DE CONVERGENCIAS, CONFESIONES Y CONFESORES ("DIARIO PARA UN CUENTO")*

Walter Bruno Berg

Es sabido que la toma de conciencia de Cortázar, a partir de 1963, de su ser latinoamericano, su adhesión a la causa de la revolución cubana, su creciente compromiso con la lucha de los pueblos oprimidos, se fundamenta en una actitud que él mismo llega a llamar "ética". Por eso, el nivel intrínseco donde se sitúa la cuestión del compromiso de Cortázar no es la "política" (en un sentido restringido), sino la libertad. Para Cortázar, el ejercicio de la libertad tiene un lugar privilegiado que es la producción literaria. Basta con citar un pasaje de la famosa Carta a Roberto Fernández Retamar donde dice considerarse *sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal.* [1] Eso, para Cortázar, ya *es* en parte ese ejercicio de la libertad a la que apuntan todos los socialismos del mundo. No ha cambiado la actitud fundamental de Cortázar con los años; sólo

*El texto de esta ponencia forma parte demi tesis de "Habilitation" (acabada en julio de 1987) que intenta acercarse al conjunto de la obra de Cortázar tomando como punto de partida la metodología semiótica (cf. *Grenz-Zeichen Cortázar).* Otros "borradores" del mismo trabajo ya han sido publicados; cf. *Les âbimes de la mise en scène narrative. Julio Cortázar: 62, Modelo para armar, en Condor,* n. 1(1985), 218-250; *62. Un modelo inenarrable (Cortázar y la escritura),* en *Letras,* n. 48 (Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 1985), 85-109.

se ha precisado en un sentido más bien técnico. Así pregunta en su *Mensaje enviado al encuentro de los intelectuales por la soberanía de los pueblos de Nuestra América* (de 1981), dirigiéndose expresamente a los que han *elegido hacer de la palabra un instrumento de combate,*[2]

> si están seguros de oponer [al enemigo] en todos los casos un lenguaje político y ético capaz de transmitir ideas nuevas, de transportar una carga mental en la que la imaginación, el desafío, y yo diría incluso y necesariamente la poesía y la belleza, están presentes como fuerzas positivas e iluminadoras, como detonadoras del pensamiento, como puentes de la reflexión a la acción *(...)*

Los discursos y mensajes que cumplen esa misión –añade – siguen *siendo una excepción, ¡cuánta retórica, cuánta repetición, cuánta monotonía, cuánto slogan gastado! ¡Qué poco revolucionario suele ser el lenguaje de los revolucionarios!*[4]

Si el mismo Cortázar un año más tarde, cuando escribe "Diario para un cuento", es revolucionario y en qué sentido sigue siéndolo, eso vamos a examinarlo a continuación.

II

Antes de dedicarnos al texto mismo, es necesaria una breve observación acerca de dos conceptos cuya distinción, si bien parece trivial, para nuestro análisis es importantísima. Se trata de la distinción entre "autor" y "narrador": Mientras el primero – el concepto de autor – sirve para aludir a los datos biográficos del escritor, a su vida real dentro de un contexto social determinado, el narrador, por el contrario, es sobre todo un elemento textual. Su función consiste en dar origen al mensaje narrativo. El narrador, pues, es uno de los muchos elementos textuales que sirven al autor para proyectarse hacia el lector. Esa proyección – como texto – siempre es ficción o sea – en términos cortazarianos – fantasma.

Las ficciones, sin embargo, o fantasmas, no son la mera irrealidad. Constituyen, por el contrario, el vasto campo de la imaginación creativa, de la f a n t a s í a en el sentido de la filosofía romántica, de las utopías anticipadas de la vida hecha poesía en el sentido de los surrealistas. Así, a través de la intervención del narrador, autor y lector, frente a una experiencia monológica y cerrada en la que los envuelve la realidad de la vida cotidiana, tienen acceso a una experiencia dialógica y multiforme de la realidad.[5]

Tratemos ahora de imaginar, a base de esa distinción, lo que es – podría ser – un texto comprometido: Tenemos entonces un texto en el que va a realizarse el encuentro paradójico – si seguimos la definición de

Cortázar – entre la responsabilidad del autor enfrentándose como ente moral a los problemas del contexto social en que vive y la libertad "irresponsable" del narrador buscando *via aestetica* sus propios fantasmas. Pero, ¿cuándo y cómo, bajo qué circunstancias es posible esa convergencia? Esas son las preguntas que vamos a examinar ahora.

III

Leyendo "Diario para un cuento" la primera impresión que hay que destacar es que la distinción académica que acabamos de establecer resulta ser de difícil aplicación. Más que en la gran novela de Marcel Proust a cuyo comienzo alude irónicamente la primera frase del texto,[6] la convergencia entre autor y narrador parece perfecta: sin ninguna duda hemos comprado un libro de Julio Cortázar; el narrador del diario que estamos leyendo también es Cortázar; no se trata de un "pastiche" a la manera del "Journal des Goncourt" Incluido por Proust en su *Recherche.* Los datos biográficos que comunica son verificables: Julio, de 67 años de edad, está en París, trata de escribir un "cuento" y, mientras escribe, recuerda días remotos en Buenos Aires. Trabajaba el entonces joven Cortázar – estamos en los años 48 o 49 – como traductor público. Hace poco, el ex-propietario de la oficina se ha jubilado. Cortázar le sucede en todos sus derechos y se ve de la noche al día – y a pesar de que tiene que pagar una pequeña pensión al antiguo dueño – de repente con la perspectiva de acumular *enormemente dinero.*[7] En fin, al antiperonista de convicción que ha abandonado voluntariamente su puesto de profesor de letras en la universidad en Mendoza, se le presenta la oportunidad de volver honradamente y con eficacia al nivel de la economía privada, la espalda a la realidad del país. Sabemos que la decisión que tomó Cortázar ha sido diferente: en efecto, pocos meses después, es a la prosperidad económica que va a volver la espalda; obteniendo una beca de estudios por parte del gobierno francés, se va a trabajar, vivir y escribir a Europa.

Ese, sin embargo, no es el tema del cuento que ahora, el dos de febrero de 1982, quiere escribir. La *cosquilla de cuento* (135)[8] a la que alude la primera frase de nuestro texto le va ganando a partir de una vieja foto, *puesta como señalador en nada menos que una novela de Onetti y que reapareció por mera acción de la gravedad en una mudanza de hace dos años...* (140) De eso, pues, se trata: de *ver asomarse la foto* (141), de acordarse de quién representa, de reconocer en fin a – Anabel.

IV

Reconocer a Anabel, acordarse de que la persona retratada en la vieja foto es una prostituta a cuyos buenos servicios el entonces traductor solía recurrir por haberle traducido un par de cartas de amor, ese efecto de la memoria involuntaria es solamente un primer paso. Como fenómenos análogos en Proust, está al origen del deseo de escribir, pero todavía no es el cuento mismo. Mucho más: reconocer a Anabel, dice el diarista, le hace comprender su ineficacia como escritor; es nada menos que *ausencia del cuento* (140).

La razón de ser de esa ineficacia está señalada por un hecho al que ya hemos aludido: la aparente confusión entre autor (biográfico) y narrador. Para bien escribir sobre Anabel, dice el diarista, se necesita tener la eficacia cuentista de – por ejemplo – un Adolfo Bioy Casares, *mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (...) entre algunos de sus personajes y el*

narrador. (136) Le es imposible escribir así porque siente *que Anabel* [le] *va a invadir de entrada como cuando la* [conoció] *en Buenos Aires al final de los años cuarenta ...* (137).

Vamos ahora un paso más adelante preguntándonos cuál es la razón profunda de esa confusión entre autor y narrador la cual resulta ser – como hemos visto – el obstáculo mayor para escribir a la manera de Bioy Casares. Escribir como Bioy Casares, no escribir del todo, porque bien es verdad que Cortázar sigue escribiendo (su diario) lo mismo que sigue contándonos una historia. Ahora bien, la respuesta no hay que buscarla sino en la historia misma que Cortázar –de alguna manera – sigue contándonos.

V

¿Cuál es esa historia cuyo acabamiento en cuento resulta ser imposible? Es nada menos que la Historia misma, escrita con "h" mayúscula para distinguirla de cualquier otra historia, verdadera, ficticia o falsa. Siendo la Historia – con mayúscula – tema del texto que comentamos, éste no puede acabarse en "cuento". No va más allá del estado intermedio – o anterior – del cuento que es el "diario". Tenemos, pues, que rectificar la definición: el texto que leemos no es tan sólo un texto cuyo tema es la Historia – con mayúscula –, sino un texto que como tal, es decir como "diario", es también una forma especial de un sujeto que escribe para enfrentarse a la Historia. En una palabra: "Diario para un cuento" es la Historia hecha "discurso" (comprometido).

Ahora vemos con más claridad en qué consiste el deseo de Cortázar de contar la historia de Anabel como cuento al modo de Bioy Casares. Es nada menos que el deseo de contarla desde un punto de vista que se situaría más allá de la Historia misma, un punto de vista capaz de dar solución – de algún modo – al problema de la responsabilidad del propio autor ante la Historia, sobre todo la responsabilidad jamás asumida plenamente con respecto a su rol de protagonista a lo largo de la historia de Anabel que está recordando ahora ... Claro que se trata de un punto de vista que supone un conocimiento tan perfecto de todos los hechos que han ocurrido que incumbe, en última instancia, sólo a Dios. Tal es, sin embargo, la ficción de un narrador omnisciente. En el punto de vista que es el suyo, la diferencia entre el saber y el deber, de algún modo parece superada. Extento – como tal – de la H/historia, el narrador omnisciente sabe juzgar perfecta y soberanamente del bien y del mal que ocurre a sus personajes.

Hay otro personaje al que se parece el narrador con estas características, que es la figura del confesor. Narrador omnisciente – para decirlo así – ante Dios, el confesor se hace el fiel traductor del bien y del mal que le cuenta el penitente. Ahora bien, recordando su propio rol como traductor público a lo largo de lo que él llama el *asunto del frasquito* (151), su creciente inmersión en lo que es, en boca de Anabel, *la vida [...] que para mí era un territorio vedado que sólo la imaginación o Robero Arlt podían darme vicariamente* (150), su implicación – al final – en nada menos que un caso de asesinato, el mismo diarista se sirve del concepto de confesor:

No me podía olvidar que me habla tenido confianza y hasta admiración, que efe *alguna manera se había confesado con alguien que* entre tanto se meaba de risa de tanta ingenuidad, y eso William tenía que haberlo sentido y cómo en ese momento en que Anabel se había deschavado (162, el subrayado es mío).

VI

El resultado de ese doble fracaso – fracaso de antaño por parte del traductor– confesor ante la "vida" de Anabel al que corresponde, en 1982, el desengaño del diarista al constatar su incapacidad de realizar un texto que lo *llevaría al cuento como verdad última* (154) — no es, sin embargo, meramente negativo. No es que el diarista, al constatar su fracaso, se sienta condenado a la inactividad. Incapaz de contar la historia, lo mismo sigue redactando el texto de su diario. Este, en vez de obedecer a la intencionalidad de un narrador, parece – para decirlo así – independizarse, abandonarse a un impulso propio que el diarista llama "juego":

> Por eso juego estúpidamente con la idea de escribir todo lo que no es de veras el cuento (de escribir todo lo que no sería Anabel, claro), y por ese lujo de Poe y las vueltas en redondo, como ahora las ganas de traducir ese fragmento de Jacques Derrida que encontró anoche en La *vérité en peinture* y que no tiene absolutamente nada que ver con todo esto pero que se aplica lo mismo en una inexplicable relación analógica ... (138)

"Juego", "La vérité en peinture", "relación analógica" y sobre todo *"ganas* de traducir" (o sea de escribir) – palabras claves que vuelven a aparecer a lo largo del texto: a riesgo de des-ganar a nuestros oyentes, no podemos ahorrarles el pasaje de Derrida, "de difícil comprensión" (Ibid.) como adelanta el propio diarista:

> No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Y sin embargo amo: no, es todavía demasiado, es todavía interesarse sin duda en la existencia. No amo pero me complazco en eso que no me interesa, por lo menos en eso que es igual que ame o no. Ese placer que tomo, no lo tomo, antes bien lo devolvería, yo devuelvo lo que tomo, recibo lo que devuelvo, no tomo lo recibido. Y sin embargo me lo doy. ¿Puedo decir que me lo doy? Es tan universalmente [objetivo][9]– en la pretensión de mi juicio y del sentido común – que sólo puede venir de un puro afuera. Inasimilable. En último término, este placer que me doy o al cual más bien me doy, por el cual me doy, ni siquiera lo experimento, si experimentar quiere decir sentir: fenomenalmente, empíricamente, en el espacio y en el tiempo de mi existencia interesada o interesante. Placer cuya experiencia es imposible. No lo tomo, no lo recibo, no lo devuelvo, no lo doy, no me lo doy jamás porque *yo* (yo, sujeto existente) no tengo

> jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro (138 s.).

Si es verdad que la cita es "de difícil comprensión", no lo es porque busque la dificultad (o la oscuridad) en sí misma, sino porque trata uno de los problemas más complicados que han ocupado el pensamiento filosófico occidental. Trata de comprender, de hacer entendible lo que es, en qué consiste un juicio estético. Lo que dice Derrida a propósito – parafraseando admirablemente la noción kantiana de "interesseloses Wohlgefallen" (en español: "placer desinteresado") – es lo siguiente: al constatar que un objeto que tenemos delante de los ojos es bello – por ejemplo esa foto de Anabel que encontramos al hojear una novela de Onetti –, lo que ocurre es que en el momento en que manifestamos el juicio, estamos haciendo abstracción, paradójicamente, tanto de la existencia del objeto – en cuanto que objeto de conocimiento – como de nosotros mismos en tanto que sujetos del proceso epistemológico o también – dicho en términos kantianos – como conciencia moral. Esa doble abstracción, sin embargo, es la condición necesaria para que se produzca en nosotros el juego libre de la imaginación frente a lo verdaderamente bello – del que habla Kant –, juego cuya manifestación exterior es la sensación de un "placer puro" y desinteresado.

VII

Ahora bien, parece que hemos quedado lejos del problema del que partimos. ¿No es cierto que la experiencia estética, el placer puro y desinteresado, al cual alude la cita de Jacques Derrida, parece alejarse lo más lejos posible de ese enfrentamiento riguroso y estrictamente responsable en que consiste el llamado "compromiso"? Más aún, ¿no es cierto que esa concentración en el mero hecho estético en sí y, sobre todo, la suspensión momentánea del problema tradicional concerniente al sujeto y objeto, parecen ser poco menos que la negación misma del acto de comprometerse?

Guardémonos, sin embargo, de todo maniqueísmo. No estamos hablando del compromiso en general, sino de la posibilidad de un *texto* comprometido. Recordemos que el propósito de escribir un cuento con intenciones de "compromiso" está manifiesto desde el principio del diario. Dando con la foto, el diarista no solamente recuerda a la persona de Anabel; recuerda también el mundo en que vivía – *el aire espeso y sucio de un Buenos Aires que la contenía y a la vez la rechazaba como a una sobra marginal, lumpen de puerto y pieza de mala muerte* (146); recuerda finalmente, su propia *existencia con relación a la suya* (140), es decir tanto la relación erótica que tuvieron a lo largo de unos meses como el asesinato de la prostituta Dolly, asunto en el que había dejado mezclarse por razones de ingenuidad o sea por falta de experiencia social y sicológica. Por eso – ahora – se propone escribir un cuento que se entendería – si fuera capaz de escribirlo – como una especie de recuperación de dos vidas: por una parte recuperación de la buena conciencia perdida ahora por el recuerdo del ingenuo traductor público manejándose *entre abstracciones* (145), por otra parte recuperación de la

persona de Anabel con el fin *de mostrármela de nuevo, algo en que ella misma se viera como no creo que se haya visto en ese entonces* (146).

Por otra parte, hemos visto que la tentativa de recuperación ha fracasado – tanto por su lado epistemológico como moralizante: está condenada al fracaso la tentativa de penetrar el mundo de Anabel, de *entender de veras* (145) los motivos escondidos de su comportamiento. No hay, por consiguiente, ninguna convergencia entre la conciencia comprometida del escritor de 1982 y un narrador omnisciente y confesor capaz de dar la absolución al ingenuo traductor público de 1949. Recordemos, sin embargo, ante ese doble fracaso, unas frases del capítulo 147 de *Rayuela* que dicen:

> ¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo. ¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas [...]. Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella.[10]

La más falsa de las libertades, como apunta el mismo texto, sería *la dialéctica judeo-cristiana,* es decir la dialéctica entre sujeto y objeto, fuente de todos los maniqueísmos de la tradición occidental.

No hay ninguna duda que para Cortázar uno de los medios más importantes para encaminarse hacia el "Novum Organum" de verdad del que habla *Rayuela* es la literatura.[11] No la literatura en general, sin embargo. No una literatura con pretensión de llegar un día al espejismo de una *verdad última* (154); tampoco una literatura que no fuera sino la prolongación del falso camino de la cultura occidental moviéndose entre los dos polos de la dialéctica judeo-cristiana. Ante estas negativas, la cita larga de Derrida con cuya paráfrasis el diarista llega a su vez a la conclusión inconclusa de su texto, tiene importancia decisiva:

> ...cuánta razón tiene Derrida cuando dice, cuando me dice: No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (168).

Si nos es lícito sacar también una conclusión, diríamos: el llamado "compromiso literario" – por ejemplo el propósito de escribir sobre Anabel – no es sino entrar derecho en el proceso mismo de la Historia (con mayúscula), considerado éste, sin embargo, no como una serie de hechos simplemente presentes y a la vista de todos, sino como el proceso inacabado de la producción de elementos diferenciales que son los signos de la cultura. La praxis literaria que corresponde a esa perspectiva la llamamos con Derrida (y

Cortázar) "écriture". La literatura en ese sentido no es "ficción" ("cuento"); no sirve para solucionar problemas de tipo epistemológico, tampoco los que plantea la conciencia moral. El fracaso que experimenta el autor del "Diario" en tanto que narrador-confesor consiste justamente en eso: en no poder resolver los problemas planteados por el viejo dualismo, es decir adquirir un saber conforme a las exigencias de la conciencia ética, un saber – en última instancia – capaz de absolverle ante la Historia/sív historia con Anabel. El compromiso específico del texto que está escribiendo por lo tanto consiste en el reconocimiento de que el acto de escribir, en vez de disculparse ante la Historia, le hace participar otra vez, y de un modo doloroso, de su propia historia inacabada y por lo tanto exenta de absoluciones, se vuelve nada más que ... confesión.

NOTAS

1 J. Cortázar, *Ultimo Round,* t. II (México: Siglo XXI, 1974), p. 265.

2 Manuscrito original, p. 4.

3 *Ibid.,* p. 3.

4 *Ibid.,* p. 3 s.

5 El diálogo como principio constituyente del texto literario ha sido estudiado sistemáticamente por M. Bachtin, *Esthétique de la création verbale* (Paris, 1984); véase también R. Kloepfer, *Dynamic Structures in Narrative Literature: The Dialogic Principle, en Poetics Today,* 1:4 (1980), 115-134.

6 La "parodia de Proust" ("Diario", 146) como intertexto del "Diario" se manifiesta, por lo menos, a un triple nivel:

1º *Sintácticamente* desde las primeras lineas del texto; compárese: *"Parfois, a peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire* [...]". Proust, *A la recherche du temps perdu* t. I (Paris, 1954), p. 3. Es, sobre todo, el desengaño y la desesperación del escritor fracasado transformándose *malgré lui* en lector asiduo que está presente, como se sabe, al comienzo de la *Recherche,* situación arquetípica a la que el triple "a veces" de "Diario" replica anafóricamente: *A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento,* [...] *así a veces, cuando cae la noche,* [...] *pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa* [...] ("Diario", 135).

2º *Temáticamente:* [...] *como en una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras. Pienso que lo hago por Anabel* [...] ("Diarlo", 146). Otro Marcel, también el diarista está *a la búsqueda* de su *Albertine desaparecida* que se llama Anabel – "Ana" –, porque sólo puede representarla por el recuerdo ("ana-mnesis"); "-bel", porque sólo puede manifestarse en tanto que "objeto" de un juicio estético.

3º *Estructuralmente:* Hasta la posibilidad de evocarla precariamente en tanto que objeto estético depende del azar de la "memoria involuntaria" – en el caso del diarista de "la vérité en peinture" que es la foto encontrada un día *en nada menos que una novela de Onetti.* ("Diario", 140).

7 Véase C. Beaulleu-Camus, *Recherches sur Julio Cortázar. Aspects d'une biographie ,* Faculté de Lettres de Nanterre 26 (Juin 1974) (manuscrito).

8 J. Cortázar, *Deshoras* (México: Editorial Nueva Imagen, 1983). (Las citas siguientes serán consignadas en el texto).

9 El texto dice "subjetivo", errata evidente que nos hemos permitido "enmendar", dado que la traducción de Cortázar, por lo demás, es de lo más literal posible. El original de Derrida dice: *Il est si universellement objectif – dans la prétention de mon jugement et du sens commun – qu'il ne peut venir que d'un pur dehors.* Jacques Derrida, *La vérité en peinture,* (Paris: Flammarion, 1978), p. 56.

10 J. Cortázar, *Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), p. 616.

11 [...] *cada día que pasa me parece más lógico y más necesario que vayamos a la literatura – seamos autores o lectores – como se va a los encuentros más esenciales de la existencia, como se va al amor y a veces a la muerte, sabiendo que forman parte indisoluble de un todo, y que un libro empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y de su última página.* J. Cortázar," La literatura latinoamericana de nuestro tiempo", en *Argentina: Años de alambradas culturales* (Barcelona: Muchnik Editores, 1984), p. 115.