1. Metamorfosis

Axolotl

Habíamos visto cómo para Barthes todo el edificio de las figuras retóricas se apoyaba en la idea de que existían dos tipos de lenguaje: uno propio y el otro figurado.

En "Axolotl" esta referencia lingüística al "lenguaje propio" se hace explícita al hacerse allí mención al diccionario, lugar normativo que reúne a todas las palabras de una lengua y la manera en que estas deben ser comprendidas por toda esa comunidad lingüística. De hecho, el protagonista consulta a este diccionario en una biblioteca:

"En la biblioteca Sainte Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género amblastoma. Que eran mexicanos lo sabía ya por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario. Leí que se han encontrado ejemplares en Africa capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía y que continúan su vida en el agua al llegar

la estación de las lluvias. Encontré su nombre en español, ajolote, ..."

De hecho, los lugares normativos y taxonómicos proliferarán a lo largo del cuento: biblioteca, diccionario, acuario, zoológico, etc.

La metamorfosis del protagonista se dará a través de la mirada:

"los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, **dejándose penetrar** por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior."

"Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa **entrada** al mundo de las criaturas rosadas."

"Su mirada **me penetraba** como un mensaje."

"Usted **se los come** con los ojos", me decía riendo el guardián. No se daba cuenta de que eran ellos los que **me devoraban** lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro."

"Sin transición, sin sorpresa, **vi mi cara** contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio."

"El horror venía de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, **transmigrado** a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl,..."

"Ahora **soy** definitivamente un axolotl."

Nos interesa también aquí remarcar la idea de **umbral**. En este caso, el umbral está representado por el vidrio de la pecera. Veremos luego con más detenimiento la importancia que cobra la noción de umbral en la poética cortazariana.

En los cuentos de Cortázar el tópico de la "animalidad" aparece en forma reiterada. La presencia de animales insectos (moscas, incluso moscas que vuelan al revés o son capaces de atravesar vidrios, hormigas observadas en formicarios o envenenadas, camellos emigrantes, tigres que se pasean por las casas, osos blandos, osos líquidos, gallinas que poseen el don de la escritura, conejos engendrados por hombres) es recurrente.

Jung ha elaborado una "Teoría del Arquetipo" como inconsciente colectivo en la que el animal tiene un papel especialmente importante en los sueños, los mitos y las colectividades humanas. El animal pertenece "a los arcanos del sueño biológico". El animal es inseparable de una serie que implica el doble aspecto progresión-regresión de la especie humana y en la que cada término desempeña el papel de un transformador posible de la libido que, en tanto transformador, se relaciona igualmente con la idea de metamorfosis.

En la historia de la literatura tenemos numerosos ejemplos de devenires animales. Baste aquí citar a Franz Kafka o al Conde de Lautréamont.

Ser animal en la obra de Kafka significaba por ejemplo, para Walter Benjamin, haber renunciado por una especie de pudor a la figura y al conocimiento humano.³⁴ En *La metamorfosis*, el devenir animal de Gregorio Samsa se le presenta al mismo como una posible salida para huir de su destino asociado inexorablemente al negocio en el que trabaja como viajante -y que le proporcionará una vida gris y sin gloria- y, en general, al mundo burocrático representado por su padre, un oscuro ordenanza.

³⁴ Benjamin, Walter, "Dos iluminaciones sobre Kafka", *Iluminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus, 1980, p207

El animal representaría, tanto en Kafka como en Cortázar, en primera instancia una extrañeza respecto al propio cuerpo, una inadecuación y una permanente extrañeza del hombre respecto del hombre, una sensación de ajenidad con su propio cuerpo.

Las metamorfosis de Lautréamont, en cambio, son de otra índole. Bachelard analizará en su libro sobre este autor, libro por otra parte de raíz junguiana, las diferencias entre las metamorfosis de uno y otro autor. Para Bachelard, el complejo particularmente enérgico que da a la obra de Lautréamont su unidad es el complejo de la vida animal. Las vidas animalizadas que aparecen en *Los Cantos de Maldoror* son tanto una marca de riqueza como una movilidad de impulsiones subjetivas. Será el mismo exceso de ganas de vivir el que deforme aquí los seres y determine sus metamorfosis.

"En Lautréamont, es el exceso de ganas de vivir el que deforma a los seres y determina las metamorfosis. La metamorfosis es en él, sobre todo, una metatropía, es decir la conquista de un nuevo movimiento. Al revés de Kafka, para quien la metamorfosis es siempre una desgracia y un envilecimiento. En Kafka, el psiquismo se coagula y la acción se hace lenta, se desorganiza. Las formas se empobrecen porque las ganas de vivir se agotan. En Lautréamont se multiplican porque las ganas de vivir se exaltan."³⁵

De una forma u otra, tanto para Kafka, como para Lautréamont, como para Cortázar³⁶, devenir animal consiste en traspasar un umbral. Allí se deshacen todas las formas y significaciones y aparece "una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes."³⁷

En el proceso de metamorfosis los cuerpos se hayan libres de toda ley.

³⁵ Bachelard, Gastón, *Lautréamont*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p20

³⁶ Recordemos que para Cortázar, *Los Cantos de Maldoror*, como señala Saul Yurkievich, constituyen autoindagaciones en la realidad última del hombre.

³⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, *Felix, Kafka, para una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978.

Los monstruos

Este cuento describe los bailes populares del antiguo Palermo Palace. El protagonista es un abogado que frecuenta a una pareja de habitués e inclusive suele acompañarlos él mismo a estos lugares. Sin embargo, en todo momento el protagonista guarda una distancia respecto de ellos. Ellos (la pareja, el resto de los habitués) no son humanos como él. Son otros. Son "cabecitas negras". Son monstruos.

"yo iba a esa milonga por los monstruos (...) mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas.(...) No se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimmel, el polvo en la cara, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo."

Notemos además, los esfuerzos vanos de estos "monstruos" por tratar de parecerse a los humanos. Para conseguirlo, se maquillan, se disfrazan, etc. Los esfuerzos no sólo son vanos sino también patéticos: los peinados altos los hacen más enanos, la costra blancuzca no impide que se vea la piel oscura, a pesar de que se lavan no consiguen quitarse su olor particular.

En sus *Ensayos generales sobre el barroco*, Sarduy hablará, en su caso refiriéndose a los travestis, de la persecución de la irrealidad por parte de los mismos. La desmesura de sus afeites, lo visible del artificio, su máscara abigarrada hablarán en ellos de una realidad que se presenta como inalcanzable ya desde el comienzo del juego: serán cada vez más mujer para luego ser más que mujeres, pero nunca serán mujeres en sí mismos. Lo mismo sucede aquí con los habitués de los bailes populares del antiguo Palermo Palace. A partir de sus maquillajes (simulacros, camouflages) consiguen ser cada vez más humanos, hasta ser ya demasiado humanos. Pero ellos saben que nunca dejarán de ser monstruos.

"La caricia más profunda" y "Las manos que crecen"

Igualmente existen en los textos de Cortázar toda una serie de cuerpos que, si bien no realizan el pasaje completo de un término al otro del pasaje de A a B, se encuentran en cambio en pleno proceso de transformación. A esta serie pertenecen "La caricia más profunda" y "Las manos que crecen".

En "La caricia más profunda", el protagonista comienza a sentir cómo cada día que pasa, su cuerpo se hunde más en el piso.

"Un día había tenido la impresión de que al cruzar el patio iba llevándose algo por delante, muy suavemente, como quien empuja unos algodones. Al mirar con atención descubrió que los cordones de los zapatos sobresalían apenas del nivel de las baldosas. (...) Unos días después dejó de ver los cordones de los zapatos y un domingo ni siquiera distinguió la botamanga de los pantalones. (...) Dos semanas más tarde ya estaba metido en la tierra hasta las rodillas. (...) Esa noche se levantó para ir al baño y comprobó que se había hundido hasta el cuello en el piso."

El proceso continúa hasta que finalmente "alzó la cabeza para buscar el rostro de su novia, pero sólo vio las suelas de sus zapatos. Con la mano izquierda alcanzó a rozarlas, pero ya la derecha no llegaba y después, ninguna de las dos."

Notamos cómo Cortázar describe este proceso de lo que le está ocurriendo al cuerpo de manera cronológica, paulatina, inexorable.

Algo similar ocurre en "Las manos que crecen". El protagonista, Plack, comienza a notar sus manos algo hinchadas.

"Volvió a mirarlas, hamacándose como bielas o niñas en vacaciones. (...) Miró hacia abajo y vio que los dedos de sus manos arrastraban por el suelo. Sus manos parecían orejas de elefante africano. Gigantescas pantallas de carne arrastrando por el suelo. Cada mano debía pesar cerca de cincuenta kilos."

Luego de un penoso y arduo trabajo, Plack consigue arrastrar sus manos hasta un hospital donde estas le son amputadas.

3.2. Otros ejemplos

El devenir animal se conecta, como vimos, con la inflexión cuerpo humano-cuerpo no-humano. Pero la serie humano-no humano se continúa en otras maneras:

-el devenir fantasma (personas que algunos ven y otros no: el personaje de Silvia en "Silvia", Celina en "Las puertas del cielo", Nico en "Cartas de mamá", la amiga de la infancia en "Deshoras", Abel en *El examen*)

-el devenir vampiro (ítem que analizaremos en otro sitio)

Fantasmas

Con respecto a la noción de tránsito, recordemos también que el fantasma es un alma desencarnada y errante.

El eje visibilidad-invisibilidad por lo pronto ya genera dos espacios: uno accesible a la mirada y otro que no lo es.

En Cortázar aparece esta figura del fantasma, de aquel ser vivo o muerto que no puede ser visto por el común de las personas. Algunas personas, sin embargo, sí pueden percibirlos accediendo así a esta otra dimensión espacial invisible al resto.

De hecho hay aquí varios planos que se desdoblán: el fantasma vivo-muerto, visible-invisible; el vidente en el espacio real y compartiendo el espacio del fantasma.

En "Las puertas del cielo", tenemos a una Celina muerta y tenemos al fantasma de Celina.

"Celina saliendo del humo", "Celina ahí sin estar", "Celina seguía siempre ahí sin vernos, con toda la cara que una luz amarilla desdecía y alteraba."

En "Cartas de mamá", lo tenemos a Nico:

Luis, el hermano de Nico, y su mujer Laura, que había sido novia de Nico antes de casarse con Luis, viven en París. Llegan allí prácticamente escapando del clima de encierro familiar y de la muerte de Nico, muerte ocurrida tras una larga enfermedad y a la que ambos envuelven en un tácito silencio. Ese silencio se quiebra un día en que la madre de Luis les manda una carta mencionando que Nico, al que alude como si este estuviera aun vivo, irá a visitarlos a París.

"Un lento territorio prohibido se había ido formando poco a poco en su lenguaje, aislándolos de Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso. (...) Llamado a plena luz de su nombre el íncubo se habría desvanecido tan débil e inane como cuando pisaba la tierra. Pero Laura seguía callando el nombre de Nico y cada vez que lo callaba en el momento preciso en que hubiera sido natural que lo dijera, Luis sentía otra vez la presencia de Nico en el jardín de Flores."

"Tantos silencios donde todo era Nico, donde no había nada en ella o en él que no fuera Nico."

Es como si Nico ahora muerto, ahora fantasma, en realidad hubiese sido un fantasma también cuando estaba vivo:

"Callado, tan poca cosa el pobrecito, Nico se había ido quedando atrás, perdido en un rincón del patio, consolándose con el jarabe pectoral y el mate amargo."

Nico, en tanto fantasma, posee un cuerpo (dado que puede llegar a ser visto) incorpóreo (dado que otros no lo ven), en estado de desaparición, de effacement, de tachadura (tachadura muy bien representada igualmente que por la invisibilidad, por el silencio que pesa sobre su nombre). Nico está en tránsito en un pasaje que va de la visibilidad a la invisibilidad (o de la invisibilidad a la visibilidad), de la vida a la muerte (o de la muerte a la vida).

Tanto en "Las puertas de cielo" como en "Cartas de mamá" los personajes creen ver a la persona muerta entre los vivos, aunque saben positivamente que está muerta.

Nico, un muerto-vivo o un vivo-muerto. El fantasma comparte así con el vampiro esta existencia fronteriza entre el ser y la nada donde su mismo "cuerpo" se convierte en un umbral o zona intersticial entre ambas instancias.

El caso "Final del juego"

Incluiremos aquí también como un caso particular de metamorfosis el cuento "Final del juego", donde el cuerpo se metamorfosea en repetidas imágenes de estatuas, metamorfosis de rigidez. Leticia pertenece al conjunto de mujeres inmovilizadas, "petrificadas" por la historia de la cultura, como la mujer de Lot o como Dafne: la primera convertida en estatua de sal al escapar de Sodoma, la segunda convertida en árbol para escapar a los deseos de Apolo.

El cuento de Cortázar trata sobre los cuerpos: cuerpos deformados, cuerpos inmóviles, cuerpos castigados: Tía Ruth, que "se llevaba a Leticia para hacerle el tratamiento"; mamá y su "carrera en busca del bastón de castigos", su "invocación a castigos célebres", "sus ganas de rompernos la cabeza"; Leticia "con esa flacura de las que se ven de afuera, en el pescuezo y las orejas" y cuyo "endurecimiento de la espalda la hacía parecer más flaca, como casi no podía mover la cabeza a los lados daba la impresión de una tabla de planchar parada", "Leticia era muy buena como estatua, pobre criatura. La parálisis no se le notaba estando quieta"; "el agua hirviendo volcada sobre el lomo del gato".

"Final del juego" trata sobre un grupo de chicas que dedican su tiempo libre a jugar cerca de las vías del ferrocarril. Su juego preferido es el de las estatuas: "El juego marcaba dos formas: estatuas y actitudes". Así, el texto está basado en un juego de transformaciones de los cuerpos.

"Como estatua, Leticia buscaba el estilo de la Venus de la sala que tía Ruth llamaba la Venus del Nilo", "Leticia se ensayó un rato a la sombra", "Leticia inventó una especie de princesa china, con aire vergonzoso, mirando el suelo y juntando las manos como hacen las princesas chinas."

Estamos aquí por un lado frente a una serie de fenómenos de fingimiento y mimetismo (¿frente a la puesta en escena de un teatro histórico?) y por el otro frente a la asimetría de las miradas masculina y femenina. Aquí, el universo femenino se despliega en diferentes imágenes para dejarse ver, para atrapar la mirada masculina. Más allá de esto, las mujeres son las que permanecen estáticas al convertirse en estatuas, al repetir una y otra vez el juego de simulaciones, al permanecer prisioneras en la casa materna. El que se mueve es el hombre que pasa de largo en el tren. Será solamente el hombre el que, al igual que en la Bella Durmiente, podrá sacarlas de esa penosa situación de inmovilidad e impotencia.

Con respecto al borramiento del cuerpo femenino que tiene lugar mediante estos juegos de simulación, R.D.Laing señala que determinadas personalidades esquizofrénicas sufren lo que denomina "inseguridad ontológica", o sea, la sensación de no existir o de ser invisibles, la incapacidad de sentir su existencia confirmada por los otros. Seres como éstos, sólo puede crear falsas identidades para cumplir con las expectativas de los otros. Una de las estrategias utilizadas frecuentemente por este tipo de personas es la del establecimiento de una suerte de armadura construida a fin de proteger al ser vulnerable que permanece en el interior. La armadura aparece como la imagen misma de la petrificación. De ahí que muchos esquizofrénicos teman ser convertidos en piedra, en robots o en autómatas, mientras que la realidad es que ellos mismos realizan este trabajo de petrificación al montarse con una personalidad ficticia y rígida. Alicia Ostriker, escritora feminista norteamericana, retoma este concepto de Laing comentando la ironía de que las mismas características mediante las cuales este describe a una persona psicótica puedan servir de igual manera para delinear el dilema normal que viven las mujeres en una

sociedad regida por hombres. Las imágenes del propio ser convertido en piedra, en armadura o en metal aparecerán con frecuencia en la poesía de mujeres. Los tópicos de invisibilidad, las imágenes de rigidez, los continuos cambios de rostro y en general, las nociones de distorsión del ser que aparecen en las producciones artísticas de muchas mujeres podrían explicarse a partir de esta escisión.³⁸

También se podría relacionar esta idea con la "metamorfosis de fuga" tratada por Elías Canetti.³⁹ Allí, cada una de las metamorfosis es un intento de evadirse en otra figura.

"La forma circular de la metamorfosis de fuga es la que da su tinte característico a la histeria. Explica así mismo la riqueza de estas metamorfosis, que va desde fenómenos de naturaleza erótica a otros de naturaleza religiosa, que serán tan llamativos en esta enfermedad."⁴⁰

3.3. La metamorfosis en las novelas de Cortázar

Los premios

El tatuaje pertenece al registro de la metamorfosis, en el sentido del simulacro y del camoufflage. Sarduy dirá, además, dirá que la tortura y el tatuaje pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento de la fragmentación facticia. "Con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo y se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido en un objeto insensible, en un cuerpo-cero, se ha expulsado, desterrado."⁴¹

³⁸ Ostriker, Alicia, *Stealing the language*, Boston, Bacon press, 1986. Lacan, también señala que será el temor al retorno del cuerpo en pedazos anterior al estadio del espejo que produzca la construcción de un ego como "armadura" por parte del sujeto, especialmente para defenderse de los otros, que parecen representar para nosotros un análogo de ese caos originario.

³⁹ Canetti, Elías, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1987.

⁴⁰ idem.

⁴¹ Sarduy, Severo, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económico, 1987, p87

Los marineros de la popa están tatuados. De hecho, en un pasaje Bob le explicaba a Felipe que el mejor sistema de tatuaje era el de los japoneses.

Los tatuajes de estos marineros representan animales:

"Un águila que abría unas alas enormes le cubría casi por completo el tórax"(382)

"Mire la serpiente que tiene tatuada en el brazo."(156)

"La serpiente azul del antebrazo subía y bajaba rítmicamente."(211)

Además, ellos mismos son presentados con rasgos animalescos:

"¡Qué urso, madre mía!" (211)

"Sus enormes manos se movían como arañas peludas."(212)

El libro de Manuel

En la pensión de doña Raquela, en Entre Ríos se suceden extraños eventos relacionados con "la licantropía y el menadismo de la luna llena".

Por su parte, las menores que se evaden de un reformatorio son presentadas como muchachas "poseídas por la luna". Semidesnudas, enamoradas, enloquecidas, "en un río de luz que las lanzaría hacia lo otro, el lado opuesto". (121)

Se nos dice, además, que Oscar guarda en su cuarto frascos de formol desbordantes de bichos, con cuentos de vampiros y lobizones.

4. SERIE METONÍMICA (Inflexión cuerpo cerrado-abierto)

Mientras que en la metáfora estábamos en presencia de un término ausente, ubicado en el nivel del paradigma (o ubicado del otro lado de la

barra), la metonimia se muestra, en cambio, en la contundente presencia del sintagma.

Las figuras del polo metonímico están basadas en la sustitución de significantes que tienen entre sí una relación de contigüidad. Aquí se pondrá en juego una red compleja de reenvíos que se desplaza de un término a otro a partir de una contigüidad necesaria. En este polo veremos predominar en forma muy particular a la sinédoque. Podemos hablar así de una capa metonimia de producción de sentido que irá, por ejemplo, de la parte al todo, del centro a la periferia, del dentro al afuera, etc.

Lacan, por su parte, dirá que la necesidad o falta del ser en su relación con el objeto (que le falta) se inscribe en el significante, pero en un significante parcial y por consiguiente metonímico, en el cual la parte es tomada por el todo. El polo metonímico está caracterizado por el deseo que se esfuerza por colmar la falta remitiéndolo a un significante asociado, complementario. Para Lacan, el deseo muestra su indestructibilidad por medio de frenéticas e incesantes remisiones de un objeto a otro, de un significante a otro.

La noción de metonimia se relaciona igualmente con la fantasía del desmembramiento del cuerpo, fantasía que le recuerda al ser sus estadios anteriores al de la integración del yo en el espejo, donde el cuerpo aparecía fragmentado. Sería una suerte de retorno a fases de la evolución en la que el yo aun no se había experimentado como unidad.

"A todos nos interesa la integridad de nuestro cuerpo. La libido se da al cuerpo, en un principio, como ente total", afirmará Freud.

Este fantasma de la división, del cuerpo destruido con los órganos separados y autónomos produce en el sujeto una angustia que Freud relacionaba con el complejo de castración.

En Cortázar el quiebre de los límites y la evanescencia del sujeto se manifiesta como anhelo casi místico por romper lo discontinuo y

proyectarse hacia lo otro o hacia el otro.⁴² Dicha proyección, sin embargo, se presenta como un angustioso imposible existencial. En alguna otra parte de *Rayuela* Cortázar también escribirá:

"Gentes como él (Oliveira) y tantos otros, entraban en la peor paradoja, la de estar quizás al borde de la otredad y sin embargo no poder franquearlo".

Encontraremos en sus textos repetidos ejemplos de cuerpos que se presentan en pedazos, con la particularidad de que cada uno de estos pedazos suele cobrar vida propia. Así ocurrirá, por ejemplo, con el motivo de las manos, que son personalizadas y tratadas como si fueran organismos con cuerpos independientes. Señalemos la relación de estos miembros autónomos y su relación con la noción de "lo siniestro" tratada por Freud. En su ensayo, Freud señalará a lo animado inanimado y a los miembros separados del cuerpo (los ojos de "El hombre de arena" en el cuento de Hoffman, por ejemplo), como uno de los motivos siniestros. Esto explicaría, por ejemplo, la mitología de la mano que se mueve sola en las películas de terror. Para Freud, la imagen del cuerpo en pedazos remite al complejo de castración. "Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida de su brazo, miembros que danzan solos, más aun si llegan a tener una actividad independiente, El carácter siniestro de los mismos se debe a su relación con el complejo de castración."⁴³

4.1. Las manos

"Cuello de gatito negro"

En cuento "Cuello de gatito negro", por ejemplo, está directamente basado en la figura de la metonimia. El conflicto se genera precisamente a partir de la autonomía de las partes del cuerpo.

⁴²Veremos luego las similitudes en las concepciones de Cortázar y George Bataille acerca de este tema.

⁴³Freud, Sigmund, "Lo siniestro", op.cit.

En un subterráneo de París, los cuerpos de los pasajeros se amontonan, cuerpos que, por otra parte, ya se presentan como fragmentados: montones de manos, codos, abrigos.

Los protagonistas serán una mujer y un hombre, pero concretamente, lo serán la mano de la mujer y la mano del hombre. La mano de la mujer parece moverse con voluntad propia, ajena por completo al resto del cuerpo de la mujer. Serán las acciones de esta mano las que desencadenen el curso de la trama.

En el subterráneo todo era igual que todos los días, "lo de siempre, salvo por ese guantecito negro en la barra de apoyo, entre montones de manos y codos y abrigos."

De golpe, el hombre toma conciencia de que "un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo por su guante". El hombre responde: "los dedos de Lucho buscaron el guante negro que pareció aflojarse en la barra, volverse más pequeño y blando" y siente que "otra vez el guante negro pequeñito colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir estar bien estar tibio estar contento acariciante negro guante pequeñito dedos dos tres cuatro cinco uno dedos buscando dedos y guante en guante, negro en marrón, dedo entre dedo, uno entre uno y tres, dos entre dos y cuatro."

La trama se va desarrollando con matices cada vez más dramáticos. Las manos no responden a la voluntad de la mujer ("No se puede con ellas, no entienden o no quieren", dirá la protagonista) y se vuelven cada vez más violentas, al punto de llegar los personajes a protagonizar graves agresiones físicas.

"Sintió los garfios que le corrían por la espalda subiéndole hasta la nuca y el pelo", "su mano se cerró sobre su garganta como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro", "sintió la maraña de uñas sobre su vientre y sus costillas."

El cuento está plagado de enunciados metonímicos: "los dedos se trepaban", "los meñiques buscaron enroscarse", "la mano tomó un cigarrillo", "el dedo le acariciaba el guante", etc.

Las manos son presentadas como seres con voluntad propia, conservando una ajenidad y una distancia respecto al resto del cuerpo, lo que motiva que su existencia sea vivida por el mismo como una existencia desconocida y extraña:

"las enguantadas silenciosas y **distantes**."

Siendo aquí el motivo del guante paralelo a lo que podría ser una máscara ocultando un rostro.

Notemos además la evolución de la serie anafórica: mano, guante, dedos, cuello de gatito negro, cangrejo rabioso, maraña de uñas. Los términos cada vez se van enrareciendo más, cada vez cobran características más agresivas y peligrosas.

"Las manos que crecen"

El protagonista Plack se ha visto envuelto en una pelea porque lo han acusado de "mal poeta". Ambos contrincantes (Plack y su agresor, Cary) están luchando, pero "él no sentía nada. Tan sólo sus manos que, a una velocidad prodigiosa, iban a dar en la nariz, en los ojos, en la boca, en las orejas, en el cuello, en el pecho, en los hombros del adversario." Plack "ubicaba sus propias manos; las veía bien cerradas, cumpliendo la tarea como pistones de automóvil."

Al finalizar la lucha, Plack llega a la conclusión de que "sus manos se habían portado bien."

Las manos parecen tener movimientos autónomos. Toman decisiones y se mueven por sí mismas. Plack las observa complacido, pero las observa como extrañas, desconocidas. Esta sensación de extrañamiento se agrava cuando percibe que las manos le han comenzado a crecer. Le crecen al punto de que le arrastran por la vereda.

"Plack miraba las manos que se le estaban llenando de basuras, de pequeñas pajas y piedrecitas de la vereda."

Quiere levantarlas pero comprueba que cada una debe pesar como cincuenta kilos. La cuestión es cada vez más grave por lo que decide ir a ver a un médico.

"Iré a ver a un médico, me aconsejará la **amputación**",

Notemos cómo, en Cortázar, las manos suelen aparecer asociadas a la idea de amputación (en "Las manos que crecen", en "Satarsa", en "Estación de la mano". En este último cuento sueña que Dg (la mano) le va a amputar su propia mano con un puñal). Señalemos también las connotaciones sexuales de las manos ("las manos de la satisfacción física", dirá el mismo Cortázar en "Las manos que crecen") y la idea de castración asociada al castigo.

Al tomar un taxi para dirigirse al hospital, Plack percibe que:

"Las manos le descansaban sucias y macizas en el suelo del coche."

Para subirse al taxi, debe darle precisas instrucciones al conductor:

"Abre la portezuela, bájate, tómate la mano izquierda, súbela, tómate la mano derecha, súbela, empújame para entrar en el coche."

En el hospital deciden, efectivamente, amputarle las manos.

"Empezó a mirarse las manos, una primero y después la otra. "Adiós muchachitas", pensó. "Cuando estéis en el acuario de formol pensad en mí. Os perdono la mala pasada."

"Estación de la mano"

En "Estación de la mano", una mano que posee vida propia acostumbra a entrar por la ventana del jardín del narrador:

"Todas las tardes volvía la mano, mojada con frecuencia por las lluvias otoñales, y la veía ponerse de espaldas sobre la alfombra, secarse prolijamente un dedo con otro, a veces con menudos saltos de cosa satisfecha."

La mano se pasea por entre los objetos personales del narrador e incluso lee poemas siguiendo las líneas con su dedo índice. Esta mano es capaz de modelar en arcilla otras manos y también se complace leyendo los libros que le provee el narrador:

"Noté que mi selección de libros había sido acertada: volvía una y otra vez a ciertas páginas: *Étude de mains* de Gautier; un lejano poema mío que comienza: "Poder tomar tus manos...", *Le Gant de Crin* de Reverdy."

El narrador le pondrá a esta mano un nombre propio: Dg. Ambos seres viven en armonía hasta que una noche el narrador tiene un sueño:

"Una noche soñé: Dg se había enamorado de mis manos -la izquierda, sin duda, porque ella era diestra- y aprovechaba mi sueño para raptar a la amada **cortándola de mi muñeca con el puñal.**"

Este puñal es un cortapapeles que, a partir de este sueño, el narrador retira del alcance de Dg quien, herida en su orgullo, desaparece de su vida para siempre.

Notaremos aquí, en primer lugar, la relación entre la autonomía de la mano y el proceso de escritura (el narrador es un poeta). En segundo lugar, de qué manera el motivo de la mano no puede dejar de remitirnos a la idea de una mano izquierda y una mano derecha, con la consiguiente concepción especular, cuestión que también analizaremos al tocar la temática del doble.

En su artículo "La ambivalencia de la mano en la ficción cortazariana", Malva Filer recuerda a otros autores de la historia de la literatura (Gautier, Nerval, Maupassant, Sheridan Le Fanu) que también se han detenido en este motivo.⁴⁴

⁴⁴Recordemos aquí también que Freud cita a Hauff, *Historia de la mano cortada*, en su ensayo sobre "Lo siniestro".

Filer toma como ejemplo el cuento "No se culpe a nadie", donde la mano izquierda del protagonista cobra vida propia proponiéndose eliminar a su dueño. Aquí, analiza cómo una parte del cuerpo toma a su cargo la rebeldía de ese hombre férreamente condicionado por las normas sociales y por su vida rutinaria.⁴⁵

Relacionaremos más adelante esta idea de una parte del cuerpo que se propone destruir a la otra en relación a la voluntad de suicidio asociada al doble (de hecho, Dina, la protagonista de "Cuello de gatito negro" se presentaba igualmente como un ser dividido, cuyos ataques son autodestructivos y destructivos para el otro, a quien trata de castrar y, de hecho, deja sangrando).

En Cortázar, la mano aparecerá como motivo principal en cuentos como "Estación de mano", "Las manos que crecen", "Cuello de gatito negro", "Las líneas de la mano" pero también, el motivo de la mano se vuelve una constante, por ejemplo, en la imagen de la tercera mano en *Los Premios*, o las citas de manos en en 62 ("Calac ha insistido muchas veces en que mi sensibilidad para con las manos es enfermiza"(83), o las manos de Pola en el capítulo 76 de *Rayuela*, etc.

Señalemos igualmente otros detalles, como el hecho de que los axolotl se caracterizan por tener manos, o el hecho de que la hija de los guerrilleros, en "Satarsa" sea manca.

"Satarsa"

También podemos recordar aquí *El castillo de Otranto*, escrita por Horace Walpole en 1765, novela que suele considerarse como la primer novela gótica y en la que aparece, al igual que sucederá en Frankenstein, un cuerpo (el cuerpo de Alfonso) hecho con trozos -una enorme mano, un yelmo emplumado, un pie, una pierna, una espada-, que caen del cielo en los terrenos del castillo y cuyo ensamble final se lleva a cabo por medios sobrenaturales.

⁴⁵Observemos, por ejemplo, las referencias a la obligación de usar un "pullover azul que combine con traje gris", al hecho de que "se le está haciendo tarde", al hecho de que debe ir a encontrarse con su mujer para ir a comprar un regalo de casamiento.

Este cuento toma la historia de unos cazadores de ratas que aparentemente son, a la vez, un grupo de guerrilleros que huyen de la represión. Acá también encontramos juegos de palabras (la elección de la palabra *satarsa*, al revés las ratas, y el hecho de que uno de los protagonistas arme constantemente palíndromos "Lozano mira el suelo y deja que las palabras jueguen solas mientras que él las espera como los cazadores de Calagasta esperan a las ratas gigantes para cazarlas vivas."). Finalmente, los cazadores son cercados y literalmente cazados. Nuevamente, una referencia al cuerpo cerrado-cuerpo abierto.

Pero, fijémonos aquí especialmente en el detalle de la mano de la nena, hija de los guerrilleros:

"el muñón golpeando en la palma de la mano izquierda como en un remedo de tambor, el diminuto antebrazo rosado que termina en una liza semiesfera de piel; el doctor Fuentes (qué no es doctor pero da igual en Calagasta) ha hecho un trabajo perfecto y no hay casi huella de cicatriz, como si Laurita no hubiera tenido nunca una mano ahí, la mano que le comieron las ratas."

4.2. Otros ejemplos

Aunque rastreamos en Cortázar el predominio del motivo de la mano asociado a la idea del cuerpo en pedazos, podemos rastrear en él también otros ejemplos.

"Acefalia"⁴⁶

En "Acefalia", un hombre es capaz de continuar su vida a pesar de que su cabeza a sido cortada.

"A un señor le **cortaron** la cabeza, pero como después estalló una huelga y no pudieron enterrarlo, este señor tuvo que seguir viviendo sin cabeza."

⁴⁶Recordemos aquí al periódico "Ácephale" creado por George Bataille, junto con Pierre Klossowski y Roger Callois, en 1936. En este periódico se publicaron artículos relacionados con la "sociedad secreta", también creada por este grupo, y que se presentaba como esencialmente nietzscheana. El hombre acéfalo mitológicamente expresa el poder dedicado a la destrucción y a la muerte de Dios. El tema de la acefalia fue muy caro al surrealismo. Recordemos, por ejemplo, la pintura realizada por André Masson *Hombre acéfalo*.

La referencia a un corte de cabeza no puede dissociarse de la noción de revolución, de cambio en la estructura de las leyes de un cuerpo (sea este el cuerpo del personaje del cuento, el cuerpo del soberano, el cuerpo social)

El cuento también nos señala que el hombre se pasaba los días sentado en un banco de Plaza Lavalle. La referencia a la pérdida de la Ley que implica la noción de acefalía es reforzada aquí por la ubicación geográfica del protagonista: frente al edificio de Tribunales.

"Jack the ripper blues"

En "Relaciones sospechosas", Cortázar trata acercará acerca de asesinos seriales. Se mencionarán allí los nombres de Williams, serial killer previctoriano, cuyos crímenes fueron tan espeluznante que frente a él, como decía un comentarista de la época, "todos los demás crímenes empalidecían"⁴⁷, a Jack el destripador, al Vampiro de Dusseldorf, a Peter Kurten, a Landru, a Christie, a Bela Kiss, al Dr. Petitot.

Al referirse a Jack el destripador, Cortázar incorpora en su texto una llamada que remite al texto de Charles Franklin y que aparece reproducida con su texto invertido "dado lo impresionante de su contenido":

"Lo que Jack había hecho con Mary Kelly horrorizó a los endurecidos policías de aquel tiempo. Su cuerpo mutilado yacía desnudo y chorreando sangre en la cama. Le habían seccionado la garganta de oreja a oreja y el tajo llegaba hasta la columna vertebral. Tenía cercenadas las orejas y la nariz y el abdomen abierto y destripado hasta el estómago. El asesino le había cortado los senos y los había puesto junto con el corazón y los riñones en una mesa próxima a la cama. Los intestinos festoneaban el marco de un cuadro."

⁴⁷Las hazañas de Williams aparecen relatados en *El Asesinato como una de las bellas artes*, conjunto de dos artículos que DeQuincey escribió entre 1827 y 1829.

También cita la versión según la cual Jack el destripador, habría acabado sus días en Buenos Aires, versión, por otra parte, defendida en la realidad por algunos historiadores.

Cortázar se preguntará:

"¿Porqué le tengo afecto a Jack?"

A su criterio, los crímenes de Jack el destripador, parecían obras de beneficencia frente al hipócrita genocidio de aquellos soberanos que, como la reina Victoria, no se enteran nunca de las miserias de sus pueblos.

"En mi mundo figurado, Jack sigue ahí para **destripar** a la reina Victoria.", dirá Cortázar.

Identifica de esta manera al cuerpo de la obesa reina con el cuerpo social. Descuartizando uno se descuartiza el otro. El cuerpo de la reina simboliza al cuerpo de la Ley que debe ser acatado.

4.3. Los sacrificios

La inflexión cerrado-abierto se relaciona con la fantasía del desmembramiento del cuerpo, pero también se relacionará con otro tipo de maneras en que la integridad de un cuerpo es atacada. Rastreamos en Cortázar toda una serie de cuerpos maltratados, golpeados, violados en la necesidad de quebrar su unidad, penetrarlos, romperlos.

Con respecto a los cuerpos maltratados, tenemos ejemplos que van desde cuerpos golpeados en el boxeo ("Torito", "La noche de Mantequilla", etc.) hasta cuerpos torturados ("Graffiti", "Satarsa", *El libro de Manuel*⁴⁸), pasando por los cuerpos sacrificados.

Con respecto a los cuerpos violados, tenemos también numerosos ejemplos: en "El Anillo de Moebius", en "Las armas secretas" (la violación

⁴⁸Por ejemplo: "Marcos se había quitado el saco y con la camisa abierta se frotaba el estómago, Ludmilla vio el enorme hematoma verdoso, rojo en los bordes y con zonas amarillas y azules. Por primera vez se dio cuenta de que le había sangrado la boca, un reguero ya seco le bajaba hasta la garganta." (Cortázar, Julio, *El libro de Manuel*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p181)

de Michèle), en *Rayuela* (la violación de la Maga por el negro del conventillo en Montevideo, "que tenía los ojos rojos como una boca mojada"), en *Los premios* (la violación de Felipe por parte del marinero finlandés), en *62, Modelo para armar* (la violación de Celia por parte de Hélène).

Nos detendremos aquí en el tópico del cuerpo sacrificado.

El cuerpo del sacrificio es un cuerpo ceremonial, posee un aspecto iniciático y litúrgico. Se trata de un cuerpo sagrado.

"El ídolo de las cícladas"

En este cuento, tres personas -dos arqueólogos (Somoza y Morand) y la pareja de Morand (Thérèse)- realizan una expedición que termina con el descubrimiento de una estatuilla en el Valle de Skoros. Dos años después, los dos arqueólogos se encuentran en la casa de Somoza, que vive retirado del mundo social y dedica su tiempo a su obsesión por la estatuilla. Durante el encuentro, ambos personajes están visiblemente tensos. Morand cree que Somoza ha perdido la razón. La extraña conducta de Somoza se acentúa cuando enuncia que no va a tomar whisky porque

"Tengo que ayunar antes del sacrificio.

-¿Qué sacrificio?, preguntará Morand.

-El de la unión."

Las acciones se desencadenan: Somoza se desnuda y ataca a Morand con un hacha. Morand se defiende.

"Somoza era todavía un grito ahogado y atónito cuando el filo del hacha le cayó en mitad de la frente."

El cuento todavía da otro vuelco cuando notamos que el propio Morand ha sido ahora poseído por el espíritu de la estatuilla y está dispuesto a atacar a su vez a Thérèse.

Recordemos aquí las palabras de Cortázar en "Jack the ripper blues":

"En un asesinato pueden darse circunstancias que estaría tentado de llamar ceremoniales, una doble danza encadenada del victimario y la víctima, un cumplimiento."

"La noche boca arriba"

En "La noche boca arriba", Cortázar refiere a los sacrificios precolombinos.⁴⁹ Recordemos aquí que la modalidad más conocida de los sacrificios humanos consistía entre los aztecas en arrancar el corazón de la víctima después de realizar un tajo efectuado con un cuchillo de obsidiana. Se desgarraba el tórax debajo de la última costilla a la altura del diafragma y el corazón se arrancaba de cuajo y se ofrecía al dios sol. La ofrenda ritual del corazón tenía el carácter de ceremonia pública y se consumaba en la azotea de un templo edificado sobre la base de una pirámide: el teocali. El cuerpo de la víctima una vez arrancado el corazón, era precipitado por las escaleras del templo y recogido por unos ancianos que troceaban el cadáver.

El protagonista de "La noche boca arriba" vive paralelamente dos situaciones espacio-temporales distintas: en una de ellas, yace en el hospital de una ciudad moderna debido a un accidente de moto que ha padecido; en la otra, se ve conducido hasta la azotea de un teocali en épocas precolombinas y está próximo a ser sacrificado.

Ambas situaciones espacio-temporales están unidas (más bien, el límite entre ambas está borrado) por dos cosas que le pasan al cuerpo:

-un hecho cenestésico: en ambas, el protagonista está acostado boca arriba

-una herida: en ambas el cuerpo será penetrado

Nos contentaremos aquí con señalar, en esta inflexión cuerpo cerrado-cuerpo abierto, los momentos de ruptura del cuerpo:

⁴⁹En "Las manos que crecen" cuando Plack va al hospital a que le amputen las manos, Cortázar dirá: "Lo acostaron dulcemente de manera que las manos quedaran sobre la mesa de marmol donde se llevaría a cabo el sacrificio."

-en primer lugar, la operación que le realizan en el hospital, luego del accidente:

"El hombre de blanco se le acercó sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha."

-en segundo lugar, la inminencia del sacrificio:

"Vió la figura ensangrantada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano."

Más adelante retomaremos este cuento al abordar la serie homeofórica.

Cortázar, Sarduy, Bataille y los sacrificios

Una de las principales tesis de Bataille es la de la fundamental relación que se establece entre el éxtasis religioso y el erotismo (o más específicamente, el sadismo). Se crea allí un círculo en el que coinciden el suplicio y el éxtasis.

La "sangre del erotismo" adquiere esplendor porque es, según Bataille, el verdadero deseo de mortalidad. El erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (sujeto) que experimenta el deseo de continuidad (que no puede ser sino el deseo de muerte). El hombre como ser separado o discontinuo anhela y teme la continuidad: si prima el temor, vive sumido en el tiempo profano de la vida cotidiana y sin relieve; si prima el deseo, vivirá sumido en el tiempo sagrado de la transgresión y de la fiesta.

Mediante la transgresión de los límites, el hombre del humanismo individuado, convertido en sujeto y en conciencia, se verá por fin liberado.

El sacrificio implica la muerte de la víctima (lo que es igual a la destrucción del objeto) y la participación de los asistentes en un elemento sagrado: lo sagrado es justamente, la continuidad del ser que se revela -en un rito sangriento- mediante la muerte de un ser discontinuo. Mediante la violencia, se rompe una discontinuidad.

En su ensayo "Escrito sobre un cuerpo", Severo Sarduy, se detiene a su vez en la noción de "pequeña muerte" abordada por Bataille en su libro *Las lágrimas de Eros*, libro que incluye al final una secuencia fotográfica que muestra el Leng Tché o suplicio de los Cien pedazos.

Sarduy señala también que esta misma secuencia fotográfica es incluida por Cortázar en el capítulo 14 de *Rayuela*. Sarduy comenta de qué manera este hecho se emparenta con la preocupación de Cortázar por la búsqueda de la unidad del sujeto. Rayuela será la búsqueda de esta unidad. Ahora, tratar sobre el sujeto es siempre tratar también sobre el lenguaje, dado que el espacio de uno es el espacio del otro. Así, Sarduy relacionará la imagen de la rayuela, de los cuadrados de tiza sobre la acera, con la lectura de la frase y de los capítulos de la novela, con sus discontinuidades y saltos. También con la imagen de un cuerpo en pedazos.

Recordemos que Bataille escribió igualmente, el prólogo para una gran exposición de arte precolombino realizada en París en 1928. Le puso a su texto por título "L'Amérique disparue". Allí intentaba interpretar las representaciones de los dioses aztecas a partir de sus componentes de terror y crueldad. en el que intentaba interpretar las representaciones de los dioses aztecas a partir de su componente de terror y crueldad.

Para Bataille toda la problemática del arte moderno se resumía, al igual que para el arte precolombino, en la concepción del arte como representación del sacrificio, correlato simbólico de la mutilación del cuerpo humano -cuyo paradigma era sin duda Van Gogh. El principal objetivo del arte moderno era arremeter contra la arquitectura del cuerpo humano.⁵⁰

⁵⁰Mencionaremos aquí a artistas como Henry Moore o al escultor Giacometti, quien también recibe influencia de las obras mejicanas. Esta influencia será acentuada por sus lecturas de Bataille, de Artaud -quien poco después escribiría sus textos sobre la cultura de Méjico- y de todo el grupo de los surrealistas disidentes cuyo centro intelectual era la revista *Documents* en la que aparecían numerosos informes sobre los sacrificios aztecas y en donde lo primitivo no era solamente visto desde una perspectiva estetizante sino en su dimensión filosófica anti-idealista. Se trata aquí de un constante cuestionamiento acerca de los límites: límites del cuerpo, límites del lenguaje, límites del pensamiento.

4.4. Inflexión cuerpo cerrado-cuerpo abierto en las novelas

Además del tema de la violación, presente en reiteradas ocasiones en las novelas de Cortázar, también rastreamos allí otros ejemplos de cuerpo cerrado-cuerpo abierto.

El libro de Manuel

En *El libro de Manuel*, las alusiones a golpes, cachiporrazos, secuestros, ("lo empalaron con un bastón tallado en forma de sierra, le arrancaron la piel de todo el cuerpo con un cepillo de metal.")(294) a que son expuestos tanto los integrantes del grupo de conspiradores como la sociedad en su conjunto son continuas.

Tomemos aquí, por ejemplo, el caso de Lonstein, empleado en la morgue, quien se la pasa haciendo referencia a "los ahogados, el horario nocturno de la morgue, los asfixiados, los que se tiran por la ventana, los quemados, las chicas violadas previo (o simultánea) estrangulación, los chicos ídem, los suicidas por veneno, tiro en la cabeza, gas de alumbrado, barbitúricos, navajazos, los accidentados (autos, trenes, maniobras militares, fuegos artificiales, andamios de construcción, los mendigos muertos de frío (...) para que les plante poquito a poco las pilchas, los vaya acostumbrando cacho a cacho al mármol, a la horizontal donde tobillos, glúteos, omóplatos y nuca recibirán por partes iguales el influjo de la ley de gravedad." (40)

62. Modelo para armar

La muñeca de Monsieur Ochs

El tema de la muñeca de Monsieur Ochs es paradigmático:

"las muñecas eran uno de los signos de la condesa que había vivido en la Blutgasse, puesto que todas las muñecas de Monsieur Ochs habían acabado **torturadas y desgarradas.**"(101)

La serie de muñecas fabricadas por Ochs y las circunstancias que llevan a los personajes a romperlas para averiguar qué llevan estas en su interior guarda un indudable paralelismo con los interrogantes del propio Cortázar respecto a los secretos del propio cuerpo.

"La muñeca estaba de espaldas, **rota en dos mitades**, un brazo torcido. Al levantar la valija para salir Celia vio mejor el **cuerpo roto** de la muñeca, algo que asomaba por la **rajadura**."

"Mme. Denise había entrado en la comisaría del séptimo distrito con una muñeca **rota** dentro de una bolsa de plástico. (...) La primera en encontrar el objeto perdido en la estopa de la muñeca había sido la hija de Madame Denise".

El texto de 62 también consigna que otras niñas que abrían las barrigas de sus muñecas se habían encontrado otros objetos y que "montones de madres desmelenadas debían estar **abriendo con tenazas y tijeras las panzas** de las muñecas de sus niñas."

Este tópico de la apertura del cuerpo resuena en otras temáticas abordadas en la novela: la lotería de Heliogábalo, las crónicas sobre la condesa (esa otra elegante **mutiladora**), el personaje que se parece tanto a Juan "desnudo en una mesa de operaciones, **abierto** como Eveline Ripaillet había abierto su muñeca en la esquina del Impasse de l'Astrolabe."

En la clínica a donde trabaja Hélène yace el muchacho al que "ya habrían **abierto** como quien abre una muñeca para ver lo que contiene adentro, y el liso hermoso cuerpo desnudo (...) sería un horrible mapa azul, rojo y negro."(178)

El interrogante que el destino de los cuerpos despierta en Cortázar está presente a lo largo de toda su producción. Recordaremos aquí, por ejemplo, el cuento "Ahí pero dónde, como", donde el autor hace conjeturas acerca de la muerte-inmortalidad de un amigo de la infancia. ¿De qué están hechos los cuerpos? ¿A dónde van los cuerpos cuando mueren?

5. SERIE HOMEOFÓRICA (Inflexión cuerpo uno-múltiple)

Veremos qué sucede con la inflexión cuerpo uno-cuerpo desdoblado, de especial interés en la obra de Cortázar. Como adelantamos, asociaremos esta inflexión con la figura de la homeófora. Se trata en este caso de una especie de metáfora que no completa su pasaje al otro término. En algún momento del recorrido, vuelve sobre sí y su término culmina siendo idéntico a sí mismo.

Los cuerpos humanos no devienen cuerpos no humanos, ni son convertidos en pedazos, sino que se desdoblan como si se reflejaran en un espejo.

La homeófora es una figura que se caracteriza por la falta de un otro. Nos encontramos aquí frente al tópico del doble: el doble es el igual, no el otro.

A diferencia de la metáfora, aquí luego del pasaje, el término vuelve a encontrar su identidad en el doble.

Trataremos de analizar aquí qué sucede cuando no hay un otro, cuando el otro falta. Al respecto, nos resultan interesantes las palabras de Michel Foucault, quien refiriéndose a la prosa de Pierre Klossowski comentaba:

"El demonio no es el Otro sino aquello extraño que permanece sin moverse de sitio: lo Mismo. El duelo se desarrolla en el espacio del espejo."⁵¹

Habíamos visto cómo el propio cuerpo necesita, para cobrar conciencia de sí mismo, de la localización en un único esquema espacio-temporal. O dicho de otro modo, la unidad de un espacio tiempo es constitutiva de un yo.

⁵¹Foucault, Michel, *De lenguaje y filosofía*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

Pero en los textos de Cortázar los cuerpos aparecen desdoblados en una serie de variables espacio-temporales.

Así, podemos encontrar dos cuerpos que comparten el mismo espacio-tiempo ("Lejana", *Rayuela*, 62, *Modelo para armar*), o un cuerpo desdoblado en dos espacio-tiempos distintos ("Noche boca arriba", "El otro cielo"), así como también toda una gama de sistemas de encastres en los que un cuerpo habita en el interior del otro (fenómenos de fagocitación, relatos especulares, cuerpos enfermos (entendidos estos como dos organismos conviviendo uno dentro de otro: el de la enfermedad y el del cuerpo enfermo, y remitiendo, como veremos, a la noción de invasión).

5.1. 2 x 1 (Dos cuerpos en un mismo espacio-tiempo)

"Lejana"

El cuento "Lejana" está basado en el tema del doble.⁵² Alina Reyes, la protagonista, imagina que su "otro yo", vive en la pobreza en una ciudad lejana, concretamente determina que es en Budapest, donde es, además, golpeada por su pareja. En su viaje de bodas, consigue convencer a su marido para viajar allí, donde sobre un puente tendrá lugar el entrecruzamiento entre su vida y la de la "lejana", como denomina ella a este otro yo.

"En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba (...) La mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente.(...) A Alina le dolió el cierre de la cartera que **la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce.**(...) Cerró los ojos en la **fusión total.**(...) Le pareció que una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas. (...) Al abrir los ojos vio que se habían separado. (...) La nieve le estaba **entrando** por los zapatos rotos.

⁵²Notemos la referencia al retrato de Dorian Gray en la primer oración del cuento.

Notamos cómo el cuerpo es sentido por Alina como un objeto ajeno, extraño, un objeto más entre los otros objetos del mundo, mundo al que percibe a su vez también como sin sentido, hostil y ajeno.

"Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos", dirá Alina.

En este cuento es de especial importancia el tópico de la piel, o más bien de aquella "envoltura protectora" del yo que mencionaba Didier Anzieu. Recordemos cómo Anzieu hablaba del establecimiento por parte del sujeto de una piel-frontera o proceso simbólico de representación de un límite que tenía la función de "imagen estabilizadora" y envoltura protectora. Para Alina Reyes, la protagonista de "Lejana", la representación de ese límite aparecerá alterado: se duplica y se perfora. Aparece representado en este caso no tanto por la piel sino por la ropa de la protagonista (notemos aquí la metonimia piel-ropa, vestidos como cuerpo, debida a la contigüidad de los mismos).

Los cuerpos se desdobl原因 a partir de sus perforaciones: el cierre de la cartera que se clava en el pecho de Alina, la nieve que penetra por la suela de los zapatos. El cambio de ropas simboliza un cambio de piel y un cambio de yo.

De hecho, desde el comienzo del cuento, Alina había establecido en su diario un vínculo entre la noción de piel/ropa y una dimensión social de la que pretende desprenderse a gritos:

"Me desnudo a gritos de lo diurno", dirá Alina Reyes.

El cuerpo y las palabras

En este cuento existe un marcado paralelismo entre las cosas que le pasan a los cuerpos y las cosas que le pasan a las palabras.

En primer lugar queda establecido que la protagonista confunde palabras y cosas, identifica significados y significantes. El texto nos cuenta que ella lleva un mapa en el bolsillo del traje azul, sin embargo, este mapa

no la ayuda a la hora de encontrar las coordenadas de su itinerario ni las de la realidad para su cuerpo, que permanece perdido, confundido.

Lleva el mapa, "pero no sé el nombre de la plaza, es como si estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza".

Alina Reyes permanece perdida en la topografía del lenguaje, en la confusión esquizofrénica de la duplicación especular palabras-cosas.

El cuento comienza narrado en primera persona, en forma de diario personal, y termina narrado en tercera persona (la protagonista anuncia, dado que está por contraer matrimonio, que estar casada y llevar un diario no son cosas compatibles). El cambio de persona coincidirá a su vez con el cambio de yo en este juego de dobles. Así que en el cuento registramos el protagonismo de un yo que escribe y de otro que es escrito.

En segundo lugar, el cuento menciona que Alina realiza constantes juego de palíndromos y anagramas.

En su ensayo sobre "Los juegos de palabras", Todorov dirá, contra la tesis que sostiene que el juego de palabras se aproxima a lo anormal y es la locura de las palabras, defenderá la tesis según la cual existe una afinidad congénita entre el mismo y la literatura, en tanto discurso construido por excelencia.⁵³

Alina transcribe los palíndromos en su diario:

"Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale, demoníaco Caín, o me delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars⁵⁴; Alina Reyes, es la reina y..."

Notemos que realiza igualmente palíndromos con su mismo nombre propio.

⁵³Todorov, Tsvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

⁵⁴Nombre con el que Andre Breton se refería irónicamente a Salvador Dalí.

Vemos cómo en este cuento el tema del doble de cuerpo tiene su correlato también en la duplicación especular del lenguaje. Hay aquí un doble registro de doble corporal y doble lingüístico. Retomaremos este tema al realizar el análisis del corpus a nivel-significante.

Rayuela

En *Rayuela* ha sido largamente estudiada la dualidad Morelli-Cortázar en tanto autores, Oliveira-Traveler y la Maga-Talita en tanto personajes. Oliveira reconoce en Traveler a una especie de doble, un avatar de una fase anterior de su vida a la vez que la encarnación de muchas de sus aspiraciones actuales. Los símbolos son múltiples (ambos personajes viven a uno y otro lado de la calle, sus ventanas se enfrentan, etc.), al igual que las referencias a la especularidad entre ambos:

Oliveira, de vuelta en Buenos Aires, "se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido". Por ejemplo, le dirá a Traveler:

"Siempre en posiciones simétricas. Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, doppelganger? (p345)

El capítulo 56 de *Rayuela* es una reflexión acerca del tema del doble.

Las referencias a los puentes, los tablones, los viajes, las errancias, se reiteran una y otra vez a lo largo del texto de *Rayuela*.

62. Modelo para armar

6, *Modelo para armar* es una novela donde proliferan las ciudades imbrincadas, desplazamientos incontrolables, objetos reflejos, seres desdoblados.

Los dobles abundan en el texto. Así, encontraremos una relación de doble, por ejemplo, entre Juan y el joven operado, entre Frau Marta, la Condesa Sangrienta y Hélène, etc.

En *El libro de Manuel*, el tema del doble aparece, por ejemplo, en el plan mismo a partir del cual se lleva adelante la trama. El grupo de confabuladores secuestra a una importante personalidad policial antiterrorista de un país americano con el objetivo de canjearlo por presos políticos (de lo que se trata aquí es de cambiar un cuerpo por otro).

5.2. 1 x 2 (Un cuerpo en dos espacio-tiempos distintos)

"Noche boca arriba", "El otro cielo", "El ídolo de las cícladas"

En ambos cuentos, la forma de la duplicación se da en el espacio-tiempo y no en el yo.⁵⁵

En "El otro cielo" vuelve a reiterarse el motivo de los puentes y de las Galerías o Pasajes. El nexo que une a la Galerie Vivienne o el Passage des Panoramas con el Pasaje Güemes unirá el París a mediados del siglo XIX con el Buenos Aires de fines de la Segunda Guerra Mundial. Los límites entre ambos espacio-tiempos se borran.⁵⁶

"El otro cielo" consta de dos partes regidas cada una por epígrafes originarios de *Les chants de Maldoror*. El contexto del primero alude a la despersonalización, al temor a perder la memoria o la identidad, y al doble. Cortázar transcribe la "terrible acusación" de Lautréamont a una sombra intrusa en su cuarto: Esos ojos no te pertenecen...¿de dónde los has tomado?"

⁵⁵De hecho, el mismo principio es explotado, por ejemplo, en "El Sur", de Borges.

⁵⁶En su ensayo "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: "El otro cielo", Alejandra Pizarnik analizará el papel que desempeña en este cuento la alusión al Conde de Lautréamont. Recordemos la importancia de la figura del doble (sombras, espejos, fantasmas) en la propia poética de Lautréamont. Por ejemplo, el niño de ocho años representará un desdoblamiento del protagonista, tanto en su aspecto infantil como en sus impulsos sádicos.

Para Pizarnik, "el genial montevideano suscita un doppelganger muchos años después de su muerte."⁵⁷

En "La noche boca arriba" ya habíamos analizado el tema del cuerpo abierto, (el cuerpo abierto del accidente y el cuerpo abierto del sacrificio). A partir de esa apertura se unen dos espacio-tiempos, dos culturas. El cuerpo queda aquí convertido en lugar de pasaje.

En "El ídolo de las cícladas" Somoza vive apartado del mundo, dedicado a la obsesión por la estatuilla descubierta en el Valle de Skoros. Él cree fervientemente que "la intimidad con el pasado explorado puede enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a él."

Según las palabras de Somoza, llegaría un momento en el que "ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial."

Realizar su sacrificio (abrirse el cuerpo con un hacha) le permitiría, así, acceder a aquel otro espacio-tiempo primordial que buscaba.

Los casos de telepatía, vudú, sonambulismo, clarividencia

En todos estos casos, el cuerpo del sujeto se halla igualmente dividido en dos espacios. En el caso de la telepatía, su mente se introduce en la mente de un otro, al hacerse el sujeto partícipe de lo que el otro sabe, piensa y experimenta.; en el caso del vudú, el duplicado de un cuerpo adquiere la capacidad sensoria de su original; en el caso del sonambulismo y la clarividencia, su cuerpo participa por igual de su localización espacial real y el espacio de los sueños, el espacio futuro.

En *Los premios*, se nos dice que Persio es un clarividente.

⁵⁷ Pizarnik, Alejandra, "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: "El otro cielo", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Perez editor, 1968, p56

"presentado por el doctor Restelli como un investigador de arcanos remotos, se puso a leer las líneas de la mano de los voluntarios, diciéndoles el repertorio corriente de banalidades entre las que deslizaba de cuando en cuando una frase sólo comprendida por el interesado y que bastaba para dejarlo estupefacto."

Respecto a la telepatía, Persio dirá:

"ver por otros ojos. **Ser mis ojos y los suyos.**"(103)

También comentará:

"Yo viajo en el infraespacio y en el hiperespacio. Por lo menos, mi cuerpo astral cumple derroteros vertiginosos. Yo, entre tanto, estoy en lo de Kraft, meta corregir galeras."(102)

La noción de vudú, puede rastrearse en Rayuela en el ejemplo de la muñeca de cera verde a la que la Maga clava unos alfileres en el pecho y que representa el doble de Pola, la ex mujer de Oliveira, quien morirá poco después de un cáncer de pecho.

Con respecto a la división del cuerpo en los sueños:

En *Los premios*:

"La pitonisa- dijo Medrano-¿No le impresiona cómo cambia la voz de los que hablan en sueños? **Son ellos y no son.**"(230)

En "Casa tomada":

"Cuando Irene soñaba en voz alta yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que **viene de los sueños** y no de la garganta."

Los casos de relato especular

Concebimos los casos de relato especular también como ejemplos de convivencia de un cuerpo en dos espacio-tiempos (por ejemplo dos registros ficcionales, un registro ficcional y otro real, un registro ficcional y otro pictórico o fotográfico, etc.

En Cortázar, los ejemplos abundan: "Distante espejo", "Profunda siesta de Remi", "Las armas secretas", "Continuidad de los parques", etc.

El relato especular, como buena estructura basada en la modalidad del reflejo, también tiene su origen en el tópico del doble. Lucien Dallenbach, quien realizó un estudio sistemático de los relatos especulares, define al mismo como "todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene." Suele asociarse a las estructuras especulares con las mamuchkas ucranianas (muñecas encajadas que se van engendrando unas a otras), las pirámides mexicanas, encastradas sucesivamente, las imágenes con motivos que se reproducen al infinito. Dada su estructura cíclica, fenómenos como los de la obra dentro de la obra en el teatro, los del retorno del relato hacia quien lo narra, los de la novela dentro de la novela o incluso los de la novela de la novela, los de la inclusión especular del pintor dentro del cuadro, son considerados como especulares o "puestas en abismo".⁵⁸

"Continuidad de los parques"

Este cuento trata acerca de un personaje que está sentado en un sillón, leyendo una novela en la que una pareja de amantes planean la muerte del marido de ella. El amante entra en la casa para matar al esposo que está sentado en un sillón, leyendo una novela en la que una pareja de amantes...

En "Continuidad de los parques" el protagonista comienza a leer una novela policial y termina por ser uno de los protagonistas de la misma (la víctima del asesinato). Su cuerpo se ve desdoblado en dos registros ficcionales distintos. Pero el relato especular no se contenta con esto: en las posibles vueltas de su estructura cíclica también queda involucrado el cuerpo del propio lector real. Nosotros mismos, como lectores también somos incluidos de alguna manera como potenciales protagonistas y como

potenciales víctimas. Así, el cuerpo del lector aparece representado dentro de la obra. El sujeto se ve reduplicado en esta suerte de espejo-trampa. Aquí, las fronteras entre lo interior y exterior al relato se confunden. Se confunden los bordes entre realidad y la ficción.

5.3. 1x1 (Un cuerpo (o varios) incluido en otro cuerpo)

Habíamos hablado de que la diferenciación del yo y los otros trae aparejados no pocos problemas en cuanto a la fijación de límites y de que, en Cortázar, el otro distinto de mí era a veces pensado como otro yo. A veces, por el contrario, el sí era pensado directamente como un otro.

La extrañeza del propio cuerpo, que permanece oscuro y desconocido para el hombre, se inscribe en la dialéctica del Mismo y del Otro y suele aparecer en estos textos corporizada en un otro que en ocasiones es presentado, por ejemplo, como un animal. En otras ocasiones, es concebida incluso como una enfermedad (en tanto cuerpo invadido por sustancias extrañas).

En diferentes grados que irán desde meros gérmenes de disolución hasta directamente desdoblamiento de los cuerpos, encontramos esta idea de un uno que participa en un otro.

Ya en *Los reyes*, Cortázar se interesaba por estas cuestiones relacionadas con la manera de llevar al otro (representante de esa parte oscura en el propio cuerpo) o, en general, a las formas de contención de un cuerpo dentro e otro.⁵⁹

"Después de todo, es el toro a quien mato en ti. Si pudiera salvar el resto, tu cuerpo todavía adolescente", le dice Teseo al Minotauro.

⁵⁸También suele denominarse a los relatos especulares "puestas en abismo". Desde el punto de vista semántico, la palabra abismo evoca nociones de profundidad, caída, vértigo, infinito.

⁵⁹Este otro que convive en el propio cuerpo se hará cargo en Cortázar de diferentes aspectos del sujeto: su lado desconocido, pero también su rebeldía, su faceta castradora, etc.

5.3.1. La invasión

El tópico de la invasión es recurrente. Los cuerpos son invadidos (por sustancias tóxicas, por agentes patógenos, por fuerzas extrañas, por los discursos de los otros) que lo carcomen. La invasión se presenta, en tanto desestabilizante de la estructura de un sistema, como un principio de disgregación y de cambio.

Los textos de Cortázar remiten frecuentemente a cuerpos que se deshacen, a sustancias atacadas por la muerte. Así, tendremos una proliferación de cuerpos enfermos en "Cefalea", "La salud de los enfermos", "Cartas de mamá", "Los buenos servicios", "Liliana llorando", "La señorita Cora", etc.

En todos los casos, la invasión remite a la idea de amenaza a un sistema dado en oposición a la voluntad de preservación de dicho sistema.

5.3.1.1. Analogías del cuerpo como contenido-continente

"Casa tomada"

En primer lugar, citaremos el ejemplo de "Casa tomada" haciendo la salvedad de que no se trata en este caso literalmente de un cuerpo dentro de otro sino que lo que está en juego aquí es una figura construída a partir de la analogía del cuerpo como contenido-continente, en la que la casa se se hace eco de lo que les pasa a los cuerpos que en ella habitan. Así, la casa es invadida por fuerzas extrañas mientras los hermanos son invadidos por el miedo, la locura, etc.

En sus *Fundamentos sensibles de la discursividad*, Raúl Dorra hace hincapié en el hecho de que la fuente más constante para proveer nombres a lo innombrado es el cuerpo o, mejor dicho, las partes del cuerpo. Así, el mundo resulta una expansión del cuerpo: los brazos, la cabeza, los pies, la cintura, tanto como los elementos internos -las arterias, el corazón, el cerebro, y aun los que carecen de densidad -el aliento, la tensión, el humor- o las operaciones de mano -traer, sostener, atraer- se reproducen como figuras del mundo. Por otra parte, el cuerpo también se proyecta en

los espacios donde el sujeto está: la casa, la ciudad, la región, el país, el continente, el mundo, el cosmos, proyección que da lugar a continuas catacresis en las que las operaciones metafóricas resultan las más frecuentes.⁶⁰

En "Casa tomada", dos hermanos que habitan su casa paterna ven restringido su espacio vital a medida que escuchan avanzar unos extraños ruidos que provienen del fondo y que anuncian la presencia de unos misteriosos ocupantes. Paulatinamente, estos ruidos los van compeliendo a retraerse en las habitaciones del frente hasta terminar finalmente por abandonar en forma definitiva la vivienda.

Aquí, los cuerpos de los dos hermanos son contenidos por un cuerpo-casa que en un momento se ve invadido por fuerzas extrañas de la misma manera que un cuerpo se contamina por una enfermedad.

"Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo."

"Cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave por la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada."

Dado que en este tipo de analogía contenido-continente un cuerpo es contenido por un espacio-tiempo que de algún modo le es especlar, podría considerarse esta figura como una suerte de puesta en abismo. Sin embargo no la consideramos como tal por el hecho de tratarse aquí únicamente de dos términos (uno contenido, otro continente) que no

⁶⁰ **Dorra, Raúl**, *Fundamentos sensibles de la discursividad*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1997. En este mismo sentido, podríamos entender también las consideraciones de Ricoeur a cerca del cuerpo como habitante de la Tierra. Habíamos visto ya cómo Ricoeur mencionaba el hecho de que, en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extendía también a la del mundo en cuanto habitado corporalmente y cómo este rasgo califica la condición terrestre como tal y le daba a la Tierra la significación existencial que de diversos modos le otorgan, por ejemplo, Nietzsche, Husserl y Heidegger.

necesariamente poseen una estructura cíclica, como en el caso de las puestas en abismo.

Cortázar utiliza en reiteradas ocasiones la analogía del cuerpo contenido-continente en una suerte de especularidad tipo mamuchka. En "Cefalea", por ejemplo, tenemos también un claro paralelismo entre lo que va ocurriendo en la casa que habitan los protagonistas y lo que les va ocurriendo a ellos en el cuerpo. La casa se va convirtiendo en un terreno cada vez más caótico a medida que los cuerpos de los cuidadores de manuscritos se van enfermando.

De hecho, uno de los protagonistas hará explícita esta asociación:

"Entonces, **la casa es nuestra cabeza**", dirá.

Pero tenemos también otros ejemplos en los que el continente especular del cuerpo es no ya una casa sino, por ejemplo un coche ("La autopista del sur"), un barco (*Los premios*), una ciudad (*El examen*), un laberinto (*Los reyes*).

5.3.1.2. El tópico de la invasión en las novelas

En las novelas de Cortázar, el tópico de la invasión también se encuentra presente de manera destacada.

El examen

La ciudad donde transcurre la trama de *El examen* (Buenos Aires) es una ciudad invadida por varias sustancias: la niebla (una "neblina baja y maloliente"), el humo, la humedad ("la inmundada humedad"), el calor ("nunca se vio un calor así, una humedad tan horrible"), los hongos de humedad, las pelusas ("el aire está lleno de pelusas")

También está invadida por la extraña aparición de una serie de perros flacos, ratas e insectos de verano (incluso un insistente lepidóptero que "tiene como letras en las alas").

Al igual que la ciudad, los cuerpos serán igualmente invadidos por extrañas enfermedades, razón que motiva una nueva invasión a la ciudad, en la que ahora proliferan practicantes de blusas blancas, enfermeras, ambulancias, vigilantes que se dedican a cortar de tránsito y a convertir a las estaciones del subterráneo en hospitales de emergencia.

Los premios

En *Los premios*, la analogía contenido-continente del cuerpo está dada en la figura no de la ciudad sino del barco. El barco-cuerpo es concebido como un espacio extraño y desconocido, movido por leyes particulares que los personajes tienen que acatar.⁶¹

En determinado momento se les informa a los pasajeros que hay dos casos de tifus entre la tripulación.

"Se trata de tifus 224. Poco se sabe del 224. Por el momento se necesita una especie de barrera sanitaria"

Se les informa, además que el capitán de la nave es el más grave de los dos enfermos. O sea, el barco se ha quedado acéfalo, lo cual hace que la sensación de extrañeza y desamparo se agrave.

"La peste esa, supercontagiosa, y nadie estaba vacunado a bordo."
(165)

"Si hay algo que no anda bien en la popa, la proa se va a contaminar tarde o temprano", dirá Raúl.(240)

"la epidemia podría tener un nuevo brote de este lado."(448)

El libro de Manuel

⁶¹Los análisis existencialistas de esta novela insisten en que la falta de sentido del viaje llevado a cabo por este barco es análogo al absurdo humano. Igualmente, el mismo texto de la novela señala de qué manera el tema de la peste es un tema existencialista por antonomasia.

El tópico de la invasión se presenta aquí de diversas maneras, siendo en este caso los países los espacios elegidos como analogía contenido-continente del cuerpo.

En primer lugar, la invasión está dada por la presencia misma de los otros (exiliados, inmigrantes o incluso viajeros extranjeros) como notoria presencia extraña rechazada por una sociedad.

Los exiliados viven una vida de marginalidad y rechazo mutuo. Esto queda claro a partir del relato de las "microagitaciones" que realizan "más como diversión que para servir de gran cosa".

También este tópico aparece representado en las cartas de Sara "De como Sara accede a América Central through the Canal Zone, Panamá".⁶²

"Cada uno de nosotros decidió esta tarde que estaba harto de todo: que la gente se ría de nosotros por la calle, que nos señalen con el dedo, que nos insulten. No comprendemos por qué nos odian. (...) ¡Mueran los hippies! Sucios, drogados, criminales. Me revisan la mochila hasta lo último porque además de hippie puedo ser guerrillera."(p48)

En segundo lugar, por la trama de la novela, dado que el plan del grupo es introducir de contrabando en Europa a un conjunto de animales exóticos. Dos peludos reales y un pingüino turquesa serían la fachada para pasar el contrabando de dólares falsos en los containers:

"Franquear sin problemas los diversos cordones defensivos de una nación civilizada que teme la contaminación de animales exóticos."(p119)

Estos animales exóticos serán igualmente metáfora para los inmigrantes que invaden y contaminan al primer mundo.

⁶²En una llamada al pie se nos informa que las cartas de Sara son auténticas, por lo cual pasan a engrosar el material no-ficcional injertado dentro del texto, tema que trataremos luego al analizar el corpus significativo.

Rayuela

En *Rayuela* el tema de la invasión está dado, fundamentalmente, en dos cuerpos: el de Oliveira y el de Rocamadour.

Oliveira va siendo invadido paulatinamente por la locura mientras que Rocamadour (símbolo de un futuro contaminado o de una imposibilidad de tener un futuro) va enfermando cada vez más. (Más adelante compararemos las diferencias entre el cuerpo de Rocamadour y el de otro niño: Manuel, en *El libro de Manuel*.)

Rocamadour se enferma y su enfermedad va avanzando hasta que finalmente muere: "Rocamadour tiene fiebre ", "Rocamadour está enfermo", "Qué fiebre tiene todavía, por lo menos treinta y nueve cinco. No entiendo cómo no le baja", "Andá a cuidar a tu hijo, que a lo mejor se muere", "La Maga gritó y se volcó sobre la cama, de boca y después de costado, con la cara y las manos pegadas a un muñeco indiferente y ceniciento que temblaba y se sacudía sin convicción, inútilmente maltratado y acariciado." (Rayuela, 180)

A su vez, Oliveira dirá:

"La invención del alma por el hombre se insinúa cada vez que surge el sentimiento del cuerpo como parásito, como gusano adherido al yo. Basta sentirse vivir para que aun lo más próximo y querido del cuerpo, por ejemplo, la mano derecha, sea de pronto un objeto que participa repugnantemente de la doble condición de no ser yo y estar adherido. (...) A mí todo dolor me ataca como un arma doble: hace sentir como nunca el divorcio entre mi yo y mi cuerpo y a la vez me acerca mi cuerpo, *me lo pone* como dolor. Si supiera dibujar mostraría el dolor ahuyentando al alma del cuerpo, pero a la vez, daría la impresión de que todo es falso: meros modos de un complejo cuya unidad es no tenerla." (p. 406)

Al igual que Rocamadour, Oliveira también terminará por cruzar un límite (de la locura o de la muerte) al saltar por la ventana en el último capítulo del libro.

5.3.1.3. El cuerpo poseído

Existe toda una serie de cuerpos en Cortázar que se presentan como poseídos por una voluntad que les es ajena.

En el cuento "No se culpe a nadie", por ejemplo, se instaura una lucha mortal entre la voluntad propia del protagonista y una voluntad que le es ajena y que lo ha poseído. La voluntad ajena ha tomado control sobre su mano derecha, que trata de asfixiarlo.

"De un tirón se arranca la manga del pullover y se mira la mano como si no fuese suya."

Esta voluntad ajena representará en este caso a la Ley social. Aquí tenemos otra manera de dos cuerpos conviviendo uno dentro del otro: el Otro que se mete en el cuerpo al inscribir en él sus leyes sociales. El yo queda así invadido por el universo simbólico de los otros.

El protagonista (un hombre ya de por sí tendiente a cumplir con los mandatos sociales) se presenta aquí con una voluntad fragmentada, cuyos polos opuestos se hayan en pugna: o se libera de la dictadura de la mano derecha que intenta destruirlo como sujeto, o se rinde y queda convertido en un autómatas de las normas de la sociedad, con su personalidad individual por completo integrada al universo simbólico de los otros.

"Es casi imposible **coordinar los movimientos** de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en lugar de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele."

5.3.2. La oralidad

5.3.2.1. El par comer-hablar

El par comer-hablar participa de la misma contraposición semántica que los términos cuerpo-lenguaje. Hay sin embargo una frontera compartida por ambos: la oralidad del comer y del hablar.

En *La lógica del sentido*, Gilles Deleuze planteará cómo la alternativa de las dos series comer-hablar atraviesa, por ejemplo, toda la obra de Lewis Carroll. Allí esta alternativa se relaciona con la dualidad cosas-proposiciones: de un lado están los cuerpos, las cosas físicas, las relaciones reales; del otro las palabras incorpóreas. Entre unas y otras, la frontera está representada por el sentido. Deleuze remarcará cómo en la mentalidad esquizofrénica, por ejemplo, llega un momento en que ya no hay fronteras entre las cosas y las proposiciones, precisamente porque ya no hay superficie de los cuerpos. Toda palabra es para el esquizofrénico física, afecta directamente al cuerpo. Todo es cuerpo y en el cuerpo, todo es penetración, partes, cuerpo troceado, disociado.⁶³ Será finalmente el sin sentido el que termine devorando a las palabras.⁶⁴

En los textos de Cortázar, encontramos reiteradamente la figura de la oralidad, por ejemplo, en los tópicos del canibalismo o del vampirismo.

Canibalismo

El tópico del canibalismo remite a la idea de comunión: un cuerpo en otro por antonomasia.

Las Ménades

En el canibalismo, la carne del otro se convierte en uno. Sabemos que el simbolismo de devorar a la persona fallecida en determinadas tribus tenía por finalidad su destrucción y la asimilación de las partes que serían útiles dentro del propio yo con el fin de adquirir omnipotencia.

Por su parte, el psicoanálisis denominará "canibalística" a esta etapa en la que el niño atraviesa por la etapa de libido autoerótica oral. En ella, el niño trata de incorporar al mundo exterior dentro de sí.

⁶³Deleuze, Gilles, op.cit, p103 y sigs.

El cuento "Las Ménades" trata acerca de un grupo de músicos que terminan siendo devorados por su público.⁶⁵ Aquí la noción de un cuerpo dentro de otro la encontramos tanto en el tópico del canibalismo así como también de la dimensión ritual representada, en este caso, por ritos dionisiacos: los personajes aparecen en trance, enajenados, son cuerpos poseídos por una divinidad enloquecedora.⁶⁶

5.3.2.2. Vampirismo

En Cortázar el tema del vampirismo es recurrente. (Tenemos como ejemplos a "El hijo del vampiro", "Reunión con círculo rojo", *Fantomas contra los vampiros multinacionales*⁶⁷, 62, *Modelo para armar*.)

La temática del vampirismo va a ser compartida por Cortázar, por ejemplo, con Lautréamont. En su libro *Lautréamont*, Bataille hablará

⁶⁴En *Alicia en el país de las maravillas*, Alicia está atravezada por pesadillas relativas a absorber y ser absorbida. Ella comprueba que los poemas que escucha tratan de peces comestibles.

⁶⁵El título refiere a las Bacantes de la mitología griega, que matan a Orfeo mientras este tañe su lira.

⁶⁶Recordemos, la importancia que cobra el tópico del canibalismo para los surrealistas. En 1920 aparece la revista "Cannibale", cuyos dos números son publicados por el poeta y pintor Picabia.

Así mismo, recordemos la importancia que la noción de "antropofagia" adquiere para las vanguardias americanas, especialmente las brasileñas.

⁶⁷La edición original de *Fantomas* es de 1911. *Fantomas*, luego convertido en una serie de textos, es una especie de folletín gótico bastante kitch donde un "genio del mal", un criminal sin conciencia, consigue adelantarse siempre a los acontecimientos y burlar repetidamente a su perseguidor, el detective Juve, quien, a pesar de ser astuto y decidido, se las arregla para quedar siempre a merced del criminal.

La figura de *Fantomas* había ejercido una fuerte fascinación sobre los pintores y poetas de las vanguardias en Francia. Juan Gris, por ejemplo, pintó su cuadro *Fantomas (pipa y diario)*, René Magritte recurrió igualmente varias veces a la iconografía propia de este personaje (*L'assassin menacé*, *L'homme du large*, *Le barbare*, *Le retour de flamme*, etc.) Otros surrealistas también incorporaron a *Fantomas* en sus producciones literarias. Blaise Cendrars escribe un poema titulado "Fantomas", Robert Desnos escribe otro cuyo título es "La Contemplaite de Fantomas", Max Jacob escribió sobre este personaje dos poemas en prosa incluidos en *Le Cornet à dés*. Recordemos además aquí que Max Jacob, junto con Guillaume Apollinaire, llegaron incluso a fundar la Sociedad de Amigos de *Fantomas*.

acerca de la presencia del sadismo oral en el Conde. Hablará del suplicio de "la succión inmensa" a que refieren *Los cantos de Maldoror*.

En el vampirismo, al igual que en el canibalismo, un cuerpo asimila al otro, a su carne o sus energías vitales. Igualmente, en el vampirismo estará presente otra cuestión que lo relaciona al tema del doble: la alteración en su sistema de reflejos y de sombras, dado que los vampiros carecen de ambas.

En *Fantomas contra los vampiros internacionales*, se pone en juego la figura de la analogía contenido-continente del cuerpo en la imagen, por una parte, de las corporaciones multinacionales, y por la otra, de los países del tercer mundo. Los vampiros son las compañías capitalistas que chupan la sangre de estos países.

Este libro tuvo en principio el objetivo de apoyar y difundir las actividades del Tribunal Russell, cuyos trabajos se habían centrado precisamente en estas corporaciones, rompiendo así el silencio sobre las mismas provocado por el control de la información por parte de las agencias norteamericanas.

En 62, por su parte, el vampirismo funciona como tema de base: Frau Marta, cuya "huella de la consumación se adivinara apenas como dos mínimos puntos morados confundibles con dos lunares..."(189) es un vampiro. De hecho, es un doble de Erzébeth Báthory, la Condesa Sangrienta. Tell lee una novela de Sheridan Le Fanu, posiblemente *Carmilla*, etc. (volveremos sobre la temática del vampirismo más adelante).

Respecto de la absorción de la sangre de un cuerpo por parte de otro cuerpo, existe en Cortázar un caso curioso en el que esta cuestión aparece tratada en modo inverso:

un caso endovenoso de incorporación del otro. En el texto "Un pequeño paraíso" se aborda la temática a partir de la historia de un

muchacho al que le son inyectados peces de oro en la sangre. (tomo II, p261)

5.3.2.3. "Carta a una señorita en París"

"Carta a una señorita en París" presenta un caso particular donde en lugar de introjectarse al otro oralmente, se lo expulsa.⁶⁸

En este caso la duplicación señala a la vez el propio umbral antropológico, dado que el protagonista, a partir de sus regurgitaciones, "gesta" organismos no humanos. Es curioso el paralelismo que se establece aquí con el par comer-hablar: el protagonista es de profesión traductor: duplica las palabras con la boca-voz y les cambia su idioma. Al vomitar conejos vivos duplica seres con la boca y les cambia su género.

Los conejos son "hijos" del protagonista en aparente autoinseminación. Son, por ello una suerte de "dobles" del protagonista. Recordemos, además, que el conejo es el símbolo mismo de la multiplicación. Se trata aquí de "conejos blancos, grises y negros" que, a medida que crecen, se vuelven "feos, llenos de urgencias y caprichos" y van destruyendo insalvablemente la casa.

De todas maneras, terminarán todos estrellados contra el pavimento (tanto los conejos como su padre humano):

"No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados contra los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales."

Retomaremos más adelante el tema del doble asociado al del suicidio.

⁶⁸Noe Jitrik analizará de qué manera aparece la idea del otro expulsado en los cuentos de Bestiario. Ese otro está representado por un cuerpo invasor dentro de nosotros mismos. En "Carta a una señorita en París", el protagonista eyecta lo extraño que permanece en el interior de su propio cuerpo. (Jitrik, Noe, "Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en *Bestiario* de Julio Cortázar", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, op.cit.)

En este caso, como en todos los casos donde está en juego la oralidad, aparece el tema de los orificios. Lo que está en juego aquí son las nociones trabajadas por Anzieu de envoltura y penetración. El cuerpo, al poseer orificios (la boca es una de las zonas orificiales de la "bolsa corporal" junto con el ano, la oreja, el ojo, el sexo, etc.), se convierte en una envoltura perforable. De allí la angustia de un derrame de la sustancia vital por dichos agujeros. Se trataría aquí no ya de la angustia del fraccionamiento del cuerpo en pedazos sino de la angustia de vaciamiento.

"De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. (...) cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. (...) saco los dedos de la boca y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco."

5.3.3. El hermafrodita

Otro caso de dos cuerpos en uno podría ser en Cortázar el de los hermanos incestuosos de "Casa tomada" (el cuento hace referencia a un "matrimonio de hermanos") que remitirá al mito del andrógino, mito ya abordado por Platón en *El banquete* y que refiere un estado precedente andrógino de la raza humana (seres con cuatro piernas, dos caras, dos genitales), antes de que Zeus tomara la decisión de dividir a estos seres en dos mitades. El mito del andrógino remite a la restitución, al restablecimiento de un equilibrio anterior al trauma producido por la fractura de estos cuerpos. El tema del andrógino aparecerá también en *Las metamorfosis* de Ovidio.

El andrógino se presenta como uno de los tópicos alquímicos más frecuentes dado que remite a la unión de los principios contrarios masculino y femenino. El tema del hermafroditismo tendrá sus momentos de auge en la historia del arte, por ejemplo, en las visiones renacentistas o neoplatónicas del mismo y en el surrealismo.⁶⁹

⁶⁹Recordemos aquí la manera en que Marcel Duchamp resalta el carácter andrógino de la Gioconda de Leonardo en su *La Joconde, LH00Q*.

En *Los cantos de Maldoror*, Lautréamont incorporará a varias figuras andróginas. Recordemos aquí su "Elogio al hermafrodita":

"Allí, en el bosquecillo rodeado de flores, sumido en un profundo sopor, duerme el hermafrodita sobre el césped, empapado en llanto. La luna acaba de desprender su disco de la masa de nubes y acaricia con sus pálidos rayos ese suave rostro adolescente. Sus rasgos denotan la energía más viril a la par que el encanto de una virgen celestial.(...) ¡Adios, hermafrodita! Día tras día no olvidaré de rogar al cielo por ti. ¡Que la paz sea en tu seno!" (estrofa XXI)

La "máquina soltera" tratada por Deleuze y Guattari o la máquina célibe de Duchamp, el Gran Vidrio, podrían considerarse la contrapartida moderna del andrógino.

5.3.4. El tema del doble

Como pudimos ver, en Cortázar se reiteran los temas vinculados a la figura del doble: en la metamorfosis, en el sueño, en la telepatía, en el desdoblamiento de sus personajes, etc.

El tema del doble o del otro yo remite a la idea de un desdoblamiento, partición, sustitución del yo. Freud tratará el tema del doble en su ensayo sobre "Lo siniestro". Otto Rank, por su parte, estudiará las relaciones entre el doble, la imagen en el espejo, la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. El doble se presenta, en primera instancia, como primitiva seguridad contra la destrucción del yo (en este sentido, el doble preservaría la integridad del uno). Pero al superarse esta fase primitiva se modifica su signo y de asegurador de una supervivencia se convierte en siniestro mensajero de la muerte. De allí que Freud lo considere como una de las figuras de lo siniestro.⁷⁰

El doble significaría una regresión a fases de la evolución en la que el yo aun no se había delimitado frente al mundo exterior y frente al

prójimo. En Lautréamont, por ejemplo, esta regresión suele aparecer a menudo en la fantasía de tener hermanos mellizos. También esta regresión puede darse en las elecciones de dobles como objetos homosexuales.⁷¹

Freud notará, además, que la idea del doble adquirirá nuevos contenidos al desarrollarse dentro del yo la instancia del superyo que cumple la función de conciencia moral. Se desarrolla entonces en el sujeto una instancia particular que se opone al resto del yo, en tanto le sirve de autoobservación y autocrítica. La existencia de semejante instancia es susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto.

Esta instancia puede incluso llegar a extremos patológicos en el frecuente caso del asesinato del doble, por medio del cual el protagonista trata de protegerse en forma permanente de las persecuciones de su propio superyo. De hecho, esta ilusión inconsciente de la división entre un yo malo y culpable, parece ser la condición previa de todo suicidio. En su intento de fuga, el sujeto busca escapar saliéndose fuera de su propio cuerpo (¿acaso no le sucederá esto a Oliveira en *Rayuela*?)

5.4. El cuerpo, la muerte y la repetición

Habíamos mencionado que el tema del doble podía asociarse al esfuerzo por abolir la muerte en tanto el doble recupera a su original e instaura el tiempo cíclico de la repetición.

El psicoanálisis estudiará la relación entre la compulsión de repetición y la pulsión de muerte. Esta relación está, de hecho, presente en el lenguaje mismo, donde la repetición de una palabra mantiene agarrada una ausencia. También sucederá esto, por ejemplo, con los recuerdos.

"Una flor amarilla"

⁷⁰Freud dirá igualmente que en los sueños, la defensa contra la angustia de castración puede aparecer en la forma de duplicación o multiplicación.

⁷¹En Cortázar, las alusiones a la homosexualidad son múltiples, por ejemplo en 62, *Modelo para armar*.

"Una flor amarilla" trata acerca de "la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales", comentará el mismo Cortázar.⁷²

De lo que se trata aquí es del tema del doble y del tiempo cíclico, motivos que se tratarán en el texto a partir del uso del paralelismo de sus términos:

"que Luc se pareciera a mí no tenía importancia, aunque sí lo tuvo para la revelación del autobús. Lo verdaderamente importante eran las secuencias (...) Cuando tenía la edad de Luc, yo había pasado por una época amarga que empezó con una enfermedad interminable, después, en plena convalecencia me fui a jugar con unos amigos y me rompí un brazo, y apenas había salido de eso me enamoré de la hermana de un condiscípulo y sufrí como se sufre cuando se es incapaz de mirar en los ojos de una chica que se está burlando de uno. Luc se enfermó también. Apenas convaleciente lo invitaron al circo y al bajar de las graderías resbaló y se dislocó un tobillo. Poco después, su madre lo sorprendió llorando con un pañuelito azul estrujado en la mano."⁷³

Notemos la doble simbología de la flor, en tanto asociada a la muerte (flor funeraria) y a la inmortalidad.⁷⁴ Las flores amarillas concretamente representarán en la mitología hindú a la inmortalidad. Este símbolo es mencionado por Cortázar varias veces: en *El libro de Manuel* se hace referencia a unos cadáveres hindúes cubiertos de flores amarillas; en *Rayuela*, él se presentará al comienzo ante la Maga con una flor amarilla en la mano.

⁷²Cortázar, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores", *Último Round*, México, siglo XXI, 1969.

⁷³De hecho, no es casual que el personaje de este cuento se llame Luc. Recordemos que el Lucas de *Un tal Lucas*, es el propio doble de Cortázar.

⁷⁴En *El secreto de la Flor de Oro*, Jung dirá: "Nuestro texto promete revelar el secreto de la flor de oro del gran Uno. Lo oscuro da nacimiento a la Luz. La flor de oro es la Luz del Tao: su símbolo es la luz blanca central, de manera similar al Bardo Todol. El Bardo es el estado de tránsito del cuerpo desde que se lo considera muerto en el mundo hasta que alcanza su verdadera muerte cuarentinueve días más tarde. En este espacio de tiempo, el hombre alcanza su grado más bajo de conciencia al irse despojamiento de su personalidad y de su yo terrestre. Consideremos, además, que en Oriente, la muerte es considerada a su vez como metamorfosis y no como fin del cuerpo.

La carta para Rocamadour

El umbral entre la vida y la muerte aparece con frecuencia mencionado a partir del motivo del espejo.

En *Rayuela*, Ronald comenta que en el Bardo tibetano:

"El Rey enfrenta al muerto con un espejo. El muerto ve allí reflejarse todas sus acciones, lo bueno y lo malo. Pero el espejo no corresponde a ninguna realidad sino que es la proyección de imágenes mentales. El rey de los muertos mira el espejo, pero lo que está haciendo, en realidad, es mirar en tu memoria."

El espejo (motivo especular, motivo de doble) representa una suerte de umbral entre la vida y la muerte.

La misma idea aparecerá en la carta de la Maga para Rocamadour⁷⁵, recién fallecido.

Esta carta es escrita sobre un espejo con el dedo:

"Bebé Rocamadour, bebé bebé, Rocamadour:

Rocamadour, ya sé que es como un espejo. Estás durmiendo o mirándote los pies. Yo aquí sostengo un espejo y creo que sos vos." (cap. 32)

En la misma temática, notemos esta otra frase de Rayuela:

"A lo mejor tuve miedo de que Mme. Léonie leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones, y lo que llamamos amarnos fue quizás que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano." (p. 16)

⁷⁵Oliveira le dirá a Gregorovius: "Dicotomías occidentales. Vida y muerte, más acá y más allá. ¿No es eso lo que enseña tu Bardo? (Cortázar, Julio, *Rayuela*, op.cit., p169)

Notemos aquí la relación entre el Bardo (*El Libro Tibetano de los Muertos*) y la carta de la Maga para Rocamadour. Ambas son escrituras para ser leídas después de la muerte. De hecho, la escritura aparece aquí como una especie de amuleto para cuerpo muerto en el más allá, como aquellos monjes a los que se les tatuaba fórmulas mágicas en la piel para que estas le sirvieran en su viaje mortuorio.

CAPITULO 3

SISTEMA DEL CUERPO SIMBÓLICO

1. EL CUERPO SIMBÓLICO

Mientras que el cuerpo imaginario se hacía cargo de las imágenes del cuerpo en la medida en que este se va conformando y a su vez, se va diferenciando de los otros cuerpos y era, en este sentido, un cuerpo de imágenes, figuras y formas, el cuerpo simbólico, por su parte, se hará cargo de un cuerpo que, ya conformado, atravesado por la red simbólica del lenguaje y en tanto diferente de otros cuerpos, se convierte en lugar de enunciación a partir de la incorporación de la palabra. Se trata en este caso de un cuerpo atravesado por los discursos sociales.

El cuerpo simbólico será un cuerpo atravesado por los discursos sociales. Entrarán en juego aquí cuestiones como las de identidad y herencia (apellido, nombre, lugar en la genealogía, sexo, raza, medio social y toda la constelación de deseos parentales).

El orden del discurso

Detengámonos aquí por un momento en el concepto de terceridad (entendiendo aquí con Peirce a la misma como lugar de los actos simbólicos, las relaciones abstractas, el lenguaje). Sólo a partir de la aparición de este tercero, paterno y legislador, se marcará la entrada del sujeto en el régimen de la Ley de lo simbólico (en el Nombre-del-Padre, según términos lacanianos⁷⁶). Esta dimensión tercera situará al sujeto constituido plenamente y lo introducirá en una sociedad auténticamente simbólica marcada por la Ley.

Debemos recalcar, igualmente que esta Ley es una ley que está dada desde el inicio, como orden primordial del lenguaje situándose en el registro de lo universal y de la verdad, determinando lo que tiene que ser, estableciendo un orden conforme con el ser mismo del ente humano en el mundo.

El hombre habla, pero para hablar debe entrar en el orden del lenguaje, en el discurso preexistente. Esta entrada en la estructura preexistente del lenguaje implica que el hombre no se da a sí mismo su ley (ley como determinación a priori del ser de las cosas), es decir, la ley del mundo. Esta ley él la recibe de otro. Se le impone así al hombre el destino del mundo y de lo que tiene que ser. Se le impone así inclusive su propio destino.⁷⁷

El cuerpo atravesado por los discursos sociales

"¿A partir de qué tabla, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías hemos tomado la costumbre de distribuir tantas

⁷⁶Lacan traslada el trasfondo psicoanalítico ortodoxo o familiar al código del lenguaje. La rivalidad edípica es descrita así no ya en términos del individuo biológico que rivaliza por la atención de la madre sino por lo que Lacan denomina el Nombre-del-Padre o autoridad paterna considerada como función lingüística.

⁷⁷Este es uno de los principales tópicos que acercará a Lacan y Heidegger. De hecho, ya Freud había relacionado a las figuras parentales con las nociones de destino y providencia. Tanto en Edipo como en Hamlet la ley o Nombre del Padre constituían

cosas diferentes y parecidas?", dirá Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*.

Nuevamente nos enfrentamos aquí a la dialéctica de lo Mismo y de lo Otro.

"Los códigos de una cultura regirán su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas y fijarán de antemano los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá", continuará Foucault.

Estos códigos a los que hace referencia Foucault serán los que determinen cómo el hombre puede y cómo debe ser pensado en tanto sujeto. Determinarán, así mismo, las marcas de lo Mismo y de lo Otro, estableciendo los límites en el juego de las identidades y las diferencias.

Estos códigos determinarán las normas sociales del cuerpo y las marcas que marginan, separan, excluyen a los mismos. Determinarán, igualmente, quién permanece dentro y quién fuera de estas normas; quién es el normal, quién es el sano y quién el enfermo, quién es el loco y quién es el cuerdo; quién es el criminal y quién el buen ciudadano. Determinarán, en una palabra, quién es el Mismo y quién es el Otro.

El otro, aquel que permanece fuera de las normas y cánones sociales es, en cierta forma, inhumano. Será como un monstruo que "permanece en el espacio de la exterioridad salvaje". De hecho, como señalaba Donna Haraway son los monstruos mismos los que señalarán los límites de una comunidad.

Foucault hará hincapié en el hecho de que estamos tratando aquí con "monstruos cuya forma cambia con la historia del saber", nos dirá Foucault.⁷⁸

la puesta en regla del sujeto respecto del juego de significantes que lo animarían y constituirían su ley.

⁷⁸Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, México, sXXI, 1992, p30

Y cuando nos referimos a monstruos, nos referimos tanto a monstruos físicos como a monstruos morales.

Foucault se interesará igualmente en cómo, a partir de los parámetros sociales, el sujeto se va construyendo su cuerpo a partir de una serie de tecnologías del yo. El cuerpo es siempre un cuerpo al que se controla, se manipula y se da forma, al que se educa y se le insta a obedecer una serie de reglamentos escolares, familiares, militares, hospitalares, etc. De hecho, el concepto de normalización implica desde instrucciones para control de los gestos y tratados de buenas maneras, dietas y rutinas gimnásticas hasta códigos morales o leyes jurídicas.

La comunidad permanecerá en todos los casos atenta a la detección de la inobservancia de las normas a través de otra serie de técnicas e instituciones que se atribuyen la tarea de medir, controlar y corregir a los anormales y hacer funcionar los dispositivos disciplinarios sobre los mismos.

En Cortázar, ¿de qué manera juegan límite y transgresión en estos cuerpos contruidos a partir de la trama de discursos sociales?

En Cortázar, los cuerpos permanecen a un lado y al otro de la Ley que el discurso social impone. Esto determinará que a cada uno de los lados responda una postura de enunciación diferente.

-hacia el lado fuera de la ley, el cuerpo aparece representado desde una perspectiva de distancia y extrañamiento. El cuerpo se presenta como desconocido, misterioso. Es atravesado por lo accidental y lo insólito. Es un cuerpo vivido con angustia.

-hacia el lado de la Ley, el cuerpo es vivido, en cambio, como límite e imposibilidad. Es presa de opresivos sistemas de causalidades, del determinismo y la fatalidad. Es un cuerpo vivido como asfixiante.

-hacia el lado de la falta de Ley, el cuerpo permanece fuera de la red simbólica y es observado por un tercero que lo avergüenza, juzga y prejuzga.

-hacia el lado de la Ley, el cuerpo permanece prisionero de la red simbólica (contra la cual él mismo se rebela sin poder zafarse nunca de la misma), observa a los otros cuerpos, juzga, prejuzga él mismo, condena y muchas veces, se hace cargo de la hipocresía de la sociedad.

-el implícito fundamental, en el enunciador fuera de la Ley es el del ideologema que sostiene que todo aquello que permanece fuera de la norma debe ocultarse o suprimirse.

-el implícito fundamental, en el enunciador atravesado por la Ley, será que todo lo que permanece fuera de la norma debe criticarse y denunciarse. Lo que permanece fuera de la norma debe ser sancionado con humillaciones, con la cárcel (en "Cuello de gatito negro" se requiere la intervención de la policía), o inclusive con mutilaciones médicas que intentan quirúrgicos retornos a la Ley de los cuerpos ("Las manos que crecen").

-el enunciador fuera de la Ley responde a un cuerpo Otro.

-el enunciador prisionero de la Ley responde a un cuerpo Mismo.

2. EL CUERPO FUERA DE LA LEY

El cuerpo del enunciador fuera de la Ley es un cuerpo siempre Otro, siempre fuera de los parámetros pautados por los discursos sociales.

En esta postura de enunciación, además, el enunciador percibe su cuerpo juzgado por la mirada de un tercero como un cuerpo que no califica según las normas establecidas.

Este enunciador se ve enfrentado a la comunidad (parientes, vecinos, compañeros de trabajo) que, atenta a la detección de la inobservancia de las normas, constriñe la libertad de su cuerpo y lo condena y lo juzga al no reproducir el mismo su sistema de valores. Clase media porteña con sus ridículos sistemas de convenciones y pautas morales caducas.

Remarquemos aquí el rol que juega la mirada, como herramienta de control. El tema del poder de la mirada ha sido trabajado detenidamente por Foucault. El mismo ejercicio de la disciplina, nos dirá en *Vigilar y Castigar*, supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada.⁷⁹

El aparato disciplinario perfecto entonces sería aquel que tiene como modelo al ojo perfecto, al cual nada puede sustraérsele y que permite ver todo permanentemente de una sola mirada.

Pero el poder en este juego de miradas está justamente en la disociación y en la asimetría del mirar sin ser visto. De hecho, ese fue la principal efecto del Panóptico benthamiano -modelo arquitectónico de institución carcelaria perfecta ideado por Jeremy Bentham en el siglo XVIII-, y que inducía en el detenido un estado de que ser permanentemente observado al no poder ver nunca a aquellos que lo observaban.

Los cuerpos que permanecen fuera de la Ley, en Cortázar son cuerpos mirados, observados, convertidos en objeto de estudio por la mirada de un tercero.

"Axolotl"

En "Axolotl", la comunidad encargada de preservar las normas está representada en primera instancia por el guardián:

"El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete."

⁷⁹Esto explica, por ejemplo, el hecho de que a lo largo de la historia veamos construirse las grandes tecnologías de anteojos, lentes y haces luminosos junto a las técnicas de vigilancia.

Se nos dice, además, que el guardián parece dudar acerca de la estabilidad mental del protagonista:

"Usted se los come con los ojos", me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado."

"Cuello de gatito negro"

El cuento está plagado de adjetivos que remiten a las normas de conducta representadas aquí por los pares desobediencia-obediencia y culpa-castigo:

"las culpables de la barra", "dedos obedientes", "fue culpa de las manos", "habría que cortarlas con un hacha de picar carne"⁸⁰, "ya sé que no es normal".

"a lo mejor habría que encerrarme"

Notemos igualmente la referencia a una comunidad inflexible frente a la infracción de las reglas:

"la gente no comprende", "la gente se enfurece y hay que bajarse del subte en la primera estación".

Y el monólogo interior de Lucho, en el que este se hace eco de las heterogeneidades discursivas de los vecinos frente a los cuales siente vergüenza:

"la vieja envuelta en una bata violeta mirando desde abajo, desvergonzado, a esta hora, vicioso, la policía, son todos iguales, preguntas, rumores, un loco furioso, ¡madame Roger! Abríme Dina, abríme."

La rareza es algo que debe eliminarse, reprimirse.

La referencia a una norma que es transgredida es continua, al igual que la idea de que la sanción que debe sobrevenir al transgresor:

⁸⁰Recordemos cómo en "Las manos que crecen" también es una amputación la que servirá para volver al orden establecido.

"Las manos que crecen"

En "Las manos que crecen", el médico que va a realizar la amputación de Plack le dice:

"Naturalmente, usted me permitirá tomar algunas fotografías para el **museo de rarezas** de Pennsylvania. Además, tengo un cuñado que trabaja en The shout, un diario silencioso y reservado. Un reportaje al hombre de las **manos extralimitadas** sería el triunfo para Korinkus Le concederemos esa primicia, ¿no es verdad?"

Ante las palabras del médico, Plack se enoja y clama "no ser **carne de circo**".

"Estación de la mano"

Recordemos aquí las palabras con las que termina este cuento y que remiten al retorno al orden impuesto por lo social:

"Haced como yo, que **he vuelto** a sacar cuentas, a ponerme mi ropa, y que paseo por la ciudad **el perfil de un habitante correcto**."

"Carta a una señorita en París"

En "Carta a una señorita en París", el protagonista le escribe a Andrée, en cuya casa está parando:

"**me duele** ingresar en un **orden cerrado**, construido ya hasta en las más finas mallas de aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y de la viola en el cuarteto de Rará. **Me es amargo** entrar en el ámbito donde alguien que vive **bellamente** lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este **preciso** sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas de té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué **difícil oponerse**, aun aceptándolo con entera **sumisión** del propio ser, al orden

minucioso que una mujer instaure en su liviana residencia. Cuan **culpable** tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa (...) mover esa tacita vale por un **horrible** **rojo inesperado** en medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo **espantoso** chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart."

En este párrafo encontramos varias cuestiones: la referencia al orden instaurado por un tercero, el cual el protagonista es incapaz de mantener. Este orden es referido con adjetivos tales como cerrado, bello y preciso. El protagonista, por su parte, no puede mantener ese orden y está, por el contrario, continuamente rompiéndolo. Su accionar es referido con adjetivos como horrible, inesperado, espantoso.

Además, notemos que las tentativas de ingreso al orden son sufridas en el cuerpo mismo del protagonista: "me duele", "me es amargo".

Por su parte, la comunidad encargada de mantener el orden está representada por la figura omnipresente de Andrée (que, aunque ausente dado que se encuentra en París, es de hecho, la interlocutora de la carta) y por Sara, la mujer que realiza las tareas domésticas.

El protagonista se preguntará:

"¿cómo explicarle a Sara?"

Dado que su accionar permanece oculto y en secreto ante la mirada de los terceros ("Sara nada sospecha"), la carta se constituye precisamente como una suerte de "confesión" de su "anormalidad".

Notemos que esta sensación de culpa y vergüenza ante la mirada de la comunidad llega incluso a tener ramificaciones póstumas:

"No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales."

El protagonista se referirá igualmente aquí a su propio cuerpo como "el otro cuerpo", como si fuera el cuerpo de otro.

"El otro cielo"

En este cuento, el protagonista es consciente de sus acciones (en este caso, el hecho de caminar de un lado al otro) no se adecuan a las normas de convivencia de la comunidad:

"Echarse a caminar una y otro vez por la ciudad **parece un escándalo** cuando se tiene **una familia y un trabajo**."

Notemos que el modalizador "parece" (utiliza "parece" en lugar de "es") separa al personaje de la creencia general.

En "El otro cielo" serán paradigmáticas como representantes de esta comunidad atenta al quiebre de las normas las figuras de la familiar del protagonista y de Irma, su novia.

"Mi novia Irma encuentra **inexplicable** que me guste vagar de noche por el centro o por los barrios del sur, y **si supiera** de mi predilección por el Pasaje Guemes no dejaría de **escandalizarse**. Para ella, como para mi madre, no hay mejor **actividad social** que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado."

El protagonista oculta sus hábitos porque sabe que los mismos no serán comprendidos y serán censurados. Nuevamente se reitera la idea de que lo que permanece fuera de la norma debe ocultarse.

"**Jamás se me ocurriría hablarle** a Irma de lo que cuenta para mí y de esa forma llegaré a ser **un buen marido, un buen padre** cuyos hijos serán los tan anhelados nietos de mi madre."

Notemos igualmente el lugar que ocupa aquí la "tradición" de las normas sociales por vía "genealógica" (abuela, padre, hijos)

"Circe"

"Circe" constituye la actualización del tema homérico de la cruel hechicera que atraía a los hombres con sus encantos femeninos para convertirlos luego en cerdos.

Aquí predomina el motivo de los chismes a cargo de vecinos y parientes:

"Madre Celeste contándole a tía Bebé, la **incrédula desazón** en el gesto de su padre, y la chica de la farmacia y hasta don Emilio siempre tan discreto. **Todos hablaban** de Delia Mafiara."

Hablan con esa "manera vacuna de girar despacio la cabeza **rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal**"

Se reitera la idea de la mirada del tercero sobre el personaje, sólo que aquí esa palabra aparece acompañada de la palabra que tiene igualmente al otro como objeto de juzgamiento: el chisme.

Recordemos que una de las características del chisme es que su objeto es siempre una persona a la que se juzga. Otra característica del chisme es que, frente a esta persona, el chisme nunca es pronunciado (o sea, que son palabras que circularán a sus espaldas). Otra de las características del chisme será que con estas palabras se arman cadenas de interlocutores. En "Circe", se dedicará a hablar de Delia la comunidad en su conjunto, "todos" hasta inclusive los que en general no lo hacen, como el discreto de Don Emilio.

"La caricia más profunda"

Aquí predominarán los sentimientos de miedo a la humillación y al ridículo por parte del personaje, que siente cómo su cuerpo se va degradado cada vez más, aparece cada vez más mísero e insignificante. Las referencias a las miradas de los terceros (la novia, los colegas, los parientes) son constantes:

"Al principio podía **pasar inadvertido**; pero ahora ya caminaba metido en la tierra hasta los codos."

"En el fondo lo que lo dejaba pensativo era que sus padres y sus hermanas **no se dieran cuenta** de que andaba por todos lados metido hasta los codos en la tierra."

"No se animaba a preguntarle a su familia y ni siquiera a un desconocido en la calle si **le notaban alguna cosa rara**; a nadie le gusta que lo **miren furtivamente** y después **piensen que está loco**."

"Tema para San Jorge"

En este cuento se hace referencia a la vida social rutinaria y mecánica que lleva un empleado de oficina, López, para quien todo permanece dentro de la norma. Todo, salvo una cosa. López posee una característica que lo diferencia del resto de sus compañeros de trabajo. Es capaz de ver un monstruo que ninguno de sus compañeros ve.

"Ese monstruo es un monstruo cuando no es, cuando está ahí como una nada viva, una especie de vacío que abarca y escuchá lo que me pasó anoche, López, resulta que mi señora. Es así como casi en seguida se sabe del monstruo porque es increíble, pibe, prometieron un reajuste para febrero y ahora vas a ver lo que pasa, resulta que el Ministerio."

Notemos en este fragmento la superposición de discursos que conviven, discursos que remiten a niveles de realidad incompatibles (uno que permanece dentro de las normas sociales y otro que se escapa de las mismas).

En todos estos casos, será la mirada del otro la que establece la normalidad y la anormalidad. Recordemos aquí las palabras del Minotauro en *Los reyes*:

"Aquí fui libre, aquí fui especie e individuo, aquí cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado. Si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla: tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía."

3. EL CUERPO PRISIONERO DE LA LEY

Este enunciador se encuentra atravesado por las normas sociales. Su cuerpo está constreñido por las mismas. Si bien se enfrenta a la comunidad en su intento por liberarse de las redes simbólicas que le son impuestas, lo hace consciente de que a la larga, no puede sino guardar sus mismos ridículos sistemas de convenciones y pautas morales caducas.

El cuerpo de este enunciador permanece prisionero de la Ley, prisionero de los códigos culturales que rigen tanto su lenguaje, como sus esquemas perceptivos y sus valores. Este cuerpo permanece prisionero de lo Mismo.

A diferencia del enunciador que, permaneciendo fuera de la Ley, se sentía observado y juzgado como objeto de la mirada del otro, en este caso será el enunciador dentro de la Ley el que mire y juzge a los otros como objetos.

Mencionábamos las reflexiones de Foucault respecto al tópico de la mirada asociada al control. En ellos, Foucault diferenciaba un necesario polo visible y otro invisible en una estructura en la que predominaba el desequilibrio y la exclusión de reciprocidades. Así, cada vez que la mirada aparezca asociada al control existirá una asimetría: alguien mira, alguien es visto; alguien es sujeto de la mirada, alguien es objeto de la misma.

3.1. Teoría del agujero pegajoso

"Hasta los quince años no hubo nada. Solamente un agujero rodeado de amor materno y tricotas y tablas de aritmética y partidos de fútbol. Una mañana, el agujero (...) se dio cuenta de que había que hacer algo para no reventar como una pompa de jabón (...) así que se volvió pegajoso (...). Atrapó primero unas pelusitas de aire, después la elegante costumbre de fumar tabaco inglés (...) y el nombre de Ramón (...). Se rodeó de una chaqueta de tweed, se vistió deportivamente y compró gadgets

para resolver los problemas de higiene, la cocina, la calefacción, se volvió una autoridad en marcas de jabón de afeitar, la mejor gasolina para autos suecos, la sensibilidad adecuada de la película fotográfica en un día de niebla, se abonó a *Times* y a *Life*, se hizo una idea de Picasso, otra de los tocadiscos y las playas de veraneo y la alimentación y ahí va carrera arriba, subjefe, jefe, jefazo. Una voz sonora donde solamente unos pocos adivinan que la sonoridad le viene del agujero." (*La Vuelta al día en ochenta mundos*)

En este texto Cortázar nos presenta un cuerpo que existe únicamente en tanto construido por un entramado de discursos sociales. El protagonista absorbe estos discursos que se van adhiriendo sobre su "vacuidad" y falta de cualquier tipo de cuestionamiento hasta finalmente adquirir consistencia corpórea. Observamos aquí a un cuerpo construido exclusivamente a partir de relaciones de docilidad-utilidad.

3.2. El tercero incorporado

El hecho de estar atravesado por los discursos sociales y de querer, a su vez, liberarse de los mismos, trae aparejada una encarnizada lucha interna. Un caso extremo es el representado por el protagonista de "No se culpe a nadie", donde la lucha en lugar de manifestarse en el interior del sujeto, directamente se hace externa.

"No se culpe a nadie"

El protagonista de este cuento, como vimos anteriormente, sufre las restricciones de un estilo de vida sumamente convencional. Se viste porque la mujer lo está esperando en un negocio para comprar un regalo de casamiento. Se pone el pullover azul porque combina con el gris:

"ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pullover azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris."

Notemos las constantes referencias, por ejemplo, a pautas temporales, o de vestimenta. Notemos la utilización de un lenguaje prescriptivo.

Sin embargo, parece sobrevivir en el protagonista una parte que aun se rebela a la tiranía del universo simbólico de los otros que lo atraviesa. Esto termina por motivar que se instaure una mortal lucha entre las voluntades escindidas que conviven en su interior, representadas aquí directamente por partes de su cuerpo. La parte atravesada por los discursos sociales intenta, en su búsqueda de represión, asfixiar a la parte rebelde, que se defiende desesperadamente.

"Las puertas del cielo"

Marcelo, el protagonista de este cuento quien frecuenta a Celina y a Mauro, es abogado, es el hombre de la Ley. El texto nos cuenta que mira, observa, hace fichas, realiza taxonomías sobre "los otros", en este caso "los monstruos":

"Yo los miraba vivir", dice Marcelo.

Los mira con su mirada asimétrica y panóptica donde el otro se ve convertido en objeto de estudio.

Marcelo lleva fichas sobre sus observaciones: "las notas llenaban poco a poco mi fichero", "lo que hacía era reunir y ordenar mis fichas", "Para una ficha: estudiar siguiendo a Ortega, los contactos del hombre de pueblo y la técnica.", "Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan."

Para Marcelo, hombre de la Ley, esos otros permanecen fuera de la misma, tan fuera de la misma que ni siquiera son humanos sino monstruos.

"Celina había sido un monstruo como ellos."

3.3. El cuerpo de lo mismo en las novelas

El cuerpo invadido por el universo simbólico de los otros es un cuerpo formado y controlado por normas hechos por terceros. Es un cuerpo al que, como vimos, se educa y se le insta a obedecer una serie de reglamentos escolares, familiares, militares, hospitalares, etc. Estas normas (lingüísticas, de conducta, etc) unifican a los cuerpos. A partir de ellas, los sujetos comparten una conciencia común y son inducidos a ver y sentir las cosas de la misma manera.

Los premios

Los premios cuenta la historia de un grupo de ganadores de un concurso. El premio consiste en un viaje en barco. Sin saber muy bien hacia dónde se dirigen, se embarcan en el Malcom, lugar en donde se desarrollará toda la acción de la novela. Finalmente, el viaje nunca llega a realizarse y todos deben volver a Buenos Aires.

Los pasajeros del barco representan a los argentinos tipo, según establecerán los mismos personajes:

"Te habrás fijado que el país está muy bien representado"(p64)

En determinado momento, Medrano intenta justificar la reiterada inacción suya y de varios de sus compañeros de viaje de la siguiente manera:

"El ridículo: a eso le tenemos miedo y en eso estriba la diferencia entre el héroe y el hombre como yo. La idea de que puedan tomarnos el pelo es demasiado insoportable, por eso la popa está ahí y nosotros de este lado." (p258)

Aquí, el personaje hace referencia al miedo a la exposición del propio cuerpo ante la mirada de un tercero y se vislumbra uno de los legendarios lemas que nos caracterizan: el "no-te-metás".

En las palabras de Medrano aparece un modelo colectivo de identificación (el hombre como yo) y nuevamente se hace referencia a la noción de una frontera divisoria entre un lado (el de lo Mismo) y el otro lado (el de lo Otro).

A la vuelta a Buenos Aires, los personajes serán recibidos por sus opresivas e inalterables rutinas:

"La ciudad los esperaba para devolverles todo lo que se habían quitado junto con la corbata al subir a bordo. Por lo pronto, López era nada menos que un profesor, alguien que tiene que levantarse a las siete y media para ir a enseñar los gerundios."(p461)

Aquí también se muestra al cuerpo atravesado por las rejas lingüísticas. Las palabras cubren el cuerpo como prendas de vestir (como "corbatas", con la necesaria connotación tanto de rutina laboral como de nudo de horca) y como hábitos de sueño y vigilia.

Rayuela

A pesar de que Oliveira muestra una constante rebeldía frente a los valores burgueses, no puede dejar de reconocer que:

"esos esquemas siguen fijos en gentes como nosotros, **pequeñoburgueses y obreros, la gente nucleada y familiar y casada y chimeneada y proleada, ah mierda, mierda.**"(p128)

Aquí hace relación a una serie de tópicos del discurso social, mamados y machacados desde la infancia. Notemos, además, los colectivos de identificación de la última frase que muestran la conciencia de pertenecer a clases determinadas socialmente, de ser igual a las demás personas de esa clase, de tener los mismo hábitos en las costumbres sexuales y habitacionales, en crianza de los hijos, etc., en una palabra, de ser lo Mismo. Este ser lo Mismo, este determinismo social es vivido como una prisión, como un límite infranqueable. Frente a esta imposibilidad de cambio, Oliveira manifiesta su malestar: "ah, mierda, mierda."

Oliveira también dirá:

"(Yo) Era **clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás.** (p30)

62, Modelo para armar

En 62, *Modelo para armar*, se hará referencia a que "Lo que nos salva a todos es una vida tácita que poco tiene que ver con lo cotidiano, una influencia que lucha contra el conformismo, un movimiento que apenas guarda relación con **nuestras identidades** de foto de tres cuartos de perfil sobre fondo blanco e impresión dígito pulgar derecho, la vida como algo ajeno pero que lo mismo hay que cuidar, el niño que le dejan a uno mientras la madre va a hacer una diligencia, la maceta con la begonias que regaremos dos veces por semana..."(p65)

Los sujetos parecen conservar, a pesar de todo un espacio de reflexión que convive con las férreas identidades que les son impuestas.

El libro de Manuel

En esta novela, un grupo de exiliados latinoamericanos en París organiza el secuestro de un importante policía antiterrorista americano con el fin de canjearlo por presos políticos. Simultáneamente, estos exiliados van armando una especie de cuaderno, el "libro de Manuel", con recortes de diarios, noticias políticas, de la guerrilla, de la represión, etc. Manuel, el hijo de dos de los exiliados, será quien reciba este libro cuando crezca.

"El que te dije se empeñaba en hacerme sentir que mi concepción de la vida era un **puro anacronismo pequeñoburgués**", dirá el narrador fastidiado y avergonzado por la "desdeñosa discrepancia" del que te dije."(p.56)

El que te dije no sólo cuestiona la concepción de vida que guarda el narrador sino que parece cuestionar, además, el pensamiento de la cultura occidental en su conjunto:

"Al que te dije terminaba por hacerle gracia ese oscuro acatamiento a la ciencia, a la heredad helénica, al porqué de cada cosa."(p.28)

Los exiliados, harán igualmente reiteradas referencias a una serie de incuestionables frases hechas transmitidas de una generación a otra en el seno de una familia pequeñoburguesa:

"el trabajo dignifica, tu papá empezó a los quince años, aprendan haraganes, tía Hilaria tan sacrificada y el abuelito Víctor que sostenía a toda la familia repartiendo carbón de siete a siete."(p58)

3.4. El cuerpo de la medicina

El cuerpo de la medicina tendrá un lugar sumamente destacado en los textos de Cortázar.

Al igual que al tratar la relación entre el poder y la mirada, también citaremos aquí a Foucault y a sus estudios sobre el saber médico.⁸¹ La medicina transita una labil frontera entre saber (sobre el cuerpo) y sufrimiento (del cuerpo). Hacia ambos lados de la frontera, y al igual que sucedía con la mirada, encontramos aquí una asimetría. En el par médico-paciente es el médico el que sabe y el paciente el que no sabe, mientras que es el paciente el que sufre y el médico el que no sufre. El médico es, además, el que mira mientras que el paciente es el mirado. El médico es el que manipulea el cuerpo del paciente mientras que es el cuerpo del paciente el manipuleado.

En Cortázar, la presencia de lo médico es obsesiva y opresiva.

En Rayuela, un viejo es atropellado en una calle de París y el camillero de la ambulancia le dice mientras lo tienden en la camilla: "Allez, pépère, c'est rien, ça!". Este acontecimiento motiva una serie de reflexiones del narrador:

"un hombre que quizás es una eminencia de sánscrito o de la física de los cuanta, se convierte en un pépère para el camillero que lo asiste en un accidente. Edgar Poe metido en una carretilla, Verlaine en manos de medicuchos, Nerval y Artaud frente a los psiquiatras. ¿Qué podía saber de Keats el galeno

⁸¹Recordemos que para Foucault el cuerpo era atravesado básicamente por tres modos discursivos: la gramática, la economía y las ciencias naturales o biología (Foucault, Michel, *De lenguaje y filosofía*, op.cit., p61.

italiano que lo sangraba y lo mataba de hambre? (*Rayuela*, p110)

Los médicos, en los textos de Cortázar, representan a una sociedad indiferente y desidiosa, que actúan sobre el cuerpo de los demás en forma negligente, como cuando a Lucas, a quien "una vez operaron de apendicitis, y como el cirujano era un roñoso se le infectó la herida".

O cuando en paciente observa:

"la cara de Ramos mirando los análisis, buscándome el pulso de golpe otro, arrancándome las sábanas para mirarme desnudo, palpándome el costado, con una orden incomprensible a la enfermera, un lento, incrédulo reconocimiento (...) la risa de Ramos, su manera de palparme como si no pudiera admitirlo." ("Liliana llorando")

Las instituciones ligadas al saber médico, por su parte, son descritas como una ininterrumpida serie de: "trámites, firmas, cama, médico interno, cheque por la ambulancia, propinas, (...) los internos y el profesor y las enfermeras (...) yogur y agua mineral, termómetro en el culito, presión arterial, más papeles que firmar en la administración..." ("Lucas, sus hospitales")

Recordemos aquí también el accionar de los médicos sobre los cuerpos en *El examen*, que manipulean y maltratan a los desmayados, intoxicados y heridos."

4.5. El cuerpo de la educación

Con respecto a los moldes sociales transmitidos por vías de la educación se dirá:

"-Pobre gato Negro. Lo vieran los veinticinco de mayo cuando sube a decir su discurso. La voz le sale de los zapatos, pone los ojos en blanco y mientras los chicos se tuercen de risa o se duermen con los ojos abiertos, las glorias de la lucha libertadora y los próceres de blanca corbata pasan como perfectos maniqués de cera.

-Yo también me acuerdo de los discursos patrioterros de la escuela -dijo Raúl- Aprendí muy pronto a tenerles un asco minucioso. **El lábaro, la patria inmarcesible, los laureles eternos, la guardia muere pero no se rinde.** ¿Será cierto que ese vocabulario sirve de riendas, de anteojos? El hecho es que pasado cierto nivel mental, el ridículo contraste entre esas palabras y quienes las emplean acaba con cualquier ilusión."(*Los Premios*, p330)

Notemos la referencia a las incuestionables frases hechas transmitidas una generación tras otra de alumnos. Notemos, además el efecto del lenguaje sobre el cuerpo a manera de prótesis correctivas: riendas, anteojos.

Bourdieu señalará la manera en que un maestro actúa diariamente a través de su función sobre la facultad de expresión de cualquier idea y emoción. Actúa sobre el lenguaje y, a partir de él, les induce a los niños a ver y sentir las cosas de la misma manera. Trabaja en la edificación de la conciencia común de una nación. Acción escolar como instrumento de integración intelectual y moral.⁸²

3.6. La historia escrita en el cuerpo

El libro de Manuel

El libro de Manuel es un texto atravesado por múltiples referencias a regímenes carcelarios (reclusas en fuga), escolares (revueltas estudiantiles), militares (represiones políticas), históricos, etc. De hecho, el tema mismo de esta novela es el del cuerpo atravesado por la historia. El libro de Manuel se constituirá como legado de unos padres a su hijo. Es una "especie de expediente general que se iba armando" con noticias acerca de las violaciones de derechos humanos, estadísticas sobre prisioneros políticos y las actividades guerrilleras en América latina o conflictos estudiantiles en Europa, publicidades que aparecían en los medios, etc. al momento de nacer Manuel.

⁸² **Bourdieu, Pierre**, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 1985.

"-No se ve porqué de golpe tanto fervor compilatorio - comenta Lonstein.

-Yo diría que por Manuel, hermano.

-¿Y qué carajo tiene que hacer Manuel a estas alturas?

-Todo, viejo. Parecería que estamos perdiendo el tiempo con tanto papelito, pero algo me dice que hay que guardáelos a Manuel. (...) No tenemos ningún informe que dejarle a Manuel sobre Roland, o sobre Gómez. Al fin y al cabo ni se acordará de ellos cuando crezca. Y en cambio hay todo esto que viene a ser lo mismo de otra manera y es esto lo que tenemos que poner en el libro de Manuel."(p337)

Sabemos que la escritura está relacionada con la posibilidad de historia y la historia con la posibilidad de reescribirla. Así, los padres de Manuel dejan ese legado a su hijo para que conozca su verdadera historia, posiblemente distinta a la que le contarán luego en el colegio:

"Páginas para el libro de Manuel: Susana va consiguiendo recortes que pega pedagógicamente, es decir, alternando lo útil y lo agradable, de manera que cuando llegue el día Manuel lea el álbum con el mismo interés con que Patricio y ella leían en su tiempo El tesoro de la juventud o el Billiken (...) Patricio dice, hacés bien, vieja, vos pegoteale nuestro propio presente y también otras cosas, así tendrá para elegir y sabrá lo que fueron nuestras catacumbas. (...) Susana decide que a Manuel le convendrá, en plena escuela primaria argentina, enterarse de que ahí al lado se hablan cosas que otros pibes sudamericanos chamuyan sin problema."(p241)

Habíamos visto cómo las estructuras de la subjetivación preceden a toda criatura humana antes de nacer bajo la forma de la cultura, el lenguaje, el orden simbólico.

A medida que los padres de Manuel viven su historia la escriben. De hecho, la escriben para un testigo, Manuel. Aquí Manuel ocupa el lugar del tercero. Será quien juzgue. Manuel representa al futuro juzgando la historia.

"Si le echas una mirada al álbum verás que no todo es así (...) pero el conjunto sigue siendo lo que sabemos, incluso el

pedacito que nos tocó vivir. (...) Manuel comprenderá. Manuel comprenderá algún día."(p353)

Los padres marcan con esta escritura una línea genética, una herencia, una tradición.

Comparemos por un momento esta escritura para un hijo con la carta de la Maga a Rocamadour. Mientras que el libro es un legado para el futuro de Manuel, la carta está dirigida a un niño muerto. Mientras que el libro de Manuel implica la esperanza de un futuro mejor capaz de aprender de los errores pasados, la carta de Rocamadour es palabra sin futuro.⁸³

El libro de Manuel es el "cuerpo" donde se va escribiendo la historia. En el párrafo final del libro, Lonstein está solo en la morgue. Se acerca al muerto tendido en la mesa y levanta la sábana para encontrarse (por casualidad o no tanto) con uno de sus compañeros de lucha muerto.

"Estaba tan acostumbrado a desvestirlos que no tuvo dificultad para sacarle el saco pegoteado, bajarle los pantalones, convertirlo en un cuerpo que la esponja y el detergente lavarían hasta dejarlo blanco y puro, toda huella de historia ya borrada."

En blanco, como la página de un libro.

3.7. Los cuerpos de los otros mirados por los mismos

Aquí serán los enunciadores los que juzgan y prejuzgan a los cuerpos de los demás, que nunca parecen entrar en los parámetros humanos normales y quedan convertidos en cuerpos otros:

⁸³En *Rayuela* se nos cuenta que Rocamadour se llamaba Carlos Francisco en Montevideo. De su padre no se proporcionan más datos más allá del hecho de que había desaparecido. Se nos cuenta también que la Maga pensó al principio en realizarse un aborto y que por momentos se arrepiente de no haberlo hecho. De todas maneras, Rocamadour bebé enferma y muere.

"López se dijo que con el cuello duro y la corbata de seda azul con pintas moradas, el doctor Restelli le recordaba extraordinariamente a una **tortuga**." (*Los premios*, p16)

"De espaldas, Abel parecía todavía más flaco. Se acordó de las **babosas** que aparecían a veces en el cuarto de baño de su casa. Pobre Abelito, realmente era demasiado compararlo con..." (*El examen*, p20)

"Contemplando a Mme. Lépicriere como a un **escarabajo peludo** aunque todavía no clasificado." (*El libro de Manuel*, p67)

"Las manos de Frau Marta tenían algo de **lechuzas**, de **garfios** negruzcos." (*62, Modelo para armar*, p84)

Igualmente en *62, Modelo para armar*, se comentará que una señora en el subte:

"no era exactamente una señora, más bien una especie de **budinera con flechos** rosa por todas partes."

Paradigmática de este tipo de descripción es el retrato de Berthe Trépat, en *Rayuela*:

"una especie de gorda" "Había algo de conmovedor en esa cara de **muñeca rellena de estopa**, de **tortuga de pana**, de inmensa **bobalina**." (p118) "Esa muñeca destañida, ese pobre **globo inflado** donde la estupidez y la locura bailaban la verdadera pavana. Es repugnante. Habría que tirarla contra un escalón y aplastarla como a una **vinchuca**. La verdadera caridad sería sacarla del medio." (p124)

Nótese los adjetivos desvalorizantes conmovedor, destañida, pobre, repugnante.

Manuel, por su parte, es hijo de Patricio y Susana, dos de los integrantes del grupo de exiliados. Susana comenta en determinado momento "Menos mal que Patricio está convencido de que Manuel es hijo suyo", ratificando así su herencia paterna.

3.7.1. El "Manual de instrucciones"

El "Manual de instrucciones" presentará, dentro de esta lógica, un caso particular. Se trata de un texto de clave irónica y, en tanto ironía, lo que se nos presenta aquí es un ejemplo de heterogeneidad discursiva: en realidad, nos encontramos con el enunciador fuera de la Ley, quien tomará a su cargo (irónicamente) las palabras de un enunciador prisionero de la Ley llevadas a su extremo.

El resultado es la enunciación en tanto enunciada desde la Ley misma, en la forma, precisamente, de un manual de instrucciones.

Un manual es un texto prescriptivo dedicado a ordenar y regular algún tipo de acción, donde el emisor se propone dirigir el comportamiento del destinatario. Un manual remite a una serie de reglas preestablecidas que hay que observar. En todos los casos, son reglas preexistentes, reglas de otros, palabras de otros que se instauran como Ley y deben acatarse.

En el "Manual de instrucciones", Cortázar establece una serie de preceptos que reglamentarán las acciones del cuerpo humano siguiendo, en cierta manera la forma de un ritual: allí se establece qué es lo que hay que hacer para tener miedo, para subir una escalera, para cantar, para darle cuerda a un reloj, etc. como si el cuerpo fuese un instrumento ajeno y extraño que sólo puede ser utilizado a partir de estas normas establecidas por otros. La idea es que el sinsentido de estas instrucciones resalte por comparación el sinsentido implícito en cualquiera de las normas sociales comúnmente aceptadas. En estos textos, Cortázar es sin duda influido por determinadas corrientes neodadaístas que le son contemporáneas.⁸⁴

⁸⁴El lenguaje utilizado por Cortázar en su "Manual de instrucciones" es influido directamente por las acciones del dadá histórico de Marcel Duchamp y de John Cage (cuyos "sonidos encontrados" guardan, de hecho, un paralelo directo con los ready-mades duchampianos). Pero recordemos aquí también a las actividades del grupo neodadaísta Fluxus (al que pertenecerían, entre otros, Nam June Paik, Joseph Beuys y Yoko Ono), cuyas principales acciones se sitúan entre 1955 y 1963 y cuya actitud

Aquí, el texto va estableciendo una serie de rituales y formas de conducta que aparecen descriptas minuciosamente:

"La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha, abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza y que, salvo excepciones, cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño con lo cual, en este descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles hasta adquirir la coordinación necesaria.)"⁸⁵

anarquista y antiarte derivaba igualmente de Duchamp y de Cage. Las diversas performances y acciones de Fluxus se caracterizaban por su carácter efímero y por la voluntad de quebrar la frontera entre arte y vida.

Es interesante ver cómo el mismo Cortázar refiere a las acciones de Paik en un texto de 1967, "What happens Minerva?", en el que se dedica a reflexionar sobre los happenings. Dejemos de lado aquí el hecho de que confunde el término acción con el término happening, de que prácticamente lo hace pasar a Paik por alemán cuando en realidad es coreano y de que dice que Paik es un dramaturgo cuando en realidad es un artista plástico. Allí dirá:

"En alguna parte he leído que el alemán Paik (si es alemán) ha dejado instrucciones detalladas para que cualquiera pueda hacer teatro apenas se sienta bien dispuesto. Paik estima que la oposición más radical a esta podrida institución consiste en abolir la diferencia entre los actores y el público al punto de llegar a un teatro anónimo(...). Así, para dar un ejemplo embrionario, usted puede representar una pieza de teatro que consiste en tomar el metro en la estación Vaugirard y bajarse en la del Chatelet. No se trata de un viaje ordinario sino de un trabajo de actor que debe obedecer exactamente a las instrucciones de Paik (que son estas y nada más). De la misma manera, si usted lee *Le Monde* mientras se pasea bajo las arcadas de la rue de Rivoli, también habrá hecho teatro anónimo siempre que su lectura y su paseo se ajusten a las instrucciones de Paik."

⁸⁵Tampoco podemos dejar de recordar aquí el famoso cuadro de Duchamp *Desnudo bajando una escalera*. Octavio Paz señalará en *La apariencia desnuda*, el hecho de que fue Duchamp el que provocó la irrupción de máquinas y robots en la pintura moderna. En lugar de traspasarse el umbral entre hombre y animal nos encontramos aquí frente al paso de la frontera entre el hombre y la máquina. Sin duda, la importancia que el motivo de las máquinas había tenido para Jarry, Roussel y Duchamp, no pasó inadvertido por Cortázar. En sus respectivas poéticas se hará mención de máquinas célibes, máquinas contradictorias, máquinas al servicio de la indeterminación.

El "Manual de instrucciones", aparece inserto en el libro *Historia de cronopios y famas*, texto cuya temática general alude, precisamente, el absurdo y agobiante sistema de valores de la clase media porteña, a su falta de originalidad, sus rutinas y seguridades burguesas.

3.7.2. "Material plástico"

También en *Historia de cronopios y famas* se incluyen los textos recopilados bajo el título de "Material plástico". En estos textos encontraremos numerosos ejemplos de una mirada que prejuzga, juzga y condena. Una larga serie de cuerpos no humanos (camellos, osos, casoares, etc.) son vistos desde la mirada de un tercero que se detiene precisamente en su rareza y "otredad".

"Camello declarado indeseable"

A este camello le será sistemáticamente negada la solicitud de cruzar una frontera.

Ya desde el título, se nos anuncia que este ser ha sido **declarado** (notemos la manera impersonal y jurídica, es decir, a sido declarado por todos, por la comunidad en general) **indeseable** (no se lo puede desear porque así lo establece la Ley). El breve texto está plagado de alusiones a instituciones encargadas de guardar el control social: la central de policía, el Ministerio de Tránsito, los funcionarios de carrera, los trámites de la solicitud, el sumario a iniciar.

"Retrato del casoar"

También rastreamos esta mirada, por ejemplo, en el "Retrato del casoar":

"El casoar es antipático y repulsivo. Imagínese un avestruz con un cubretetera de cuerno en la cabeza, una bicicleta aplastada

entre dos autos que se amontona en sí misma, una **calcomanía mal sacada** y donde predomina un **violeta sucio** y una especie de crepitación. Ahora el casoar da un paso adelante y adopta un aire más **seco**; es como un par de anteojos cabalgando una **pedantería infinita**."

Notemos aquí la axiología en los adjetivos y la descripción del casoar a partir de la acumulación de elementos descartables y banales.

Para concluir este ítem, recordemos otro de los títulos incluidos en "Material plástico":

"Pequeña historia destinada a ilustrar la precaria estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea, que las leyes podrían ceder terreno a excepciones, azares o imposibilidades y ahí te quiero ver."

CAPITULO 4

EL SISTEMA DEL CORPUS SIGNIFICANTE

La relación entre la dimensión significativa de los textos de Cortázar y los cuerpos que en ellos aparecen representados será abordada aquí en dos niveles:

-el corpus significativo entendido como cuerpo, como unidad material conformada por la textura o tejido de signos, unidad que marcará un adentro y un afuera, un Mismo y un Otro de dicho cuerpo.

-el rastreo de determinados personajes cuyo cuerpo se constituye directamente como un cuerpo significativo.

Como habíamos visto, las novelas de Cortázar respondían a un registro experimental. Será en ellas, quizás, donde mejor se observe la autonomía del texto a nivel significativo, es decir, una independencia objetiva del lenguaje. La construcción de las novelas de Cortázar no está basada tanto en el esfuerzo por "representar" un mundo exterior a ellas mismas sino más bien por el intento de constituir una lógica interna del texto, es decir, de construir un cuerpo de texto autorreferente cuya unidad

estará dada precisamente por el trabajo del autor en el nivel de los significantes.

En sus *Ensayos generales sobre el barroco*, Sarduy señalaba en relación a *Rayuela*, novela de búsqueda de conocimiento sobre el sujeto, de qué manera tratar sobre el sujeto era siempre a la vez tratar sobre el lenguaje, sobre la relación y coincidencia de ambos.

"La exploración del sujeto es, en este sentido, la misma exploración del lenguaje."⁸⁶

En *Rayuela*, el cuerpo en pedazos del Leng Tché es una perfecta analogía de la fragmentación escrituraria y de la discreción fonética del lenguaje.⁸⁷ De la misma manera, Cortázar buscará, a su vez, la evanescencia del sujeto a partir del trabajo sobre la fragmentación escrituraria de su novela.⁸⁸

Mientras que novelas como *Los premios* o *El examen* se construían a partir de la figura de la analogía contenido-continente del cuerpo (cuerpo como barco, cuerpo como ciudad), novelas como *Rayuela* o *El libro de Manuel* se construirán a partir de la analogía cuerpo-texto: *Rayuela* como cuerpo-texto sacrificial y como cuerpo que se desdobra; *El libro de Manuel* como cuerpo-libro donde se va escribiendo la historia.

Así mismo, veremos también aquí cómo existen en Cortázar personajes cuyo cuerpo es tratado directamente como un cuerpo significativo. Tal es el caso, por ejemplo de *Feuille Morte* o de *Mi paredro en 62, Modelo para armar*.

⁸⁶Sarduy, Severo, op.cit, p242 y sig.

⁸⁷De hecho, la escritura misma puede concebirse como bricolage, como agrietamiento, como continuidad y discontinuidad, como unión y ruptura.

⁸⁸Artaud decía que había que destrozar al cuerpo para después re-hacerlo, al igual que había que destrozar al lenguaje para después re-hacerlo. Exigía así rehacer un cuerpo "sin boca, sin lengua, sin dientes, sin laringe, sin esófago, sin estómago, sin vientre, sin ano". La importancia de este cuerpo sin órganos, re-hecho, radicaba en que los órganos -al igual que el lenguaje- se constituían como instrumentos de apropiación de los que se vale la sociedad capitalista para explotar a las personas.

1. EL SIGNIFICANTE Y LA LEY

Cortázar hace referencia en diversas ocasiones a la manera en que su trabajo se ubica contra las leyes de lo literario:

"Los soliloquios de Persio han perturbado a algunos amigos a quienes les gusta divertirse en línea recta" (nota final de *Los premios*).

"No serán pocos los lectores que adviertan aquí diversas transgresiones a la convención literaria", (prefacio de 62, *Modelo para armar*).

Para él, la escritura debe necesariamente relacionarse con las nociones de disgregación y ruptura del lenguaje.

"El escritor es el enemigo potencial del idioma", dirá Cortázar.⁸⁹

La concepción de Cortázar del escritor en tanto enemigo potencial del lenguaje nos ubica frente a una Ley del texto transgredida.

En el prefacio a la edición de las obras críticas de este autor, Saúl Yurkievich señala cómo Cortázar "buscaba despojarse de los atavismos del hombre de letras, volverse bárbaro, emplear técnicas de ataque contra lo literario, reemplazar lo estético por lo poético, dado que sería la narrativa "poetista" la que se convertiría en catapulta a la otredad".⁹⁰

Yurkievich señalará también cómo para desorbitar la escritura Cortázar propone emplear técnicas de ataque contra lo literario para reconquistar destructivamente la autonomía instrumental; exacerbarse, excentrarse, exorbitarse. El mismo Cortázar señala: "En guerra con las

⁸⁹Cortázar, Julio, *Obra Crítica 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p73.

⁹⁰En este sentido, las nociones de Cortázar se acercarían a las de Bataille, para quien la poesía, al ser capaz de abrir un hueco en el lenguaje, iniciaba un proceso de negatividad o destrucción que irrumpía en lo más profundo del ser humano: el mundo, con el hombre incluido, dejaba de ser lo que era para transformarse en otra cosa.

palabras, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia" (*Rayuela*, 428)

A nivel significativo, los procedimientos empleados para este fin han sido tratados ampliamente por la crítica literaria y van desde la incursión en faltas de ortografía, los juegos tipográficos, la alteración en el orden de los renglones, el uso de palabras inventadas, los juegos de palabras (palíndromos, anagramas, etc.), hasta la fragmentación y segmentación escrituraria, el intercambio de registros narrativos, los collages de citas extractadas de otros autores, los objets trouvés textuales, la creación de sus libros-caleidoscopios en donde se registra el uso simultáneo de diversos géneros textuales (relatos, textos ensayísticos, reflexiones sobre política y cultura), etc.⁹¹

2. LOS JUEGOS DE PALABRAS

El gusto por el juego de palabras -ya sea en forma de Witz, calembour, chiste, etc.- se consigue siguiendo las posibilidades de permutación y de transformación implícitas en el propio lenguaje, partiendo del placer que produce el mero juego combinatorio de palabras con sonidos similares.

Respecto de este tipo de actividades, serán famosos, por ejemplo, los estudios de Freud sobre la manera en que el acercamiento de palabras a los que se ha llegado aparentemente por azar desencadena inesperadas conexiones con ideas preconcientes⁹² o los trabajos de Ernst Gombrich

⁹¹ Al mismo criterio responden las alusiones a puzzles, modelos para armar, caleidoscopios y collages que proliferan en sus textos.

También los textos de Morelli serán una duplicación de los capítulos de *Rayuela*: una profusión de papeles sueltos que hay que ordenar y de notas sueltas, a veces contradictorias ("las carpetas a la derecha y a la izquierda, entre veinte y cuarenta, de todos los colores, vacías y llenas y en el medio un cenicero que era como otro archivo de Morelli" (Cortázar, Julio, *Rayuela*, op.cit., p96.)

⁹² Freud, Sigmund, "El chiste y su relación con el inconciente", en Obras Completas, op.cit.

que señalan cómo tanto el arte como la poesía siguen un procedimiento análogo al de los juegos de palabras al experimentar con el placer infantil por las diferentes posibilidades combinatorias. A partir de las mismas, el artista o el poeta llegan a determinada instancia en que una de las combinaciones obtenidas, obedeciendo a su propio mecanismo autónomo e independiente de toda búsqueda de significado, se carga de una significación inesperada o de un efecto imprevisto al que la conciencia no hubiera llegado intencionalmente. En este sentido, la literatura sería, en sí misma, un juego de combinaciones que sigue las posibilidades implícitas en el propio lenguaje.

Más allá de estas reflexiones, la inserción de diferentes juegos con el lenguaje (anagramas, rimas, etc) serán una constante en los textos de Cortázar. Sin ir más lejos, recordemos los palíndromos⁹³ producidos por Alina Reyes en "Lejana", o por el cazador de ratas en "Satarsa" (cuyo mismo título consiste por sí mismo en un palíndromo), los juegos de palabras de Lonstein (algunos asemejados directamente con el Jabberwocky carrolliano), o los juegos de diccionario que juegan constantemente los Traveler.

"Como les encantaba jugar con palabras, los Traveler inventaron los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el diccionario de Julio Casares en la página 558 y jugando con la hallulla, el hámago, el haliato, el haloque, el hamez, el haramel, el harbullista, el harca y la harija."

En su estudio sobre los juegos de palabras, Tzvetan Todorov señala cómo la gran mayoría de los mismos tocan a la dimensión significante. Los juegos de palabras están vinculados a la repetición en tanto tienen lugar en la sinonimia u homonimia. Muchos juegos de palabras se basan, además en procedimientos como el encadenamiento de la frase o el procedimiento gráfico en el cual se intercambian las letras de una palabra.

⁹³El palíndromo es una clase de anagrama particularmente restrictivo que contiene un "espejo" en el medio del enunciado. Ej: "Átale, demoníaco Caín, o me delata".

3. EL CORPUS SIGNIFICANTE ENTENDIDO COMO CUERPO (UNIDAD CORPÓREA)

Al igual que con los cuerpos imaginarios, retomemos aquí las nociones de Anzieu de un yo-piel como límite, envoltura protectora, imagen estabilizadora, imperativo de integridad sólo que apliquémoslo ahora al corpus significativo en tanto unidad.

Se nos presentará aquí un primer problema: ¿cuáles son los límites de ese corpus?, ¿cuáles son las fronteras de esa unidad textual "corpus significativo" en la obra de Cortázar? Este problema se superpondrá, como veremos en el siguiente capítulo, con los cuestionamientos acerca de la noción de obra y de la figura del autor. Aquí nos conformaremos con citar a Michel Foucault:

"Si quisiéramos publicar las obras completas de Nietzsche, ¿dónde pondríamos el límite? Evidentemente, todo debe publicarse, pero, ¿podemos ponernos de acuerdo sobre lo que significa "todo"? Por supuesto, incluye todo lo que el mismo Nietzsche publicó, además de los borradores de sus obras, sus esquemas para aforismos, sus notas marginales y sus correcciones. Y si en una libreta llena de aforismos encontramos una referencia, una nota de una cita, una dirección o una cuenta de lavandería, ¿eso también debe incluirse en sus obras? ¿Y por qué no?... Si algunos han preferido obviar la individualidad del escritor o su categoría como autor para concentrarse en una obra, ello significa que también han dejado de apreciar la naturaleza igualmente problemática de la palabra "obra" y de la unidad que designa."⁹⁴

Muy particularmente en los escritos de Cortázar, registraremos además de esta problemática, una búsqueda ideológica de ruptura de los límites de esa unidad llamada obra. Esta búsqueda se dará en parte a partir del uso de los procedimientos recién señalados (faltas de ortografía, juegos tipográficos, alteración en el orden de los renglones, uso de palabras inventadas, juegos de palabras, etc.). Pero también se puede rastrear aquí

⁹⁴ Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", Conferencia presentada ante los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía, material de la Cátedra C de Teoría y Análisis Literario, 1987. Foucault se encargará, en este trabajo, de analizar aquellos sitios en

la voluntad disolutiva de la unidad obra-corpus en el particular uso del aparato retórico.

4. EJES OPOSICIONALES

Al igual que habíamos hecho en el caso del sistema de los cuerpos imaginarios, estableceremos aquí también un sistema de ejes oposicionales que se presentarán, en este caso, de la siguiente manera:

-Inflexión metafórica:

eje un lado-otros lados (remisión a otras dimensiones textuales y extratextuales, constantes alusiones a lugares de pasaje)

-Inflexión metonímica

eje textos de ficción - textos reales

(utilización de la técnica del collage, contigüidad, fragmentación escrituraria)

-Inflexión homeofórica:

eje corpus único-corpus desdoblado (utilización de homófonos, antanaclasis, etc.)

Rayuela y la metáfora

Rayuela está concebida a partir de todo un sistema de barras, barras que determinan diferentes lados: DEL LADO DE ALLÁ, DEL LADO DE ACÁ, DE OTROS LADOS.

Cortázar mismo especificaría:

que se ejerce la función de autor: el nombre, la relación de apropiación, la relación de atribución, la posición del autor en el texto.

"este libro es una tentativa de negación de la realidad cotidiana y de admisión de otras realidades."

Esta recurrente lateralidad y su consecuente multiplicidad de entradas al texto determinarán un carácter disolvente de la narración a nivel significativo que tendrá su paralelo en un sujeto de la narración que se presenta igualmente en una multiplicación itinerante y disolutiva representada por sus cuerpos de paso: transeúntes, viajeros, errantes, exiliados y sus respectivos desencuentros. La errancia de los personajes por las ciudades se constituye como metáfora de la errancia del lector por los capítulos del libro.

En Rayuela se va construyendo la cartografía de un recorrido, de varios recorridos posibles que metafóricamente también constituirán un pasaje desde el significativo Tierra al significativo Cielo.

Además de los espacios determinados por el LADO DE ALLÁ, el LADO DE ACÁ, y los OTROS LADOS, los lugares de pasaje (que a nivel de contenido están dados por la recurrente mención de puentes, tablones, etc.) estarán determinados a nivel significativo por los números de los capítulos, que se constituyen como nexo entre los mismos:

En el TABLERO DE DIRECCION se establece que:

"Este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros: el primero se deja leer en forma corriente y termina en el número 56 (...). El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 (...) siguiendo luego el siguiente orden: 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 (y continúa así hasta completar el orden alternativo para los cientocincuenta y cinco capítulos).

La cuestión es que en este pasaje de un lado al otro de la rayuela, de la Tierra al Cielo, la sucesión de campos problemáticos representados por cada uno de los cuadrados de tiza en la vereda son campos que la razón (o

la lógica euclidiana, según palabras de Cortázar) sólo puede recorrer a pata coja. La otra pierna permanecerá, por lo pronto, en algún otro lado.

El libro de Manuel y la metonimia

Como vimos, *El libro de Manuel* era una "especie de expediente general que se iba armando" con noticias acerca de las violaciones de derechos humanos, estadísticas sobre prisioneros políticos y las actividades guerrilleras en América latina o conflictos estudiantiles en Europa, publicidades que aparecían en los medios, etc. al momento de nacer Manuel. Todas estas noticias son extractadas en realidad de los periódicos por el mismo Cortázar. En el prefacio del libro podemos leer:

"No sorprenderá la frecuente incorporación de noticias de la prensa, leídas a medida que el libro se iba haciendo: coincidencias y analogías estimulantes me llevaron desde el principio a aceptar una regla del juego hartamente simple, la de hacer participar a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses."

El libro de Manuel, está construido mediante la técnica del collage. El procedimiento del collage, característico de las vanguardias históricas del siglo XX trae aparejado el replanteo de una concepción estética basada en la noción de representación. El collage rompe con la idea de mimesis y con los valores y presupuestos del realismo.⁹⁵

Para que un collage pueda llevarse a cabo debe haber: corte, mensajes previos, montaje, discontinuidad, heterogeneidad. Fue el

⁹⁵El collage es concebida por muchos teóricos como la innovación formal más importante de nuestro siglo. En las artes plásticas, por ejemplo, fue introducido por Braque y Picasso con sus papiers collés, proporcionando una alternativa al ilusionismo de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde el Renacimiento. La técnica del collage consiste en la incorporación de elementos reales dentro del espacio del cuadro, pasando la obra de ser una propuesta representativa a ser una propuesta presentativa. La realidad se presenta ahora por sí misma y no reconstruida según los parámetros de la lógica mimética que imperó hasta finales del siglo XIX.

Al igual que en las artes plásticas, en la literatura el collage consiste en la toma de un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una creación nueva.

cubismo quien tomó partido abierta y definitivamente por las estructuras autosignificantes, descartando por completo a la metáfora y alineándose con la metonimia. Su propuesta escogió la línea de contigüidad en lugar de la similitud, rompiendo con la tradición representativa y metafórica de la historia del arte.

Lo que está en juego en el collage es el replanteo mismo del problema de los límites entre el arte y la realidad. La incorporación de lenguajes extractados de la realidad e introducidos en la obra horadan, agujerean con su presencia el espacio representativo del cuadro y del texto de ficción.

En este sentido, Cortázar utiliza aquí las marcas que remiten a inmediatez, contigüidad y continuidad entre el texto y el extratexto. Hacia el final de la novela, el narrador le extiende a Andrés unas hojas: "Tomá, mirá lo que guardaba el que te dije en el bolsillo del saco. Esto es lo que tenemos que poner en el libro de Manuel." A continuación de esta frase, el libro reproduce doce páginas en las que aparecen impresas las actas de la "Conferencia de Prensa del Foro por los Derechos Humanos" en donde se incluyen testimonios verídicos de presos políticos que denuncian casos de torturas.

El rechazo del representacionalismo tendrá, luego del período de las vanguardias históricas, gran auge, por ejemplo con el *nouveau roman*, que recibirá igualmente influencias del ataque a la ideología de la representación (y, en general, a toda la metafísica occidental) por parte tanto de Heidegger como de Derrida.⁹⁶

⁹⁶En *El libro de Manuel*, como vimos, se incorporan diversos textos extractados de la realidad del autor (cartas, periódicos, informes políticos, etc.). Si tomamos, por ejemplo, *Descripción de San Marco*, de Michel Butor, veremos cómo el autor también utiliza sistemáticamente todos los espacios de lenguaje conectados con el edificio (textos sagrados, inscripciones y leyendas, comentarios de las guías, fragmentos de diálogos de turistas, etc.). Al respecto Michel Foucault hará un comentario publicado en *De lenguaje y literatura* (Foucault, Michel, *De lenguaje y filosofía*, op.cit., p.69, en el que señala la existencia de lenguajes reales entresacados

En la técnica del collage, cada elemento citado rompe la continuidad o linealidad del discurso y lleva necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto textual. En el collage, la alteridad de los elementos reunidos nunca se suprime por completo. Por esto, esta técnica demuestra ser una de las estrategias más eficaces para cuestionar las ilusiones de representación y de significación unívoca y estable.

Frente a otras novelas de Cortázar en las que se percibe una voluntad de virtual autodestrucción de cada uno de los fragmentos de texto (la discontinuidad y disolución textual de *Rayuela*; la superposición atemporal y a causal de registros en *62, Modelo para armar*⁹⁷), es curioso el carácter constructivo que subyace en el texto de *El libro de Manuel*, donde no es la fragmentación la que destruye el orden de la narración sino que por el contrario esta se va armando a partir de los pedazos. Aquí los personajes, pero el propio Cortázar, dedica su tiempo a construir una historia (en lugar de a destruirla), seleccionando y concatenando los fragmentos reales.⁹⁸

Los premios, 62, Modelo para armar y la homeófora

e introducidos en la obra literaria de la misma manera que un papel pegado (papier collé) en un cuadro cubista. El papel pegado no estaría allí para convertir al cuadro en verdadero sino para horadar el espacio del cuadro y también, en este caso, el espacio del lenguaje.

⁹⁷El subtítulo "modelo para armar", implica, obviamente, a un modelo desarmado.

⁹⁸Esta voluntad estará también, por ejemplo, en "Las babas del diablo". En este cuento, Roberto Michel, un traductor y fotógrafo aficionado, intenta descifrar una imagen tomada prácticamente al azar. A partir de la misma, pretende reconstruir la historia de otras personas: una pareja, un tercer hombre. No en vano Michel es traductor: intentará traducir esa imagen a palabras. Intentará también imaginar una historia para esa imagen, para los personajes que ella involucra. Una historia para cada uno de ellos y una historia que los relacione. El cuento está plagado de citas que aluden al narrar: "ya que vamos a contarlo, pongamos un poco de orden" dirá el narrador.

Así como existe todo un trabajo sobre los dobles imaginarios en Cortázar, existirá también un trabajo sobre los dobles lingüísticos, por ejemplo a partir del sistema de homófonos.

En *Los premios*, Cortázar mismo señala el trabajo realizado sobre los monólogos de Persio, basado en el sistema de homófonos inspirados en los métodos rousselianos.

"escribí los primeros monólogos de Persio en *Los premios* apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado en Roussel." ("De otra máquina célibe")

Es sabido que el proyecto de las *Impressions d'Afrique* era llenar mediante un relato "el sentido frustrado" de dos homófonos, reconstruir mediante la retórica la solidez del significado (la diferencia) que se desvanece en la identidad fonética de los significantes. Así, el "otro" ausente de la superficie explícita es el sentido mismo. (Veremos la importancia de este otro y lo mismo en la base del lenguaje)

Así, los monólogos de Persio, basados en los procedimientos de Roussel, se centran en el poder creador de las palabras, cuyo sentido "salta" a otro sentido. Los elementos se atraen y se hacen eco unos a otros.

62, *Modelo para armar* está estructurado a partir de una lógica interna del texto a nivel signifiante.

Los episodios se suceden no tratados según una lógica temporal-causal sino que todo tiene lugar en un presente textual donde se afirma una estricta dependencia a nivel signifiante.

En el restaurante Juan lee aparentemente por azar el nombre de Chateaubriand impreso en el libro. Sin solución de continuidad oye la voz que solicita un château, levanta la cabeza y ve en el espejo la imagen del comensal gordo.

Así, el signifiante "château" ordena la lógica interna del relato a través de sus diferentes significados: chateau como apócope que efectúan

los parisinos al pedir un chautebriand en el restaurante, las memorias del Conde de Chautebriand, el château de Csejthe como lugar de residencia de la "condesa sangrienta". Los reflejos se multiplican en la Basilisken Haus y el basilisco⁹⁹ en el prendedor de Helene que repite el del anillo de Ms. Ochs, en el mirarse de Juan en el espejo del restaurante que repite la mirada de la condesa sangrienta sentada frente a su espejo, etc.

El texto comenta la posibilidad de:

"Sustituir la imagen del espejo, territorio intercesor entre el simulacro del restaurante Polidor y el otro simulacro vibrando todavía en el eco de la disolución; quizás ahora pudiera pasar del alfabeto ruso en el espejo al otro lenguaje que se había asomado al límite de la percepción..."(15)

Aquí se percibe claramente el paralelo entre los cuerpos duplicados en el espejo y la duplicación del lenguaje. El espejo funciona como un borde o filo que divide y descentra al personaje. "No puede ser que una vez más me ocurra ser el centro de esto que viene de otra parte, y quedarme a la vez como expulsado de lo más mío." dirá Juan, que mirando hacia el espejo del restaurante puede ver al comensal gordo que había desplegado el France-soir. Ve igualmente los títulos a toda página del diario, que "proponían el falso alfabeto ruso de los espejos".

Más adelante, Juan dirá:

"No podría mirarme ahora en un espejo, vería un agujero negro, un embudo que se traga el presente con un gorgojo repugnante."(p.75)

5. PERSONAJES CON CUERPOS SIGNIFICANTES

Igualmente encontraremos en el corpus cortazariano determinados personajes cuyo cuerpo mismo se constituye como un cuerpo significativo.

⁹⁹"El basilisco era un animal fabuloso en forma de serpiente con cabeza puntiaguda. En las descripciones medievales se creía que había nacido de un huevo sin yema puesto por un gallo y empollado por un sapo sobre el estiércol. En oriente se le atribuía forma mista de sapo, gallo y serpiente." (Cirlot, Juan, Diccionario de Símbolos, Barcelona, Labor, 1991).

5.1. El examen

Abel

Abel es un conocido del grupo de amigos en *El examen*.

El cuerpo de Abel pertenece a esa clase de cuerpos que alguna gente ve y otros no (como en "Silvia", como la Celina de "Las puertas del cielo", como Nico en "Cartas de mamá").

Se nos dice que "Abel estaba palidísimo y flaco, como de costumbre no miraba a nadie de frente y se movía a lo cangrejo." Cuando Juan lo ve en un bar "Abel se queda en un rincón sin verlo o a lo mejor sin querer verlo, mirando la pared."(p.19)

Abel sigue a los amigos como una sombra. Una sombra que se va volviendo cada vez más amenazadora. Cada tanto, alguno de ellos cree verlo sin estar por completo seguro de que es Abel.

"Qué le vas a hacer, él es así. Lo estupendo es cómo se hace humo en un segundo."(p.92)

Cada tanto surge entre ellos el interrogante: ¿Abel está vivo? ¿Es un fantasma? ¿Está loco?

"Yo creo que Abel es como la ciudad, algo que a bel et bien disparu", concluirá Juan hacia el final de la novela.(p.280)

Pero además de estas características fantasmáticas del personaje, se nos dice que:

"Abel no tiene un alma ardiente porque sus ardores son como su ropa, de afuera. Cambia de ardor y de corbata."(p.82)

También en determinado momento el cronista jugará con su nombre:

ABEL.

ELBA.BAEL.BELA.LEBA.EBLA.ABLE.ELAB.BALE.EBAL (p102)

Notemos que el carácter "sin espesor" del cuerpo de Abel remite también a su analogía con el significante.¹⁰⁰

5.2. 62, Modelo para armar

Juan

Juan podría considerarse un doble del autor en tanto que el novelista se encuentra en la misma situación de su personaje. Sus destinos se confunden en un mismo esfuerzo por descifrar "eso que Juan no sabía cómo nombrar, porque cadena o coágulo no eran más que una tentativa de situar a nivel del lenguaje algo que se daba como una contradicción instantánea que cuajaba y huía simultáneamente, y eso no entraba en el lenguaje articulado de nadie, ni siquiera de un intérprete tan avezado como Juan."(p.10)

Pero principalmente, Juan es el lugar donde ocurren una serie de entrecruzamientos de textos, el lugar donde se anudan los significantes que nombran a los personajes de la novela. Los personajes viven una existencia que repite los gestos de lo cotidiano, pero el texto permanece ajeno a sus relaciones y sugiere un orden diferente: un orden de funciones que se repiten, de huecos que se llenan en una estructura ahistórica.

Frau Marta

Como habíamos visto, se registran en *62, Modelo para armar* múltiples referencias al vampirismo (a la "condesa sangrienta", a Carmila (se nos dice que Tell está leyendo una novela de Sheridan Le Fanu, probablemente *Carmilla*), etc.). Recordemos por un momento que en *Carmilla*, la novela de Sheridan LeFanu, al igual que sucede con la *Christabel* de Coleridge, las vampiras son lesbianas. Este lesbianismo se conecta con el de Hélène. El tópico de la homosexualidad remite igualmente al doble en el sentido de que, como señalaba Otto Rank, los

¹⁰⁰ Nótese, así mismo, el carácter hermafrodita del par Abel-Elba

objetos de amor homosexuales son elegidos originariamente con una actitud narcisista hacia la propia imagen.

Pero hay otra cuestión que nos interesa aquí especialmente. Carmila, en tanto vampira, es eterna, y reencarna sucesivamente bajo distintos anagramas del mismo nombre: MILLARCA, MIRCALLA, CARMILLA.

Notemos aquí el uso del mismo procedimiento que el autor realiza en *El examen* con el fantasmático personaje de Abel. (De hecho, es exactamente lo mismo que ocurrirá en "Lejana" con el nombre de Alina Reyes)

Mi paredro

Este personaje no posee un cuerpo propio sino que todos los personajes de 62, *Modelo para armar* pueden ser en determinado momento "mi paredro". Se nos dice que:

"Siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro"

"La dignidad de paredro era fluctuante y dependía de la decisión momentánea de cada cual sin que nadie pudiese saber con certeza cuándo era o no el paredro de otros."

Mi paredro tiene así una especie de valor de "comodín de baraja". Es un personaje vacío que puede ser ocupado con el cuerpo de cualquier otro personaje.

Alain Sicard dirá:

"Mi paredro resume con su presencia abstracta el carácter doble -uno se siente tentado de decir "anfíbio"- de los personajes de 62, cada uno de los cuales es el mismo + x, la incógnita "mi paredro".¹⁰¹

¹⁰¹Sicard, Alain, "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar", Pedro Lastra (ed.). op.cit., p236

Recordemos aquí que para Lacan, los significados, permanecen flotantes y sólo adquieren coherencia relacionándose con la red de los significantes.

Feuille Morte

Todos los personajes de 62 pueden ser en determinado momento "mi papedro". Todos menos Feuille Morte. Este personaje tiene además otras características. El texto caracteriza a Feuille Morte como:

"FM nunca mirada y menos mirante."(65)

Además, nunca habla salvo para pronunciar el doble monosílabo "bisbis".

Bis, monosílabo utilizado para indicar repetición (siendo la posibilidad de repetir y ser repetido la capacidad fundamental del lenguaje).

No podemos dejar de recordar aquí al personaje de Alfred Jarry, el babuíno con cara de perro del Dr. Faustroll, que solo es capaz de verbalizar el doble monosílabo francés "haha".

Recordemos aquí también la obra de Marcel Duchamp *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*). Al respecto de la misma, Octavio Paz dirá:

"Se ha discutido mucho sobre el adverbio "même", añadido después por Duchamp. Para un crítico la alusión es transparente: la Novia me ama (m'aime). Duchamp ha negado esta interpretación más de una vez.(...) El adverbio era una hermosa demostración de la "adverbialidad": no significaba nada. En otra entrevista dijo que "meme" le recordaba el célebre monosílabo doble de Bosse-de-Nage, el mono del Dr. Faustroll: Ha-Ha. El adverbio "meme" es la partícula de indeterminación, la cápsula verbal que contiene los dos disolventes: la ironía y la indiferencia. Es el ni esto ni aquello de los taoístas."¹⁰²

¹⁰²Paz, Octavio, *La apariencia desnuda*, México, Era, 1979, p40

Ya que mencionamos al *Gran Vidrio* de Duchamp, recordemos aquí cómo el título del mismo responde al mismo principio de la doble lectura homófona largamente usado por Roussel: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* - La Marie est mise a nue par ses céli-batteurs, mem.¹⁰³

6. ROUSSEL, DUCHAMP, JARRY

Respecto del trabajo de escritura de Cortázar, será clave el texto "De otra máquina célibe" (*La vuelta al día en ochenta mundos*). Allí, se nos dirá que:

"Juan Esteban Fassio¹⁰⁴ inventó en pleno Buenos Aires una máquina para leer las *Nouvelles Impressions d'Afrique* en la misma época en que yo, sin conocerlo, escribía los monólogos de Persio en *Los premios* apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el de Roussel; años más tarde Fassio se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de Rayuela, completamente ajeno al hecho de que mis trabajos más obsesionantes de esos años en París eran los raros textos de Duchamp y las obras de Roussel."

Cortázar reconoce aquí explícitamente las influencias de Duchamp y de Roussel sobre su obra.

Las obras de Roussel estaban basadas en un sistema de homófonos, es decir, en el que dos palabras de sonido semejante pero de sonido diferente eran enfrentadas para encontrar entre ambas algún tipo de puente

¹⁰³ *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* se convertirá en una segunda lectura en *La Marie est mise a nue par ses céli-batteurs, mem.*

María, llevada en la nube es la Virgen de la Asunción y, en efecto, como en la tradicional iconografía de la Asunción de la Virgen, el *Gran Vidrio* está dividido en dos mitades, la terrestre y la celeste (de paso, notemos que en la rayuela sucede lo mismo). En la mitad superior encontramos una nube con tres cuadrados (la Santísima Trinidad), está por recibir a la esposa, o sea, "mariée". En la mitad inferior, un paralelepípedo en eje con la Marie subida en él, evoca el sarcófago vacío de las Asunciones alrededor del cual se agrupan los circunstantes. Finalmente, los céli-batteurs (trilladores del cielo) responden a la definición duchampiana del *Gran Vidrio* como una "máquina agrícola" y como "máquina a vapor" con base de maçonnerie (albañilería pero más específicamente, masonería. El aditamento de la palabra mem remitirá por su parte a la letra mágica que alude a la maternidad y al agua.

verbal. Es un procedimiento que guarda similitudes con los juegos de palabras e implica una concepción de lenguaje en movimiento que tanto influiría en la década del '50 tanto en Levi-Strauss¹⁰⁵ como luego en la crítica francesa.

Por su parte, Marcel Duchamp también reconocerá su deuda con Roussel:

"Roussel suscitó mi entusiasmo porque aportaba algo que yo nunca había visto. Sólo eso puede arrancar de mí ser más profundo un sentimiento de admiración: algo que se basta a sí mismo. Apollinaire fue el primero que me enseñó las obras de Roussel. Eran poesía. Roussel se creía filólogo, filósofo y metafísico. Pero se mantiene como un gran poeta."¹⁰⁶

Así mismo, Duchamp reconocerá que el responsable fundamental de su obra *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun* (El Gran Vidrio) no fue otro que Roussel. Para Octavio Paz, esta obra de Duchamp es una clara transposición del método literario de Roussel a la pintura. Al respecto, señalará en su *Apariencia Desnuda* que:

"Las construcciones insólitas que pueblan las páginas de *Impressions d'Afrique* y de *Locus Solus* son hermanas de las invenciones plásticas y lingüísticas de Duchamp (...) La mayor parte de los críticos, han subrayado el paralelo entre sus métodos, semejanza que puede encontrarse en la misma tentativa de deshumanización por la introducción de elementos artificiales, la sustitución de los resortes psicológicos por los mecánicos y, en fin, el carácter central de los juegos verbales."

Cortázar, al igual que Roussel y que Duchamp, reflexiona largamente sobre los métodos de creación artístico-literaria, es decir, sobre las posibles fórmulas de las cuales parte el escritor o artista a la hora de realizar una obra. También se centrarían luego en estas cuestiones, por

¹⁰⁴ miembro del "Instituto de Altos Estudios Patafísicos de UBuenos Aires".
Aparentemente trabajaba como corrector para el Centro Editor de América Latina.

¹⁰⁵ LeviStrauss se interesó especialmente en estos temas. Prueba de ello es la correspondencia intercambiada durante años con Noel Arnaud, quien fuera presidente del OULIPO.

¹⁰⁶ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.

ejemplo, los escritores allegados al OULIPO¹⁰⁷. Estos llegarán, incluso, al extremo de jerarquizar los mismos métodos utilizados por sobre el producto final.¹⁰⁸

Este tipo de investigaciones sobre los denominados "contraites" o fórmulas del lenguaje interesarán muy especialmente a las teorías estructuralistas focalizadas en las necesarias restricciones (de vocabulario, de gramática, de género, etc.) con las cuales tiene que vérselas un escritor al producir sus textos. Las cavilaciones respecto de la aplicación de reglas para la creación literaria en el siglo XX han llegado al punto de ser asimiladas con una "moral de la enunciación". De hecho, tradicionalmente la normativa clásica había valorizado la regla en tanto "retórica del ethos". Pero mientras que esta ponía el acento en una pragmática de la recepción (legibilidad), en la continuidad, unidad y discreción, las reflexiones sobre las reglas para la creación en el siglo XX remiten, en cambio, a una crisis filosófica del lenguaje. Así, las consideraciones de los autores aquí tratados remitirían a una suerte de *antiretórica* que trabaja contra la textualidad escolástica, unitaria y continua, rompiéndola en diferentes discontinuidades intertextuales y heterogeneidades enunciativas.¹⁰⁹

¹⁰⁷Recordemos aquí que el OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle, fundado por Raymond Queneau, en principio como co-comisión del Colegio de Patafísica del que se independizó al poco tiempo), fue creado en 1960 con el fin de investigar los métodos de creación literaria. Las técnicas investigadas provenían de las matemáticas y de otras ciencias. Además de Queneau, se relacionaron con este grupo, por ejemplo, autores como Georges Perec o Italo Calvino. El OULIPO, relacionado tanto con el surrealismo como con el psicoanálisis, ponía énfasis en la experimentación con el nivel formal del lenguaje y en la búsqueda de estructuras que, al ser aplicadas, darían lugar a creaciones literarias. Un texto oulipiano paradigmático será, por ejemplo, *Cent Millions de poèmes*, del propio Queneau.

¹⁰⁸En este sentido, había sentado importantes precedentes Marcel Duchamp, quien a partir de obras plásticas como los ready-mades, por ejemplo, cuestiona la noción misma de arte. En realidad, desde 1913, Duchamp venía trabajando también sobre el lenguaje, dando a cada palabra, a cada letra, un valor semántico arbitrario hasta agotar su sentido, hasta quebrar totalmente el nexo entre el término y el contenido expresivo que habitualmente se le reconoce. De estos cuestionamientos también partirá John Cage tanto en lo que se refiere a sus composiciones musicales como a su obra poética.

¹⁰⁹En su libro *Cómo escribí algunos de mis textos* (Roussel, Raymond, *How I wrote some of my books*, Boston, Exact Change, 1995), Raymond Roussel explicará algunas

Como habíamos visto en el caso del personaje de Feuille Morte, otra de las grandes influencias sobre la estética cortazariana, además de la de Roussel y la de Duchamp, era la de Jarry y Jarry, de hecho, también sería una importante influencia para Duchamp:

"El verdadero antecedente literario de Duchamp, además de Roussel, es Jarry", dirá Paz, quien también sostendrá que las invenciones y procedimientos verbales de Roussel eran patafísicos por antonomasia.¹¹⁰

Jarry incluso anticipa algunos elementos que luego utilizarán Duchamp y también Cortázar, como por ejemplo el de la aleación entre la razón y el humor.¹¹¹

Sin duda, Cortázar es influido tanto por los relatos fantásticos de Jarry (que rescatan creencias y rituales propios del pensamiento mágico y mediante los cuales se hace posible la construcción imaginaria del cuerpo), como por la patafísica.

La patafísica, saber inventado por Jarry a fines del siglo pasado, consiste en una reacción bufonesca y destructiva contra las nociones de progreso del positivismo. La patafísica implica una manera distinta de pensar al mundo. Algunas de sus premisas serán, por ejemplo, "todo puede ser su opuesto", "nada parece lo que es", "la solución de todo problema particular reposa en una elección arbitraria", "todo fenómeno es individual, defectuoso e inagotable" (contra los principios de universalidad, utilidad, generalidad de los fenómenos sostenidos por la

de las consignas de las cuales partía a la hora de emprender la escritura de una obra. En ocasiones, por ejemplo, tomaba una frase que contenía dos palabras, cada una con un doble significado y, contrariamente a lo esperado, partía del significado menos frecuente a los fines de construir su narración. Este y otros procedimientos similares le servían para disparar su creatividad a nivel inconciente.

¹¹⁰Fue recién en 1948 cuando Jarry ocupó su merecido lugar, al establecer sus discípulos el Colegio de Patafísica, del que fueron integrantes entre otros René Claire, Eugene Ionesco, Raymond Queneau, Jacques Prevert y Boris Vian.

ciencia positiva). El gran principio patafísico de Jarry será el siguiente: "Lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones." La patafísica se constituye así como una ciencia de la singularidad y su objeto será la anomalía, la excepción, la excentricidad.¹¹²

7. MUERTE Y REPETICIÓN EN EL SENO DEL LENGUAJE

El lenguaje es el doble que expresa todos los dobles, dirá Deleuze en *La lógica del sentido*. Hay siempre una multiplicación en lo que es hablado. La repetición está en el principio del orden simbólico en general y de la cadena significante en particular. El funcionamiento mismo de la cadena de significantes reposa en la operación de repetición, según señalará igualmente Lacan.¹¹³

Pero el lenguaje experimenta su doble no ya como un mero desdoblamiento sino como muerte en el seno del lenguaje. Desde el momento en que si los significantes retoman sin cesar, lo que en definitiva es un hecho de la estructura del lenguaje, esto sucede porque dependen de un significante primero que ha desaparecido y al que esta desaparición da el valor de trauma original.

Siguiendo estos mismos parámetros, la literatura puede ser concebida como lo que no es y su proliferación. "Morirse es como escribir (...) cómo la muerte invitaba a abrazarla con palabras", pensaba Andrés en *El examen*.(p.213)

Citamos aquí, respecto de estas reflexiones, el siguiente párrafo de Michel Foucault:

"Hay en el habla una dependencia esencial entre la muerte y la prosecución ilimitada y la representación del lenguaje por sí

¹¹¹ por ejemplo, en un texto de 1899, *Commentaire pour servir á la construction poétique de la machine á explorer le temps*.

¹¹² En *Rayuela* leemos: "Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría caer de continuo en las excepciones"(Cortázar, Julio, *Rayuela*, op.cit. p19.

¹¹³ Lacan, Jacques, "Seminario sobre La carta robada", *Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

mismo.(...)Porque no quería morir nunca, el lenguaje decidió un día tomar cuerpo en signos visibles e indelebles (...). Escribir es, desde el principio, situarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y el redoblamiento. (...) Uno de los grandes acontecimientos del lenguaje es su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución, a partir de allí, de un espacio virtual donde el habla encuentra la recurrencia indefinida de su propia imagen.(...) Cuando uno escribe, es la cosa misma lo que uno designa en su propio cuerpo visible y, a la vez, obstinadamente inaccesible"¹¹⁴

Pero si bien encontramos a la repetición en el principio mismo del orden simbólico, la intensidad de lo poético justamente no estriba en la repetición de una identidad, sino en la destrucción de la misma.

Habíamos visto que Cortázar "buscaba despojarse de los atavismos del hombre de letras, volverse bárbaro, emplear técnicas de ataque contra lo literario, reemplazar lo estético por lo poético, dado que sería la narrativa "poetista" la que se convertiría en catapulta a la otredad".¹¹⁵

Estas nociones de Cortázar se acercaban, por ejemplo, a las de Bataille, para quien la poesía, al ser capaz de abrir un hueco en el lenguaje, iniciaba un proceso de negatividad o destrucción que irrumpía en lo más profundo del ser humano. De hecho, para Bataille lo único que autentificaba a la literatura era su capacidad de establecer una relación con la muerte. Para él, el pensamiento creativo era siempre, al mismo tiempo, una experiencia de muerte.

Como vemos, ya sea desde lo Mismo o desde lo Otro, nos encontraremos de todas formas con la muerte detrás de las palabras.

8. A UN LADO Y A OTRO LADO DEL ESPEJO

¹¹⁴Foucault, Michel, *De lenguaje y filosofía*, op.cit., p144 y sig. Señalemos aquí, de paso, que Foucault lee a Roussel mientras redacta su *Historia de la locura* y publica su libro sobre este autor a la par que *El nacimiento de la clínica*.

¹¹⁵Cortázar, Julio, *Obra Crítica I*, op.cit.

Cortázar se llamaba a sí mismo "habitante obstinado de las zonas intersticiales"¹¹⁶

Su interés por estas "zonas intersticiales" irá desde su entusiasmo por escritores de prosas limítrofe (Lautréamont , Rimbaud, etc) hasta sus incursiones literarias al borde entre ficción y no ficción. A lo largo de sus textos, nos encontraremos una y otra vez con la noción de límite, umbral, frontera.

Detengámonos por un momento en algunas imágenes de la misma:

El espejo

Cortázar utiliza recurrentemente la imagen del espejo:

"Cuando se pone un espejo al oeste de la Isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la Isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en su hora, pero el punto que sirve para ese espejo, no es garantía de que sirva para otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana. Así Salomón Lemos se vio a sí mismo muerto de tifus al mirar su espejo de afeitarse(...)y al mismo tiempo un espejito que había olvidado al oeste de la isla reflejaba a Salomón Lemos de pantalón corto yendo a la escuela." ("Conducta de los espejos en la isla de Pascua")

"Delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa."(*Rayuela*, cap75)¹¹⁷

"Sustituir la imagen del espejo, territorio intercesor entre el simulacro del restaurante Polidor y el otro simulacro vibrando todavía en el eco de la disolución; quizás ahora pudiera pasar

¹¹⁶Ara, Guillermo, "Cortázar cronopio, notas sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, op.cit., p108

¹¹⁷Oliveira también es un habitante de las zonas intersticiales. De hecho, está constantemente cruzando fronteras, cuestión que llevará al extremo hacia el final del libro cuando cruce una última frontera irreversible (hacia la locura o hacia la muerte).

del alfabeto ruso en el espejo al otro lenguaje que se había asomado al límite de la percepción..."(62, *Modelo para armar*, P.15)

De hecho, vimos cómo el mirarse de Juan, en el espejo del restaurante Polidor, repite la mirada de la Condesa Sangrienta sentada frente a su propio espejo, etc.

Recordemos aquí la importancia del espejo en la formación del yo estudiada por Lacan. Recordemos también que la imagen del espejo no puede dejar de relacionarse con la de la estructura del doble.

El espejo aparecerá a veces en Cortázar directamente como vidrio:

-en "Axolotl", la pared de vidrio del acuario actúa como zona intersticial, como límite que marcará el pasaje entre un lado y otro, entre un yo y otro de la metamorfosis.

-en "Proceso y retroceso" el texto nos dirá que:

"Inventaron un cristal que dejaba pasar las moscas. La mosca venía, empujaba un poco con la cabeza y, pop, ya estaba del otro lado. Alegría enormísima de la mosca.

Todo lo arruinó un sabio húngaro al descubrir que la mosca podía entrar pero no salir, o viceversa a causa de no se sabe qué macana en la flexibilidad de las fibras de ese cristal."

Recordemos aquí cómo en *Diseminación*, Derrida comentaba el hecho de que el himen (zona intersticial por antonomasia) marcaba, entre otras muchas cosas, un entretiempos en el tiempo.

Allí diría:

"La estructura del cristal tiene algo que ver con la del himen: disloca las oposiciones. El cristal debe leerse como el significante indecible."¹¹⁸

¹¹⁸Derrida, Jacques, *Diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997, p349

Pero además del espejo y del cristal, las zonas intersticiales en Cortázar adoptarán igualmente otras imágenes. Por ejemplo, Ariadna le dirá a Minos en *Los Reyes*:

"Estamos de este lado de las piedras. Como la pared del pecho entre el negro corazón y el albo sol. El muro del arquitecto segmenta nuestros mundos"

En *El libro de Manuel* encontramos frases como la siguiente:

"al que te dije le interesaba verlo a Andrés como encaramado en un techo a dos aguas (...), esa situación limítrofe, ese estar a caballo en la propia vida que provocaba conductas autofágicas, verdaderas carnicerías de catoblepas, tentativas de fractura en el plano del lenguaje, de la vida de relación, de las corrientes ideológicas."

Habrán otros ejemplos más: la rayuela (con su pasaje entre la Tierra y el Cielo), los puentes, el tablón de *Rayuela*, las "puertas del cielo" (constituidas como frontera imaginaria que marca el límite entre lo visible y lo invisible), la proa del Malcom en *Los Premios* "que corta en dos el río, la noche y el tiempo."

La lógica de la bisagra

Las zonas intersticiales marcarán un límite hacia un lado y otra hacia el otro. Así es como ingresamos así en la lógica de la bisagra, de hecho, uno de los tópicos del surrealismo.

En la bisagra, la barra de división entre a y b es, en realidad, el signo de su unión. Es precisamente esta unión la que actuará como superficie en la que los dos espacios que se reflejan invertidos se anulan, como se anularían los cuerpos de Traveler y Oliviera al cruzar sus miradas:

"El encuentro de las dos miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve." (cap. 56)

Roussel realizaba su trabajo literario a partir de esta idea de bisagra. Su idea era, como vimos, la de enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal. (De hecho, el mismo desarrollo del principio que inspira los juegos de palabras). A partir de la noción de bisagra o de espejo, Roussel desdobra el lenguaje en dos partes de una sola y misma figura. Julia Kristeva prestará especial atención a estos procedimientos:

"La imagen del "como" de la identificación es frecuente en este imperio de lo Mismo que es el texto de Roussel (...) La proyección identificadora de lo Mismo en lo diferente, la reunión de dos entidades sémicas que lógicamente se excluyen porque se doblan o son tautológicas ya no es absurda. (...) La reunión de lo uno y de lo otro y la sustitución de lo uno y de lo otro, unifican el discurso", dirá Julia Kristeva en su ensayo "La productividad llamada texto".¹¹⁹

Octavio Paz, por su parte, hablará de la lógica de la bisagra, justamente, en referencia a la obra de Marcel Duchamp. El *Gran Vidrio* sería para Paz el cuadro-bisagra por excelencia, dado que al desplegarse o replegarse física y mentalmente, nos muestra otras vistas, otras apariciones del mismo objeto elusivo.

La bisagra alude indefectiblemente al otro lado, a la paradoja, a la inestabilidad de las nociones de derecha e izquierda, de acá y allá, de arriba y abajo. Estas nociones contradictorias, cesarán de serlo precisamente en el gozne o bisagra, lugar a partir del cual se tambalea el principio del tercero excluido.

¹¹⁹Kristeva, Julia, "La productividad llamada texto", *Lo verosímil*, Cuaderno de Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. Para Kristeva, el acto rousseliano es un acto mentalista, encadenado al pensamiento del signo. En este sentido, para ella Lautréamont mucho antes había llegado mucho más lejos en este camino.

Gilles Deleuze hablará igualmente de las palabras-bisagra en relación al "Jabberwocky" de Lewis Carrol. Esta palabra está formada por la conjunción de "jabber" y "wocer". Por extensión puede denominarse "Jabberwocky" a toda contracción de varias palabras que envuelva varios sentidos. Cada una de estas palabras puede convertirse, según se elija un sentido u otro, en un cambio de agujas ferroviario.¹²⁰

Y, por supuesto, Lewis Carrol jugará también con la noción de espejo, cuyo otro lado servirá como continuidad del afuera-adentro y donde el Jabberwocky de los dos sentidos a la vez se desplegará por completo.¹²¹

El espejo se instaura entonces como bisagra, como frontera entre un sentido y un reverso del sentido. La existencia misma del otro lado del espejo implica una lógica bimodal que permite el potencial cambio de orientación de los trayectos y nos ingresa en la lógica de un pensamiento no dialéctico (Cortázar se referirá en varias ocasiones a formas de pensamiento no-euclideano).

9. ANAGRAMAS, MUERTE Y REVERSIBILIDAD

"En los juegos eróticos tempranamente encontró Lucas uno de los primeros refractantes, obliterantes o polarizadores del supuesto principio de identidad. Allí de pronto A no es A, o A es no A. (...) Esto (ya) no es esto, porque yo (ya) no soy yo (el otro yo)."(Lucas y sus críticas a la realidad")

A partir de esta crítica de Cortázar a la dialéctica entre lo Mismo y lo Otro volvamos aquí a recordar a Jarry. Jarry había trabajado el tema de la coexistencia de los opuestos en su César-Anti-Cristo. También con su

¹²⁰Oliveira dirá: "A es A, a rose is a rose is a rose. April is the cruellest month. Cada cosa a su lugar y un lugar para cada rosa es una rosa es una rosa. Beware of the Jabberwocky my son" (Cortázar, Julio, *Rayuela*, op.cit., p86).

¹²¹De hecho, este no es sino uno de los ejemplos-bisagra en Lewis Carroll. Tenemos también a las dos series convergentes en los mellizos Tweedledum y Tweedledee y, curiosamente, a otro personaje sentado en una pared-frontera: Humpty Dumpty, quien ya no puede distinguir el derecho y el revés.

personaje RP Ubus, de la Compañía de Jesús, antiguo rey de Polonia, quien había encontrado la demostración práctica de la identidad de los contrarios utilizando una máquina mecánica llamada "bastón de física".¹²²

El anagrama

En su libro *El intercambio simbólico y la muerte*, Jean Baudrillard¹²³ señalará a los anagramas de Saussure o al intercambio-don de Mauss como acontecimientos teóricos más radicales aun que las hipótesis de Freud y Marx, dado que los mismos remiten a un "más allá" del valor, un "más allá" de la represión, un "más allá" del inconsciente.¹²⁴

Baudrillard se detendrá, en cambio, de la reversibilidad del don en el contradon, la reversibilidad del intercambio en el sacrificio, la reversibilidad del tiempo en el ciclo, la reversibilidad de la producción en la destrucción, la reversibilidad de la vida en la muerte, la reversibilidad de cada término y valor de lengua en el anagrama. Estas reflexiones de Baudrillard sin duda derivan de las de George Bataille. En *La parte maldita*, texto publicado por primera vez en 1946, Bataille sostenía que todas las formas posibles de sociedad se equilibraban gracias a la presencia de dos fuerzas antagónicas y complementarias: una rastreable a partir de las leyes y tabúes de la comunidad, que rige la acumulación de los bienes de la misma y se encuentra en el origen de la noción de utilidad; la otra latente, oculta, que se manifiesta en la violencia y en la fiesta, en la orgía y en el sacrificio.

Baudrillard dirá:

"Una sola gran forma, la misma en todos los dominios, la de la reversibilidad, la de la anulación, la que en todas partes pone fin

¹²²En *César-Anticristo* también se rastrea la presencia de personajes que tienen dobles.

¹²³Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

¹²⁴Recordemos el interesante estudio que acerca de la teoría de los anagramas de Saussure escribe Jean Starobinsky (Starobinsky, Jean, *Las palabras bajo las palabras*, Barcelona, Gedisa, 1996).

a la linealidad del tiempo, a la linealidad del lenguaje, a la linealidad de los intercambios económicos de acumulación y a la del poder".¹²⁵

En el anagrama, por ejemplo, el valor referencial será aniquilado en provecho del "solo juego estructural del valor". Así, la dimensión estructural se autonomiza excluyendo a la dimensión referencial. Se suprimen así los referenciales de producción, de significación, de efecto, de sustancia, de historia y prevalece en cambio el otro estadio del valor: el de la relatividad, de la conmutación, de la combinatoria, de la simulación.

El anagrama, en tanto lenguaje reversible, se constituye como el reverso mismo del lenguaje:

"Los lingüistas se han refugiado, ante esta subversión de su disciplina, en una paradoja insostenible. Reconocen, con Roman Jakobson, que "el anagrama poético salta por encima de las dos leyes fundamentales de la palabra humana, proclamadas por Saussure, la del vínculo codificado entre el significado y el significante y de la linealidad de los significantes. Los medios del lenguaje poético son capaces de hacernos salir del lenguaje lineal.(...)La ley del poema es hacer que no quede nada (...) lo poético es la insurrección del lenguaje contra sus propias leyes."¹²⁶

Baudrillard también citará aquí a Jarry:

"Cuando el sistema dice $A=A$ o dos más dos son cuatro, se acerca a la vez al poder absoluto y al ridículo total, es decir, a la subversión inmediata y probable. Sabemos el poder que tiene la tautología cuando dobla esa pretensión del sistema a la esfericidad perfecta (la espiral de Ubú)".

La muerte

En el mismo sentido, la muerte se convierte en la figura misma de la reversibilidad dado que siempre es ella la que nos espera a la vez al término del sistema y la exterminación simbólica que acecha al sistema mismo.

¹²⁵Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, op.cit., p6

Aquí ya no se trata más de una lógica de los contrarios lo Mismo y lo Otro, sino de reversibilidad. Ya no deberemos hablar en términos de distinción-equivalencia sino de reversibilidad. De lo que se trata es de instaurar un lenguaje no dialéctico en el que quepa decir a la par finitud y ser.

Morelli escribirá en una de sus notas:

"El ser será otra cosa que cuerpos y almas, y que yo y lo otro, que ayer y mañana (...) Habría que desandar la historia de afuera y la de adentro". (Rayuela, p.365)

Los límites del cuerpo

¿Cuáles serán entonces los límites de un cuerpo? ¿Cuál será su identidad, su Mismo y su Otro?

Los límites del cuerpo serán siempre los límites del lenguaje. De hecho, será el lenguaje mismo el que nos designe a nosotros mismos como límite.

La pregunta ¿quién soy yo? ¿qué es mi cuerpo? No puede dejar de conectarse con la pregunta ¿cuál es la relación entre las palabras y las cosas? Esta pregunta no puede responderse sino de la siguiente manera: lo queramos o no, la identidad de las cosas quedará perdida para siempre en la ambigüedad del lenguaje.

CAPITULO 5

SISTEMA DEL CUERPO DEL AUTOR

1. CORPUS Y CUERPO DE CORTÁZAR

Dijimos que, través del cuerpo, el sujeto se relaciona con el mundo y con los otros cuerpos. El cuerpo se instaura como límite y frontera entre un interior y un exterior.

Repararemos aquí en otras fronteras: las que se establecen entre las configuraciones del cuerpo en la escritura y el cuerpo del autor.

Numerosos son los textos (de mayor o menor seriedad) que han pretendido explicar el sistema literario cortazariano a partir, por ejemplo, de cuestiones inherentes a su vida personal; a datos biográficos, a determinaciones psicológicas. Así, todos conocemos, a un Cortázar abandonado de niño por un padre al que no volvió a ver nunca, criado en un medio predominantemente femenino. Conocemos a un Cortázar adulto con sus parejas, sus viajes y exilios. También conocemos a un cuerpo de Cortázar enfermizo e hipocondríaco, con sus crisis de asma en la infancia, con su constante obsesión por la salud, la serie de operaciones quirúrgicas a la que es sometido, sus tratamientos andrológicos, etc.

De hecho, datos biográficos concretos acerca de su cuerpo pueden conectarse con sus textos: sabemos que la escritura de "Carta a una señorita en París" pudo haber llegado a surgir debido a una desagradable sensación de tener pelos en la garganta experimentada en una época por el autor; que "Noche boca arriba" se le ocurrió debido a una convalecencia en un hospital luego de tener un accidente con una moto; que "Circe" surgió de un miedo neurótico a ser envenenado, etc.¹²⁷

De igual manera, muchos de los tópicos analizados en este trabajo podrían relacionarse con la noción de cuerpo construido por el imaginario cultural argentino, por ejemplo, a partir de las marcas que dejan en los cuerpos aspectos económicos, sociales y políticos como el miedo a la invasión del por parte de capitales extranjeros (ver *Fantomas contra los vampiros multinacionales*) o el miedo a la invasión de la vida privada en períodos de persecución y represión, el miedo a la violación de los derechos humanos, la noción de desmembramiento implícita en la vivencia del exilio, la noción de contaminación ideológica, etc.

Sin embargo, cuando nos referimos al cuerpo del autor no nos estamos refiriendo aquí a un tipo de análisis que involucre nociones de psicología, sociología o historia. En este sentido, este breve análisis estará determinado en cambio por las nociones de Jacques Derrida acerca de la biografía y autobiografía, en su estudio sobre el *Ecce Hommo* de Nietzsche.¹²⁸

En lo que se refiere a la relación entre la vida individual y empírica de un sujeto y su relación con la estructura del texto escrito por dicho sujeto, Derrida señala desde el comienzo su rechazo hacia un estudio de las mismas que considere -como suelen hacerlo las novelas biográficas y psicobiografías-, al conjunto de accidentes externos y empíricos de una vida como determinantes de la génesis de un sistema filosófico, literario,

¹²⁷ Goloboff, Mario, *Julio Cortázar, la biografía*, op.cit.

etc. El principal reparo de Derrida frente a este tipo de estudio es que estos trabajos sobre datos externos nunca se han cuestionado acerca de la dinámica implícita en ese "borde" entre la vida y la obra de un autor, o sea en la dinámica implícita en el "umbral" entre el sistema y del sujeto de dicho sistema.

La autobiografía no deberá confundirse aquí de ninguna manera con la así llamada "vida del autor", o sea con el cuerpo atravesado por los accidentes empíricos que forman la vida empírica de una persona real. Mas bien, lo biográfico, en la manera en que es también autobiográfico, cruza a través de los dos campos en cuestión: el de la obra y de la vida, camina por el borde del lugar en que el texto es generado.

"Este borde -al que yo llamo dinámico debido a su fuerza y a su potencia virtual y móvil- no es ni pasivo ni activo, ni interior ni exterior. No es una delgada línea ni un trazo invisible o indivisible que yace entre los espacios de los filosofemas por un lado y la vida del autor ya identificable detrás de su nombre por el otro. Este borde divisible atraviesa dos cuerpos: el corpus y el cuerpo."¹²⁹

Sabemos que Cortázar era un autor que solía transitar por otra zona intersticial más: la frontera entre la ficción y autobiografía. Datos concretos de su vida empírica (junto con reflexiones personales, ideas políticas, etc.) pueden ser rastreados en textos como *Un tal Lucas* (autobiografía entre seria y cómica donde Cortázar pasa revista a su vida, a sus recuerdos, ideas e inquietudes), *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, *Los astronautas en la cosmopista*, cuentos como "Ahí pero dónde, cómo", "Apocalipsis de Solentiname", etc., etc. Este hecho nos llevará a preguntarnos acerca de la cualidad autobiográfica: ¿qué entendemos por un texto autobiográfico?

¹²⁸ Derrida, Jacques, *The ear of the other, otobiography, transference, translation*, op.cit.

¹²⁹ idem.

Un texto autobiográfico es aquel que insiste en la temática del sujeto, del nombre propio, del nacimiento, del origen, de la identidad. Pero por sobre todo, es un texto en el que un sujeto se ve envuelto en una modalidad especular de conocimiento. En la autobiografía se despliega una identidad narrativa particular en la que tiene lugar una narración que una persona hace de sí misma para sí misma.¹³⁰

A partir de esta modalidad especular, notamos entonces un desdoblamiento del sí para sí. "La autobiografía no puede ser otra cosa que heterografía, dado que está escrita por el otro. Pero a la vez este "otro" es una anticipación de lo mismo", dirá Alberto Moreiras analizando a su vez el mismo texto de Derrida sobre el *Ecce Hommo*.¹³¹

Moreiras insiste en que ese otro no debe ser entendido como un otro meramente empírico sino que se trata de un otro de naturaleza estructural; "una estructura peculiar que incluye en sí la inscripción de la muerte de uno y que así es también tanatográfica y no solamente biográfica"¹³².

En Nietzsche (como en Derrida, como en Cortázar), la firma de autor implica ya de por sí el "problema paradójico del borde", el borde entre el corpus y el cuerpo biográfico, el borde entre "el sí y el sí". En "la ley del borde autobiográfico, la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación."

Tomaremos aquí para analizar tres textos que se ubican en la categoría de autobiográficos: "Del sentimiento de no estar del todo" (*Último round*), "Del cuento breve y sus alrededores" (*La vuelta al día en ochenta mundos*) y "La casilla del camaleón" (*La vuelta al día en ochenta mundos*). En ellos veremos cómo el cuerpo expuesto en este tipo de

¹³⁰ Paul Ricoeur trabajará esta noción de identidad narrativa en su libro *Tiempo y narración*, 1995

¹³¹ Moreiras, Alberto, "Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)", rev. *Anthropos*, n29, Barcelona, 1991.

¹³² idem.

textualidad es alcanzado por las mismas dimensiones imaginarias rastreadas en los textos de ficción:

2. METÁFORA

"Casilla del camaleón"

El camaleón es un animal cuyo color de piel cambia bajo la influencia de diversas causas.¹³³

Cortázar declarará en este texto a Keats como su modelo en cuanto a "camaleonismo" se refiere:

"En cuanto al carácter poético en sí, no tiene un yo, es todo y es nada. (...) Un poeta no tiene una identidad. Continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos", decía Keats.

También decía:

"Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo."

El poeta, según Keats, renuncia a conservar una identidad y se sale fácilmente de sí mismo para enajenarse en los objetos cantados. Cortázar adhiere a estas consideraciones dado que, a su criterio, las contradicciones y el pensamiento no sistemático son las principales características de un poeta. El poeta será aquel que, frente al sujeto reducido a términos categorizables y petrificables y a la simplificación lógica a medida, no posea ningún atributo invariable.

Así, Cortázar reivindica el "carácter camaleónico" de la escritura.

¹³³También en sus *Ensayos generales sobre el barroco*, Sarduy, citará a Roger Callois¹³³ al enumerar las posibles formas de mimetismo de los cuerpos. Estas formas "se presentan bajo varios aspectos diferentes que tienen, cada uno, su correspondencia con el hombre: travestismo, camuflaje, intimidación. Los mitos de metamorfosis y el gusto del disfraz."

Sarduy se detiene en el fenómeno del mimetismo porque, a su criterio, este será la forma de simulación que mejor perfile la nueva inestabilidad neobarroca del arte contemporáneo, en especial el latinoamericano. La simulación permitirá el juego, la parodia y la amenaza, factores de descostrucción de los cimientos simbólicos establecidos en occidente a partir de los centros de poder cultural.

Continuando con esta noción de metamorfosis, rastreamos esta declaración de Cortázar en una de sus entrevistas:

"Fui un animalito metafísico desde los seis o siete años. Yo estaba perpetuamente en las nubes. La realidad que me rodeaba no tenía mucho interés para mí. Yo veía los huecos, el espacio entre dos sillas y no las dos sillas, si puedo usar esa imagen."¹³⁴

En este enunciado, Cortázar refiere a una triple situación de estar a la vez en un lado y en otro: "fui un niño-animalito", "estaba en la tierra-las nubes", "veía la realidad física-otra cosa que la realidad física".

3. METONIMIA

La noción de escisión y fragmentación está presentada aquí a partir del sentimiento de extrañeza en la relación del propio cuerpo con su mundo y sus circunstancias.

"Como sucede en los collages mal resueltos, (uno) se siente en una escala **diferente** con respecto a la de la circunstancia. Una hormiga que **no cabe** en un palacio o un número cuatro en el que **no caben** más que tres o cinco unidades. A mí, esto me ocurre palpablemente, a veces soy más grande que el caballo que monto y otros días me caigo en uno de mis zapatos y me doy un golpe terrible." ("Del sentimiento de no estar del todo").

Notemos el uso del sustantivo "collage", cuyas connotaciones, como vimos, remiten tanto a la ruptura de una lógica de la unidad-continuidad como a una ideología antirepresentacionista.

4. HOMEÓFORA

Dos cuerpos en uno

Cortázar dirá:

¹³⁴ Goloboff, Mario, op.cit., p25

"Siempre seré como un niño (...) pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto, ocurre que a su vez este lleva consigo al niño." ("Del sentimiento de no estar del todo")

En su referencia a estas dos instancias, Cortázar señalará igualmente la "coexistencia pocas veces pacífica" entre las mismas. En este mismo texto, se referirá más adelante al "sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca." Notamos en este texto, además, la reiterada alusión a cuerpos dobles: niño-adulto, araña-mosca.

En "Del cuento breve y sus alrededores" Cortázar citará un verso de Neruda: "Mis criaturas nacen de un largo rechazo". Este verso define, para él, el proceso según el cual "escribir es exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador." Cortázar concibe a la escritura como una forma de exorcismo. Así, Cortázar concibe a los textos como seres dotados de vida propia: "los cuentos son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados y respiran" y en este sentido, el texto es una criatura invasora que habita en el cuerpo del escritor: "un verdadero escritor pasa por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña". Nuevamente aparece aquí la idea de que en un cuerpo conviven dos, escritor y criatura: "escribir un cuento es como arrancarse a tirones de palabras un coágulo abominable."

Notemos aquí la relación entre el cuerpo como texto y el texto como cuerpo.

Dos observaciones

-en Cortázar, la escritura misma es concebida como organismo, como cuerpo vivo

-en Cortázar, escribir es algo que le pasa al cuerpo

Notemos, además, estas palabras de Morelli, otro de los alter-egos del propio Cortázar¹³⁵:

"Una prosa puede **corromperse** como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de **podredumbre** de mi escritura. Como yo, hace sus anginas, sus ictericias, sus apendicitis, pero me excede en el camino de la **disolución** final. Después de todo, pudrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros. Mi prosa se **pudre sintácticamente** y avanza hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir "coherente".¹³⁶

Notemos igualmente en esta cita la relación escritura-cuerpo.

Pero donde la figura de la homeófora verdaderamente cobrará relevancia es en la propia relación especular de la autobiografía.¹³⁷

Tomemos las siguientes declaraciones de Nietzsche:

"Yo soy una cosa, mis escritos son otra."

"Yo firmo doble, mis escritos y yo hacemos dos."

Nos enfrentamos aquí con la temática del doble en la escritura.

La noción de "doble" u "otro yo" remite al desdoblamiento, la partición, la sustitución del yo. En esta sustitución, se producirá, sin embargo, el constante retorno, no de lo otro, sino de lo semejante. Lo Mismo retorna con la repetición de rasgos faciales, caracteres, destinos, nombres.

¹³⁵Cortázar dirá: "También fui un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro", en "Encuentros a deshora", (Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, sXXI, 1968)

¹³⁶Cortázar, Julio, "Moreliana", *Rayuela*, op.cit., p431

¹³⁷Recordemos aquí la manera en que Deleuze y Guattari se referían al libro-raíz: "La ley del libro es la de la reflexión, el Uno que se convierte en dos" (Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *Rizoma*, op.cit.)

En Cortázar el desdoblamiento de lo Mismo retorna en la escritura, por lo pronto, en el motivo del nombre propio: su primer libro es firmado con el seudónimo de **Julio Denis**. Pero además, el propio Cortázar desdobra constantemente su nombre: nos cuenta que su padre también se llamaba **Julio**, que admira a **Julio Verne**, que muchos de sus trabajos los realiza con su amigo **Julio Silva**.

En sus textos jugará con su nombre propio:

"¿Se ha advertido cómo a partir de un **Julio** que redacta y otro **Julio** que diseña se van incorporando aquí dos **Jules** y ahora una **Juliet**, a base de una noticia aparecida un 7 de julio?" ("Julios en acción", *La vuelta al día en ochenta mundos*)

"Aquí hay un **Julio** que nos mira desde un daguerrotipo, un **Julio** que escribe y un **Julio** que, con todo eso, organiza cada página armado de una paciencia que no le impide de cuando en cuando un rotundo carajo dirigido a su tocayo más inmediato" ("Un Julio habla de otro", *La vuelta al día en ochenta mundos*)

En el caso de la autobiografía, es como si la realidad vivida se reflejara en el espejo de la escritura y le dictara de antemano al escritor lo que debe poner sobre el papel. El escritor se refleja en el espejo de su escritura, ¿historia de la escritura o escritura de la historia?

5. EL CUERPO SIMBÓLICO

El cuerpo de Cortázar es igualmente atravesado por el cuerpo simbólico narrativo, donde siempre parece estar a un lado y otro de la Ley:

"Vivo amenazado por la lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar que debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de mi vida sin conflictos."

("Del sentimiento de no estar del todo")

"Apelo a mi propia situación de cuentista y veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y de pronto en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospechosa sobre el analfabetismo en Tasmania, deja de ser él y sus circunstancias y sin razón alguna, sin previo aviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le de tiempo a apretar los dientes y respirar hondo, es un cuento (...) En seguida, inmediatamente, Tasmania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes y las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales, o bañarse, o telefonar a los amigos." ("Del cuento breve y sus alrededores")

Nótese así mismo aquí el tejido de referencias corporales que van conformando este fragmento.

Habrá otro ejemplo curioso de "cuerpo cultural" en uno de los pasajes de Rayuela:

"Estoy yo un argentino afrancesado con en las manos anacrónicamente Êtes-vous fous de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las Ionisations de Edgar Varése, con en los ojos Picasso."¹³⁸

¹³⁸ Cortázar, Julio, *Rayuela*, op.cit., p104

CAPITULO 6

CONCLUSIÓN

1. ¿DE QUIÉN ES ESTE CUERPO?

Habíamos visto cómo Cortázar se consideraba así mismo un "habitante de las zonas intersticiales" y cómo sus textos incursionaban, de igual manera, siempre en zonas de fronteras¹³⁹ como aquellas entre los límites ficción-no ficción, razón-locura, vida-muerte. A lo largo de este estudio pudimos ver diferentes maneras de negociación entre lo Mismo y lo Otro en los textos de Cortázar y la estrecha relación que guardaban en su obra los límites de la identidad, los límites del cuerpo y los límites del lenguaje.

¹³⁹en "Del sentimiento de no estar del todo", Cortázar vuelve sobre esta idea: "Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos."

En su artículo sobre "La concepción de la escritura en Cortázar"¹⁴⁰, Roberto González Echeverría señala la manera en que *Los reyes*, la primer obra publicada por Cortázar con su propio nombre (antes había publicado con el seudónimo de Julio Denis), contenía ya la preocupación por el tema de la individualidad y el origen.

Desde su misma elección del mito del Minotauro, Cortázar nos está remitiendo a la cuestión de la concepción según los parámetros implícitos en todo mito:

"En el trasfondo de todo mito hay una pregunta que es particularmente significativa: ¿es uno engendrado por uno o por dos?", dirá Ricoeur.¹⁴¹

O planteado de otra manera, ¿el uno es engendrado por lo Mismo o por lo Otro?

La pregunta que expresa ansiedad y agonía acerca de nuestro origen. Si el uno es engendrado por lo Mismo, nos encontramos frente a un cuerpo clonado, sin padre, sin Ley, sin Edipo, sin tradición, sin génesis. Si el uno es engendrado por lo Otro, tendremos un ajeno, desconocido, amenazante.¹⁴²

¿Es uno engendrado por lo Mismo o por lo Otro?

Sin ir más lejos, la pregunta se centrará en los propios padres:

"Yo soy lo masculino y lo femenino, Vengo de ambos", dirá Nietzsche, también en *Ecce Hommo*, haciendo hincapié en el origen dual de su identidad. "Vengo de ambos, soy ambos".¹⁴³

¹⁴⁰ **González Echeverría, Roberto**, "Los Reyes: Cortázar's mythology of writing", *The Final Island, The fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1968.

¹⁴¹ **Ricoeur, Paul**, *Teoría de la Interpretación*, México, sXXI, 1998, p99

¹⁴² En *Los reyes*, Minos le dirá a Ariadna, hermana del Minotauro:

"Un monstruo no tiene hermanos. ¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto, de su cárcel misma. ¡Oh, caracol horrendo!"

¹⁴³ Al respecto, es interesante detenerse en las palabras de Nietzsche en *Ecce Hommo*: "¡Escuchadme! Soy tal y cual. Sobre todo no me confundais con otro", donde "tal y cual", como mencionará Alberto Moreiras, remite tanto a la personalidad dual en la

2. EL MINOTAURO Y LA ESCRITURA

Volvamos por un momento al cuerpo híbrido del Minotauro. El mito del Minotauro hará referencia igualmente a la lucha entre un cuerpo fuera de la Ley, el del Minotauro, y un cuerpo prisionero de la misma, el de Teseo. La lucha entre Teseo y el Minotauro representa la lucha de la razón contra lo caótico y sin ley, la lucha de la moral sobre lo monstruoso.

Mientras que en la versión clásica del mito la razón y la moral triunfaban sobre la falta de ley, en la versión de Cortázar no habrá una victoria final sino una aniquilación mutua de los cuerpos.

Además, como señala González Echeverría:

"Si en otros mitos del Minotauro predomina el nacimiento de la razón, la moral y la política, lo que tenemos en *Los reyes* es el violento nacimiento de la escritura."

En efecto, el Minotauro reinventa el lenguaje todos los días:

"oh, sus dolidos monólogos de palacio que los guardias escuchan asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas. Las comía pensativo, y después las nombraba con secreta delicia, como si el sabor de los tallos le hubiera revelado el nombre... Alzaba entera la enumeración sagrada de los astros y con el nacer de un nuevo día parecía olvidarse, como si también en su memoria fuera el alba adelgazando las estrellas. Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones..."¹⁴⁴

autobiografía como a la temática nietzscheana de la doble identidad paterno-materna. Siguiendo con este razonamiento de la multiplicidad de las formas, podríamos citar aquí también a Michael Yevzlin:

"En su arquetipo, el monstruo es un cuerpo que reúne en sí formas diversas que en condiciones normales deberían existir por separado." (Yevzlin, Michael, *El jardín de los monstruos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999).

¹⁴⁴ Cortázar, Julio, *Los Reyes*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p53

3. ¿QUIÉN ESCRIBE?

En la autobiografía, el autor se cuenta su historia a sí mismo. Quiere resolver el enigma de su propio yo, de su origen, identidad y genealogía.

En la autobiografía, el propio escritor se autoengendra (de la misma manera que, por ejemplo, en "Carta a una señorita en París", habíamos visto al protagonista, un traductor, alguien que trabaja con palabras, engendrar vida por sí mismo, sin necesidad de ser fecundado/fecundar a un otro).

El doble también es fruto de un autoengendramiento: el doble es un Otro que es un Mismo (al igual que el reflejo en el espejo).

Así, en la autobiografía tenemos una serie de nociones encadenadas:

-el doble del espejo

-el doble del lenguaje.

"Uno de los grandes acontecimientos del lenguaje es su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución, a partir de allí, de un espacio virtual donde el habla encuentra la recurrencia indefinida de su propia imagen", decía Michel Foucault.¹⁴⁵

Y hablando de creaciones hechas a imagen y semejanza, citemos aquí, de paso al propio Cortázar:

"Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del establishment de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro establishment que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada."¹⁴⁶

¹⁴⁵ Foucault, Michel, *De lenguaje y filosofía*, op.cit.

¹⁴⁶ Cortázar, Julio, "Del sentimiento de no estar del todo", *La vuelta al día en ochenta mundos*, op.cit.

4. CUERPOS FRONTERIZOS

Habíamos hablado igualmente de los códigos a los que hacía referencia Foucault, que determinaban cómo el hombre podía y cómo debía ser pensado en tanto sujeto. Estos códigos determinaban, así mismo, las marcas de lo Mismo y de lo Otro, estableciendo los límites en el juego de las identidades y las diferencias y marcando un adentro y un afuera para la comunidad.¹⁴⁷

Retomemos igualmente para concluir los conceptos de Donna Haraway sobre igualdad (lo Mismo) y desigualdad (lo Otro). Para Haraway tratar acerca de lo monstruoso es tratar de redefinir las fronteras en las nuevas formas de subjetividad.

Al ubicarse de manera extraña con respecto a las categorías previas de lo humano, las criaturas fronterizas, desestabilizantes, monstruosas, plantean nuevos mundos posibles y reinventan la clase de personas que podríamos ser.

Serán a partir de aquellos yos contradictorios, problemáticos y desplazados, de aquellos seres inapropiados que no pertenecen a ninguna taxonomía que se planteen figuras de conciencia, humanidad y subjetividad diferentes, no ya en la sagrada imagen de lo Mismo sino en las prácticas autocríticas de la Diferencia.

¹⁴⁷ Por supuesto, también es interesante la manera en que Cortázar trata el tema de los exiliados e inmigrantes en tanto "monstruos", ver las nociones acerca de lo monstruoso de los inmigrantes en *El libro de Manuel*, o por ejemplo cómo Marcelo ve a Mauro, Celia y el resto de los inmigrantes en "Las puertas del cielo". Los inmigrantes son la definición misma de lo monstruoso en tanto fuera de la comunidad, en tanto cuerpos fronterizos, en tránsito.

BIBLIOGRAFIA

(La siguiente lista corresponde a los trabajos que han sido consultados o citados en el texto. Se ha consignado la fecha y edición de las publicaciones empleadas.)

A

- ALAZRAKI, JAIME, "Doubles, bridges and quest for identity: "Lejana" revisited", en *The final island; the fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978.
- ANZIEU, DIDIER, *El Yo-piel*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1994.
- ARA, GUILLERMO, "Cortázar cronopio; notas sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Perez editor, 1968.

B

- BACHELARD, GASTÓN, *Lautrémont*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BARTHES, ROLAND, *Investigaciones retóricas*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BATAILLE, GEORGE, *La parte maldita*, Barcelona, EDHASA, 1974.
-, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981.
-, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- BAUDRILLARD, JEAN, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1976.
-, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BENJAMIN, WALTER, "Dos iluminaciones sobre Kafka", *Iluminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus, 1980.
- BESSIERE, IRENE, *Le récit fantastique: la poetique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BOURDIEU, PIERRE, *¿Qué significa hablar?, Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 1985.
- BRETON, ANDRE, *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1975.

C

- CANETTI, ELÍAS, *Masa y poder*, Madrid, Alianza, 1987.
- CARROLL, LEWIS, s/f, *Alice in Wonderland and Through the looking-glass*, London and Glasgow, Collins Clear-type Press.
- CIRLOT, JUAN, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- CORTÁZAR, JULIO, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, sigloXXI, 1968.
-, *Último round*, México, siglo XXI, 1969.
-, *Cuentos completos 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994,
(abarca la producción de relatos hasta 1968).
-, *Cuentos completos 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
(abarca la producción de relatos de 1969 en adelante).
-, *Obra crítica 1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
-, *Obra crítica 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
-, *Obra crítica 3*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
-, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
-, *62, Modelo para armar*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
-, *El libro de Manuel*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
-, *Los premios*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
-, *El examen*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
-, *Los reyes*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- COURTINE, JEAN JACQUES, "El ocaso de los monstruos", revista SyC,
Buenos Aires, 1997.

CH

- CHEMAMA, ROLAND, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires,
Amorrortu, 1996.

D

- DE QUINCEY, THOMAS, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Barcelona, Bruguera, 1981.
- DELEUZE, GILLES, *Lógica del sentido*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.
-, *Kafka, para una literatura menor*, Ediciones Era, México, 1978.
-, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.
- DERRIDA, JACQUES, *The ear of the other, otobiography, transference, translation*, University of Nebraska Press, 1985.
-, *Diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DORRA, RAÚL, *Fundamentos sensibles de la discursividad*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
- DUCHAMP, MARCEL, *Duchamp du signe*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.
- DURAND, MANUEL, "Julio Cortázar y su pequeño mundo de famas y cronopios", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Perez editor, 1968.

F

- FIDLER, MALVA, "The ambivalence of the hand in Cortázar's Fiction", en *The final island; the fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978.
- FOUCAULT, MICHEL, Raymond Roussel, México, sXXI, 1973.
-, *Vigilar y castigar*, México, sXXI, 1976.
-, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.
-, *Historia de la sexualidad*, México, sXXI, T1,2,3, 1986.
-, "¿Qué es un autor?"; conferencia presentada ante los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía, material de la cátedra C de Teoría y análisis literario, UBA, 1987.
-, *Raymond Roussel*, México, sXXI, 1992.
-, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1992.
-, *Arqueología del saber*, México, sXXI, 1996.

-, *De lenguaje y filosofía*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- FREUD, SIGMUND, "Lo siniestro", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.
-, "El yo y el ello", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.
-, "El chiste y su relación con el inconciente", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.

G

- GACHE, BELÉN, "Mimetismo, camuoflage e intimidación: el mimetismo de los cuerpos en el arte argentino contemporáneo", en *Nuevos Ensayos de Arte*, Buenos Aires, Fundación Klemm editora, 1997.
- GOLOBOFF, MARIO, *Julio Cortázar, la biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- GONZALEZ ECHEVERRÍA, ROBERTO, "Los Reyes: Cortázar's Mithology of writing", en *The final island; the fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978.
- GREGORICH, LUIS, "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Perez editor, 1968.
- GREIMAS, ALGIRDAS Y FONTANILLE, JACQUES, *Semiótica de las pasiones*, México, sXXI, 1994.

H

- HARSS, LUIS, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- HARAWAY, DONNA, "Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX", Eutopías, 2a época, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo y Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universidad de Valencia, 1985.
- HERNÁNDEZ, ANA MARÍA, "Vampires and vampiresses: a reading of 62", en *The final island; the fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978.

J

- JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- JAMESON, FREDRIC, *The Prison-House of Language: a critical account of structuralism and russian formalism*, Princeton: Princeton University press, 1972.
-, *Imaginario y Simbólico en Lacan*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1995.
- JARRY, ALFRED, *Ubú Rey*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- JITRIK, NOE, "Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en *Bestiario* de Julio Cortázar, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Perez editor, 1968.
-, "Cortázar y Paz", en Rev. espacios, Universidad de Buenos Aires, número aparecido en el mes de agosto, 1994.
-, "Pensar en Julio Cortázar, un homenaje", *El ejemplo de la familia, ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- JUNG, CARL Y WILHELM, RICHARD, *El secreto de la flor de oro*, Buenos Aires, Paidós, 1977.

K

- KRISTEVA, JULIA, "La productividad llamada texto", en *Lo verosímil*, Cuaderno de Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
-, *Historias de amor*, México, sXXI, 1987.

L

- LACAN, JACQUES, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos*, Buenos Aires, sXXI, 1988.
-, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", *Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 1988.
-, "La instancia de la letra en el inconciente o la razón desde Freud", en *Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- " Seminario sobre La carta robada", *Escritos*, Buenos Aires, sXXI, 1988.
- LASTRA, PEDRO (ED.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1999.
- LAUTRÉAMONT, *Cantos de Maldoror*, México, Premia Editora, 1979.
- LE BRETON, DAVID, *Antropología del cuerpo en la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- LEIRIS, MICHEL, *Huellas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

M

- MOREIRAS, ALBERTO, "Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)", *Barcelona*, rev. *Anthropos* n29, 1991

O

- OSTRIKER, ALICIA, *Stealing the language*, Boston, Beacon Press, 1986.

P

- PAZ, OCTAVIO, *La apariencia desnuda*, México, Era Editores, 1979.
- PICHON-RIVIERE, ENRIQUE, *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, Buenos Aires-Barcelona, Argonáuta, 1992.
- PIZARNIK, ALEJANDRA, "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: "El otro cielo", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Perez editor, 1968.

R

- RANK, OTTO, *El doble*, Buenos Aires, Psiqué, 1996.
- REGGIANI, CHRISTELLE, "La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel a l' Oulipo", (inédito).
- RICOEUR, PAUL, *Metáfora Viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y narración*, México, sXXI, 1995.
- RICOEUR, PAUL, *Sí mismo como un otro*, Madrid, sXXI, 1996.
- RICOEUR, PAUL, *Teoría de la interpretación*, México, sXXI, 1998.
- ROSA, NICOLÁS, "Julio Cortázar", en Capítulo, Cuadernos de Literatura Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- ROUSSEL, RAYMOND, *Impressions d' Afrique*, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.
-, *How I wrote some of my books*, Boston, Exact Change, (libro prologado por John Ashbery), 1995.

S

- SARDUY, SEVERO, *Ensayos generales sobre el barroco*, México, Fondo de Cultura Económico, 1987.
- SCHMIDT-CRUZ, CYNTHIA, "The maternal figure as object of desire in short stories of Julio Cortázar", (inédito).
- SICARD, ALAIN, "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar"(en *Julio Cortázar*, Pedro Lastra (ed.), Madrid, Taurus, 1999.
- STAROVINSKY, JEAN, *Las palabras bajo las palabras*, Barcelona, Gedisa, 1996.

T

- TODOROV, TZVETAN, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Avila, 1991.

TUCCI, GIUSEPPE, *El libro tibetano de los muertos*, Buenos Aires, Dédalo, 1976.

V

VVAA, *Oulipo*, University of Nebraska Press, (con prólogo de Noel Arnaud y artículos de Raymond Queneau, George Perec e Italo Calvino entre otros, 1986.

W

WOLFF, JORGE, *A viagem como metáfora productiva*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998.

Y

YEVZLIN, MICHAEL, *El jardín de los monstruos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

YURKIEVICH, SAÚL, "Julio Cortázar: su sístole y su diástole", en *Revista Espacios* (número aparecido en el mes de agosto), 1994.

INDICE GENERAL

CAPITULO 1

PRESENTACION

- 1.TRES NOCIONES BÁSICAS.....pag. 2
- 2.CUERPO Y SENTIDO.....pag.4
- 3.EL CUERPO EN CORTÁZAR.....pag.7
- 4.LOS CUENTOS Y LAS NOVELAS DE CORTÁZAR.....pag.12
- 5.A TRAVES DEL
ESPEJO.....pag.14
- El espejo y el doble.....pag.14
- El texto a través del espejo.....pag.15

CAPITULO 2

SISTEMA DEL CUERPO IMAGINARIO

1. LAS FRONTERAS DE LOS CUERPOS.....pag.18
- Los trastornos territoriales de los cuerpos.....pag.18

| | |
|--|---------------|
| Lo Mismo, lo Otro..... | pag.21 |
| 2. EL CUERPO IMAGINARIO EN CORTÁZAR..... | pag.23 |
| Cosas que le pasan a los cuerpos imaginarios..... | pag.24 |
| El aparato retórico de los cuerpos imaginarios en los cuentos de Cortázar..... | pag.25 |
| 3. SERIE METAFÓRICA (Inflexión cuerpo humano-no humano)..... | pag.27 |
| 3.1. <u>Metamorfosis</u>..... | pag.29 |
| Axolotl..... | pag.29 |
| Los monstruos..... | pag.33 |
| "La caricia más profunda" y "Las manos que crecen"..... | pag.34 |
| 3.2. <u>Otros ejemplos</u>..... | pag.35 |
| Fantasmas..... | pag.35 |
| El caso "Final del juego"..... | pag.37 |
| 3.3. <u>La metamorfosis en las novelas de Cortázar</u>..... | pag.39 |
| Los premios..... | pag.39 |
| El libro de Manuel..... | pag.40 |
| 4. SERIE METONÍMICA (Inflexión cuerpo cerrado-abierto)..... | pag.40 |
| 4.1. <u>Las manos</u>..... | pag.42 |
| "Cuello de gatito negro"..... | pag.42 |
| "Las manos que crecen"..... | pag.44 |
| "Estación de la mano"..... | pag.45 |
| "Satarsa"..... | pag.47 |
| 4.2. <u>Otros ejemplos</u>..... | pag.48 |
| "Acefalía"..... | pag.48 |
| "Jack the ripper blues"..... | pag.49 |

| | |
|---|---------------|
| 4.3. <u>Los sacrificios</u> | pag.50 |
| "El ídolo de las cícladas"..... | pag.51 |
| "La noche boca arriba"..... | pag.52 |
| Cortázar, Sarduy, Bataille y los sacrificios..... | pag.53 |
| | |
| 4.4. <u>Inflexión cuerpo cerrado-cuerpo abierto en las novelas</u> | pag.55 |
| El libro de Manuel..... | pag.55 |
| 62, Modelo para armar..... | pag.55 |
| | |
| 5. SERIE HOMEOFÓRICA (Inflexión cuerpo uno-múltiple) | pag.57 |
| 5.1. <u>2 x 1 (Dos cuerpos en un mismo espacio-tiempo)</u> | pag.58 |
| "Lejana"..... | pag.58 |
| El cuerpo y las palabras..... | pag.59 |
| Rayuela..... | pag.61 |
| 62, Modelo para armar..... | pag.61 |
| | |
| 5.2. <u>1 x 2 (Un cuerpo en dos espacio-tiempos distintos)</u> | pag.62 |
| "Noche boca arriba", "El otro cielo", "El ídolo de las cícladas"..... | pag.62 |
| Los casos de telepatía, vudú, sonambulismo, clarividencia..... | pag.63 |
| Los casos de relato especular..... | pag.64 |
| "Continuidad de los parques"..... | pag.65 |
| | |
| 5.3. <u>1x1 (Un cuerpo (o varios) incluido en otro cuerpo)</u> | pag.66 |
| 5.3.1. <u>La invasión</u> | pag.67 |
| 5.3.1.1. Analogías del cuerpo como contenido-continente: "Casa tomada"..... | pag.67 |
| 5.3.1.2. El tópico de la invasión en las novelas..... | pag.69 |
| El examen..... | pag.69 |

| | |
|--|--------|
| Los premios..... | pag.70 |
| El libro de Manuel..... | pag.70 |
| Rayuela..... | pag.72 |
| 5.3.1.3.El cuerpo poseído..... | pag.73 |
| 5.3.2. <u>La oralidad</u> | pag.73 |
| 5.3.2.1.El par comer-hablar..... | pag.73 |
| Canibalismo..... | pag.74 |
| Las Ménades..... | pag.74 |
| 5.3.2.2. Vampirismo..... | pag.75 |
| 5.3.2.3. "Carta a una señorita en París"..... | pag.77 |
| 5.3.3. <u>El hermafrodita</u> | pag.78 |
| 5.3.4. <u>El tema del doble</u> | pag.79 |
| 5.4. <u>El cuerpo, la muerte y la repetición</u> | pag.80 |
| "Una flor amarilla"..... | pag.80 |
| La carta para Rocamadour..... | pag.82 |

CAPITULO 3

SISTEMA DEL CUERPO SIMBÓLICO

| | |
|--|--------|
| 2. EL CUERPO SIMBÓLICO..... | pag.84 |
| El orden del discurso..... | pag.85 |
| El cuerpo atravesado por los discursos sociales..... | pag.85 |
| 3. EL CUERPO FUERA DE LA LEY..... | pag.88 |
| "Axolotl"..... | pag.89 |
| "Cuello de gatito negro"..... | pag.90 |
| "Las manos que crecen"..... | pag.91 |
| "Estación de la mano"..... | pag.91 |

| | |
|--|----------------|
| "Carta a una señorita en París"..... | pag.91 |
| "El otro cielo"..... | pag.93 |
| "Circe"..... | pag.93 |
| "La caricia más profunda"..... | pag. 94 |
| "Tema para San Jorge"..... | pag.95 |
| 4. EL CUERPO PRISIONERO DE LA LEY..... | pag.96 |
| 4.1. <u>Teoría del agujero pegajoso</u>..... | pag.96 |
| 4.2. <u>El tercero incorporado</u>..... | pag.97 |
| "No se culpe a nadie"..... | pag.97 |
| "Las puertas del cielo"..... | pag.98 |
| 4.3. <u>El cuerpo de lo mismo en las novelas</u>..... | pag.98 |
| Los premios..... | pag.99 |
| Rayuela..... | pag.100 |
| 62, Modelo para armar..... | pag.101 |
| El libro de Manuel..... | pag.101 |
| 4.4. <u>El cuerpo de la medicina</u>..... | pag.102 |
| 4.5. <u>El cuerpo de la educación</u>..... | pag.103 |
| 4.6. <u>La historia escrita en el cuerpo</u>..... | pag.104 |
| El libro de Manuel..... | pag.104 |
| 4.7. <u>Los cuerpos de los otros mirados por los mismos</u> | pag.106 |
| 4.7.1. <u>El "Manual de instrucciones"</u> | pag.108 |
| 4.7.2. <u>"Material plástico"</u> | pag.110 |
| "Camello declarado indeseable"..... | pag.110 |
| "Retrato del casoar"..... | pag.110 |

CAPITULO 4

E EL SISTEMA DEL CORPUS SIGNIFICANTE

| | |
|--|---------|
| 1. EL SIGNIFICANTE Y LA LEY..... | pag.114 |
| 2. LOS JUEGOS DE PALABRAS..... | pag.115 |
| 3. EL CORPUS SIGNIFICANTE ENTENDIDO COMO CUERPO (UNIDAD CORPÓREA)..... | pag.117 |
| 4. EJES OPOSICIONALES..... | pag.118 |
| <i>Rayuela</i> y la metáfora..... | pag.118 |
| <i>El libro de Manuel</i> y la metonimia..... | pag.120 |
| <i>Los premios, 62, Modelo para armar</i> y la homeófora..... | pag.122 |
| 5. PERSONAJES CON CUERPOS SIGNIFICANTES..... | pag.124 |
| 5.1. <u>El examen</u> | pag.125 |
| Abel..... | pag.125 |
| 5.2. <u>62, Modelo para armar</u> | pag.126 |
| Juan..... | pag.126 |
| Frau Marta..... | pag.126 |
| Mi paredro..... | pag.127 |
| Feuille Morte..... | pag.128 |
| 6. ROUSSEL, DUCHAMP, JARRY..... | pag.129 |
| 7. MUERTE Y REPETICIÓN EN EL SENO DEL LENGUAJE..... | pag.133 |
| 8. A UN LADO Y A OTRO LADO DEL ESPEJO..... | pag.134 |
| El espejo..... | pag.135 |
| La lógica de la bisagra..... | pag.137 |

| | |
|---|----------------|
| 9. ANAGRAMAS, MUERTE Y REVERSIBILIDAD..... | pag.139 |
| El anagrama..... | pag.140 |
| La muerte..... | pag.141 |
| Los límites del cuerpo..... | pag.142 |

CAPITULO 5

SISTEMA DEL CUERPO DEL AUTOR

| | |
|--|----------------|
| 1. CORPUS Y CUERPO DE CORTÁZAR..... | pag.143 |
| 2. METÁFORA..... | pag.147 |
| "Casilla del camaleón"..... | pag.147 |
| 3. METONIMIA..... | pag.148 |
| 4. HOMEÓFORA..... | pag.148 |
| Dos cuerpos en uno..... | pag.148 |
| Dos observaciones..... | pag.149 |
| 5. EL CUERPO SIMBÓLICO..... | pag.151 |

CAPITULO 6

CONCLUSIÓN

| | |
|--|----------------|
| 1. ¿DE QUIÉN ES ESTE CUERPO?..... | pag.153 |
| 2. EL MINOTAURO Y LA ESCRITURA..... | pag.155 |
| 3. ¿QUIÉN ESCRIBE?..... | pag.156 |

4. CUERPOS FRONTERIZOS.....pag.157

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFÍApag.158

ÍNDICE

ÍNDICE GENERAL.....pag.166
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas