

La máquina en Julio Cortázar y Raymond Roussel

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa

Universidade Federal Fluminense

Resumen

Este trabajo pretende discutir el concepto de máquina a partir del texto "De otra máquina célibe", de Julio Cortázar. A través de la lectura que Cortázar hace del escritor francés Raymond Roussel, nos interesa observar cómo tal concepto atraviesa el proyecto estético del autor en cuestión y cómo este despliega una mirada crítica del lenguaje en la cual su doble carácter de lengua de comunicación e instrumento verbal juega productivamente en la creación artística.

Palabras clave

máquinas – surrealismo – Raymond Roussel – Julio Cortázar

En el texto "De otra máquina célibe", presente en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Julio Cortázar tematiza la producción de una serie de maquinarias a través del encuentro imaginario entre Marcel Duchamp y Raymond Roussel en Buenos Aires. Esta reunión imaginaria abre paso a otras, no menos azarosas, encadenando el encuentro porteño de Cortázar con el fundador del "Instituto de Altos Estudios Patafísicos en Buenos Aires", Juan Esteban Fassio, por su vez, también lector de Roussel y Duchamp. El magnetismo de este encuentro inicial polariza la sucesión de encuentros, bajo la "legislación de lo arbitrario" (Cortázar 1967: 234), y prefigura la sucesión de otros, igualmente insospechados: "No solamente Duchamp y Roussel viajaron a Buenos Aires, sino que en esta ciudad habría de manifestarse una réplica futura enlazada con ellos por razones que tampoco la crítica seria ha tomado demasiado en cuenta" (2010: 230). La réplica se estalla en el texto como una serie de cruces: Juan Esteban Fassio inventa una máquina para leer *Nouvelle Impressions de Afrique*, de Roussel, Cortázar escribe los monólogos de Persio, apoyándose en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el mismo autor, años después Fassio crea la máquina para leer Rayuela, sin saber que Cortázar trabajaba con los textos de Duchamp y Roussel.

Esta entramada red nos ofrece una convergencia de lecturas, aproximaciones y distanciamientos, un diálogo cuyo eje es la conjugación entre máquina y lenguaje, máquina y lectura, máquina y creación. La centralidad de la máquina muestra cómo esta no sólo se presenta como imagen sino como un concepto que nos ayuda a entender el debate estético entre lo arbitrario y lo deliberado, lo automático y lo planificado, la autonomía y la praxis que atraviesan la creación artística de las obras vinculadas a la vanguardia.

La definición de máquina que abre el texto, perteneciente al libro *Raymond Roussel*, de Michel Foucault, nos sitúa en la pista de la máquina rousseliana:

Fabriquées à partir du langage, les machines sont cette fabrication en acte; elles sont leur propre naissance répétée en elles-mêmes; entre leurs tubes, leurs roues dentées, leurs systèmes de métal, l'écheveau de leurs fils, elles emboîtent le procédé dans lequel sont emboîtés" (FOUCAULT apud: CORTÁZAR 1972: 79)¹.

Las ideas de proceso, repetición y proliferación parecen desvendar el enigma de las máquinas. La exhibición de su mecanismo de producción, la exposición radical, sin embargo, ambigüamente, preserva su misterio, guardando en sí la capacidad de multiplicación azarosa, descontrolada y fuera de previsión.

En "Como escribí algunos de mis libros", ensayo que Roussel entregó a su editor en 1933 con la indicación de que debería ser publicado tras de su muerte, el escritor nos muestra y explica detalladamente lo que denomina "procedimiento": "Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, billard (billar) y pillard (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas" (2003: 20). La institución de un inicio y un fin "casi" idénticos, crea el marco de la repetición y manipulación de una leve diferencia, exponiendo el juego lingüístico de las derivas semánticas y fonéticas. A partir de estas, Roussel crea una impresión de repetición en la cual la inestabilidad de un sentido fijo va alimentando un discurso hermético y de constante metamorfosis. El lenguaje va avanzando sobre su propia circularidad, siempre matizada, estirando los límites impuestos por su propia naturaleza: la pobreza de los indicadores lingüísticos en relación a sus referentes, su asimetría entre la cantidad de palabras y la cantidad de cosas a indicar que, según Foucault:

¹ Fabricadas a partir del lenguaje, las máquinas son esta fabricación en acto; son su propio nacimiento repetido en ellas mismas; entre sus tubos, sus brazos, sus ruedas dentadas, sus sistemas metálicos, el ovillo de sus hilos, guardan el procedimiento dentro del cual están guardadas (Foucault 1973: 47).

[el simple hecho, fundamental en el lenguaje, de que hay menos vocablos a indicadores que cosas a indicar] es en sí misma una experiencia de doble faz, que revela en la palabra el lugar de un encuentro imprevisto entre las figuras del mundo más alejadas (es la distancia abolida, el punto de entrecoque de los seres, la diferencia recogida sobre sí misma en una forma única, dual, ambigua, minotaurina) ; y muestra un desdoblamiento del lenguaje que, a partir de un núcleo simple, se aparta de sí mismo y hace nacer sin cesar otras figuras (proliferación de la distancia, vacío que nace bajo los escalones del doble, crecimiento laberíntico de corredores semejantes y diferentes) (1973: 45).

El hiato entre el lenguaje y las cosas, su propia miseria, constituye la materia prima del escritor que ingenia y pone en marcha la máquina de proliferar, repetir y trastocar sentidos en busca de otros, de realización posible o no. En su deficiencia está el potencial de metamorfosis del lenguaje, el origen de su propio movimiento. Está en las manos del escritor la posibilidad del despliegue de la palabra, de provocar la hendidura que, al herir un núcleo primero, el núcleo simple, lo desdobra y multiplica, tornando productivo el vacío que contiene toda palabra. Sin embargo, el camino que el lenguaje dibuja es azaroso, el trabajo del escritor consiste en armar la ingeniería del azar, pues su máquina produce una serie en la que la semejanza es engaño y para la cual la repetición genera multiplicación y desvío.

En *Impresiones de África*, la descripción del funcionamiento de la máquina de esgrimir nos muestra la lucha entre el constructor de la máquina y su invención, entre el control del creador y la autonomía de lo creado:

La Billaudière-Maisonnial tirando varias veces seguidas hacia delante y hacia atrás de una larga varilla dentada, cambiaba completamente la combinación de los diferentes engranajes y creaba así un nuevo ciclo de fintas que incluso él ignoraba. Esta maniobra, capaz de engendrar una infinidad de resultados fortuitos, podía compararse a los leves golpecitos que, aplicados al tubo de un caleidoscopio, provocan, en el terreno visual, mosaicos de cristales de policromía eternamente renovada. Balbet acabó por renunciar a la lucha y se despojó de sus accesorios, encantado de aquella derrota que le había proporcionado la ocasión de valorar una obra maestra de la mecánica (Roussel 2003:20).

La figura del constructor que manipula su máquina, pero que al final se sorprende al ver el resultado que produce, admirado de su independencia, nos presenta aquí la derrota del inventor ante su invención. La renuncia de intervención aparece otra vez en la máquina musical que, a cargo de un gusano, se acciona con el movimiento del cuerpo del animal: "Ebrio de armonía (...) en vez de dar muestras del

más leve cansancio, se exaltaba cada vez más con el incesante contacto de los efluvios sonoros que él mismo desencadenaba" (2003: 90).

En ambas máquinas el poder controlador del creador se retira y toma su lugar la fuerza ebria del gusano o de la propia máquina, mostrando que, de todas las maneras, algo en este sistema siempre se desgobierna y se autonomiza, la irracionalidad termina por triunfar. Si el constructor planifica las máquinas y las pone en marcha, el automatismo del movimiento maquínico destituye su poder. Las máquinas pasan al primer plano, "no hablan, ellas trabajan serenamente en una circulación de gestos donde se afirma la gloria silenciosa de su automatismo" (Foucault 1973: 56). Se trata de un "engranaje complejo de lo automático sobre lo querido, de la casualidad sobre la finalidad, mezcla de lo encontrado y lo buscado" (1976: p.72). La fantasía del autómatos que se rebela contra el control humano y contra su propio inventor aparece aquí como un delirio lingüístico, el lenguaje que se desenreda del control conceptual, organizador y categorizador de la racionalidad humana para, en un juego proliferante, lanzarse a la generación de imágenes. La cita de Foucault que abre el texto de Cortázar toma un partido: aparece aquí un automatismo cuya activación se da a través de la intervención del creador que, sin embargo, no puede prever lo que puso en marcha, solamente es responsable de accionar un mecanismo que no lo obedecerá.

Si la lectura bretoniana de Roussel afirma que "Lo maravilloso es que ese autómatas sea capaz de liberarse dentro de todo hombre: basta con ayudar al hombre a que vuelva a conquistar, siguiendo el ejemplo de Rimbaud, el sentimiento de su inocencia y de su fuerza absolutas" (1966: 179), la lectura cortazariana de Roussel apunta al automatismo que el propio lenguaje puede generar, alejándose de lo que Breton denomina "automatismo psíquico puro" (1966: 180), "en el sentido en que se entienden hoy estas palabras, (...) estado límite que le exigiría al hombre la pérdida integral del control lógico y ético de sus actos" (1966: 180).

Lejos de la defensa de automatismo de orden inconsciente, el automatismo que aquí se produce torna reflexivo el acto creador, pues la máquina también es un despliegue de mecanismos, la visibilidad del proceso y la puesta en escena de lo que podría pertenecer al ámbito exclusivo del artista. Por un lado, la máquina pone acento en el encadenamiento, por otro, interrumpe sucesivamente la posibilidad de un sentido estable, provocando el corte dentro de la homogeneidad del discurso de uso común.

Teniendo en cuenta la configuración del libro en el que se encuentra el texto de Cortázar, vemos como el collage también funciona como una suerte de máquina que está constantemente mostrando su proceso de creación, inflexionando los sentidos ya dados a través de la dislocación de los sentidos de textos ajenos o de imágenes que se repiten. La idea de máquina nos hace ver cómo se lee, cómo se arma un libro, qué caminos recorreremos cuando tenemos un libro en manos. La visibilidad nace de algo que se rompe, de una superficie que se deshace, la puesta en evidencia de que no está la superficie homogénea de una línea narrativa o del libro como unidad, de un único autor, de un único género o que, simplemente, el texto no responde al tejido

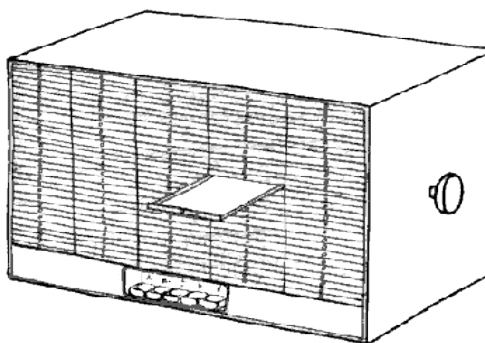
cerrado que podríamos esperar. El collage presenta una unión, un engranaje analógico, pero, también, una ruptura, una falla, una nota disonante.

El automatismo rousselfiano se vincula a este proceso de unión, de encadenamiento, dado, muchas veces, por un ritmo vertiginoso. Según Foucault, las máquinas de este régimen de trabajo son de orden analógico y arqueológico:

Aparatos, puestas en escena, andamiajes, proezas, ejercen en Roussel dos grandes funciones míticas: unir y recuperar. Unir los seres a través de las dimensiones más grandes del cosmos (la lombriz y el músico, el gallo y el escritor, la miga de pan y el mármol, los tarots y el fósforo); unir los incompatibles (el hilo de agua y el hilo de tela, el azar y la regla, la incapacidad y el virtuosismo, las volutas de humo y los volúmenes de una escultura); unir, fuera de toda dimensión concebible, órdenes sin relación posible de tamaño (...) Y también reencontrar el pasado abolido (como el último acto perdido de Romeo), un tesoro (el de Hello), el secreto de un nacimiento (Sirdah), el autor de un crimen, una receta perdida (1967: 95).

El sistema de la analogía guiará no sólo los juegos fonéticos, sino que alimentará toda una concepción de fragmentación y collage surrealistas, sosteniendo la posibilidad de relación entre elementos distantes, encuentros imposibles y, así, la constitución no orgánica del libro. Tal configuración nos hace ver de que está hecha la trama del texto hasta que se le salten los hilos. La máquina de leer *Rayuela*, de Fassio, presente en *La vuelta al día en ochenta mundos*, en este caso, nos hace ver el texto a través de la espacialización textual:

Nunca entenderé por qué algunos diseños venían numerados mientras otros se dejaban situar en cualquier parte, que he imitado respetuosamente. Pienso que éste dará una idea general de la máquina:



No hay que ser Werner Von Braun para imaginar lo que guardan las gavetas, pero el inventor ha tenido buen cuidado de agregar las instrucciones siguientes:

A- Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No.1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo, en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.

B - Cuano quiera reiniciar la lectura a patir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

C - Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con solo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

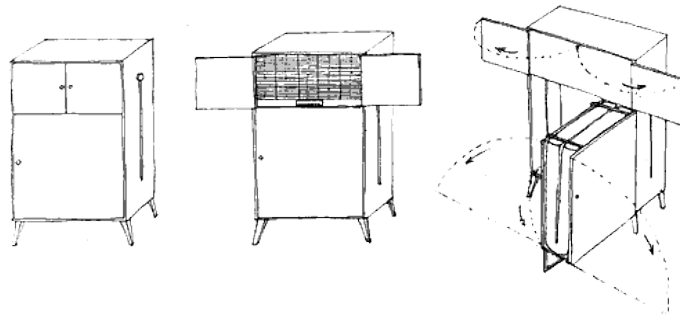
D - Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 corrido. Al cerrar la gaveta No.1 se abre la No.2, y así sucesivamente.

E - Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado al circuito final: 58 - 131 - 58 - 131 - 58, etc.

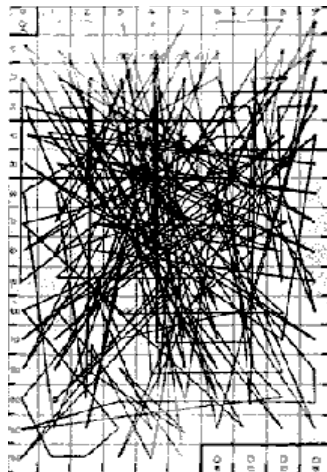
En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada.

Los diseños 1,2 y 3 permiten apreciar el modelo con cama, así como la forma en que sale y se abre esta última apenas se aprieta el botón F.

Atento a las previsibles exigencias estéticas de los consumidores de nuestras obras, Fassio ha previsto modelos especiales de la máquina en estilo Luis XV y Luis XVI.



En la imposibilidad de enviarme la máquina por razones logísticas, aduaneras e incluso estratégicas que el Colegio de Patafísica no está en condiciones ni en ánimo de estudiar, Fassio acompañó los diseños con un gráfico de la lectura de *Rayuela* (en la cama o sentado).



La interpretación general no es difícil : se indican claramente los puntos capitales comenzando por el de partida (73), el capítulo emparedado (55) y Los dos capítulos del ciclo final (58 y 131). De la lectura surge una proyección gráfica bastante parecida a un garabato, aunque quizá los técnicos puedan explicarme algún día por qué los pesos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64. El análisis estructural utilizará con provecho estas proyecciones de apariencia desparratada; yo le deseo buena suerte (Cortázar 1967: 78).

La máquina de Fassio es una máquina sobre todo combinatoria en la cual la descomposición de la linearidad en el proceso de lectura se espacializa, se vuelve visible. Contrapuesta a la fluidez del automatismo que escurre imágenes, el pastiche del modelo de la máquina patafísica instaura la duda y la suspensión de sentido, creando la pausa propia de la incertidumbre y de la crítica. La descripción de funcionamiento no sólo transtorna los usos comunes, a manera de un anti-manual, sino que presenta las condiciones del juego cuyas reglas comprenden algo que siempre sobra en el proceso de significación, algo que ya sabemos de antemano que no está para ser entendido, sino para alimentar el juego.

Se trata de abordar la máquina en su transgresión asustadora, en su alta capacidad proliferante. La amenaza de masificación, propia del imaginario relacionado a la tecnología, aparece acá como desviado y positivamente presentado como multiplicación de imágenes, condición de posibilidad de la combinatoria. Dos ideas acá conviven: la de máquina como producción, planificación de lo azaroso, y la de máquina como aparato radicalmente improductivo, inutilizable. Las dos ideas reúnen la de desactivación. En el primer caso, se trata de una desautomatización de los usos corrientes del lenguaje, en el segundo, de la transgresión de la idea de utilidad a través del humor. El sentido lúdico de la máquina subvierte el de la impersonalidad para transformarla en una suerte de juguete. Si la idea de máquina que sostiene la sociedad de la racionalidad pragmática se basa en la utilidad, la aquí defendida intenta conciliar el juego y la crítica. Si se suele entender por racionalidad técnica lo que favorece el control de los procesos, lo legible, lo funcional y, sobretudo, lo útil, lo particular de las maquinarias en foco, su tónica común, es la exacerbación de la inutilidad, el radicalismo de máquinas que son máquinas de ejercicios improductivos: máquinas de leer, de pintar, de esgrimir, etc.

La repetición de la palabra o de las imágenes pone a prueba los sentidos comunes para desplazarlos, cambiarlos. Explicitar que el vínculo entre la palabra y el referente es frágil hace que en la lectura sobresalga, en realidad, el vacío que el proceso de significación intenta llenar. El collage procede, rousselianamente, con el corte sobre la palabra, pero también sobre los textos ajenos, en una segunda apropiación, repetida, de imágenes ya usadas.

La fisura expuesta entre el aspecto lingüístico conceptual y material orienta un trabajo estético específico, vinculado a una recepción particular de la propia vanguardia surrealista. Se trata de rechazar la idea de un fluir lingüístico descontrolado que se daría a partir del "autómata que puede liberarse dentro de todo hombre" (Breton 1966: 88), para recuperar las palabras de Breton, y apostar en la potencia que el propio lenguaje libera mediante un cierto uso. Según Foucault, "El disparate de Roussel no es en absoluto una extravagancia de la imaginación: es el azar del lenguaje entronizado con toda su omnipotencia en el interior de lo que se dice; y el azar es solo una forma de convertir en discurso el improbable encuentro de las palabras" (Foucault: 260).

Roussel se distingue por su sistematicidad en la exploración de las posibilidades de la homonimia y la homofonía como generadores de ficciones. El

carácter formalista de la aventura rousseliana nos ayuda a entender la distancia que mantiene Cortázar del experimentalismo anclado en la búsqueda incosciente y la atención dada a construcciones que problematizan la cuestión de lo arbitrario. A diferencia del fluir de la escritura automática, que atribuye al inconsciente el poder liberador, generador de imágenes extraordinarias, la escritura rousseliana cree ser capaz de formalmente descontrolar el sentido, mediante un lenguaje “suelto”, que parece afirmar su soberanía, mas allá de la referencialidad. La encrucijada de la estética de vanguardia aparece en la tensión entre la autonomía de este lenguaje al borde de la esquizofrenia y la utopía de romper las barreras entre la vida y el arte. La paradoja de una máquina que desactiva los usos automáticos del lenguaje, que trabaja a favor de una automatización de la desautomatización, pone en tela de juicio la posibilidad de significación mediante la subversión de la idea de máquina como epítome de la racionalidad pragmática.

Bibliografía

BORJA-VILLEL, Manuel J. *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

BRETON, André (1966). *Antología del humor negro*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BRETON, André (1969). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.

CORTÁZAR, Julio (1972). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel (1976). *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ROUSSEL, Raymond (2003). *Impresiones de África*. Madrid: Siruela.

ROUSSEL, Raymond (2011). *Locus Solus*. Buenos Aires: Interzona.

SALCEDA, Hermes (2002). *Raymond Roussel. Teoría y Práctica de la escritura*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.