

## I. ESTUDIOS

### LA NOVELA MORELLIANA EN *RAYUELA*, DE JULIO CORTÁZAR

*José Emilio Osses*

#### EL POETA Y EL PRIMITIVO

Al referirse a la novela en breves páginas de sus *Notas sobre la novela contemporánea*<sup>1</sup>, Julio Cortázar emite varios conceptos que, sin contribuir con novedades a la teoría de la narrativa, no dejan de orientar mejor a quien estudie *Rayuela*. Señala que tradicionalmente era característico en la novela el predominio de lo “enunciado” y que en cambio hoy predomina lo “poético”. Este último carácter, que otrora fuese ornamento —“refuerzo antes, que sustancia autónoma”—, se revelaría en la actualidad como elemento independizado, con valor para ejercicio autónomo. De esta manera, en las novelas de hoy lo enunciativo-lógico resulta reemplazado por lo enunciativo-poético, por cuanto la propiedad general enunciativa no llega a desaparecer.

Hacia dónde tienden estas ideas está bien claro y ellas desembocan en la *liquidación del distingo genérico Novela-Poema*, en la supresión de los clásicos distingos inflexibles entre géneros que hace una Poética. Así es como Cortázar no se queda en hacer la diferenciación de formas —el poema, el teatro, la narración—, sino que habla sobre “un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente”. Pero es necesario advertir que lo que se opone aquí a *poemático*, “narrativo” y “dramático” es el concepto de *poético*. Por lo tanto, no es que uno de los modos asimile a los demás, sino que una característica contenida por cada uno pasa a oponerse a “realidad”.

Lo cual no quita que los tipos o modos mantengan vigente su valor de tales, por lo menos nominalmente; para hacerse mutuamente par-

<sup>1</sup>*Notas sobre la novela contemporánea*. Realidad. Buenos Aires, marzo-abril, 1948, pp. 240-246.

ciales, eso sí, por obra de yuxtaposiciones de ellos en la novela. Es decir, no sólo los supera lo "poético", común a todos, sino las posibilidades de conexión entre ellos mismos. Por ejemplo, Cortázar destaca en José Lezama Lima, de su novela *Paradiso*, el hecho de ser ésta novela y poema a la vez, como también algo que es "otra cosa" que ambos tipos de composición literaria. Se pregunta:

"¿dónde empieza la novela, dónde cesa el poema, qué significa esa antropología imbricada en una mántica que es también un folklore tropical que es también una crónica de familia?"<sup>2</sup>.

Se pregunta dónde están los límites entre los tipos novela y poema y al mismo tiempo constata una realidad que los implica y supera; pues no sólo le preocupa la mezcla de heterogeneidades en la obra atendida, sino asimismo el saberse enfrentando elementos que trascienden a su "significación idiomática directa"<sup>3</sup>, ya que no se encuentra ante lo puramente *enunciativo* del lenguaje, sino también frente a lo *poético* del mismo: ha resultado de peculiares usos de lo enunciativo la extraña comunicación de lo poético y se ha posibilitado un especial contacto con la realidad; o, dicho de otro modo, una conexión de valor primitivo de origen con la realidad.

Estas ideas de Cortázar en sus *Notas sobre la novela contemporánea*, obtienen una mejor ilustración en *Rayuela*, sea en las llamadas "Morellianas" del libro, o en los comentarios sobre Morelli. Aquello de conectar con el valor primitivo de la realidad a través de lo poético del lenguaje aparece quizás en otros términos, pero en un sentido evidentemente análogo.

El *Paradiso* comentado por Cortázar encontraba articulaciones del lenguaje que proporcionan, con la espontaneidad y naturalidad de lo primitivo, la relación con lo real. A juicio de otro personaje de *Rayuela*, Ronald, Morelli contemplaría la necesidad de un lenguaje con valor de origen, querría "devolverle sus derechos", dice. "Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar 'descender' por 'bajar' como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo 'descender' todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común" (*Rayuela*, p. 500)<sup>4</sup>. En otras palabras, Morelli desearía que el término "descender" vuelva a ser (o *llegue a ser*) un vocablo que importe como

<sup>2</sup>*La vuelta al día en ochenta mundos*. México (siglo veintiuno editores), 1967, p. 138.

<sup>3</sup>*Notas sobre la novela contemporánea*.

<sup>4</sup>*Rayuela*. Buenos Aires (Ed. Sudamericana), 4ª ed., 1966. Las páginas de que proceden las notas tomadas de esta novela, irán todas anotadas en el texto mismo.

elemento bruto, como lo que en esencia es. Lo que pretende, es demostrar que los nombres no corresponden a realidades, un hecho que se encuentra en "cualquier buen tratado de filosofía", según comenta Gregorovius (p. 503), después de hablar Etienne (también refiriéndose a Morelli) que el concepto de

"lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que revivirlo, no reanimarlo" (ibíd.).

Lo último no es suficiente, y así divagan las conversaciones entre Etienne, Gregorovius y Oliveira sobre palabras del "viejo Morelli", ideas al parecer tan de silabario, pero que no dejan en paz esa conciencia morelliana presente en toda la novela. Morelli ha sido categórico y bastante claro en su escepticismo:

"si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día",

sería su pensamiento, como bien sabe Oliveira (ibíd.).

Si el lenguaje en general no alcanza la realidad, tampoco la logra el idioma de la creación artística que busque sólo reflejar el ansia metafísica del ser humano. Palabras de este tipo no tienden, sabe Morelli, más que a la simple contemplación de la belleza y no le "significan un premio" ni un "acceso a una realidad absoluta y satisfactoria" (p. 539). Argumentos de esta índole no poseerían un alcance poético neto, pues no alcanzarían a trascender la significación idiomática directa.

"Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista" (ibíd.).

Porque el acto poético en sí significa alcanzar la realidad, desea ser "acto de posesión ontológica"<sup>5</sup>.

Estas últimas son expresiones de Cortázar y si bien no procede identificar a Morelli como expositor literal del pensamiento de su autor, las palabras de éste son explicativas para la comprensión del personaje en cuanto al aspecto recién abordado. El poeta (aquí en su

<sup>5</sup>Julio Cortázar, *Para una Poética*. La Torre. Puerto Rico, julio-sept., 1954, pp. 121-138.



sentido más amplio) persigue ser la esencia de las cosas. La cita de los versos *...Que mi palabra sea / la cosa misma...*<sup>6</sup> expresa aún mejor esa ansiedad. Se trata del poder de la magia: “Ser, y ser *más* que un hombre; ser todos los grados posibles de la esencia...”<sup>7</sup>. En verdad, lo ontológico parece prometer categorías diferentes a las humanas, por lo menos distintas, mucho más que las corrientemente vividas por medio de un lenguaje habitual, ese que “nos traiciona” y que hace dar a un cierto estado el valor de “humano”, precisamente. Porque recién, Cortázar hablaba de ser; pero ser algo superior a lo concebido como hombre, significa el ser poético:

“Cantar la cosa (¡Danzad la naranja!, exclama Rilke) es unirse, en el acto poético, a *calidades* ontológicas que no son las del hombre y a las cuales, descubridor maravillado, el hombre ansía acceder y ser en la fusión de su poema que lo amalgama al objeto cantado, le cede su identidad y lo enriquece. Porque ‘lo otro’ es en verdad aquello que puede darle grados del ser ajenos a la específica condición humana”<sup>8</sup>.

En forma de teoría más organizada que los deseos ideales de Morelli se encuentra ahora formulado lo que es el impulso del viejo “filósofo” y el objetivo tan a menudo buscado en toda *Rayuela*; aquel que a veces se llama del ‘otro estado’, o bien de la ‘otherness’, o de ‘lo otro’.

Sólo que: ¿hasta qué punto consigue o considera realizable la teoría de Morelli este propósito? Es pregunta que ha planteado un problema clave. Por otra parte, ¿de qué modo podrá aproximarse a un estado primitivo él, que es un intelectual sobre quien pesa una herencia cultural de Occidente, aun cuando mire hacia el Zen-budismo y acuse otros síntomas orientales? Las formulaciones morellianas emprenden una batalla del intelecto para destruir los conceptos vigentes y el mundo que ellos crean y que al mismo tiempo los apoya. Permanecen, eso sí, dentro de la teoría; es dentro de este campo donde divaga un “poeta doctus”, que no deja de serlo, por mucho que pretenda reproducir la necesidad de acceso inmediato a lo primario.

Gran parte de lo aludido trata de ir al hecho en *Rayuela*, en la intervención de Oliveira y de los otros personajes. Pero descubrir hasta dónde se vean realizadas las teorías de Morelli, que con respecto a otros elementos de la novela van paralelas, adjuntas o insertadas, es problema que no corresponderá a este trabajo, como tampoco el de atender a

<sup>6</sup>Op. cit., p. 137.

<sup>7</sup>Op. cit., p. 137.

<sup>8</sup>Op. cit., p. 134 s.

la relación general dentro de la estructura de la obra. Nos interesa entender mejor las concepciones hipotéticas de Morelli, para lo cual profundizaremos en el análisis de determinados aspectos necesarios.

### UNA ESPECIE DE INTELLECTUAL ROMÁNTICO

En su obra *La vuelta al día en ochenta mundos*, bajo el título "Encuentros a deshora", Cortázar presenta una especie de lo que podría denominarse "antecedentes" para el personaje Morelli, de *Rayuela*. Se trata de antecedentes en un sentido bien especial, como él mismo destaca, ya que se refieren al descubrimiento que ha hecho el autor, del "modelo" para su personaje ya creado: un filósofo suizo de limitada importancia en la historia. Ha conocido en *L'âme romantique et le rêve*, de Albert Béguin, a Ignaz Paul Vital Troxler (1780-1866), médico, teórico de Medicina y pedagogo práctico, catedrático en Basilea y después, de Filosofía, en Berna:

"El tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y lo anulan. Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro, no podía saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente atrasada me lo devolvería desde el siglo diecinueve con el nombre de Ignaz-Paul-Vitalis Troxler, filósofo. El juego ha sido sutil: alguien que escribió en Alemania hace siglo y medio esperaba en mi futuro mientras yo en un presente de mediados del siglo veinte inventaba en París a un pensador italiano. Y esta tarde [...] conocí a Troxler a través de Albert Béguin, leí una frase suya que me devolvió a un mí mismo de hace cinco o seis años: *Hay otro mundo, pero se encuentra en éste; para que alcance su perfección es preciso que se lo reconozca distintamente y que se adhiera a él. El hombre debe buscar su estado venidero en el presente, y el cielo en sí mismo y no por encima de la tierra.*

"[...] Cualquiera podría haber acusado a Morelli de plagiar o poco menos buena parte del sistema metafísico de Troxler; yo mismo, esta tarde [...] me enojé con el viejo Morelli, porque en realidad no hay derecho de ignorar hasta ese punto a un gran visionario de la Alemania romántica"<sup>9</sup>.

Sin lugar a dudas, no es difícil decir que Troxler había sido otro Morelli, o viceversa. Los caracteres análogos que los identifican son racionalmente fáciles de confrontar, y un vistazo rápido a un par de

<sup>9</sup>*La vuelta al día*, p. 67.

ideas del modelo de Morelli descubierto por Cortázar, puede servir para introducir mejor en el conocimiento de nuestro personaje. La cita de Béguin en *La vuelta al día* concentra ya lo tan fundamental de “lo otro”, que cabe buscar en lo actual, el cielo que debe encontrarse en la tierra (y se toca de este modo la relación con la figura “rayuela”). Pero el pensamiento de Troxler tiene aún más semejanzas con la filosofía de Morelli. En Jena es alumno de Schelling, atiende a su filosofía de la naturaleza, de lo que más tarde resultará una obra positivamente valorada por el filósofo de aquel idealismo: *Ideen zur Grundlage der Noseologie und Therapie* (1803). Contiene ella una concepción del organismo individual, como algo general concentrado en una estafeta superior de la organización, en la cual quedarían también sintetizados los opuestos del mundo exterior. Serían productos de la naturaleza creadora y una forma regiría la formación de ambos. En otra obra, *Grundriss der Theorie der Medizin* (Viena, 1805) se obtienen postulados de esta categoría: “Que el *todo* en su *unidad y pluralidad* sea igual a sí mismo y que sólo *una vida* pueda haber penetrado el total, es una verdad que se contempla inmediata en la identidad y correspondencia de la esencia de todas las cosas”. La existencia de una analogía entre mundo individual y externo se encuentra esclarecida y el juicio bajo influencia mística sobre un todo de aquel tipo se hace evidente.

Los aspectos anteriores refuerzan las consideraciones de Cortázar en *La vuelta al día*. Sumado, todo ello tiene derecho a valer como una definición del pensamiento morelliano, aunque sin todavía provenir del personaje de *Rayuela* mismo. A pesar de que no entremos a analizar al filósofo del Club de la Serpiente, autorizados por la importancia que confiere Cortázar a la proveniencia acusada por éste en su espíritu y suponiendo un especial valor de ella para acercarnos a Morelli mismo, insistiremos en las contemplaciones que de él hace *La vuelta al día* en otro capítulo.

Como que entre los últimos mundos de este libro, el planteamiento de un capítulo lleva el título “Morelliana, siempre”. De Morelli no se hace mención explícita, pero se refiere a una situación que no cuesta definir como la suya: se trata de las consideraciones que hace un intelecto, orientadas hacia obtener la reconciliación en la naturaleza y a lograr un centro que proporcione la certeza de verdad. Coincidiendo con aquel “Encuentro a deshora” que a Cortázar le significó Troxler, el discurso va en torno a principios del Romanticismo alemán; y si Troxler obligaba a suponer un Schelling o un Fichte, no resulta difícil entender que ahora surja Novalis. Es a propósito del poeta que se habla sobre mundo exterior e interior (como en Troxler) y sobre un “gran



reconciliado"<sup>10</sup>: "Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado"<sup>11</sup>.

Sin embargo, en Morelli va a ser difícil, si no imposible, descubrir al reconciliado. Poseer la verdad es algo que no alcanzará: "Novalis murió sin alcanzar la flor azul", se lee en *La vuelta al día*<sup>12</sup>. No la logró, porque esa ilusión del *Heinrich von Ofterdingen* era algo demasiado externo. Morelli, por su parte, procede a atacar "lo que nos parece más falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre, que probablemente será tan incierta como el resto" (p. 512); es decir, adopta una actitud "práctica", pero al parecer, de escasos recursos. Por supuesto, la necesidad de seguridad plena no se satisfará, pues se impone el escepticismo morelliano. En cambio, Cortázar nos aclara cómo obtiene la certidumbre: "tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad"<sup>13</sup>.

No obstante, brota el asunto que constituye el conflicto morelliano por excelencia: el que enfrenta el ser humano al necesitar traducir lo experimentado, para lo cual dispone de los débiles medios racionales del lenguaje. La reconciliación que se hubiese podido lograr a través de esa "inspiración" (según la denomina Cortázar a propósito de los románticos), "puede apenas sospecharse a través de vagas obras"<sup>14</sup>. Es que "todo eso no puede *decirse*, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta, en todo caso, el pintor y a veces el loco"<sup>15</sup>. El intelecto impotente se halla cierto de que, para ayudarse, debe valerse de medios irracionales, o bien de la fantasía o el absurdo: "Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra", se dice la conciencia cortazariana, "puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red"<sup>16</sup>, para en seguida aludir a silencios en Webern, acordes plásticos en óleos de Picasso o bromas de Duchamp.

<sup>10</sup>Troxler, por su parte, habla sobre la "Entsprechung", la correspondencia.

<sup>11</sup>*La vuelta al día*, p. 207.

<sup>12</sup>Ibíd.

<sup>13</sup>Ibíd.

<sup>14</sup>Ibíd.

<sup>15</sup>Ibíd.

<sup>16</sup>Ibíd.

Todo lo cual representaría legítimas pruebas de reconciliación y “allí la mano de Novalis corta la flor azul”<sup>17</sup>.

A partir de lo que formula este trozo “Morelliana, siempre”, podrá entenderse mejor que la teoría de Morelli en *Rayuela*, tan racionalmente expuesta, rellene las insuficiencias de la ratio apelando a recursos fantásticos y absurdos, y vaya en procura de formas como el collage de citas, comentarios, narraciones, notas, páginas de diarios, documentos curiosos, etc., llevando a evocar la anarquía dadaísta, por momentos, pero demostrando luego la necesidad de organización surrealista.

A propósito de la frase de Troxler transcrita por Bégúin que cita Cortázar, hemos hecho un alcance a Schelling y no hubiese sobrado una referencia análoga a Fichte ni a varios otros. Las concordancias, tal como se justificó la que se daba con Novalis, hubieran obtenido pruebas. Pero hay una razón que llama a mantenerse alerta y a considerar la circunstancia de que Oliveira diga una vez, con acierto: “No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, de Husserl o de Wittgenstein” (p. 503). Oliveira lo dice porque el viejo exhibe ideas identificables con las de estos filósofos y porque se refiere con frecuencia a algunos y cita de otros; en relación con esto cabe advertir que no se ha citado a Troxler, aludido a Schelling, ni insistido en Novalis, porque en Morelli sea sin más lícito dar por supuesto una influencia del romántico alemán, sino con el objeto de clasificar con mayor claridad sus cuestiones, al recurrir a conceptos que orientan más fácilmente, pero que obviamente le están de algún modo cercanos<sup>18</sup>. Puesto que sin lugar a duda, las múltiples citas de nombres que contienen las morellianas tampoco son un elemento que pueda dejarse sin considerar, y a ello va por eso dedicado un párrafo especial en este trabajo.

Hablando ahora en forma expresa sobre el Morelli de la novela *Rayuela*, tenemos que su figura aparece apenas como tal, no identificable como Oliveira o la Maga. Es un autor del llamado “Club de la Serpiente” y se presenta sobre todo a través de sus teorías, críticas, divagaciones y mediante los comentarios que tienen lugar con respecto a sus ideas. Es una especie de collage de todos estos elementos de forma, pero un personaje visto “en esencia mucho más que en presencia”, en términos de *La vuelta al día*<sup>19</sup>, usadas como referentes a Lezama Lima, pero que aquí podrían calzar.

<sup>17</sup>*La vuelta al día*, p. 208.

<sup>18</sup>Porque tampoco se quiere rechazar la posibilidad de tal influjo; pero comprobarlo o descartarlo sería materia de otro estudio.

<sup>19</sup>*La vuelta al día* p. 144.



Nos interesa que entre sus notas sobre literatura se encuentre la teoría que se refiere a la escritura de una novela (que es del tipo de *Rayuela*, precisamente), dando así lugar a la discusión analítica que lleva a efecto consigo misma la obra de Cortázar durante el proceso de su creación. Relacionado con lo cual, Luis Harss destaca categóricamente a *Rayuela* como "la primera novela hispanoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir, que se mira en plena metamorfosis"<sup>20</sup>.

Julio Cortázar sabe que con frecuencia se considera a sus cuentos como provistos de una espontaneidad que no estaría dada en *Los premios* o en *Rayuela*, pero protesta en favor de que en su obra tiene tanto derecho la participación del lector, que se da directa en el cuento, a modo de reflexión, y afirma que *Rayuela* es de alguna manera la filosofía de sus cuentos<sup>21</sup>. Esta filosofía se acusa presente sobre todo entre los imprescindibles "capítulos prescindibles" de la novela, aquellos en los cuales Morelli juega un papel preponderante y donde se encarna "una búsqueda intelectual de la novela misma", "un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario"<sup>22</sup>.

Desde ese sector llamado teórico, el propio Morelli hace una formulación similar, con precisiones y detalles que aclaran que se va también bastante más allá de lo que el concepto "parte teórica de la novela" parece contener:

"En algún pasaje [...] Morelli daba algunas claves sobre un método de composición [...] Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial. En algún otro pasaje Morelli decía haber releído con nostalgia y hasta con asombro textos suyos de años atrás. ¿Cómo habían podido brotar esas invenciones, ese desdoblamiento maravilloso pero tan cómodo y tan simplificante de un narrador y su narración? [...] Ahora sólo podía escribir laboriosamente, examinando a cada paso el posible comentario, la escondida falacia [...], sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias..." (p. 502).

Prescindamos de la similitud del texto citado con los términos de Cortázar en *La vuelta al día* y atendamos más a cómo va aquí recalcado el asunto de la autotemática en una novela, cómo se le formula con

<sup>20</sup>Luis Harss, *Cortázar o la cachetada metafísica*. Mundo Nuevo, enero, 1967, pp. 57-74, p. 74.

<sup>21</sup>Cf. *La vuelta al día*, p. 25 s.

<sup>22</sup>*La vuelta al día*, p. 21.

perfecta claridad en cuanto a las contradicciones que plantea, todo dentro del marco auténticamente teórico y racional. Lo que de partida establece una corroboración del peso mayor que obtiene el intelectual en la Morelliana de *Rayuela*.

Así como las nutridas alusiones a filósofos, artistas y escritores que se van haciendo a propósito de Morelli conducen al lector e incluso a algunos personajes de la novela a pensar en un académico exhibicionista, queda en claro que el viejo no es original en sus teorías. Ya se ha dicho que no corresponde pretender encontrar a Schelling o Novalis, a Wittgenstein o Husserl mismos en ellas. No son originales sus ideas, opina Etienne, explicando, eso sí, que “lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice” (p. 502). Por otra parte, es igualmente necesario tener presente que los temas que aborda su filosofía es materia ya tratada desde muchos ángulos en la literatura: se ofrecen postulados básicos de filosofía husserliana o heideggeriana, de antiliteratura, se discute a Robbe-Grillet, se refiere con insistencia al Musil redescubierto (hacia los años en que se escribió *Rayuela*, muy “de moda” en Europa), se recurre al trozo, al lector personaje, a técnicas cinematográficas, se apela al Romanticismo y se esgrime el carácter de la posibilidad: la lista puede ser mucho más extensa. Pero su valor, fuera del que aclara el argumento de Etienne, reside en que, antes que materia propiamente diversa, es un todo en calidad de “mundo” constituido, de ambiente habitado que compila y resume la herencia occidental, de la que Morelli no puede deshacerse y de la cual sabe que no puede dejar de tener vigencia en su espíritu. Porque, ¿cómo desandar la historia de fuera y de dentro?, piensa a propósito de un *satori* instantáneo que sería solución para todo: “Trop tard pour moi. Crever in Italien, voire en occidental, c’est tout ce qui me reste” (p. 414).

Ahora bien, toda esa vasta herencia de la civilización occidental facilita el grotesco juego que ocasionan las continuas menciones de nombres y citas de ideas que acompañan las reflexiones morellianas, haciendo del personaje una abstracción-collage, que se halla sin duda muy lejana a querer abordar los problemas en sí. Todos estos asuntos se saben con valor ya sólo para epígonos, y están convertidos en meros objetos. Es aquí donde en parte tiene su base esa especie de dadaísmo que caracteriza la antiliteratura de Morelli; pero ahora que nos ocupa el intelectual que hay en él, debemos apresurarnos a destacar que no demuestra la libertad absoluta dadaísta, antes bien intenta —como surrealismo en cuanto a Dadá, puede decirse— una definición racional de ella, en tanto que desea delimitar con la conciencia sus atributos y posibilidades.

Por lo anterior cabe hacer mención de que la antinovela preconizada por Morelli (y asimismo *Rayuela*) contendría un lenguaje por momentos absurdo y espontáneo, con atisbos de irracionalismo, características todas fundadas en una marcada intelectualización carente de muestras provenientes de una primitividad. En efecto, "se acababa por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)" (p. 490).

## EL PUNTO CERO

Corresponde entrar ahora en la teoría de la novela argumentada en los "capítulos prescindibles".

*Rayuela* contiene la novela en la novela ya aludida y es dentro del proceso de creación, en su examen racional dentro de la narración misma (y constituyendo a ésta), donde se encuentra una teoría narrativa de Morelli. Él se pregunta, por ejemplo:

"¿Por qué escribo esto?, no tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra" (p. 458).

No será posible, empero, servirse de nada fuera de algo como lo "llamado pensamiento" para traducir este proceso:

"Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir" (ibíd.).

Con divagaciones como ésta van a quedar contenidos los principios de Morelli; los cuales, aunque no puedan, como él mismo reconoce, quedar expresados más que en forma racional, tienen la particularidad de provenir derivados del acto de creación. El conflicto lo va a enfrentar el artista Morelli, aun cuando lo vea como insoluble. Y se propone:

"Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)" (p. 452).



palabras que demuestran no querer oponerse al género, sino a la tendencia enfermiza de la forma. Lo antinovelístico sería lo contrario a fomentar características preestablecidas, cultivadas por tendencia y se reafirma que no hay actitud en oposición a la novela como tal, que no rige lo antinovelesco, al agregarse en seguida: "Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera" (ibíd.).

El principio de partida en que se apoya Morelli es el que se propone su autor Julio Cortázar: equiparse de nuevo, "partiendo de cero"<sup>23</sup>. El comienzo suyo quiere ser negación, burla y desafío al arte y al medio artístico, aun cuando parezca no saber con certeza hacia dónde se encamina. Existe una cita extraída de la novela *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz (tenemos la cualidad de la cita certera, tan bien utilizada por Cortázar —y por Morelli—), que condensa las actitudes de rechazo referidas: "si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción" —queda destacado lo consciente que se está de ello—, "sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos". No tiene inconvenientes en enfrentar esta condena del medio, puesto que es igualmente decidido en el desafío que le hace; "yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!" (p. 614).

De una conversación entre Oliveira y Etienne sobre Morelli (p. 504 s.) se desprenden conclusiones acerca de lo que cabría denominar "primera etapa de una antiliteratura". Oliveira entiende que corresponde combatir un "lenguaje emputecido", esto es, la literatura en el mal sentido de la palabra; pero lo contraría que Morelli no haga sino negar y que no principie apuntando hacia un objetivo. Por su parte, Etienne calcula, aconseja ser metódico y cree que "la lección de Morelli basta como primera etapa", la que puede llamarse "hipótesis de trabajo", por ejemplo. Porque es fundamental tener presente que Morelli pugna por "quebrar los hábitos mentales del lector" y que "es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista".

<sup>23</sup>Cf. Harss, *Cortázar o la cachetada metafísica*, p. 74. La expresión "punto cero" y semejantes se encuentra con facilidad en diversos autores: Hans Freyer, Lévy-Strauss, etc.

Es por cierto algo frecuente en un artista hacer un rechazo tan absoluto; no todos, sin embargo, carecen de un programa explícito. Pero por hacer una comparación, interesa mirar hacia un Robbe-Grillet, quien tras emitir declaraciones de rehusamiento, expresa a la vez no conocer una meta: "No sabemos lo que una novela deba ser en sí", concluye. "Sólo sabemos que la novela de hoy será aquello para lo cual la hacemos ahora".

Se comprueba una vez más, y ampliamente, aquel punto cero, ese solo silencio, distintos nombres para la primera etapa de una ruta desconocida ella misma y en cuanto a su meta. Pero la razón tan predominante no puede soportar (es su debilidad) el no contar con la certidumbre. En un comienzo, el criterio de los miembros del Club de la Serpiente puede mostrarse dispuesto a aceptar con beneplácito la necesidad de invertir los signos que alega Morelli, su "mundo visto con otras y desde otras dimensiones"; pero esta "preparación inevitable a una visión más pura [...] los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza [...], pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable". (p. 604). Y "también Morelli se movía en esa misma ambigüedad" (ibíd.).

Precisando esta posición inicial que es de combate, desde un estado en que los signos tienen su significado invertido o anulado, es útil recordar la mención que se hiciera del dadaísmo. Comparación que se justifica, puesto que Morelli parece demostrar cierta familiaridad con Hans Arp, Kurt Schwitters y Marcel Duchamp, según revelan las citas que hace de ellos; aunque es más importante que guarde una posición de principios equivalentes y que los medios a que alude su teoría artística, también puedan ser perfectamente análogos al Dadá. Definiendo ciertas características de aquella corriente, se da lugar a vislumbrar más definida la actividad inicial negativa. Un Schwitters, por ejemplo, sostenía que "siempre es necesario un saneamiento del arte por medio de cualquier tipo de Dadá, para eliminación de los productos de putrefacción"<sup>24</sup>. Duchamp concebía el Dadá como una posición metafísica, como un "tipo de nihilismo" para anular los clisés y liberarse. Su carácter es esencialmente de negación y los de aquel grupo hablan —como Morelli— de llevar el arte a un punto cero, a un estado que signifique estar pronto para una partida. Hacia dónde se parta, es algo que, desde esa postura, no incumbe. Con su nombre, Dadá se expresa mediante la ingenuidad infantil, agrega la primitividad de un Gauguin

<sup>24</sup>Citado de: Walter Höllerer, *Theorie der modernen Lyrik*. Dokumente zur Poetik 1. Reinbek, 1965, p. 215.



y el absurdo; se vale de lo fantástico, lo fortuito y lo falto de conexión y límite; mira hacia el misticismo y el romanticismo. Es anti-arte: “es importante comprobar que Dadá, por reacción ante el arte, deseaba ser no-arte a conciencia”<sup>25</sup>.

## PRINCIPIOS DE UNA ANTILITERATURA

### La composición literaria llamada novela

“hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara” (p. 453):

un enumerado que no deja de cifrar esperanzas en un algo positivo, aun cuando ello permanezca indefinido.

Atengámonos a esa necesidad de “escribirla como antinovela”. Si la tradición de Occidente tiene establecido un determinado orden en la composición de una novela, Morelli postula descartar en forma absoluta “la construcción sistemática de caracteres y situaciones”, aptas para el análisis racional. Propone como método “la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie” (p. 452). Con estos medios va a oponerse a la conexión tradicional de capítulos, partes, o como quiera se llamen las subdivisiones de la obra. Rechaza, por lo tanto, una sucesión temporal exacta y por eso se entiende que en *Rayuela* se nos hable de que al académico Morelli “le revienta la novela rollo chino”, es decir, “el libro que se lee del principio al final como un niño bueno” (p. 505). Su teoría desecha la acción de lo causal y consecuente, optando por *compilar* y *sumar* (cf. p. 425). La forma artística resulta destruida a través de un agrupamiento sin elección.

Sin embargo una morelliana (p. 488) nos avisa que su autor ha llegado a comprobar una prosa descompuesta en su literatura:

“Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir ‘coherente’”.

Pero considerar este proceso denominado “de putrefacción” como una decadencia o un caos de valor negativo, no es la consecuencia que deba extraerse, según explica la frase: “podrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros”. Ahora se trata entonces de “fijar elementos”, porque “el poema está para eso y ciertas situaciones

<sup>25</sup>Op. cit., p. 214.



de novela o cuento o teatro". Esa misión del poeta, la de fijar (y ser) los elementos, significa la base para entender que Morelli pida edificar la obra sobre fundamento de partes sueltas, que ellas sean palabras, dichos, frases o párrafos, cogidos de diarios, libros, poemas, etc. Nos acercamos a lo que en la novela suele denominarse "lenguaje documental", aquel que ya no representa nada señalizador hacia algo que debiese suponerse más allá de él; o, más brevemente, que carece de la propiedad de signo. Los referidos elementos llegan incluso a no desear ser la fría y objetiva foto, ellos no hacen sino autorrecapitularse<sup>26</sup>.

Y sin embargo: de un Morelli estamos ciertos que aspira al conocimiento poético, aquel que puede proporcionarle la certidumbre requerida por su ser, y no sería de esperar ese árido estado de vacío:

"Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara brusca-mente en una realidad total..." (p. 533).

La razón de este personaje que implica el artista, el filósofo y el intelectual grotescamente arquetípicos, ansía que los objetos pasen a ser propiamente tales y vivirlos en su primitiva esencia, pero dándose en ésta el poder de fundir los sanos elementos y de hacer posible la presencia auténtica del mundo<sup>27</sup>. Para lo cual no quiere imaginar *otro tipo más* de coherencia narrativa. Sabe que ello no serviría sino para satisfacer con despreciable novedad el gusto y posibilidades de aquel lector que apoda "lector-hembra":

"más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse el calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura *imago mundis*" (p. 533).

<sup>26</sup>Cf. Reinhard Baumgart, *Aussichten des Romans*. Neuwied/Berlín, 1968. Este libro contiene el curso dictado por el novelista alemán en la Universidad de Francfort (1967) y aporta una excelente visión sobre esencias y técnicas de la novela de hoy. Vid., p. 58.

<sup>27</sup>Las ideas de Morelli suelen concordar con postulados en la teoría de Robbe-Grillet. Muy próximos a lo recién observado en nuestro personaje resultan las siguientes frases: "En el lugar de ese universo de 'significados' (psicológicos, sociales, funcionales) habría, pues, que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea ante todo por su *presencia* por lo que se impongan los objetos y los gestos, y que esa presencia siga luego dominando, por encima de toda teoría explicativa que tratara de encerrarlas en un sistema cualquiera de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc., Alain Robbe-Grillet. *Por una novela nueva*. Barcelona (Seix-Barral), 1964, p. 27.

No sería la “coherencia” entendida en el despreciable significado que tiene en el lenguaje humano, lo requerido por la novela morelliana. Sería algo otro, difícilmente definible, pero con el propósito de “organizar” o “sistematizar” y de encontrar el “sentido” (aunque éstas sean expresiones racionales) de todo el conjunto que las compone. A pesar de pretender esta concepción de la novela un objetivo utópico e irracional para el entendimiento humano, no dejaría (por antinovelistica que fuera, sabemos) de ser una novela, y su formulación en la teoría morelliana —ella es del intelecto y bajo ese peso se inclina a organizar la anarquía— se encuentra articulada por la conciencia.

### EL LECTOR PERSONAJE

Se ha visto que el planteamiento de Morelli exige los elementos “puros” para constituir una novela y la prescindencia de significados preestablecidos. Un estado tal de cosas debe encarar el lector, a quien le es reservada la posibilidad de efectuarse en él aquella cristalización a la cual se ha hecho referencia. El novelista, en la teoría del viejo Morelli, tiene muy en cuenta el papel del lector para que resulte factible la realización de la obra (característica que, en general, la actualidad presenta muy exaltada): “Negarse a hacer *psicologías* y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, verdad— [se refiere sin duda a lo que denomina “lector-macho”] en contacto con un mundo *personal*, con una vivencia y una meditación personales...” (p. 497). A este tipo de lector se le va hacer enfrentar “las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones” (ibíd.). Le serán planteados problemas y no se le ofrecerán soluciones. Estas últimas son para el llamado “lector-hembra”, como también los problemas ajenos. El “lector-macho” no encontrará problemas que no le incumban, puesto que los abordará todos. Este tipo de lector es el que habrá entendido su participación en la novela y se hará verdadero personaje de la misma, inmiscuyéndose profundamente en ella. “El verdadero y único personaje que me interesa es el del lector”, se lee en *Rayuela*; pues “algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (p. 497 s.). Y una frase que sirve para complementar lo mismo: “hay solamente esperanza de un cierto diálogo en un cierto y remoto lector” (p. 539).

El lector-personaje significa todavía más que una actitud alerta y comprometida con los asuntos de la novela. No se pretende sólo que él haga suyos los problemas de la narración. En verdad, no sería suficiente, pues su misión es de mucho mayor importancia. Porque con su



participación, le está a él dada la posibilidad de hacer realizable la novela.

El trabajo del autor no puede ser suficiente, si es que no alcanza al lector en el modo señalado. No es que éste deba ser únicamente un intérprete de la obra o que se "entregue" a ella. Ya que

"el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*" (p. 453 s.),

nos encontramos frente a la idea de narración que funde narrador y lector. Esa simultaneidad supone la realización más plena, al unificar en el tiempo la actuación de autor y lector, haciendo de ambos los creadores de la obra. Y ello es posible, porque el texto narrativo es *materia en gestación* y contiene *potencias*, las cuales ejecutan sus valores en fuerza latente a través de la parte del lector: en otros términos, la labor del autor no está ejecutada ni es pretérita, sino que está siempre viva, apta para ser completada por el lector en una "inmediatez vivencial" (ibíd.).

Conviene agregar que Morelli cree "todo ardid estético" prácticamente inútil para conseguir un lector como el señalado, y su teoría insiste en que no debe pensarse en "agarrarlo". Ello no podría constituir más que truco o medio de la novela común y corriente para acercarlo. Aún más: aquella "inmediatez vivencial" debería ser producida "por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible" (ibíd.). La narración que se sirve de elementos de tal índole no desea ser valorada —en realidad no cabe hacerlo— en cuanto a la belleza, la fuerza u originalidad del estilo, sino en su aptitud para permitir combinar u ordenar modelos ficticios<sup>28</sup>. Esto es, en el grado que permita la intervención del "lector-macho" frente a un "modelo para armar", como resumen con acierto el subtítulo de 62, la novela cortazariana posterior a *Rayuela*.

La relación entre el arte de la literatura y del cinematógrafo, algo que se ha contemplado con sobrada insistencia en el curso de la época contemporánea, especifica lo anterior. Nos interesa, por conectarse la narración de Julio Cortázar con la narración fílmica moderna y porque el objeto mismo de nuestro estudio, la teoría morelliana, hace alusión directa al cine y lo relaciona con la novela, justo en cuanto a los fragmentos íntegros y al papel del lector al respecto.

Entra en hacer mención de "fotos" y "cine", paralelamente a

<sup>28</sup>Cf. R. Baumgart, op. cit., p. 85.



“fragmentos” y “novela”: “En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados [...]. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros” (p. 532). La vivencia de las fotos y de los fragmentos narrativos, de momentos en el arte, hace posible lograr *lo otro*, entenderlo por medios que no son racionales sino indefinibles. Pero ese todo que obtiene la suma de instantes puede ser también algo orgánico y está conferida al espectador (o al lector) la misión de conseguirlo, estableciendo los nexos en su labor co-creadora:

“Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes [...]. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector” (p. 532 s.).

La ficción fílmica y esa novela denominada documental a la que se hiciera referencia, van a revelarse muy próximas, por ir compuesto el total ficticio fílmico mediante elementos que permanecen concretos. Se presentaría el acontecer mismo y no un relato de ello. La imagen actual de objetos, gestos, actos, en una palabra: fenómenos, hace que un Robbe-Grillet, por ejemplo, envidie del cine esas posibilidades que parecen vedadas a la narrativa, pero que él trata de efectuar en ella. Otro tanto demuestra la teoría morelliana, apelando al montaje de hechos o fragmentos en sí consistentes, de trozos de lenguaje en bruto, de citas de autores o pedazos de periódicos. Se trataría de esa literatura documental que pone en escena —y no que tan sólo reproduce— muestras de lenguaje. Se trata de valerse de los elementos señalados, para por medio de la compaginación y el montaje poner en movimiento el material y obtener así relaciones y narración<sup>29</sup>.

## LA CITA

De lo que hasta aquí va comentado se puede deducir, en un sentido amplio, la novela como la totalidad resultante de una pluralidad de elementos heterogéneos. La integración de los cuales incluye, entre varios, el recurso de la cita en la narración.

Como ya hemos advertido con respecto a otros puntos analizados,

<sup>29</sup>Cf. R. Baumgart, op. cit., pp. 34 ss.

nuestra referencia a la cita tampoco debiera orientarse a hacer mención de ella en la composición general de *Rayuela*, sino en especial a tener en cuenta las ideas que sobre ella demuestra tener Morelli. No obstante, el hecho de ir muchos pensamientos de Morelli presentados entre comillas o con firma de otro autor, con mención o sin mención de la obra a propósito de una frase proveniente de ella, hace imprescindible atender al valor que tiene esta forma para la exposición de una teoría.

Eso sí que a primera vista la abundancia de citas podría sin más conducir a hablar sobre una "manía de las citas en Morelli" (p. 594), por utilizar los términos que encabezan una, tomada de Georges Bataille y alusiva a la heterogeneidad difícil de explicar en un mismo libro. Ahora, teniendo en cuenta la frase transcrita (existen otros encabezamientos de citas similares en *Rayuela*), resulta fácil advertir que este medio no sólo está en la obra como recurso de su autor; la narración demuestra que la lectura que hacen otros personajes de los escritos morellianos lo acusa presente en ellos mismos. Por lo tanto, sería también recurso y teoría de Morelli.

El intelectualista que es Morelli y sus cualidades de poeta doctus explican en gran parte el que apele con tanta frecuencia a la mención de nombres de escritores, filósofos o científicos, o a la transcripción de frases literales extraídas de libros. El valor de estas menciones ha sido discutido en abundancia. Así, Néstor García Canclini, en su libro *Cortázar. Una antropología poética*<sup>30</sup>, hace referencia a que "ciertos críticos se complacen en detectar las influencias que operan en Cortázar. Pretenden explicarlo mencionando a Jarry, a Joyce, a Durrell, a Musil, a Borges, a Marechal, y una larga lista que sería tedioso repetir. Aparte de que la deuda con algunos de ellos salta a la vista y que el propio Cortázar la admitió, creímos inconducente demorarnos en estimar qué parte de la obra procede de cada uno porque su talento le ha facilitado recrear todas esas influencias y producir una literatura que asombra desde el principio al fin, en la cual cada técnica parece inventada por el autor para tratar precisamente la situación en que la emplea".

Pero tanto la cita de nombres como de pasajes de diversos escritos en el texto de Morelli (y en *Rayuela* en general) se mantienen vigentes en su calidad de "documentos" de lenguaje dentro de la obra literaria y es la razón por la cual gran parte del material de que dispone el intelecto morelliano no está "asimilado" en la obra ni "recreado" en sí, sino que va en un texto que lo modifica y al cual modifica.

<sup>30</sup>Buenos Aires (Nova), 1968. Nota, p. 111.

Cierto es que las relaciones múltiples a que tienta peligrosamente la "analogía" en la creación cortazariana, parecen autorizar referencias fáciles a los autores mencionados, y así es como algunas apreciaciones han solido caer en excesos. Mas la cita de nombres tampoco puede considerarse como algo absolutamente vano. Citar Morelli a Michaux, Mondrian, Heidegger, Parker, no es mera enumeración de algún escritor, un pintor, un filósofo o un jazzista. He aquí la importancia de hacer estas menciones y lo que orienta hacia entenderlas como elementos de composición: nombrar a un Paul Klee, por ejemplo, a propósito de lo que sea, no tiene el valor negativo de pose intelectual para estos efectos (incluso si Morelli, Oliveira u otros no hagan otra cosa al utilizarlo en sus respectivas palabras). Involucra por lo menos la concentración de ciertas características generales, que en virtud del contexto pueden resultar especificadas; se trata de una referencia simbólica (en su sentido más amplio) por sobre la cual debiera pasarse: ella contendría esa singular especie de "identidad de esencia momentánea" (utilizando palabras de Lévy-Brühl empleadas por Cortázar); ella sería una reunión de conceptos de cualquier índole, expresados en un solo elemento de lenguaje simple. Por lo tanto, a quien y en qué sentido se mencione, o la búsqueda del origen de la mención, podría insinuar algo en cuanto a influencias, cultura, ideas del autor: en cuanto a sus antecedentes. Tales menciones pueden desempeñar la función índice de herencia y operarían por ello en lo que respecta al significado. Generalizar ese significado sería arriesgado, sobre todo si se quiere partir únicamente de la obra para establecer nexos con otros autores; pero, como dice el propio García Canclini, la deuda con algunos salta a la vista.

Es lo que sucede en lo relacionado con el nombre de Robert Musil, con ciertas concepciones de este novelista austríaco, con denominaciones suyas y con trozos cogidos de su obra. Que el nombre de Robert Musil aparezca con insistencia, a propósito de una alusión a Ulrich, el héroe de *El hombre sin cualidades*, o integrando una larga lista, ciertamente no significa una razón categórica para atender con especial atención a él en *Rayuela* y quizá podría probar, como máximo, que la figura de Musil no es del todo ajena a Julio Cortázar. Pero una breve referencia a la familiaridad de pensamiento y similitud de motivos que demuestran concepciones fundamentales asombrosamente análogas, justificará que se trata de analogías específicas y no de concordancias fortuitas o lejanas tangencias, que el derrotero enciclopédico condensado en *Rayuela* a propósito de Morelli, podría con facilidad sugerir.

El pasaje que se lee en el capítulo 102 de *Rayuela*, obtenido de un "ejemplar dedicado" de *Las tribulaciones del estudiante Törless* que Morelli



tiene subrayado, demuestra una posición muy semejante a otra que ya conocemos en el filósofo del Club de la Serpiente:

“¿Cuáles son las cosas que me parecen extrañas? Las más triviales. Sobre todo, los objetos inanimados. ¿Qué es lo que parece extraño en ellos? Algo que no conozco. ¡Pero es justamente eso! ¿De dónde diablos saco esa noción de “algo”? Siento que está ahí, que existe. Produce en mí un efecto como si tratara de hablar. Me exaspero, como quien se esfuerza por leer en los labios torcidos de un paralítico, sin conseguirlo. Es como si tuviera un sentido adicional, uno más que los otros, pero que no se ha desarrollado del todo, un sentido que está ahí y se hace notar, pero que no funciona. Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas. ¿Significa eso que soy un vidente o que tenga alucinaciones?” (p. 520).

Sin duda que el conflicto contenido en este monólogo —concentrado y vivo, porque es cita cortazariana— ya lo hemos visto en Morelli. Se trata de una sensación peculiarísima que contiene “la noción de ‘algo’” y que parece querer obligar a hablar. Aunque el sentido de ese ‘algo’ parece en cierto modo no estar concluso, y aunque no es con los medios de la razón con lo cual se lo tiene captado. Son “voces silenciosas”, dice, haciéndose la pregunta que lo supone vidente o víctima de alucinaciones. Sucede que el “conocimiento” de “algo” se ha producido por la vía del estado poético que coge en forma de realidad primitiva: una situación que palabras no pueden transcribir. El lenguaje sólo sirve para enunciar las tendencias y obstáculos del problema que se produce dentro de esta imposibilidad, y el intelecto humano —o de un artista— llega a sospechar fantasías, casi identificando a éstas con la posibilidad de vivir algo en su estado primario.

Un ejemplo como el recién observado no pronuncia una sentencia absoluta en cuanto a la relación que pudiera existir entre Cortázar y Musil. Pero si a él se van agregando realidades como la del misticismo presente en *Rayuela*, concretado a través de una cita de los sermones de Meister Eckhart (cap. 70) —un estado también tan actual en *El hombre sin cualidades*—; si se suma esa posibilidad de ser pleno, originada por lo que se llame éxtasis místico medieval o zen-budista, en esa ‘otredad’, ‘otro estado’, ‘otherness’ o ‘lo otro’, que existe en Musil con un término equivalente e idéntico: *anderer Zustand* (otro estado); y si no se olvida que con respecto a la misma situación se conoce un ‘borde de la otredad’ en *Rayuela* y un ‘caso límite’ en Musil: —si se considera esto en total, las pruebas de una proximidad se hacen mucho más visibles<sup>31</sup>.

<sup>31</sup>Los términos mencionados no son exclusivamente de Musil, pero en otros autores

Con todo, a pesar de las incuestionables congruencias destacadas, ciertos criterios tal vez aún insistiesen en que no se trata sino de felices coincidencias. A continuación, empero, debe quedar en definitiva evidente la necesaria asociación Cortázar-Musil, que observamos a través de citas de textos, de términos de conceptos (o también concepciones), de motivos.

Tenemos que en torno a otro motivo, de especial importancia, tanto en *Rayuela* como en *Der Mann ohne Eigenschaften* se obtiene otra correspondencia muy estricta. Una morelliana hace alusión a un "reino milenarismo": "¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenarismo, un edén, un otro mundo?" (p. 432), dice una pregunta en una página de Morelli. El texto prosigue: "*Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre...* Y dale con las islas (cf. Musil)...". La correspondencia va ahora planteada explícitamente y aunque el motivo "isla" pueda significar nexo con tantos autores (por recordar a cualquiera de los más cercanos a Cortázar, piénsese en Alfred Jarry con sus diversas "iles" en el *Docteur Faustroll*), aquí está señalado, con una nota entre paréntesis, Robert Musil. Debe entonces recordarse que en él el motivo "las islas" tiene significado esencial; lo que en el texto que nos interesa se refuerza aún más, porque se relaciona directamente con el motivo del "Reino Milenarismo" recién mencionado en *Rayuela* y concebido asimismo en *El Hombre sin Cualidades*: "Ins tausendjährige Reich" (Hacia el Reino Milenarismo) es el título que lleva el Libro Segundo de *Der Mann ohne Eigenschaften*. La señal de Cortázar hacia Musil no podía ser más directa.

Aceptando la nueva dimensión y, con ella, el enriquecimiento de que dota a la obra el recurso de la cita, no contraría leer en *Rayuela* que "era más fácil entender a Morelli por sus citas que por sus meandros personales" (p. 466). Una frase que demuestra que la manía de Morelli por citar es bastante mejor que un porfiado hábito, pues las citas definen a quien las hace, a quien las coge y reproduce en su propia obra, no sólo por lo que contienen, sino por la función a que se destinan en el nuevo escrito que pasan a integrar.

En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar hace referencia expresa a la cita. Demuestra estar muy consciente de la importancia que tiene en su composición novelesca y para explicarlo llega incluso a valerse del recurso mencionado. No hace mención del viejo Morelli, pero sus argumentos corroboran los que se vieron a propósito suyo directamen-

---

no se utilizan con valor ni en contexto tan similares a como se presentan en *Rayuela* y en *El hombre sin cualidades*.

te. El texto que sigue desea probar las cualidades más fundamentales de la cita:

“Se habrá advertido que las citas llueven y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. [...] además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel, por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: ‘Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso’ [Robert Lebel, *La double vie*]. Yo hubiera necesitado más palabras, es seguro.

”El personaje que habla por boca de Lebel es nada menos que Marcel Duchamp. A su manera de suscitar una realidad más rica [...], se suma aquí algo que no podría decir explícitamente pero que quizá alcance a *decirse* a desgajarse de todo esto. Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar [...] no sean dos ritmos diferentes. Algo como lo que trataba de decir Antonin Artaud: ‘... hablo de ese mínimo de vida pensante y en estado bruto —que no ha llegado a la palabra pero que podría decirse si fuera necesario—, y sin el cual el alma no puede vivir y la vida es como si ya no fuera’. [Antonin Artaud, *L’ombilic des limbes*]”.

Tras estas palabras se entiende mejor que las citas son una especie de *ready-mades* montados en el conjunto narrativo que es la novela. La figura “cita” aparece sin más como parte del repertorio lingüístico y, como tal, rara vez es descrito desde fuera. La presentación que de ella hace una frase como “Duchamp opina:”, o la mención de autor y obra al pie del trozo, no alcanzan a (ni pretenden) introducirlo analíticamente. Las frases citadas se entienden desde sí mismas (leímos que Cortázar comentó después de citar: “Yo hubiera necesitado más palabras, es seguro”); se entienden desde ellas mismas y en relación al trozo en que ahora operan, prescindiendo de una articulación racional.

Teorías sobre literatura documental explican que las citas sean elementos brutos, como decía Cortázar, *unidades en sí* de comunicación, ya que el lenguaje de este arte tiende a captar relaciones o interpretaciones que ya han sido formuladas. Esta propiedad hace entender que Morelli se incline tanto por las citas (y que tanto las valore Cortázar). La



narración cortazariana, o la que concibe su personaje Morelli, saben servirse de la *reproducción lingüística* para lograr propiedades que de otro modo permanecerían inalcanzables. Así la narración cuenta con elementos cuya fuerza está latente y que operarán por sí solos, más como cuerpos individualizados que en virtud de las ideas contenidas. Por esta razón adquieren un valor estético los elementos estudiados: porque el autor debe entender usarlos como objetos y no pretender que ellos en sí sean sendas creaciones. (Tal no sería sino labor del epígono).

Por fuerza estos objetos operarán en el nuevo medio de una manera distinta a como actuaron, y diferenciándose con peculiaridad de los elementos que actualmente los rodean. De lo que se obtiene una iluminación diferenciada y de especial potencia. De lo que también puede resultar un tipo de genuina creación.