

DE LA CRISIS DEL INDIVIDUO A LA BUSQUEDA DE UNA IDENTIDAD MULTIPLE EN *RAYUELA*

Klaus Dirscherl

*Tomar de la literatura eso
que es puente vivo de
hombre a hombre*

*(Rayuela 79, 453)*¹

1. Historial clínico

Horacio Oliveira no es propenso a la autocompasión. Si lo fuera, este amigo de citas habría seguramente utilizado también la frase de Fedra *Mon mal vient de plus loin*² al comentar su malestar consigo mismo y con el mundo. De hecho, la crisis del individuo que Horacio Oliveira está viviendo de manera ejemplar, tiene ya una larga historia. Una historia de la que nuestro héroe intelectual de París/Buenos Aires, es muy consciente. *Le sentiment de l'incomplet*,³ la pérdida de la certeza metafísica del ser, la nostalgia de la inserción en el mundo como totalidad armónica, la experiencia dolorosa de la dicotomía alma-cuerpo, todos ellos son aspectos de una crisis del individuo, que ha sido desde el romanticismo tema central de la filosofía y las artes. La historia de esta crisis, con su climax en Rimbaud, Lautréamont y los artistas del *fin de siglo*,⁴ con sus intentos de curación radicales según recetas positivistas o surrealistas, muestra también la ineficacia de las terapias propuestas hasta ahora. Y si confiamos en las confesiones de Cortázar, *Rayuela* tampoco ofrece ninguna solución

al problema. Así *Rayuela* sería un libro lleno de preguntas, *una enorme serie de dudas, de problemas, de incertidumbres, de cuestionamientos*, un libro *sin soluciones*,⁵ y precisamente esto habría determinado su éxito.

Creo que aquí Cortázar es demasiado modesto, ya que *Rayuela* ofrece más que sólo un diagnóstico ingenioso y divertido de la crisis del individuo. La novela ofrece también una terapia. Y precisamente ahí se ven los comienzos de una superación de aquel *mal du siècle* que Horacio y su autor padecen y diagnostican. Recordemos brevemente los conocidos síntomas de esta crisis tal y como se manifiestan en Horacio Oliveira para después preguntarnos qué posibilidades de salida al dilema, qué caminos hacia el *hombre nuevo* desarrolla Cortázar en la novela y a través de ella.

2. Diagnóstico.

El hombre no es lo que le intenta hacer creer desde Aristóteles la tradición occidental. Esta es la convicción central de Cortázar. Y ella la explica y padece su héroe Horacio de muy diversas maneras. El hombre no tiene la identidad individual que le inventan historiadores, hagiógrafos (*R* 19, 98) o autoridades que extienden carnets de identidad.⁶ Quien, a pesar de todo, crea en ello, se hace culpable de *egotismo barato* (*R* 28, 193). Tampoco el hombre es superior a las cosas y a los animales por su capacidad de pensar. ... *el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta* (*R* 28, 190). Y estos pilares de la construcción humana, cuerpo y alma, o cuerpo y espíritu, como se quiera, que hemos definido tantas veces, son una invención gratuita que, según la necesidad, se evoca o se cambia sin que pueda explicar al hombre. Las burlas sobre la inútil dicotomía cuerpo-alma en *Rayuela* son numerosas. Recuerdo solamente la irónica reflexión de Horacio comiendo una sopa y las consecuencias metafísicas de este cucharear: *Y yo soy eso, un saco con comida adentro./ Entonces nace el alma: "No, yo no soy eso". Ahora que ...* (*R* 83, 459)⁷

Es precisamente la relación con las cosas, con la materialidad del mundo la que recuerda dolorosamente al individuo las insuficiencias de su propio conocimiento. Horacio es *una víctima de la cosidad ... le duele el mundo* (*R* 17, 84). Allí donde personas intuitivas como la Maga hacen lo justo instintivamente, intenta él entender, explicar, antes de actuar. La misma enfermedad occidental del siempre razonar falsifica, naturalmente, el contacto con los demás. Perjudica la comunicación humana en todas sus formas aunque suene paradójico. *La incomunicación total* (*R* 22, 119) constata Horacio al ser testigo del accidente de Morelli en una calle cualquiera de París y de la reacción de la gente boquiabierta. Tenemos que añadir que lo que él observa como incapacidad de comunicación en los demás, es válido también para él. Y rige sobre todo para aquéllos que se sirven sin consideración del medio central de comunicación, la lengua, sin darse cuenta de lo que significa hablar. En la lengua, en la utilización convencional de las palabras como moneda de cambio en el

tráfico diario, radica para Cortázar la raíz principal de la crisis del hombre occidental. La lengua entendida como Logos solidifica con su fuerza estructurante el mundo ya desde la antigüedad. Con su pretensión de *representar* determina de una vez para todas lo que es y no es realidad.⁸ Por esto la lengua, así entendida, es para Horacio Oliveira y para Cortázar el sitio principal donde tiene lugar la violación del hombre:

La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir – ¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca o en qué tenebroso día? – hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. (*R* 19, 99).

Con esta crítica incondicional de la lengua, que se persigue durante toda la novela, apunta Cortázar también a la literatura y con ella a toda la cultura occidental. Precisamente son ellas las que han erigido estos falaces monumentos de la llamada civilización para el propio engaño del hombre.

La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en el centro. A pesar de toda su curiosidad y su insatisfacción, la ciencia, es decir la razón, empieza por tranquilizarnos. (*R* 28, 194).

Interesante es que Argentina – para Cortázar – siempre sirve de ejemplo especialmente risible de la ceguera occidental frente a los dilemas de una cultura logocéntrica. Igual si se trata de la novela rioplatense cursi y tradicional (*R* 20,100) o de la imitación servil de una retórica rimbombante y por supuesto española,⁹ siempre son objeto de la burla del exiliado voluntario que es Cortázar. Lo que con mucho orgullo llaman "cultura" en su país, lo clasifica él como *un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón o en las conferencias de los maestros extranjeros* (*R* 74, 444). Y en una entrevista con González Bermejo declara: *Ahí (en Rayuela, K. D.), freudianamente, estoy matando a toda mi familia, estoy matando a mi país, a mis compatriotas, a mis amigos, estoy matando todas las herencias*.¹⁰ En estas palabras se ve muy bien que su radical cuestionamiento de la concepción del hombre tiene implicaciones privadas y universales al mismo tiempo. El diagnóstico de la crisis es claro y diferenciado al mismo tiempo: el individuo humano y con él la concepción de la realidad como la ha heredado de la civilización judeo-cristiana, están en un callejón sin salida que le debe hacer dudar del sentido de su

existencia. La terapia que propone Cortázar contra este *mal del mundo* no es tan terminante.

3. Terapia.

El primer paso en el intento de curación del paciente (hombre) es el de la negación, el *no* categórico a todas las herencias de la civilización occidental. *Hacer tabula rasa* es, según propias declaraciones de Cortázar, una de las principales metas e *Rayuela*. Horacio Oliveira es al mismo tiempo objeto y medio de ese intento de renovación a partir de la nada. Según Cortázar *Hay que empezar por destruir los moldes, los lugares comunes, los prejuicios mentales. Hay que acabar con todo eso y tal vez así, desde cero, se pueda atisbar lo que él llama el Kibbutz del Deseo*.¹² Cuidadosa y lentamente formula Cortázar lo que él apunta como la meta de la renovación del hombre. Decidido y seguro es sólo cuando marca los objetos de su negación.

Morelli, su alter-ego, en lugar de escribir recomienda y practica el conocido *describir*. En lugar de actuar, considera Horacio *la renuncia a la acción* (R 3, 31) como la única protesta posible contra los mecanismos de ilusión en los que el hombre amenaza con involucrarse. No es necesario dentro de nuestro argumento aludir a las múltiples implicaciones de la poética del *describir*. Su relación con la estética del cubismo (más que con la del surrealismo) es evidente. La crisis del objeto en el arte moderno casi coincide con la crisis del sujeto en la literatura. Lo que importa indicar es que para Cortázar la destrucción de los esquemas de la lengua y de la literatura es también un proceso de renovación, o por lo menos su preparación. Así recomienda Morelli, el portavoz de su teoría literaria, un *empobrecimiento* (R 99, 500), una reducción de los medios de la lengua, y lo compara curiosamente con un proceso de putrefacción. *Una prosa puede corromperse como un bife de lomo ... Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza – con tanto trabajo – hacia la simplicidad*. (R 94, 488). La putrefacción de la que se trata aquí no destruye sino que libera las partes constituyentes del texto casi como elementos químicos para hacerlos disponibles para nuevas composiciones, para mezclas sorprendentes: *Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones*. (R 97, 497). Al autor Morelli le *preocupa menos la ligación de las partes, aquello de que una palabra trae la otra ... Morelli ... busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja* (R 99, 505). La disponibilidad de los elementos, fácilmente asequible en la escritura, será más tarde la meta principal de una "re-invencción" de los modos de convivencia en el plan existencial.

Pero antes de progresar a este nivel de "actuación" hay que negarse, según Cortázar, a todo tipo de acción convencional. Así corresponden al desescribir de Morelli y Cortázar en el plan existencial las múltiples formas del no actuar, la pasividad fundamental de Horacio Oliveira. Pensemos sólo en el capítulo 28 cuando él, después del fracaso tragicómico de su intento de solidaridad con Berthe Trépat, en casa de la Maga, registra la muerte de Rocamadour sin deshacer en él y en los demás la serie de acciones que normalmente suele provocar un suceso semejante. Pensemos en su repetida negación de participar en actos de solidaridad para con una Argelia independiente (R 28, 198) o también de tomar parte en otras bien pensadas *acciones colectivas* (R 90, 474). Para él son dichas acciones una dudosa salida al dilema existencial del Yo. *Siempre se es santo a costa de otro* (R 90, 475). En vez de fijar las relaciones establecidas, sirven para cambiarlas. Visto desde una óptica histórica pueden ser necesarias acciones de este tipo, pero no contestan a la fundamental cuestión metafísica del ser: si el hombre, a través de su intervención, puede cambiar algo en la evidente determinación del mundo.

El escepticismo de Cortázar ante la posibilidad de cambiar el mundo era profundo – como se ve – en los años de la redacción de *Rayuela*, y contrasta de una manera flagrante con el concepto de una literatura comprometida, como la representaban Sartre y de manera modificada Camus, los dos preceptores intelectuales en aquel París de los años 50 en que también Cortázar vivió y escribió. El autor de *Rayuela*, quien a través de su abandono voluntario de Argentina emprendió un primer acto de *descentrar*, se sitúa también aquí otra vez, en el París de los años 50 en una posición marginal. Se niega a asumir compromisos filosóficos y políticos a la moda de entonces. Considerada así, *Rayuela* – a pesar de las pocas referencias explícitas a Sartre y su concepto de literatura y filosofía – se lee a trechos como un cuestionamiento parodístico y a la vez serio del existencialismo que, para Cortázar, tiene una fe inaceptable en la acción y la "situación" como remedios al absurdo aparente de la realidad histórica.¹³

¿Quién está dispuesto a desplazarse, a desafortarse, a descentrarse, a descubrirse? (R 97, 497). Estas preguntas de Morelli contienen casi enteramente el programa positivo de Cortázar para la superación de la crisis del individuo. Son propuestas que él mismo, como autor y como hombre, en parte realiza y que deja comprobar a sus personajes ficticios. En el *desplazarse* y *descentrarse* se encierra toda la conocida teoría del caminar y con ella las múltiples estrategias de la búsqueda que *Rayuela* ejemplifica. La petición de un "desafortarse" es una manera más de defender el juego como componente serio de la vida humana. Y seguramente implica también muchas otras formas de transgresión pensables en un plano existencial y cultural que Cortázar considera como supuesto para una renovación del hombre. El "descubrirse" finalmente articula el deseo de aquel abrirse, salir de sí mismo, que posibilitan una auténtica unidad con otros, un paso de las fronteras individuales del ser. Está claro que, en caso concreto, los diversos tipos de transgresión y apertura del individuo se sobreponen y se apoyan. El "acto final" de

Horacio en París, el asunto con la clocharde Emmanuelle, es un buen ejemplo para ello. Aquí juego y curiosidad, búsqueda y disponibilidad se juntan para, después de una *deseducación de los sentidos* (R 36, 246), despertar en Horacio – durante un momento – la esperanza en el famoso *Kibbutz del deseo*.

Con esto hemos llegado al punto más delicado de las propuestas de Cortázar: la pregunta cuál debería ser la meta de una eventual renovación del hombre, cuál la forma y calidad de la nueva y transformada realidad. Cortázar y Morelli contestarían a esta pregunta probablemente que el camino y la meta no se pueden separar uno de otro, que camino y meta, forma y mensaje, como en el Mándala budista, son uno o deberían llegar a serlo. No obstante Cortázar no deja de desarrollar abundancia de conceptos, metáforas, claves para describir, evocar, para conjurar al hombre nuevo. Es igual *encuentro o cifra, o mándala, o Kibbutz del deseo o isla o figura; a todos ellos es común que sólo se entienden como intentos lingüísticos de aproximación* a lo todavía desconocido. Son como gestos nostálgicos de una perdida comunión entre el hombre y el mundo. Cortázar es consciente de su carácter provisional. Interesante para nuestro argumento es el hecho de que la mayoría de estas expresiones intenta evocar algo como un lugar de unión, tratan de denominar estructuras de identidad colectiva. ¿Serían ellas entonces la respuesta cortazariana a la crisis del sujeto individual? Por lo menos el concepto de figura merece ser estudiado bajo esta perspectiva.

4. La *figura* como modelo de transgresión.

Ya es sabido que al concepto de *figura* le toca una posición especial. Cortázar lo ha tematizado con frecuencia, aunque, lo que una figura constituye, supuestamente no se puede definir en absoluto.¹⁴ Según sus propias indicaciones ofrece el texto "Cristal con una rosa dentro" la descripción más explícita de la figura.

En mi condición humana habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga – en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido – la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.¹⁵

Así concebida la figura es un encaje de elementos de la realidad heterogéneos en un nuevo Todo: *la presentación sucesiva de varios fenómenos*

heterogéneos crea instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora. El paso de la pluralidad heterogénea a la unidad sorprendente resulta repentino y, en cierto modo, sin propósito. Está unido al sujeto que percibe como medio. Según Cortázar un estado de *distracción* o de *porosidad* es muy propicio para este tipo de percepción. La nueva unidad posee una cierta totalidad (*cumplida*) y fascinación (*vislumbradora*). Los distintos constituyentes de la figura se desvanecen en su unidad (*cristalización fulgurante*). Así, tan repentinamente como surge desaparece de nuevo porque, según Cortázar, nosotros no estamos en situación de *des-plazarnos*. Lo que queda, es una nostalgia de esa *realidad otra, esa figura total*.¹⁶

La cercanía del concepto de *figura* al de metáfora, especialmente tal y como lo desarrollaron los surrealistas, es conocida. También fue indicado el parentesco con otros conceptos de la estética surrealista, como la escritura automática.¹⁷ La conexión entre el *hablar con figuras* y la poética del *desescribir* la ha demostrado por último Goloboff.¹⁸ Es a las implicaciones existenciales del concepto de *figura* a las que se ha descuidado demasiado hasta ahora. Y, sin embargo, me parece a mí que es esta posibilidad de entender la *figura* como camino de transgresión existencial la que interesa sobre todo a Cortázar.

En el proceso de "figuración", como lo entiende el autor de *Rayuela*, las cosas salen de sí mismas, en cierto modo. Abandonan el contexto de su existencia previa para momentánea y fascinantemente encontrar una unidad múltiple, una nueva identidad sobre la base superada de las distintas identidades iniciales. En la *figura* ocurre una unión entre hombres y hombres, entre cosas y hombres, que permite olvidar su separación, su distinción habitual. Y sabemos con Cortázar que es este "distincionismo" el que constituye el mal lógicamente incurable del hombre occidental.

Cortázar escenifica en *Rayuela* muchísimos ejemplos de esas extraordinarias constelaciones, o mejor digamos "figuraciones" de la realidad y que producen – de una manera momentánea y fascinante – nuevos conjuntos de heterogéneas partes constitutivas. El jazz aparece repetido como camino de liberación pero también como medio de unión entre cosas y personas. Así nos asegura el narrador de Cortázar durante una de las conocidas sesiones del Club de la Serpiente que *La música alojaba las resistencias y tejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolos a todos.* (*R* 16, 80).¹⁹ A veces – la mayoría del Club está ya cansada, medio borracha, se sienta uno sin saber qué hacer – sobreviene a Horacio esa *distracción* o también *porosidad*, que le permiten la paravisión de una imagen de totalidad a través del caos reinante (*R* 17, 84 f.). Gregorovius nos descubre que Horacio, en sus caminatas por París y sin ser consciente de ello, va a la búsqueda de su *figura* (*R* 26, 160) como de una llave que lo cierre todo. Horacio mismo cuenta al amigo Etienne sus sueños por teléfono y comprueba después (*R* 57, 407) que así había estado al mismo tiempo en varios lugares, es decir que estaba realizando aquella ubicuidad que también caracteriza a la figura. El emparejamiento más bien casual de Horacio con la

clocharde Emmanuelle la acerca también a *completar la figura* (R 36, 238) como *crystalización del deseo*, antes de que un policía arrancara a uno del otro a los curiosos amantes y, con ellos también a la *figura* como fase previa del *kibbutz del deseo*.

Queda por completar que también el lector de *Rayuela*, así como Morelli lo desea, es puesto en condiciones de elaborar sus *figuras* a partir de una disposición juguetona que le incita a reunir elementos casualmente permutables. Ese lector sería capaz de realizar *crystalizaciones* del texto que integren su pluralidad heterogénea en nuevas unidades:

Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector ... El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura ... Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos *crystalizara* bruscamente en una realidad total. (R 109, 532 f.).

La actividad de la lectura se concibe así análoga a la búsqueda y percepción de *figuras* como las realizan los "héroes" de *Rayuela* en sus momentos más felices. *Aprender la unidad en plena pluralidad* (R 19, 98), este programa existencial y utópico de Horacio se convierte así en una tarea para el lector. Y se acerca a su satisfacción máxima – como Horacio en sus mejores momentos – cuando tiene una paraversión de la *realidad total*.

Con ello se puede responder a la cuestión formulada de entrada, de si *Rayuela* es algo más que un libro de preguntas. *Rayuela* ofrece, junto al diagnóstico de la crisis del individuo, propuestas para una terapia a esta crisis. A través de las diversas formas de "figuración" consigue, sobre todo Horacio, el ejemplar individuo sufridor, a veces durante un instante, aquella transgresión de la realidad coagulada que normalmente le duele tanto. Y precisamente esos momentos de "figuración" cuidan de que la esperanza en aquella *realidad total*, el paraíso en la tierra, que motiva su perpetua búsqueda, no se apague. El lector de *Rayuela*, debido a la estructura típica de la novela, se ve entonces envuelto en esa búsqueda. La *lectura cómplice* le enseña la práctica de la "figuración", y así participa de la misma nostalgia de totalidad: *La novela ... le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual* (R 79, 454).

5. La *figura* como modelo para una re-invenición de la realidad latinoamericana.

Preguntemos ahora de qué manera el concepto de *figura* puede ser considerado como contribución cortazariana al debate sobre la(s) identidad(es) latinoamericana(s). En parte ha dado Cortázar mismo la respuesta. En su famosa carta a Roberto Fernández Retamar²⁰ designó al socialismo y al trabajo artístico como intentos comparables de renovación de la realidad. Considerado de esta manera el trabajo político debería igualmente pretender iniciar "figuraciones" de la realidad (social y nacional), porque tanto para el artista como para el hombre político (sobre todo si es consciente de las tradiciones nefastas de las sociedades latinoamericanas) se trata de *mostrar hasta qué punto tenemos que reinventar el mundo*.²¹ Un instrumento estético-existencial para esta reinención lo ha desarrollado Cortázar con el concepto de *figura*. Es así, por lo menos, como se pueden entender sus varias realizaciones en *Rayuela* y muchas otras obras más.

... *La salida (de la crisis del individuo - K. D.) no puede ser individual*.²² El carácter político y social de la figura como modelo de transgresión se revela, sin embargo, más claramente al reconocer también su función de contra-modelo crítico para otros tipos de colectividad que la novela ironiza en muchas ocasiones. Estoy pensando, por ejemplo, en el grupo de espectadores en el concierto de Berthe Trépat (*R* 23) que no consigue (que no trata de conseguir) formar esta unión con la artista, la música y el lugar, que sería necesaria para que se realice – al menos durante unos cortos momentos – la *crystalización fulgurante* y tan típica de la *figura*. Estoy pensando en el Club de la Serpiente cuando está en crisis (*R* 35), o en las personas que se encuentran por casualidad en cualquier calle de París, que podrían "hacer figura" y, desgraciadamente, son incapaces de hacerlo: ... *cada grupo, cada uno en su caja de vidrio* ... (*R* 23, 123).

... Lo más absurdo de estas vidas que pretendemos vivir es su falso contacto. Órbitas aisladas, de cuando en cuando dos manos que se estrechan, una charla de cinco minutos, un día en las carreras, una noche en la ópera, un velorio donde todos se sienten un poco más unidos (*R* 78, 450).

Sobre todo Cortázar nos recuerda siempre a la Argentina burguesa como ejemplo de rigidez esclerótica en base colectiva (*R* 75). Es por esta razón que su exilio voluntario le parece un acto de descentrar muy propicio para romper los moldes tradicionales, un acto de descentrar que desemboca en una toma de conciencia política y sobre todo en una *figura* nueva como unión de elementos heterogéneos que normalmente nunca se hubieran reunido.²³

La *figura* como "unidad en la pluralidad" revela así ser un concepto y una práctica estético-existencial que pueden ayudar a superar formas negativas de colectividad y, lo que es muy importante dentro del debate latinoamericano sobre la identidad, ser un concepto que celebra la heterogeneidad de sus constituyentes como calidad básica de la nueva unidad. La *figura* contiene la petición de una reinención

de la realidad como híbrido. Pues, argumenta Cortázar, nuestra auténtica realidad, disfrazada por siglos de pensamiento aristotélico, siempre se ha compuesto de heterogéneos constituyentes. Nuestra tarea es pues descubrir ese fondo primitivo de nuestro ser. Por eso nos presenta en *Rayuela* una larga serie de personajes ejemplares que todos pueden ser designados como *agentes de fuerzas heteróclitas* (R 97, 497).

Horacio Oliveira es, naturalmente, el mejor ejemplo para ello. Gregorovius y La Maga son otros casos de "híbridos" mentales y existenciales. Para el lector de la novela, si quiere ser *cómplice*, como lo desea su autor, también es necesario transformarse en un *agente de fuerzas heteróclitas* capaz de reunir en una totalidad satisfactoria los fragmentos del caleidoscopio que le presentan los varios capítulos de *Rayuela*. El agente más importante de *fuerzas heteróclitas*, sin embargo, es el padre literario de Horacio Oliveira, el argentino Julio Cortázar, nacido en Bruselas, crecido en Buenos Aires y muerto en París. Como ejemplo de *figura* vivida, su existencia es una buena ilustración de lo que puede ser una identidad múltiple, es decir un híbrido dinámico que consigue a veces la ruptura de las escleróticas estructuras occidentales.

NOTAS

1 Citamos *Rayuela* según la edición de la Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968. R 79, 453 = *Rayuela*, capítulo 79, página 453.

2 Racine, *Phèdre*, I, Hi, 269.

3 Madame de Staël, "De la littérature", I, xi, en: *Oeuvres complètes* (Ginebra: Slatkine, reprint 1967), t. I, p. 254.

4 Véase por ejemplo Micheline Tison-Braun, *L'introuvable origine. Le problème de la personnalité au seuil du XX^e siècle* (Ginebra, 1981).

5 Omar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona, 1985), p. 113.

6 Recuérdese aquel "Modelo de ficha del Club" fijando la identidad de "Gregorovius, Ossip. Apatrida" (R 65, 423) que representa una perfecta parodia de un carnet de identidad.

7 Véase también R 80.

8 Cortázar anticipa aquí el análisis crítico de la función representativa de la lengua racionalista que ha hecho Michel Foucault en su famoso estudio *Les mots et les choses* (París, 1966).

9 ... *Usted abría La Nación o La Prensa y se encontraba con esos chorros de facundia española, con las interminables páginas*

de Azorín y de Julián Marías, y de toda esa gente que llenaba y llenaba cuartillas, sin que se supiera realmente bien para qué. Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (Barcelona, 1978), pp. 21-22.

10 *Ibid.*, p. 68.

11 Véase O. Prego, op. cit., p. 102.

12 *Ibid.*, p. 103.

13 Véase D. Ingenschay, "Amoro-Existentialismus? Überlegungen zur diskursiven Praxis Sábato, Onetti, Cortázar", *Literarische Diskurse des Existentialismus*, H. Harth, ed. (Tübingen: Roloff, 1986), p. 235.

14 ... *Esa intuición que yo siempre he tenido y que llamo las figuras. Es decir, el hecho de que elementos que para las leyes naturales no están relacionados... en determinados procesos de intuición (e incluso de distracción, como se dan en la filosofía Zen) se enlazan instantáneamente, crean una especie de figura... Es una especie de iluminación instantánea... que te coloca en otra realidad que no alcanzas a definir, porque instantáneamente volvés a la tuya, la fuerza de esta realidad es demasiado grande, nuestros cerebros han sido muy manipulados por la evolución histórica.* P. Prego, p. 118.

15 Julio Cortázar, *Ultimo Round* (México, 1980), II, pp. 127-128.

16 Las citas de este párrafo vienen todas de "Cristal con una rosa adentro", *ibid.*

17 Véase E. Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (Madrid, 1975).

18 G. M. Goloboff, "El 'hablar con figuras de Cortázar'", *Escritura* 3 (1977), 149-160.

19 Véase también H 17, 88.

20 Julio Cortázar, "Acerca de la situación del Intelectual latinoamericano", *Ultimo Round*, pp. 265-280.

21 E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 129.

22 *Ibid.*, p. 71.

23 Véase la entrevista con Julio Cortázar sobre el problema del exilio en K. Kohut, *Escribir en París* (Frankfort, 1983), pp. 193-232.