

TRANSITOS

... montones de esas pequeñas cosas que se daban por supuestas y descontadas, de golpe se llenaban de filos, y lo que empezaba siendo un puchero a la española acababa en un arenque a la Kierkegaard, por no decir más (1).

1. FECHAS

Albert Camus, de origen argelino, escribe *El mito de Sísifo* entre fines de 1940 y 1941. La última parte de este ensayo, «La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka», fue censurada en la primera edición, de 1943. Kafka era judío de Praga y había vivido entre 1883 y 1924.

Casi diez años después, en el período 1949-1950, Camus elabora *El hombre rebelde*, que será publicado en 1951.

La acción de *Rayuela*, de Julio Cortázar, se desarrolla en París en algún año de la década del 50. Entre otras alusiones al tiempo, figuran: los cuarenta años (*R*, p. 113) del protagonista Oliveira, «anclado en París» (¿1954 para Cortázar, año en que se va de Argentina?); la noticia de una ejecución en San Quintín, California, fechada en 195... (*R*, p. 542); la tercera etapa de civilización—en la que estamos viviendo—, que, según el estudio sociológico (?) de Ceferino Piriz, se extiende desde 1953 hasta el 2000 (*R*, p. 569); la carta del licenciado Juan Cuevas, fechada en septiembre de 1956 (*R*, p. 472); la política de YPF (*R*, pp. 268-269), etc.

Hay, además, discusiones sobre Argelia y el problema de la acción social, ligado a la lucha argelina de liberación, y una mención de André Malraux. «Si todo esto es absurdo, hay que hacer algo para cambiarlo» (*R*, p. 198). Aparte de reflexiones sobre la angustia y la náusea. «sensación insoportable de coacción» (*R*, p. 426), se encuentra una mención directa de Sartre, al hablar de la disociación entre el yo y el propio cuerpo, con sus «implicaciones existenciales» (*R*, página 455).

Conviene citar el siguiente texto de Albert Camus en *El mito de Sísifo*: «Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta

(1) Cortázar, Julio: *Rayuela*, 8.ª ed., Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1979, p. 341. Las próximas citas serán acompañadas por el signo *R* y a continuación el número de página, todo entre paréntesis.

caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta "náusea", como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo» (2).

La acción de *El perseguidor*, homenaje al músico de jazz Charlie Parker, se sitúa también en la década del 50. Además de *Rayuela*, y sin dejar de lado algunas otras obras de Cortázar, ese relato será también constante punto de referencia en mi intento de aproximación entre el escritor argentino y ciertos principios de la filosofía del absurdo. En tal intento no faltará, sin duda, Franz Kafka.

2. CAMINOS

—¿Conoces, pues, tu meta?—preguntó él.

—Sí—contesté yo—. Lo he dicho ya. Salir de aquí: ésa es mi meta (3).

Conocer la desembocadura, dominar el curso de la corriente, captar por fin la vida como destino, constituyen su verdadera nostalgia en lo más denso de su patria (4).

Imagínate que al llegar a Marte un tipo te pidiera que le describas la ceniza.

(R, p. 554.)

Enumeración de hechos diversos ligados con el acto de caminar, tan viejo como el mundo: los ciegos guías de ciegos, los caballeros andantes, la odisea, los suicidas enterrados en los cruces de caminos, los peregrinos, los vendedores ambulantes. O las hormigas que avanzan, glorioso ejército, con la voluntad inquebrantable de comerse a Roma y es preciso detenerlas (5).

Explica Olga que

... existen varios accesos al castillo. Una vez está en boga uno de ellos, y entonces la mayoría lo utiliza para sus viajes, otras veces, empero, es otro el que está en boga, y entonces es allí donde todo el mundo se precipita. Cuáles son las reglas que rigen estos cambios, es cosa que no ha sido descubierta todavía. Un día, a las ocho de la mañana, viajan todos por un camino dado, y ya media hora más tarde lo hacen por otro, diez minutos después por un tercero, media hora más tarde, acaso, de nuevo por el primero... (6).

(2) Camus, Albert: *El mito de Sísifo*, trad. de Luis Echávarri, 9.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1979, p. 25. En las citas que sigan irán entre paréntesis el signo EMS y la página correspondiente.

(3) Kafka, Franz: «La partida», de *La muralla china*, en *Obras Completas*, tomo 1, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 966.

(4) Camus, Albert: *El hombre rebelde*, trad. de Luis Echávarri, 9.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1978, p. 242. A partir de ahora, EHR y la página.

(5) Cortázar, Julio: «Instrucciones para matar hormigas en Roma», en *Historias de cronopios y de famas*, 3.ª ed., Barcelona, Edhasa, 1974, pp. 19-20.

(6) Kafka, Franz: *El castillo*, en *Obras Completas*, tomo 1, *iam cit.*, p. 419.

Formas del camino son también los preciosos recorridos que anuncian los folletos turísticos, y de esas formas no está lejos, al menos como registro irónico, la pregunta final del cronista de *La autopista del sur*: «por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante» (7). Probablemente ni el ingeniero, ni el soldado, ni las monjas, ni los campesinos (¿iban acaso hacia el castillo?), podían escuchar la voz de Olga, que seguía explicando:

Verdad es que cerca de la aldea todos los caminos de acceso convergen y se unen, pero ahí ya todos los coches van a una velocidad vertiginosa, mientras que en la proximidad del castillo la velocidad es todavía un poco más moderada. Y así como es irregular e inescrutable el orden de las salidas con respecto a los caminos, lo es asimismo el número de los vehículos. Pues son frecuentes los días en que no se ve ni un solo coche, y otros días hay, en cambio, en que se los ve rodar en cantidad (8).

Las palabras de Olga podrían constituir un preciso catálogo, con el aparente rigor que dan los números: idas y vueltas, horarios, guía de carreteras. Lo natural en estado puro; pero es justamente esa cualidad opresiva de lo natural, su apariencia de pureza, la que hace debatirse a K. —y someterse (9)— en su pretensión de acceso al castillo.

La joroba está en que la naturalidad y la realidad se vuelven no se sabe por qué enemigas...

(R, p. 113.)

Muchos monólogos de distintos personajes en las obras de Kafka, dirigidos a K. (sea quien sea el protagonista), postulan una opción estéril o inexistente, un círculo vicioso. *El que persigue* termina acosado, porque «los engaños son más frecuentes que los cambios» (10), o porque la realidad se ha reducido a un ámbito tan extraño y elemental a la vez, como decir que hay días lluviosos, y otros que no lo son, o que la luz sucede a la oscuridad. Suele ocurrir, sin embargo, que el tiempo juegue una mala pasada, y se condense o se estire arbitrariamente. «The time is out of joint», dice Hamlet, citado por Camus, que cita a Chestov (EMS, p. 46).

(7) Cortázar, J.: En *Los relatos / 2. Juegos*, 2.^a ed., Madrid, Alianza, 1979, p. 185.

(8) Ver nota (6).

(9) Para Camus, «en *El castillo* se convierte en una ética esta sumisión a lo cotidiano» (EMS, p. 143).

(10) Kafka, Franz: *El castillo*, en *op. cit.*, p. 430.

Fuera de la descripción de Olga, que podría llegar a ser interminable (11), o de la ilusoria maravilla de los anuncios turísticos, existen caminos desnudos y sin nombre. Cruces incontables, con riesgos y *accidentes* (la selva oscura, los otros, el infierno, Sísifo frente a Mahoma). Lo accidental no se opone ya a lo esencial, tal como lo propone el dualismo filosófico. Hay más de un camino, no siempre hacia adelante, de la misma manera que hay varios destinos posibles, o que la identidad humana no existe fuera de aquello que la niega.

Según Albert Camus, el viajero (como el actor) es otro de los personajes absurdos. «Viajero del tiempo», el actor se pierde «para volverse a encontrar»; recorre, en el tiempo de la representación, el «camino sin salida que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer» (*EMS*, pp. 89-90). Las aventuras, en la alegoría del medievo, convocaban lo sobrenatural, estableciendo un claro deslinde entre lo de acá y lo de allá. El desafío para quien se aventura (12), en este siglo, consiste en fundir un lado con el otro, lograr el *pasaje*, aquí y ahora, el *trans*, como diría el escritor brasileño Osman Lins.

... la ciencia ha descubierto la relatividad, la incertidumbre y el azar...

(*EHR*, p. 183.)

Los traslados, en sentido genérico, proponen la base misma del absurdo: abarcar, en el camino, múltiples experiencias humanas. Por eso Oliveira dividido, «en París todo le era Buenos Aires y viceversa», percibe la existencia de otras especies de viajeros: vagabundos y filósofos, los *clochards* o los «linyeras criollos», tal como los vincula Juan Filloy, ese olvidado escritor argentino, en su obra *Caterva* (*R*, página 526).

Se empieza a andar por la vida con el paso pachorriento del filósofo y del *clochard*, reduciendo cada vez más los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una conciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad.

(*R*, p. 32.)

En el recorrido (azaroso, incierto, relativo), en los saltos de la rayuela, en los sucesivos encuentros o accidentes del camino, en los pies que se arrastran (¿importa el ritmo de los pasos?), no existe

(11) «Para ser verdaderamente realista, una descripción se condena a no terminar nunca» (*EHR*, p. 251). Pensando en Kafka, este comentario resuena irónicamente: de la realidad pretendida, a su fractura.

(12) La aventura es una «tura» que Cortázar no menciona en el capítulo 73 (*R*, p. 439), cuando habla de «todas las turas de este mundo»; por el contexto, creemos que la aventura también es invención, o fábula.

disyunción posible entre aprehender la verdad y evitar el engaño. Es cierto que la última prevención es más fuerte: la duda es el principal estímulo del viajero y la verdad, siempre inacabada, resulta de ese combate en que lo engañoso es apenas un desvío o pie para un nuevo impulso. El hombre reconciliado es todo lo contrario del hombre absurdo, dice Camus (*EMS*, p. 69). Segismundo —Vagamundo ahora— no se conforma con (ni cree en) la idea de que *toda* la vida es sueño. Hay aspectos de la vida que lo retienen gozoso, todos los sentidos están unificados por el tacto (al fin y al cabo), el sueño es principio realizable.

Quien duda comienza por negar a todo dios. El polimorfismo de dios se revela en las frases hechas, las fórmulas del poder, las conductas resultantes, los hábitos de la cortesía, las maneras de moverse, levantarse o subir, el beso en la mejilla derecha a la hora consabida, las gracias no hay de qué, esto es, la Gran Costumbre, ese punto donde nace «el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verduras, los negocios o la poesía» (*R*, p. 33).

Entonces, ¿de qué estamos seguros?

Felices los que encontraron el *methodós*, el camino hacia. Felices de ellos porque tendrán envasada la vida, como las conservas. Felices los que siguen creyendo que metafísica significa más-allá-de-la-naturaleza, porque ella no los sorprenderá a la vuelta de la esquina, que es donde suele suceder todo lo irremediable, algo como la muerte del padre de Ronald: «un hombre joven y feliz, en Alabama. Andaba por la calle y se le cayó un árbol en la espalda...» (*R*, p. 159). Felices los que siguen inventando a Dios «para no matarse», que «así se resume la historia universal hasta este momento» (*EMS*, p. 118, citando a Dostoievski). Beati Illi.

Pero... ¿hay o no hay un método en la locura?

«Yo no sé, che, habría que intentar otro camino» (*R*, p. 197).

3. PUERTAS

«Luchamos por las puertas del cielo», había gritado Liebknecht.
(*EHR*, p. 197.)

... volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente (13).

(13) Cortázar, J.: *Las puertas del cielo*, en *Los relatos/ 3. Pasajes*, 2.^a ed., Madrid, Alianza, 1979, p. 84.

Para iniciar el camino (*¿abrirse camino* será demasiado?) es preciso el pasaje de adentro hacia afuera, es decir, atravesar esa corteza que metafóricamente llamamos puerta. También hacen falta instrumentos para que el pasaje se realice: llaves, buenos ojos, oído alerta (14), dedo en la llaga o en la costumbre, cuchillos, como el que corta el pan, aunque en este caso lo absurdo sea «que no pase nada» y que todo siga «como antes» (15). Otro fracaso es el de aquel cronopio pequeño que

... buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta (16).

Que sepa abrir la puerta para ir a jugar, dice Cortázar y el folklore. Las puertas difíciles de abrir son percibidas también como cortezas de vidrio que encierran a seres humanos o animales. El desafío es atravesar el cristal (o el espejo tal vez, a lo Alicia Carroll) con un deseo permanente de «mejor suerte» que aquellas moscas que podían «entrar pero no salir, o viceversa» (17). Después llegaría el azúcar, el cazamoscas y Macarthy—otra historia que se enreda con ésta, pero todo tiene que ver, a su debido tiempo—. El mamboretá (o Tata Dios, que le dicen, porque Dios está en todo) es más grande que las moscas, hace más ruido al golpear contra los cristales, pero no ha tenido la ocurrencia de pasar al otro lado.

El hombre, sí. Y así seguimos.

El espesor o la costra que encubre a las cosas y a los hombres es, para Camus, otro de los síntomas del absurdo. «También los hombres segregan lo inhumano... Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido» (EMS, pp. 24-25). De manera similar, Oliveira observa a «los albañiles, los estudiantes, el clochard, la vendedora de lotería, cada grupo, cada uno en una caja de vidrio» (R, p. 123). La transparencia reafirma el *falso contacto* que existe entre unas vidas y otras. Se reproduce en la alegría fácil del pez que sigue viviendo cuando se

(14) O al menos rebelde a lo espeso del silencio. Así ocurre con el protagonista de *La puerta condenada*, que cree en los ruidos de la habitación contigua. (En *Los relatos/ 2. Juegos, iam cit.*, pp. 9-17).

(15) Cortázar, J.: *El perseguidor*, en *Los relatos/ 3. Pasajes, iam cit.*, p. 198. Las próximas citas de este relato irán acompañadas por el signo EP y la página, entre paréntesis. La misma imagen aparece en R, p. 514, con la diferencia de que Oliveira sueña que el pan llora al ser cortado por el cuchillo.

(16) «Historia», en *Historias de cronopios y de famas*, ed. cit., p. 116.

(17) «Progreso y retroceso», en *idem ant.*, p. 78.

ve reflejado en el espejo (*R*, p. 50), pero cambia de signo cuando es el ser humano el que mira-se mira en el pez, o el axolotl (18).

Puertas, cristales o muros: todo aquello que exija ser atravesado y que anteponga el costoso límite de su solidez. Los muros absurdos se asocian, según Camus, a la imagen de las *moenia mundi*, «una de las expresiones-clave de la retórica de Lucrecio» (*EHR*, p. 34). En Kafka las salidas son sólo aparentes, y los muros se desplazan, se precipitan, superando con su propia animación la de los seres vivos.

FABULILLA

—¡Ay!—decía el ratón—. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

—Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha—dijo el gato, y se lo comió (19).

En una obra como *América*, las puertas se suceden unas a otras (20). En *El castillo*, se acepta como un hecho natural la posibilidad de construir un edificio de espera para despejar los pasillos atestados de gente. El espacio se agiganta, y por eso se lo percibe como una angustiosa imagen de despilfarro, o se reduce, como ocurre en esas horribles simetrías por las que una puerta conduce a otra más pequeña, ésta a una menor, y así sucesivamente.

Johnny Carter, el perseguidor, es definido como «un pobre tipo que se da la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar» (*EP*, p. 204). La búsqueda aparece unida al fracaso, pero en ese mismo fracaso asoma «la señal de un camino» (*EP*, p. 201) o, según un texto semejante de *Rayuela*, «a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria» (*R*, p. 240).

A diferencia de la ineludible sumisión de los personajes kafkianos, en Johnny Carter se ilustran algunos de los caracteres que Camus anuncia a propósito del hombre que, desde la negación de Dios y el absurdo, llega a la rebeldía:

(18) Cf. *R*, p. 49 y el cuento *Axolotl*, en *Los relatos/ 3. Pasajes, iam cit.*, pp. 13-18.

(19) De *La muralla china*, en *Obras Completas*, p. 969.

(20) «Karl había pasado ya por largos trechos de paredes que carecían totalmente de puertas; no podía uno imaginarse qué había tras ellas. Luego, sucedíanse las puertas unas a otras; trató de abrir varias, pero estaban cerradas y por lo visto deshabitados los cuartos. Aquello era un despilfarro sin par del espacio», *América*, en *idem ant.*, p. 76.

No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él (Dios) te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta.

(EP, p. 219.)

El rebelde —o el inconformista de Morelli (R, pp. 441-443)— encuentra el pasaje en lo diverso y desemejante. Es capaz de repetir «quince mil veces» «¿qué se busca?», «como martillazos en la pared» (R, p. 561). Porque en eso se asienta su propia paradoja: un tender hacia otro lado que coincide con la misma experiencia del pasaje, esos momentos de «enajenación dichosa, que lo precipitan a brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso» (R, p. 442). Su absoluto, por otra parte, su deseo de absoluto está en lo fragmentario, en *pedazos de cosas*, como esas «excitantes metamorfosis» de un periódico que no existe mientras nadie lo lee o, al menos, lo usa para empaquetar acelgas, y hasta en el asombro de descubrir esa otra cara del periódico que ha dejado de serlo (21). Así es también la danza sin sentido de las moscas, «lo que se llama movimiento brownoideo», Oliveira y la Maga: «dos puntos en / un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean / una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitraria- / mente...» (R, pp. 232-233).

El encuentro con los rostros diferentes de las cosas que nos rodean tiene algo de trágico y de revelador, al mismo tiempo: rasgos familiares se vuelven extraños; paradójicamente, «el mundo se nos escapa porque vuelve a ser el mismo» (EMS, p. 24); lo que estaba oculto por la costra de la costumbre se deja ver. Otras veces, por el contrario, el recuerdo identifica rasgos e imágenes en personajes diferentes, como ocurre en *Las armas secretas* (22). La identidad se disuelve en un universo entrañado y extraño: «terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna» (R, p. 561). En la misma línea se van articulando los matices que incluyen a K. cuando llama a sus dos ayudantes por el mismo nombre, o el desdoblamiento —vía Dostoievski— que deja paso a las parejas Maga-Talita, Oliveira-Traveler o, multiplicándose aún más, Oliveira que es Morelli, Cortázar que es Traveler-Oliveira, Morelli que es Cide Hamete Benengueli y, por qué no, Pero Grullo y Don Quijote, es decir, los dos caminos útiles —según Camus— frente a los problemas esenciales, aquellos «que ponen en peligro la vida o los que decuplican el ansia de vivir» (EMS, p. 14).

(21) Cortázar, J.: «El diario a diario», en *Historias de cronopios y de famas*, *ídem cit.*, página 63.

(22) En *Los relatos/ 2. Pasajes*, pp. 85-109.

Abrir las puertas del cielo: aunque sea incesante esa *nostalgia incierta* por «una especie de Arcadia donde a lo mejor se sería mucho más desdichado que aquí» (*R*, p. 399), y nos queden apenas las *sustituciones* («inmundo juego»), seguiremos buscando caras, como el actor o Traveler, inmersos en ese mismo absurdo—porque no se trata de felicidad—que se hace mirada lúcida y descubre huecos entre los ladrillos, la luz que pasa, el mismo que deja al perseguidor descubrir agujeros en la puerta y en la cama, agujeros, exactamente el de la media en la calle que vio Raúl González Tuñón, exactamente cada uno de los misteriosos agujeros que sirven de puerta a las hormigas, por donde comienzo a deslizarme a esta hora de mañana, aquí y allá, en busca de una llave, *las llaves*, entre el destierro y los subterráneos del reino, aunque en realidad no tenga conciencia de que busco la llave, «ni de que la llave existe» (*R*, p. 160), y me contento con pasar cordones por otros ojos, los de los zapatos.

4. TRANSITOS, I

No hay mensaje, hay mensajeros
y eso es el mensaje...

(*R*, p. 453.)

*Los papeles y las sábanas
invaden los rincones:
envuelven, amorosamente,
los últimos jadeos de la especie.*

*Cuerpos y calles
abonan desperdicios:
es la primera guerra
o un duelo caluroso.*

*Entre o'ores, goces ajenos,
alaridos,
secretos de armario,
luces cargadas,
se hace la hora.*

*Quedan algunas palabras,
por donde se filtra el aire
mientras la ciudad
se va vaciando.*

*A esa hora se desgarran ojales
y nos vamos, serenamente,
al otro lado del destierro.*

5. INSTRUCCIONES PARA DIVAGAR

Es triste llegar a un momento de la vida en que es más fácil abrir un libro en la página 96 y dialogar con su autor, de café a tumba, de aburrido a suicida, mientras en las mesas de al lado se habla de Argelia, de Adenauer, de Mijanou-Bardot, de Guy Trébert, de Sidney Bechét (...) y en mi país los muchachos hablan, ¿de qué hablan los muchachos de mi país?

(*R*, pp. 112-113.)

Si seguimos el juego implícito en el texto del epígrafe y consultamos la página 96 de *Rayuela*, las primeras líneas dicen esto: «lidad... ¿No sos capaz de sentirlo sin necesidad de ejemplos? No, no sos capaz. En fin, vamos a ver: tu vida, ¿es una unidad para vos?».

Hacemos lo mismo con la página 96 de *El hombre rebelde* y: «no ser una política ni una religión, el surrealismo no es, quizá, sino una sabiduría imposible. Pero es la prueba misma de que no hay sabiduría cómoda: "Queremos, tendremos el más allá de nuestra vida", ha exclamado admirablemente Breton».

El azar nos ha ayudado. El epígrafe forma parte de la reflexión de Oliveira en el capítulo 21, y de su diálogo con René Crevel, «con en la memoria todo el surrealismo», aparte de Artaud, Varèse y Picasso. Subrayamos la palabra *surrealismo*. Resurge la cuestión del andar pachorriente del filósofo y ese conflicto entre saber y vivir, o la resbaladiza metafísica. Tal vez lo incómodo de la sabiduría esté en no poder evitar los ejemplos (una privación), creer que los ejemplos son capaces de reconstruir la totalidad, cosa distinta de la unidad, *estado* que consiste en negarse, porque siempre se desplaza, de un centro a otro centro, *partout*. Esto que estamos escribiendo, sin duda.

La percepción, usted sabe, sólo recoge fragmentos, como las instantáneas que recuperan un gesto o el *enfoque* de un momento cualquiera. El más allá de nuestra vida (¿los ríos metafísicos?) habla justamente de esa síntesis entre lo próximo y lo ajeno, entre lo particular y lo general, pedazos de cosas, repito, igual que los saltos que propone el tablero de dirección (*R*, p. 7), o el rayuelómetro que Cortázar inventa en *La vuelta al día en ochenta mundos*, como para «vivir en el desorden» y acabar con «el orden mentido de estar solo y recobrar la suficiencia, la egociencia, la conciencia» (*R*, pp. 116-117).

Cómo andar o qué se busca son dos matices de la misma pregunta. Las instrucciones para di/vagar (como las que incluye el

«Manual» de *Historias de cronopios y de famas*) (23) han de internarse, por el absurdo, en su propio contrario: han de extruir, ser siempre insuficientes, matar la conciencia para llegar a una nueva forma de conocimiento, la sabiduría de negar. Pero al afirmar «negar» ya estamos definiendo algo. *Algo*: ¿será que ni siquiera los indefinidos se escapan a la definición? «¿De dónde diablos saco esa noción de "algo"»? (R, p. 520, citando a Robert Musil). ¿Por qué esa broma recurrente en el lenguaje coloquial: X.—«Decime algo». Y.—«Algo»? El embrollo de las definiciones: cuando soñamos con la Arcadia o el edén perdido, de inmediato armamos la utopía, y el pasado se confunde con el futuro. ¿No es eso, precisamente, lo que quiere decir «voy a volver» o «volveré»? ¿Y si la ida es vuelta o viceversa? Y si nunca hemos ido *allí*, ¿no realizamos, al negar, una ida allí? Y en todo caso, cuando vamos a alguna parte por primera vez, ¿no estamos volviendo, es decir, repitiendo el camino que proclamó el deseo?

Comentarios posibles: los círculos vacíos del lenguaje, la estéril búsqueda de la sociedad burguesa, la *décadence*, prestidigitaciones, el tiempo hay que ocuparlo en cosas importantes, un ensayo debe ser un ensayo y no una sarta de *puzzles*, con Método, con un Método Rigurosamente Científico, el tiempo en algo, en fin, para ser algo. Algo. ¿Por qué no seguir las instrucciones auténticas? Hay miles de posibilidades en el campo de la metodología de la crítica literaria, más allá de los gustos, las circunstancias, los accidentes. A menos que usted quiera, como un señor de cuyo nombre no quiero acordarme (que hasta para eso hay nombre propio, adónde hemos llegado), abordar el texto como per-versión, y eso no es, ni más ni menos, eso: pervertir el texto.

Un hombre debería ser capaz de aislarse de la especie dentro de la especie misma y optar por el perro o el pez original como punto inicial de la marcha hacia sí mismo. No hay pasaje para el doctor en letras, no hay apertura para el alergólogo inminente. Incrustados en la especie, serán lo que deben ser y si no serán nada. Muy meritorios, ni qué hablar, pero siempre épsilon, lambda o pi, nunca alfa y nunca omega. El hombre de que se habla no acepta esas pseudo realizaciones, la gran máscara podrida de Occidente. El tipo que ha llegado vagando hasta el puente de la avenida San Martín y fuma en una esquina, mirando a una mujer que se ajusta una media, tiene una idea completamente insensata de lo que él llama realización, y no lo lamenta porque algo le dice

(23) Terrible cruce de mensajeros: Cortázar me reclama sus derechos sobre las «Instrucciones», y yo no hago más que repetirlo. ¿Soy el crítico de arte de *El perseguidor*? ¿Estamos mordiendo la realidad del mismo lado? ¿O seré un feliz y por lo tanto inexistente glosador de la Edad Media?

que en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina.

(R, p. 560.)

Desde la mirada del perro. Desde la respiración del pez. Aprovechando la alteración del orden de los espacios y las especies, anulando el sentido de las dimensiones conocidas, inventando otras o confundiénolas a todas. *Emperrarse* en la búsqueda, dirá Cortázar (R, p. 560). «Se trata de obstinarse», dice/decía Camus (EMS, páginas 62-63). Ya no importa si el castillo está desintegrado de la vida de los hombres, si es difícil abarcarlo con la vista porque se encuentra elevado, inaccesible, ya no importan los pasillos interminables de *América* o *El proceso*, ni las puertas sin fin, ni las escaleras inaprehensibles que no conducen a ninguna parte. El perro —más metáforas, al fin de cuentas— no es el «como un perro», último grito de Josef K. asesinado (24), ni ninguno de los perros que sirven de sirvientes o viceversa. El hombre emperrado anda por la vida cotidiana sin permitir que ésta lo abrume, sabe que el cielo dibujado de la rayuela es otra baldosa más allá o más acá y que, en definitiva, «no se trata de *subir*, viejo ídolo mental desmentido por la historia... Ya se está. Cualquiera ya está (R, p. 562), y que «la verdadera condena» —confróntese una vez más con Kafka— «es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir, la conformidad vacuna...» (R, p. 577).

Si subir es un fetiche, también lo será su contrario, bajar, y uno de sus matices, caer o caerse. Por eso existen tías temerosas de caerse de espaldas —empíricamente las cucarachas revelan o demuestran ese miedo—, y en las *Instrucciones para subir una escalera* se registra la incomodidad, y en ese registro se afirma el hecho como posible, de subir «hacia atrás o de costado» (25).

Al hablar del surrealismo, Camus observa que en él se da «la búsqueda de la cumbre-abismo, corriente en los místicos», y que «se trata de un misticismo sin Dios, que aplaca e ilustra la sed de absoluto del rebelde» (EHR, p. 94). De forma equivalente, una maestra del primer curso de la escuela primaria explicaba cómo cambia nuestro sentido de lo que está a la izquierda y lo que está a la derecha, según uno se coloque de frente o de espaldas. Así hablaba la señora de Urruti. ¿Será la del espectador y la del actor en el teatro la misma mano izquierda?

(24) Kafka, Franz: *El proceso*, en *op. cit.*, p. 688.

(25) Cf., en *Historias de cronopios y de famas*, «Tía en dificultades» (pp. 39-40) y «Tía explicada o no» (pp. 41-42); «Instrucciones para subir una escalera» (pp. 21-22).

En la cima-sima se despliega el camino que andamos divagando. La omnipresencia de dios ha cambiado de signo, o ni siquiera eso, ya que dios sirve para designar al hombre o al revés: el todo presente es ahora el centro. Las puertas del cielo —o la tierra— no exigen consentimiento para ser abiertas. Entonces la llave se convierte en una figura irónicamente inefable (*R*, p. 628) cuando seguimos el camino de Johnny Carter desfondando puertas, convirtiendo en masa gelatinosa cualquier cosa aparentemente sólida e inquebrantable.

Llaves y claves pueden inventarse. Misticismo viene de misterio, y existe una especie de místicos que son los gozadores. «Hay que imaginarse a Sísifo dichoso» (*EMS*, p. 133). La alegría de Sísifo está en recomenzar. El Sísifo de Camus no previó su futuro, el Sísifo de Cortázar: así como hay puertas que se abren sin necesidad de llaves ni permiso divino, así también este antihéroe que camina por alguna calle conocida aprende a jugar a la rayuela y, por lo tanto, descubre el secreto de fragmentar la roca, destina sus fuerzas a romper la roca en mil pedazos, admira y saborea los granos de la piedra, arroja una de las tantas piedritas que ahora tiene a la casilla X, luego a la Y, más tarde a la K (llámese Kafka, Kamus o Kortázar), y va pasando rápido de una a la otra, porque no deja que el cristal se haga coraza y se endurezca en ninguna de las casillas; está hasta las casillas, revierte el grito propio de la serenidad acostumbrada y lo convierte en deseo: «Háganme salir de las casillas.» Porque no se trata de una ética de la soledad, que es la del poder (*EHR*, p. 38), sino de esa ambigüedad nada dudosa que se desprende del final de *Jonas ou l'artiste au travail*, donde se lee:

Dans l'autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire* (26).

El camino rebelde está también en esa encrucijada, y entonces se amplían aún más movimientos posibles: «Que lo digan los campos de concentración y las torturas», dice Etienne (*R*, p. 196), y la muerte prematura (*EMS*, p. 73), y los hombres convertidos en «bacilos planetarios» al estilo *Mein Kampf* —esa otra lucha— (*EHR*, p. 171), y los cuerpos y las ideas sí se matan, y el expediente de K., «en verdad un papelito nada más, una hojita de una libreta de apuntes» (27) que podría ser cualquier obra impublicable o quemada en el país que

(26) Camus. Albert: *L'exil et le royaume*, París, Gallimard, 1971, p. 142.

(27) *El castillo*, en *op. cit.*, p. 469.

se os ocurra, y la mesa ya servida, y la tabla de los mandamientos, y las falenas que se desesperan cuando no pueden ocultarse (28), y los condenados, y «la amalgama con el criminal cínico» (EHR, p. 171). y la propia confusión, y el objeto envilecido al borde de lo humano, y los condenados que «se ven obligados a ahorcarse los unos a los otros» (EHR, p. 172), Cabral soldado heroico (otra vez Cortázar y el folklore), o la gloria del coronel Pringles, héroe de Chancay, y el que no tiene quien le escriba, y el sarcasmo de la historia.

Sísifo responderá dichoso, a carcajadas, a ladrido limpio. Sísifo perro, Sísifo pez, Sísifo para quien «su roca es su cosa» (EMS, p. 132). Sísifo el perseguidor, para quien las grandes dificultades consisten en «mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato» (EP, página 197), Sísifo-Meister Eckhart suplicando «a Dios que nos libre de Dios» (R, p. 431), «en un arrebató sorprendente de herejía» (EHR, página 23).

Divagando. Atravesando este absurdo que empezamos a vislumbrar:

«Nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo» (¿Kamus? ¿Kortázar?).

6. «AD ABSURDOS»

Jamás pararé de preguntar (29).

Para adorar largo tiempo un teorema, no basta la fe; hace falta, además, una policía.

(EHR, p. 115.)

¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.
¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta.

(R, p. 616.)

Stirner analiza la historia universal, según el comentario de Camus, como un constante agravio al ser individual —principio único, viviente y concreto—, «bajo el yugo de abstracciones sucesivas» (EHR, p. 62). La abstracción, así interpretada, es una traición, un sistema (llámese

(28) «¿Acaso no se recogen hasta las mariposas de noche, estos pobres insectos, al llegar el día, en algún rincón tranquilo, y se achatan, y lo que más quisieran es desaparecer, y se sienten desgraciadas por no poder lograrlo? Y K., en cambio, se coloca allí donde más visible resulta...» (El Castillo, p. 472).

(29) Kafka, Franz: Carta del 29 de noviembre de 1912, en *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 1 - 1912*, Madrid, Alianza, 1977, p. 137.

Dogma, Patria, Estado, Teorema) desgajado de la propia vida humana, negándole la libertad, negándola. Ante el absurdo de ese desajuste —«el absurdo es que no parezca un absurdo.... El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones» (R, p. 197)—, ante el peso de la Gran Costumbre, algunos hombres siguen buscando otros caminos, o revirtiendo los ya existentes. Porque también existen las «Posibilidades de la abstracción»:

Trabajo desde hace años en la Unesco y otros organismos internacionales, pese a lo cual conservo algún sentido del humor y especialmente una notable capacidad de abstracción, es decir que si no me gusta un tipo lo borro del mapa con sólo decidirlo, y mientras él habla y habla yo me paso a Melville y el pobre cree que lo estoy escuchando (30).

Quizá habría que encontrar otro nombre para esa capacidad, porque es semejante a la de Johnny Carter cuando toca, pero él explica que *no se abstrae*, sino que *cambia de lugar*, como si entrara en un ascensor. Al dejar de tocar, de nuevo el mundo de las «verdaderas» abstracciones, para llamarlas de algún modo: la «hipoteca» y la «religión» (EP, pp. 175-176). *Aptitud instantánea para salirse*, según Oliveira (R, p. 461) (31).

Pero no siempre las abstracciones son categorías inasibles: Se personifican a veces en un extenso desfile: el Santo, el Héroe Máximo, el Padre de la Patria, la Magdalena, el Mártir, la Esposa Fiel, el Futuro, la Felicidad *and so on*.

¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una tomadura de pelo? No la conciliación del santo, porque si en la noción de bajar al perro, de recomenzar desde el perro o desde el pez o desde la mugre y la fealdad y la miseria y cualquier otro disvalor, hay siempre como una nostalgia de santidad, parecería que se añora una santidad no religiosa (y ahí empieza la insensatez), un estado *sin diferencia*, sin santo (porque el santo es siempre de alguna manera el santo y los que no son santos...)

(R, p. 561.)

(30) En *Historias de cronopios y de famas*, p. 60.

(31) El problema de la abstracción afecta también al fenómeno de la narrativa contemporánea. Según el Club, Morelli ve en ella «un avance hacia la mal llamada abstracción», proceso paralelo al de la música y la pintura. Nota interesante de Wong: «El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.» De Morelli: dejar «en blanco el nombre de los personajes» (R, p. 543). De mí: poner nombres a los personajes —romper la «supuesta abstracción»— ¿será hacer de ellos nuevos mensajeros?

En el capítulo 19, Oliveira reflexiona sobre el problema de la unidad y cómo lograrla; ironiza sobre la que descubrirán los biógrafos y se rebela contra ese falso centro o unidad del que es héroe, santo, criminal, campeón de box, prohombre, pastor. «Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino» (*R*, p. 98). En *El perseguidor*, Johnny Carter aparece como la negación de los modelos abstractos: no tiene «la menor grandeza», es un «pobre diablo», «un absurdo viviente», «un cazador sin brazos y sin piernas», «un pobre tipo» (pp. 202 y 204). Frente a Johnny se encuentran los mártires y los héroes, con los que «uno está seguro» (p. 205), y a los que Oliveira identifica con los «escapistas perfectos» (*R*, p. 34).

Absurdo viviente: en esta expresión hay una síntesis posible de la proximidad entre Camus y Cortázar. Los malditos de cualquier orden (Baudelaire, Sade, Saint-Just, Nietzsche, Stirner, etc.), los que «guillotinan a Dios», perciben y revelan el absurdo del poder y, de otro lado, exaltan «la ley incansable del deseo» (*EHR*, p. 43); desmontan el aparato de la religión y la gigantesca burocracia, el «universo del proceso» (*EHR*, p. 224), o esa moral que aniquila el amor, porque subvierte. Frente a un mundo de «asesinos de uniforme» (*EHR*, página 10), las primeras opciones del hombre rebelde son el crimen o el suicidio, acabar con los carceleros o consigo mismo.

El deseo de eludir y, al mismo tiempo, la conciencia de que la elisión es imposible, conforma una de las actitudes frente al absurdo del mundo. Baudelaire, en un poema, solicita «un lugar fuera de este mundo», opuesto y a la vez complementario del *Out of nowhere*, que «esta noche nos persigue interminablemente» (*EP*, p. 207). Fuera del crimen, que, según Camus, sólo puede conducir a la dictadura de la lucidez, y del suicidio (32), queda la opción del des-terrado, la de *agotar el campo de lo posible* (Píndaro), la de corroer toda salida que se instale en casillas inmutables. Porque aunque bajemos (subamos) al estado-perro, siempre permanece el riesgo de convertir ese estado en dicha suprema y conformarse.

Moviola: si el campo de lo posible es ilimitado, «si no se cree en nada, si nada tiene sentido y no podemos afirmar valor alguno, todo es posible y nada tiene importancia» (*EHR*, p. 11); si es así,

(32) «De cierta manera, el hombre que se mata en la soledad preserva todavía un valor, porque, al parecer, no se reconoce derechos sobre la vida de los demás» (*EHR*, p. 13).

... pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos.

(*R*, pp. 28-29.)

Sin embargo, ese texto continúa y el narrador percibe que la igualación de las acciones es sólo aparente (el disvalor se valoriza) y que «el péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica» (*R*, p. 29). Por más alejadas que estén de las salidas que la gente asume habitualmente, esas categorías reproducen el «aquí estoy y aquí me quedo», método tan frecuente, repetido recurso de las elisiones y las sustituciones, la manía de los límites precisos, de ver el mundo encerrado entre líneas infranqueables, mudo, inmóvil, preso.

Entonces Dios convoca a Satán, dioses ambos de liturgias en las que enajenarse sigue siendo la moneda de uso corriente; el hombre lucha y venera aquello que supuestamente lo trasciende, mejora, sublima, *inmuniza* contra los aires fastos y nefastos del universo, sin llegar a saber (a sentir el sabor de) que el fuera de sí está dentro de sí mismo y que hay «dos clases de impotencia, la del bien y la del mal» (*EHR*, p. 267).

La mayor parte de las reflexiones sobre el absurdo, en *Rayuela*, se concentran en el capítulo 28, justamente el capítulo donde suceden el suicidio de Guy (33) y la muerte de bebé Rocamadour. El sentimiento de lo absurdo implica no sólo descubrir que ciertos hechos u objetos no tienen sentido, sino también la pretensión de descubrirles un sentido. Encontrar un orden capaz de situar las cosas recurriendo a la dialéctica, que «sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma» (*R*, p. 195), constituye el auténtico absurdo. «Para que el dios sea un hombre es necesario que se desespere»,

[33] Los suicidas, en la obra de Julio Cortázar, abarcan diversas variables y matices: Héctor, incapaz de soportar el rito de Delia Mañara-Circe y sus bombones rellenos de cucarachas (*Los relatos/1. Ritos*, p. 120); el «aire fragoroso» que siente, desde una altura de doce pisos, el personaje víctima de su propio pulóver (*No se culpe a nadie*, en *Los relatos/2. Juegos*, p. 22); el suicidio como amenaza en *Las armas secretas* (*Los relatos/3. Pasajes*, p. 109); el cuerpo del hombre harto de vomitar conejitos-sus costumbres (*Carta a una señora en París*, en *Los relatos/1*, p. 40); el del «hombre triste» que «bebe coñac» en «Las líneas de la mano» (*Historias de cronopios...*, p. 96), etc. En *Rayuela*, Oliveira piensa que si se tira, va «a caer justo en el Cielo» (p. 398), o que «lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó» (p. 404). El humor asociado al suicidio es clarísimo en el caso del coronel Adolfo Abila Sanhes, «katalogado entre nuestros amigos suicidas». A pesar de todo, el coronel en cuestión «kreía en la vida futura» (*R*, pp. 430-431).

dice Camus (*EHR*, p. 35). La lucidez conlleva su propia crisis. En ese estado,

la realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es la hora en que le pegamos un tiro a un tipo, que saltamos por la borda, que nos tomamos un tubo de gardenal como Guy, que le soltamos la cadena al perro, piedra libre para cualquier cosa.

(*R*, p. 195.)

El crimen y el suicidio son dos modos de acusación, de *indicación* del absurdo, por más que se mantengan en el campo de lo imaginario, suspendidos ilimitadamente en el terreno (terrestre-celeste) del deseo, en ese juego entre cruel y excitante de sentir «la inexplicable tentación del suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán, pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán» (*R*, pp. 189-190). Inagotable campo el de la imaginación y el deseo: el deseo atrapado por la cola, bajo-sobre los olmos, el deseo —como las «grandes obras»— con un comienzo irrisorio, «a la vuelta de una esquina o en la puerta de un restaurante» (*EMS*, p. 22), ¿«el kibbutz del deseo»?

Entre crímenes y suicidios, los cotidianos y los que imaginamos para salir de ninguna parte, en esa dialéctica incesante que une a la víctima con su verdugo, al asesinado con su asesino (Malcolm Lowry citado en *R*, p. 547, y también Baudelaire), aparece el movimiento del amor. El amor de Oliveira por la Maga, por ejemplo, es otra de las zonas de la búsqueda. Junto con el deseo de completarse—ya que Oliveira conoce los ríos metafísicos, y la Maga los nada—, la vida amorosa sería también otra de las formas de agotar el campo de lo posible. El combate amoroso, como en el Tao, permite realizar parte de ese cometido inicial que hemos entendido como lucha contra o desde el absurdo de todos los días: la diversidad de destinos. Como si el universo entero se pusiera en movimiento con todas las caras, matices y estallidos del caos original. En el capítulo 5 de *Rayuela*, cuando Oliveira evoca los momentos en que ha hecho el amor con la Maga, recurre a claras referencias míticas. Oliveira se siente, como Teseo, «excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo» (p. 44). La Maga es Pasifae. El crimen mítico—y beber el semen— es un desafío al Logos y es, al mismo tiempo, acto sacrificial, intrusión de lo sagrado en lo cotidiano, lo mismo que se desafía, propiciación del encuentro entre dos mundos diversos, el de Horacio y el de Lucía. Hagamos un paréntesis

con estas palabras de Camus: «el deseo de poseer no es sino otra forma del deseo de durar; es él el que hace el delirio impotente del amor» (EHR, p. 243). Léase también la página 120 de *Rayuela* y las dificultades para acceder, por la posesión amorosa, a la *otherness*, cuando se comprueba que existe «apenas la agradable *togetherness*.

Pero fuera de los mitos designados y visibles (Teseo-el Minotauro-Pasifae), hay una curiosa referencia previa, aplicada a la Maga en el momento del acto amoroso, aplicada, mejor dicho, a *una* de sus diversas manifestaciones, a «la otra, la reconciliada», que es algo así como una variante del mito de Sísifo: «crecía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, *mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña*, arrancando el tiempo con las uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente» (R, p. 43).

¿No es acaso la expresión en cursiva —nuestra—, una síntesis del mito de Sísifo —la roca rodando, volviendo al punto de partida—, con el feliz y sutil acierto de confundir al héroe mítico con su «cosa», la piedra, y, por lo tanto, de convertirlo en estatua? ¿No hay en Sísifo —como en la Maga— un deseo de arrancar el tiempo, y qué mejor que las uñas para expresar esa búsqueda desesperante? ¿Y no es la desesperación —hipos, ronquidos, quejidos—, por cierto interminable?

7. TRANSITOS, II

Mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, fuera, sin embargo, del llamado y la caída, reconciliada con la furia, desafiante, ajena al vistazo que le echa cualquiera de nosotros, usted, encerrado en una habitación de la que no quiere salir ni por asomo, convirtiendo en espectáculo ese desgarramiento de las uñas contra el tiempo, usted, que apenas se atreve a observar el mundo por el ojo protector de ojos de la cerradura porque le resulta meteorológicamente insoportable, y es mejor preservar el calor de hogar, la estufita, la tribuna, es decir, la cima y sólo cima de su montaña solitaria, desde donde monologa y dicta su mensaje para honra, loor y beneficio de los otros, las futuras generaciones, desde donde ordena el castigo precisamente para dar un edificante ejemplo del mensaje, así usted deambula entre cuatro paredes y un techo, blindado si es posible, libre de diluvios y hormigas antropófagas, así usted ordena, recibe, ejecuta, legisla el embrollo y las ridículas circunstancias de las que depende la existencia de un hombre, se hurga

las narices con ambas manos, nervioso, temeroso de que alguien lo vea mientras echa un vistazo por el ojo de su cerradura; pero no se preocupe, porque nadie lo ve; deje los nervios, los que están afuera son todos extranjeros, hablan otro lenguaje, no tienen sensibilidad para sus placeres privados; ya llegará, ya llegará el momento de condenar a los indiferentes o, mejor aún, de organizar un nuevo espectáculo donde los condenados se ahorquen los unos a los otros, que así deben cumplirse las acciones colectivas: recíprocamente, en homenaje a usted, por otra parte cada vez más excitado con el deseo que rueda por la montaña, cada vez más arriba, con la preciosa perspectiva que le ofrece la altura, usted conoce muy bien las mejores perspectivas de los hechos humanos, porque arriba está el espíritu, y esté seguro de que si sigue así pronto podrá convivir con los ángeles entre nubes de algodón y cielos de papel glasé, sentado a la diestra, en el lugar de los elegidos, y si descubre que ya no ve nada, como ahora, que parece que las nubes hubieran invadido el ojo de la cerradura y su propio ojo, descanse, ciérrelo unos instantes antes de quedarse ciego de placer; afuera la estatua furiosa seguirá amorosamente combatiendo, dèsesperada, entusiasmada, armada con el amante en un extraño y prolongado juego de fusión y desencuentro, y cuando usted vuelva a mirar por el ojo de la cerradura, la verá avanzar, imperturbable, estatua de piedra sin convite, usted primero se asombrará porque no sube, en realidad la creía abajo, y ni siquiera le quedará tiempo para salir de su asombro cuando ella, por el ojo de la cerradura, meta un palo afiladísimo que le atravesará su único ojo a usted Polifemo, a cualquiera de nosotros, a usted Onán, no le quedará tiempo cuando descubra, ya sin ojo, que «las víctimas acaban de entrar en lo más extremado de su desgracia: molestan» (EHR, página 258).

8. «ABSURDI ET ALIA»

Vos deberías leer a Edgar Poe, che. A pesar de las piolas no tenés hilación, eso es lo que te pasa.

(R, p. 277.)

Frente al proceso de Prometeo que termina en Onán, existe el camino de un contraste permanente, absurdo por lo inagotable, el camino de la reincidencia de quien siempre interroga, a pesar del silencio. «Vivir es hacer que viva lo absurdo» (EMS, p. 64). Oliveira y Cortázar se repiten que «sólo viviendo absurdamente se podría

romper alguna vez este absurdo infinito» (*R*, p. 123, y un poco antes, página 120).

El absurdo está también unido al problema del tiempo, el de la mortalidad propia y ajena, y el del sentimiento de que el cuerpo es síntoma de disgregación, como la mano derecha, por ejemplo, «un objeto que participa repugnantemente de la doble condición de no ser yo y de estarme adherido» (*R*, p. 459).

Una salida posible es *desantropomorfizarse*, como proponen los biólogos, según un texto de Morelli (*R*, p. 620), enlazándose con fenómenos como el instinto o la vida vegetal. Lo del estado-perro, o pez, o mosca, ya sabemos. «Quedarse mosca»: el lenguaje coloquial está lleno de esos intentos. También es equivalente lo que le ocurre al hombre en el Jardín des Plantes: después del horror inicial—sentirse prisionero en un *cuerpo* de axolotl—su cuerpo y su conciencia actúan desde el otro lado. Quedan en potencia sucesivas y parecidas metamorfosis.

Con el axolotl se asocia otra imagen importante: «eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma» (34). Si saltamos de esta definición a la etimología de la palabra *persona*, que Cortázar toma de las *Noches áticas*, de Aulio Gelio (*R*, p. 617), se perciben todavía más claramente los límites—o su ausencia—de esa escala que abarca el destino como diversidad:

Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona*, y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga la letra *o* en ella.

El verbo *personare* significa «retener». La amplia escala de personas (máscaras, fantasmas) que desfilan en *Rayuela* constituyen formas del encuentro (*retención*) amoroso, múltiples dobles cuya jerarquía no está dada por la casilla que ocupan en el universo, ya que cada uno es el personaje mismo, desde la mosca, o Morelli, la *clocharde*, los autores citados, y aun los anónimos que circulan en las noticias periodísticas reproducidas. No son azarosas, en tal sentido, las alusiones a la religión egipcia: Toth, «dios de la magia e inventor del lenguaje» (*R*, p. 309), o, en el *Bardo tibetano*, al espejo donde se reflejan todos los actos del muerto.

Esa retención de múltiples caras es al mismo tiempo conciencia y renuncia a la propia mortalidad. El hombre-animal, que se reanima

(34) *Axolotl*, en *op. cit.*, p. 16. Rito o repetición en *Rayuela* (p. 541), asociado el motivo con el acto amoroso: «¿Pola? Ir a verla, falre l'amour. Carezza. Como larvas perezosas. Pero larva también quiere decir máscara. Morelli lo ha escrito en alguna parte».

o reencarna aquí y ahora en diferentes cuerpos, sigue sintiendo el desajuste de ser *compuesto*: el absurdo del des-enlace entre el «actor y su decoración», del destierro (en su faz filosófica y en su faz social), se realiza como exilio interior:

Sobre el dolor físico como aguijón metafísico abunda la escritura. A mí todo dolor me ataca con arma doble: hace sentir como nunca el divorcio entre mi yo y mi cuerpo (y su falsedad, su invención consoliadora) y a la vez me acerca mi cuerpo, *me lo pone* como dolor. Lo siento más mío que el placer o la mera cenestesia. Es realmente un lazo. Si supiera dibujar mostraría alegóricamente el dolor ahuyentando el alma del cuerpo, pero a la vez daría la impresión de que todo es falso: meros modos de un complejo cuya unidad está en no tenerla.

(*R*, p. 460.)

O make me a mask, de Dylan Thomas, sirve de epígrafe a *El perseguidor* (p. 169). Amplificar la voz eligiendo máscaras diversas, y a la vez anular el sentido de lo que se dice, porque las máscaras ahuecan las palabras, esas «perras» o «proxenetas relucientes» (*R*, p. 150). Pero ¿cómo dejar de hacer literatura? ¿Cómo *retener* el dolor hasta que estalle y se expanda por todos los caminos posibles? ¿Cómo dejar de gozar el viaje en el tiempo? ¿Cómo evitar «los intercesores, una irrealdad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran en el cielo con el dedo»? (*R*, p. 64).

Resuenan hechos indicados al final de nuestras Instrucciones para divagar: el llamado de la acción social y el compromiso, eso que charlaban «por ahí y en esos días» (*R*, p. 50), en el tiempo de *Rayuela*, pero que es también este tiempo, el de «ese fantasma ahí, esa voz de una negra muerta hace veinte años en un accidente de auto» (*R*, p. 64). El llamado de la ética y la historia—«altamente dudosas», dirá Oliveira (35)—puede caer en la filantropía o en la fiesta dominiguera. Lo absurdo se mueve y toma su tiempo en la historia. Fuera de ella: la utopía o el reino milenario y el riesgo de que ese reino, también absurdo, sea «de material plástico» (*R*, p. 435).

Oscilamos, como Oliveira, entre actuar y ser espectadores en fila uno. Pero la acción tiene su lado falso, y dentro de la expectación hay una manera de la acción: siendo testigo. Hasta el hedonismo, si no se asume como actitud excluyente de las otras, constituye uno de los aspectos posibles de la acción:

(35) *R*, p. 198. En otro momento, reconoce ser un moralista (¿él o Morelli?). El crítico de arte de *El perseguidor*, habla de su «horror al desorden moral» (p. 186).

Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. Pero detrás de toda acción había una protesta...

(*R*, p. 31.)

Y a la vez:

Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista.

Insistamos: agotar el campo de lo posible —el tiempo de Píndaro sigue estando acá— implica no aferrarse a una única tabla de salvación, salvo que la tabla sirva de puente entre la habitación de Traveler y la de Oliveira, el juego deje ver la rayuela, abajo, y con el juego el riesgo, el sobresalto. La Historia es, en estas circunstancias, «como una gran risa» (*R*, p. 238), y tal vez así terminemos por librar al tiempo del «látigo de historia» (p. 435).

Resuena también la carcajada homérica. La risa es otro nombre de la esperanza, un pacto con el absurdo como en el teatro (36), ya que el mundo es una «Gran Locura» o una «Inmensa Burrada» (*R*, página 239), una sucesión de máscaras, y quién sabe si algún día llegaremos a ver su verdadera figura, o la «verdadera historia de la verdadera humanidad» (*R*, p. 507). Este reconocimiento encierra-abre ya un acto. El salto hacia el cielo comienza en esa pregunta de Johnny Carter: «¿cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?» (*EP*, p. 180).

Cuando cambiamos de posición en el tiempo y en el espacio, y ese cambio altera la voz (*EP*, p. 190), hay un lazo de familiaridad entre lo que se dice y el gesto mismo. Esa es la base de la plegaria. Con «serenidad crispada» (*EHR*, p. 280), o con «delicada crispación» (*R*, p. 539), vamos recolectando pequeñeces, certidumbres chiquitas, «cosas modestamente excepcionales» (*R*, p. 20), trasladando granos de la antes enorme roca de Sísifo, intentando eludir botas molestas, sin ruido ni espectáculo, con la menor grandeza posible, sumamente hormigas, como Wong (*R*, p. 520).

9. HORMIGAS

... en plena oscuridad las hormigas habían estado trabajando. Las vio ir y venir, bullentes, en un silencio tan visible, tan palpable. Trabajaban allí adentro como si no hubieran perdido todavía la esperanza de salir (37).

(36) «Un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso», dice el narrador de *Instrucciones para John Howell*, en *Los relatos/2. Juegos*, p. 41.

(37) Cortázar, J.: *Bestiario*, en *Los relatos/1. Ritos*, p. 25.

Todo es escritura. El lenguaje y, con él, su capacidad de retener (el sentimiento va dejando paso al recuerdo), de superar el absurdo, apunta a desordenar los casilleros del conformismo y los ojos en blanco. Ordena de otro modo. En una de sus cartas a Felice, del 30 de noviembre de 1912, Kafka se enfrenta a la paradoja de «escribir mal y, sin embargo, sentirse obligado a escribir si no quiere uno abandonarse a la desesperación total» (38). Camus reconoce, por un lado, que *el goce absurdo* está en la creación, que «tenemos el arte para no morir de la verdad» (EMS, p. 103, citando a Nietzsche); por otro, sabe que «nombrar la desesperación es superarla» y, en consecuencia, «la literatura desesperada es una contradicción en los términos» (EHR, p. 244). Morelli concluye que «por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro—sea lo que sea»— (R, p. 458).

Pero si la escritura colma en parte el deseo de unidad, o es el deseo mismo, si la escritura transita por la rebelión (Camus) y la inquietud (R, p. 476), no por eso ha de sustituir a la arenga, ni al catecismo, ni a las guías de descarriados.

La novela de tesis—expone Camus—es el síntoma de un pensamiento *satisfecho* (EMS, p. 125) (39). La novela rebelde no sólo pide inquietud y revulsión de las maneras de ver el mundo y los objetos a quien la escribe, sino también a los lectores. Con un código harto discutible—el de la Gran Costumbre—, Cortázar califica de lector-hembra a aquel que renuncia a su papel de mensajero y de activo participante en esa síntesis de caos y cosmos que la obra le ofrece. Para Camus, en *El hombre rebelde*, ha de oponerse la literatura de consentimiento a la literatura de disidencia (p. 240). La verdadera novela pertenece al último grupo, y por eso ironiza sobre la evasión cuando constata que «las personas felices leen también novelas».

La creación rebelde en sentido amplio (40) postula un nuevo modo de acercamiento entre vida cotidiana y acción artística, descartando los efectos tranquilizadores. Así como hay varios mundos posibles, cada lector realiza una lectura diferente, extiende la obra, la multiplica. El texto, como toda acción humana, «no es sino un movimiento que corre tras su forma sin encontrarla nunca» (EHR, página 243), que es otra manera de decir que «sólo vale la materia

(38) Kafka, Franz: *Cartas a Felice*, *iam cit.*, p. 138.

(39) «... como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad o tocan el piano con el aire de quien está lavando los pecados del mundo» (EP, p. 203).

(40) El jazz, por ejemplo, y su vínculo con la libertad humana, es tema de reflexión frecuente en Cortázar. Un hombre es siempre «más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa...» (R, p. 88).

en gestación» (*R*, p. 453), y toda búsqueda lleva en sí misma «la autocrítica incesante» (*R*, p. 452).

Si en este tránsito por la obra literaria hay algún acatamiento, será el de «acatar la locura, entregarse al simulacro» (41); apuntar a «un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe» (*R*, p. 603); con el método que la escritura, saliéndose de sí misma, proponga; en el sendero de la superstición y el libertinaje (*R*, p. 457, citando a Lezama Lima); abordando la angustia, como Kafka, para «escribirla en lo hondo del papel» (42), porque el papel conduce desde lo pequeño hacia la profunda oscuridad de un hormiguero.

Aunque no se tenga fe, nos proyectaremos igual «hacia la muerte, hacia el escándalo de los escándalos» (*R*, p. 197), buen pretexto para situar la *K.* que nos faltaba, la de Kierkegaard, darnos cuenta a tiempo que la escritura es esa religión sin dioses por la que la mirra se derrama en la circunstancia (*more* Lezama Lima), que ahí está el verdadero escándalo, y entonces todo comience una vez más.

10. TRANSITOS, III

The nests of ants may be merely winding galleries and irregular chambers underground or in wood, without distinctive external features; or the openings may be marked by craters or mounds of earth or débris.

(*The National Encyclopedia*, volume one, New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1946, pp. 247-248.)

Las palabras son seres animados. «También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo» (*R*, p. 485). Las dejo circular, que depositen huevos por todos los rincones de la casa, que velen mi sueño, me pellizquen o apenas me acaricien, entre arrebatos de un placer escalofriante. Otras veces las recuento en los armarios, muy frescas y orondas, deambulando entre restos de comida. Cuando no se organizan en columnas, mientras ordeno la mesa llena de papeles en blanco y libros con un marcador inamovible, les encanta andar solas.

Tengo hormigas de varios tamaños. Les he hablado de Ezra Pound y se divierten formando ideogramas. Se ayudan con pajitas, pedazos pequeñísimos de fruta o de algunas compañeras muertas. Aman la belleza, aunque «no hace las revoluciones», porque saben que «llega

(41) Cortázar, J.: *Instrucciones para John Howell*, en *Los relatos/2. Juegos*, p. 44.

(42) Kafka, Franz: Nota del 8 de diciembre de 1911, *Diarios*, en *Obras Completas*, tomo 2, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 1652.

un día en que las revoluciones la necesitan» (EHR, p. 257). Prefieren el silencio, el ritmo justo, y son misteriosamente empedernidas. Un día tuve un absurdo ataque y se me ocurrió meter un lápiz por la puerta de uno de los tantos hormigueros que me llenan la casa. Durante horas me quedé sentado y vi cómo recomenzaban el trabajo, reparando vestíbulos y galerías, no sin echarme miradas displicentes. Yo creo que ni los venenos las arredran, a pesar de ese cuento de Cortázar que se llama *Los venenos*. El autor no llega a decir que esa máquina que mete humo venenoso por la boca de los hormigueros, algún día dejará de funcionar y las hormigas seguirán multiplicándose, porque la tierra es prodigiosa, grande, protectora.

Antes «gozaba sobre todo de la perplejidad de las hormigas» (R, página 549), pero ahora me doy cuenta que el perplejo soy yo, y que no puedo entender sus movimientos caprichosos, su manera de ir de un lado para el otro y combinarse. Ni qué hablar de ese irrespetuoso estilo que las hace instalarse en mis párpados y enredar sus patitas en mis pestañas. En esos momentos empiezo a vacilar, se desdibujan los contornos de los objetos y me siento viajar como alucinado. Llegan también hasta la boca, donde me dejan lejanos y picantes sabores. No puedo hablar: es como si las palabras se me fueran metiendo para adentro.

Hubo un caso serio protagonizado por hormigas de mi propia casa. Mereció difusión periodística y hasta sirvió de materia para otro texto de Cortázar. Pero él, ingratamente, ni las menciona. Para superar la tergiversación del caso, trataré de traducir ese relato breve que se llama *Las líneas de la mano*.

Sobre la mesa había unos «papeles borroneados», que «eran una especie de carta» (R, p. 219). Yo estaba sentado, como es natural, y con los ojos demasiado abiertos, como es natural cuando estoy en trance. Al principio sentí como un ligero crujido en los papeles y no hice caso. Pero al repetirse el ruido miré y vi que una línea de uno de los papeles estaba avanzando sobre el margen, seguía por el otro blanco (el de la mesa) y luego descendía por una de las patas. Era una línea de hormigas, pero no compacta, sino con espacios que separaban a grupos de distinta extensión. Las seguí hasta el balcón y allí eligieron sin más trámite una de las barras de la reja, tomaron la ruta de la pared de ladrillos, como quien se dirige hacia la calle. Sin perder tiempo, bajé apresuradamente por las escaleras, cosa de no perderles la pista.

El recorrido fue larguísimo, pero llegué a incorporar el ritmo de la línea de hormigas, y no sin placer las imitaba cuando recogían hojitas y otras yerbas, seguramente abasteciéndose de víveres para

un viaje que se anunciaba largo. Atravesamos calles y más calles. La gente no se mosqueaba por las hormigas.

Así llegamos al puerto, y nos metimos sin llamar la atención en «un barco de turbinas sonoras» con destino al Nuevo Mundo. La travesía por el océano tuvo sus encantos, pero no me detengo en ellos porque sería otra historia.

En la gran ciudad continué como un acompañante curioso, pero en silencio. Cuando hacían un descanso, entreteniéndose sobre la corteza de viejos árboles, perdían la línea. Al reiniciar la caminata se reordenaban milagrosamente y quedaban tal como habían salido, en grupos de dos, cinco, ocho y hasta catorce hormigas.

Sin decir agua va, se metieron en la majestuosa Casa de Gobierno. Allí decidí abandonarlas, aunque me mantuve expectante. Desde la esquina, «silbando» (*R*, p. 426) para calmar la angustia, pude adivinar que la línea circulaba por los sótanos de la Casa. Pude adivinar su llegada hasta el sillón presidencial. Pude ver inclusive, desde acá, la silueta de un hombre horrorizado que, detrás del cristal, miraba su mano derecha, la línea de su mano, y exactamente sobre ella, otra línea de hormigas feroces que la atravesaba.

Pude ver, además, que apenas le quedaron fuerzas para cerrar la mano «sobre la culata de una pistola» y así abreviar la muerte, mientras yo decidía volver al puerto, y mi dedo hacía «señas para parar el ómnibus o algo así» (*R*, p. 562).

Los periódicos sensacionalistas del día siguiente, entre gigantescos titulares, apenas dedicaban una tímida columna para explicar que las hormigas tuvieron que tirar «con todas sus fuerzas hasta meterlo del todo, hasta llevárselo a las profundidades y matarlo y comérselo» (*R*, p. 550).

MARIO MERLINO

Plaza de España, 9, 3.º Izq.
MADRID-13