

- Landeira, Ricardo López. "'Aura,' 'The Aspern Papers,' 'A Rose for Emily': A Literary Relationship." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 3 (1975): 125-43.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems*. New York: Modern Library, 1938.
- Sommers, Joseph. *After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1968.
- Zamora, Lois Parkinson. "'A Garden Inclosed': Fuentes' *Aura*, Hawthorne's and Paz's 'Rappaccini's Daughter,' and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.3 (Spring 1984): 321-34.

El lector se rebela: "Instrucciones para John Howell" de Julio Cortázar o la estética de la subversión

Santiago Juan-Navarro
Columbia University

"Instrucciones para John Howell" es uno de los relatos de Cortázar que, sorprendentemente, han suscitado menos el interés de la crítica. Su carácter hermético ha llevado a unos pocos comentaristas a establecer obvias analogías con los llamados teatros de la crueldad y del absurdo, resistiéndose a explorar otros niveles de sentido.¹ En este cuento desconcertante, el espectador de un vulgar melodrama es urgido por unos personajes misteriosos a tomar parte en el desarrollo de la acción. Aunque recibe instrucciones muy precisas acerca de su papel, pronto empieza a rebelarse y a reafirmar su identidad mediante intervenciones inesperadas. Las cada vez más frecuentes transgresiones del espectador-personaje tienen su paralelo en una progresiva afirmación de su personalidad y de su capacidad creadora. El comportamiento subversivo de esta figura "morelliana" acaba por ser castigado con su expulsión del teatro.

En mi estudio interpreto el cuento de Cortázar como una metáfora del acto de la recepción literaria. Utilizando algunos conceptos del postestructuralismo de Roland Barthes y de la fenomenología hermenéutica de Wolfgang Iser, así como la teoría literaria que se desprende de la propia obra de Cortázar, analizo el proceso mediante el cual la audiencia pasa de ser un mero receptáculo pasivo a convertirse en agente "copartícipe/copaciente" en la actualización del objeto estético.²

"Instrucciones para John Howell" está organizado en cuatro movimientos. Los tres primeros siguen la estructura general de los relatos de Cortázar que Jaime Alazraki define como neofantásticos: descripción de un orden cerrado, transgresión de tal orden y castigo (146-148).³ En "Casa tomada" el orden edénico, aunque claustrofóbico, creado por los dos hermanos protagonistas es desplazado por la aparición de unos ruidos misteriosos que acaban expulsando a los personajes de su mansión familiar. En "Carta de una señorita en París", un apartamento meticulosamente ordenado es invadido por conejos que vomita compulsivamente el narrador y que provocan finalmente su suicidio.

Esta misma dinámica (orden, subversión y castigo) está presente en

"Instrucciones para John Howell", con la particularidad de que aparece asociada con lo que bajo mi punto de vista es una constante en la producción de Cortázar: la tematización del acto de leer. Desde esta perspectiva, "Instrucciones para John Howell" se encuentra más próximo a relatos tales como "Continuidad de los parques," donde el ámbito de un lector intradieético es invadido por la presencia criminal de uno de los personajes de la obra que lee. En ambos cuentos, Cortázar parece estar proponiéndolos subliminalmente metáforas de la lectura.⁴

El primero de los segmentos narrativos en "Instrucciones" estaría formado por la entrada de Rice, el protagonista, en un teatro de Londres, la contemplación del primer acto de una obra intrascendente, la invitación a participar en la representación y su actuación maquinal durante el segundo acto. En cada una de estas instancias Rice se manifiesta como una figura pasiva que se limita, o bien a contemplar abúlico lo que ocurre a su alrededor, o bien a obedecer órdenes. La presencia de Rice en el teatro es, según nos dice el narrador, resultado del aburrimiento. La obra es mediocre. En el intervalo un hombre desconocido se le acerca para pedirle que le acompañe entre bastidores. Lo que viene a continuación no es sino una confirmación de la advertencia, al comienzo del relato, de que los acontecimientos parecen estar marcados por el absurdo. Tras ser conducido a una biblioteca detrás del escenario, unos personajes anónimos (supuestamente los directores de la obra) le proponen que represente el papel de Howell, el marido engañado, durante el resto de la representación. A pesar de lo ridículo de la propuesta y de las protestas de Rice, éste acaba por aceptar. Las expresiones referentes a sus movimientos ("se dejaba conducir") y a su actitud general ("se prestaba admirablemente") revelan pasividad o ignorancia ("No entiendo," dice en un momento determinado, "Casi mejor", le contestan sus instructores y añaden "en estos momentos el análisis es más bien una desventaja" [295]).⁵ Esta situación inicial del espectador se corresponde con la descripción que Morelli hace del llamado "lector-hembra" en los capítulos prescindibles de *Rayuela*: "el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse con el drama que también debería ser el suyo" (612). Con este calificativo se refiere, pues, Morelli a los meros consumidores de un tipo de literatura prefabricada. La obra que se representa es un folletín barato, predecible y lleno de clisés que reclama la participación del lector, pero concebida ésta en términos mecánicos. "Pero no soy un actor", exclama Rice en el forcejeo que precede al segundo acto. "Precisamente", es la significativa respuesta que recibe, e inmediatamente es empujado a escena.

La actitud del protagonista durante el segundo acto es sólo una conti-

nuación de la pasividad expresada entre bastidores. En esta primera fase el espectador todavía distingue entre ficción y realidad. Se refiere al auditorio como "la gran caverna (...) eso que después de todo era el *verdadero mundo*" (297), confirmando su consideración inicial del teatro como "un pacto con el absurdo". Rice sigue los diálogos y los intercambios con los demás personajes, "dejándose llevar". El escenario en estos instantes es significativamente el mismo que presidía la conversación con los extravagantes directores de la obra: la biblioteca. Como en "Continuidad de los parques", "Instrucciones" contrapone el ámbito de la racionalidad (aunque aquí se revele como absurda) representado en la biblioteca con la transgresión asociada a los espacios abiertos.⁶

Aunque Rice manifiesta al principio su incomodidad al vivir una situación tan extraordinaria, progresivamente va aceptando el "ritual" que se ofrece ante él. La comodidad que siente es el resultado de la ausencia de esfuerzo. A estas alturas, la actitud del personaje es la misma del lector poco exigente que se deja absorber por la obra: "las palabras parecían suscitarse unas a otras con un mínimo esfuerzo", "y Rice sin esfuerzo intercalaba sus propias cartas" (298). Desde el punto de vista de las relaciones espaciales, tres niveles parecen superponerse: el nivel actual del actor y el drama y los niveles metafóricos del hombre y el universo, y del lector y la obra. En los tres casos, la sumisión a las reglas de lo ordinario se revela como gratificante a corto plazo: "había como un lado ceremonial que no era penoso acatar" (299), "las frases que le dirigían llevaban implícita la respuesta: que el pelele contestara lo previsible" (300). Sin embargo, Eva, la protagonista femenina de la obra que representa Rice, pronuncia unas palabras que sólo él puede oír y que desencadenan un cambio en la conciencia del protagonista: "No dejes que me maten", le murmura al oído. En un plano metafórico podríamos entender estas palabras como el presagio de la muerte del potencial significativo del texto, resultado de interpretaciones unívocas, de lecturas pasivas y autogratificantes.⁷ A partir de aquí Rice es consciente de su comportamiento servil, de su papel de marioneta que amenaza con absorberlo: "ser más fuerte que la torpe coalición que pretendía convertirlo en un pelele" (299-300).

Es precisamente su comportamiento como pelele lo que su recibe el beneplácito y los comentarios entusiastas de los directores cuando finaliza el segundo acto. "'Magnífico' dijo el hombre alto (...) 'Muy bien, lo ha hecho Ud. muy bien' " (300). En previsión de un posible cambio de actitud, el siniestro personaje decide instruir a Howell: "A partir de ahora le ruego que se atenga a lo que voy a indicarle" (301). Pero las "instrucciones para John Howell" parecen no contar con la resignada aceptación que Rice ofrecía al comienzo. Las palabras de Eva, "no dejes que me maten", provocan en él lo que el narrador califica como "un lento volver a sí

mismo". La "fría cólera" de la rebelión empieza a incubarse en el protagonista.

Los movimientos hasta ahora descritos se corresponden con las fases que Wolfgang Iser considera resultantes de la fuerza ilocucionaria de la obra de ficción.⁸ Según Iser (62), primero el texto despierta la atención del lector (participación de Rice en la obra e implicación en los hechos), en segundo lugar guía la forma de acceso a la obra (instrucciones que recibe de los directores) y, por último, provoca la respuesta del lector (rebelión de Howell). La particularidad del relato de Cortázar es que duplica esta dinámica al proponer una tensión permanente entre dos tipos de texto y dos tipos de lectura: el texto convencional (en palabras de Roland Barthes, el texto *lisible*, "legible") frente a la obra polifónica, abierta y múltiple (lo que Barthes califica como texto *scriptible* o "escribible", escribible por cuanto no nos es dado sino que sólo cobra existencia mediante su actualización en la lectura. Ningún texto tiene un significado previo. El acto de leer consiste, según Barthes, en la actividad de imponer significado al vacío.⁹ El texto no como objeto, por tanto, sino como actividad. La obra "legible" no requiere más que un lector o espectador pasivo (caso de Rice al comienzo de la representación), los textos "escribibles", en cambio, exigen acción, esfuerzo, participación, pero sobre todo, una voluntad subversiva que dé al traste con lo establecido para crear un nuevo orden abierto, tanto a nivel estético como ideológico.¹⁰

La rebelión del espectador se materializa, precisamente, en el siguiente acto. Aunque Rice es consciente de que "le tocaba actuar pasivamente", teniendo ahora como marco el espacio abierto de un parque, empieza a cargar los acentos en alusiones imprevistas, lo que provoca entre bastidores la ira incontenible de los directores: "Siguió marchando contra la corriente, volando poco a poco las instrucciones en una esgrima feroz y absurda, contra actores que se esforzaban por hacerlo volver a su papel" (303). Rice cree entender que de mantener su pasividad inicial la obra seguiría sus cauces normales, acabando con la muerte presagiada de Eva. Ésta es contemplada, a un tiempo, como mujer arquetípica y como personificación de la obra en su infinito potencial significativo. Pero, además, la subversión de Rice frente a las instrucciones recibidas se traduce en un placer mucho mayor que el de dejarse absorber por la obra: "el placer de estropear un poco más la acción llenó a Rice de algo que se parecía a la felicidad" (304).

Este placer extremo que el protagonista parece encontrar en la subversión de la norma evoca el concepto de *jouissance* ("goce") formulado por Barthes. En *Le plaisir du texte*, Barthes distingue entre el "texto de placer" y el "texto de goce". El primero, que tiene su paradigma en la novela realista, refuerza las cómodas creencias del lector sobre el mundo,

sobre sí mismo y sobre el lenguaje. El "texto de goce," por el contrario impone un estado de pérdida, una ruptura de la línea divisoria entre sujeto y objeto, entre lector y obra (14). El sentido puede y debe producirse. La literatura moderna, desde esta perspectiva, no imita, no representa lo ya hecho, sino que hace algo nuevo a lo que se refiere.

La invitación a la lectura participativa, sin embargo, es hecha explícita en la segunda de las confesiones de Eva, "...el leve murmullo de su voz verdadera diciendo: 'Quédate conmigo hasta el final' " (304). Tal invitación que, como hemos insinuado antes, se formulaba por boca de la protagonista femenina, es aquí confirmada encubriendo lo que podríamos considerar también como una invitación a la comunicación y a la relación amorosa. Recordemos que la terminología empleada por Barthes en su distinción de los conceptos *plaisir* y *jouissance* esta cargada de connotaciones sexuales. El vocablo *jouissance* va más allá del significado conferido por la traducción inglesa *bliss* o la española "goce." *Jouissance* implica placer extremo, posesión, climax sexual. De hecho, Barthes equipara explícitamente el acto de escribir (y, por implicación, el acto de leer) con el acto amoroso, la producción de significado con el placer enajenante del orgasmo.¹¹

Pero el intercambio verbal y amoroso entre Rice y Eva está sujeto a las restricciones del texto puramente "legible", objetivado en la obra que se representa en escena. Entre bambalinas, nos comenta el narrador, "los gestos iracundos del hombre alto estaban luchando contra él y Eva, se interponían para que no pudieran comunicarse, para que ella no alcanzara a decirle nada" (303). La comunicación plena, el libre intercambio del placer, que se vislumbra a través de la lectura sólo puede alcanzarse dentro del ámbito de la obra abierta y polimorfa que Barthes califica de "escribible". Nunca puede someterse a las instrucciones castrantes de los directores de un vulgar melodrama. El desenlace de los acontecimientos corrobora esta idea. Los dos intrusos en el espacio alienante de la obra cerrada (Rice y Eva), aquellos que literalmente se han salido de su papel, desaparecen de modo diferente. Rice es expulsado violentamente del teatro. Eva es envenenada en escena.

La expulsión del protagonista, sin embargo, no clausura en este caso el ciclo del cuento, sino que abre la puerta a un desenlace sorprendente e inquietante. Tras ser arrojado al exterior, Rice retorna al teatro y ocupa el sitio inicial para contemplar el último acto de la obra. El actor que interpretaba el papel de Howell en el primer acto es, de nuevo, Howell. En estos momentos Rice percibe la obra como un "escenario de pacotilla, todo había sido una continua estafa, una larga hora de pelucas y árboles pintados" (306), confirmando, así, su visión original de la obra representada como simulacro, como artificio. No obstante, la muerte real de Eva, cuyo

envenenamiento en escena pone fin al drama, provoca una nueva transgresión, en este caso, la de los marcos estructurales que separan la realidad de la ficción. Rice parece comprender finalmente que su vida habrá de estar permanentemente involucrada en los hechos del drama, debido a su participación en los mismos. Huye corriendo del teatro, iniciándose simultáneamente su acoso por fuerzas tan misteriosas como los kafkianos directores de la obra.

Conforme el cuento se aproxima a su fin, el espacio laberíntico de Londres adquiere una magnitud simbólica. El espectador (o lector) ahora enajenado huye incansable por una enmarañada red de calles y puentes. Su estado psicológico en estos momentos evoca la desorientación que Barthes considera resultante del encuentro con el "texto de goce" (*le text de jouissance*). Como ya hemos señalado, según el crítico francés, los "textos de goce" conducen a un estado de pérdida.¹² Se trata de textos que socavan los presupuestos históricos, culturales y psicológicos del lector, haciendo entrar en crisis su relación con el lenguaje (14). El lector surge de este encuentro con una nueva conciencia. Según Iser, la experiencia de la lectura permite al lector descubrir facetas de su Yo que desconocía hasta ese momento (158). Pero el disfrute de esta actividad implica también un padecimiento. La experiencia simultánea de los textos "legibles" (o "de placer") y los "escribibles" (o "de goce") exige la participación a la vez en el hedonismo de toda cultura y en la destrucción de la misma. El resultado de esta experiencia es un sujeto escindido. Un lector dividido, dispersado, inquieto... Esto es, con los mismos atributos que Cortázar concede a sus perseguidores arquetípicos.

Cuando en su huida Rice queda momentáneamente atrapado en un "profundo y angosto callejón sin salida", el narrador comenta que su situación "lo puso, por fin, frente a la única pregunta importante, Rice comprendió que era incapaz de encontrar la respuesta" (305). La situación de Rice es la del lector en su laberinto, enfrentado con la galaxia de significantes que es, para Barthes, el lenguaje y la pluralidad de redes que lo constituyen. La huida deviene proceso de búsqueda. Búsqueda de respuestas, de alternativas, de lecturas. Las salidas devienen, asimismo, entradas a nuevos laberintos. En las obras de Cortázar el ámbito arquetípico del lector es el umbral: todo lo que implique cambio, transición.¹³ "No puedo seguir huyendo siempre, sin saber" (310). El grito existencial de Rice tiene su contrapunto y respuesta en las palabras finales del narrador: "Más allá estaba el río, algún puente. No faltaban puentes ni calles por donde correr" (311). La obra se despliega, de esta forma, ante el lector en su múltiple potencial significativo. Los perseguidores de Cortázar nunca encuentran la respuesta, porque tal respuesta se encuentra precisamente en el proceso mismo de búsqueda. "The key to the treasure

is the treasure," dice John Barth en *Chimera*. De igual modo, la obra escribible de Barthes sólo se materializa provisionalmente en el instante en que es leída y muere cuando se interrumpe la lectura. La lectura como creación de algo nuevo, según el crítico francés, establece el presente perpetuo del texto escribible (5).

Como se deduce de lo expuesto, "Instrucciones para John Howell" va más allá de los límites de la literatura del absurdo. Los diferentes segmentos narrativos (orden cerrado, transgresión, expulsión y búsqueda) trazan el progreso experimentado en la conciencia del personaje principal: desde la ignorancia vegetativa del comienzo a la trepidante búsqueda de respuestas del final. Este progreso tiene su paralelo, a nivel metafórico, en la consideración de la obra literaria no como esencia sino como acto, lo cual exige de la audiencia una respuesta que permita la actualización del discurso potencial.

Las descripciones del "lector-hembra" y del "lector alondra" como meros consumidores de un tipo de lectura prefabricada, se corresponden con la situación inicial del protagonista al comienzo de la representación. Su progresiva implicación en los acontecimientos y su rebelión final, tienen su paralelo en la figura del "lector cómplice" que propone Cortázar a través de su *alter ego* Morelli. Este desplazamiento es característico tanto de la poética de la transgresión del escritor argentino como de las propuestas teóricas de Iser y Barthes. En todas ellas se tiende a privilegiar las estrategias participativas del texto y se rechaza, por el contrario, la estética alienante de los modos de representación convencionales.

En las líneas finales del cuento, el ahora protagonista huye del callejón sin salida en el que se encuentra en busca de otras alternativas que le permitan escapar a su alienación cultural y existencial. El final queda abierto a la actividad hermenéutica del lector, obligando a éste a reproducir la misma dinámica descrita por el personaje de la obra. Cortázar nos ofrece en "Instrucciones para John Howell" una nueva e inquietante reflexión sobre el acto de leer.

● NOTAS

¹ Véanse en este sentido los estudios de L.H. Quackenbush ("Instrucciones para John Howell" de Julio Cortázar, un papel en busca de personaje", en *Minc* 1979 (61-70) y Troiano (1984). Quackenbush analiza la influencia de Pirandello en el "cuento-drama" de Cortázar. Troiano, por su parte, estudia las analogías existentes entre "Instrucciones para John Howell" y el teatro de Peter Brook, Antonin Artaud y Aldred Jarry, además de los ya mencionados rasgos pirandellianos.

² El papel del lector en la obra de Cortázar ha acaparado crecientemente el interés de la crítica. Entre los ensayos más iluminadores sobre el tema, destacan los de Valentine ("Cortázar's Rhetoric of Reader's Participation," en Pope (212-223), Castro-Klarén (1983), D'Haen (1983), Ortega (1983), Kloepfer (1986), Stone ("El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración," en Burgos (177-184) y Mac Adam (1988-1989).

³ Alazraki establece una distinción entre los mecanismos narrativos de la literatura fantástica del siglo XIX y la que califica como "poética de lo neofantástico". A diferencia de la obra de Balzac, Poe o Nerval, en lo fantástico nuevo la transgresión es "parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender" (35). Esta revelación se produce, según Alazraki, mediante imágenes y metáforas que trascienden "la lógica de la causalidad para instituir una lógica de la ambigüedad y la indefinición" (35).

⁴ "En mi ensayo "Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar" comento con mayor detenimiento la tematización del proceso y los mecanismos de la lectura en la obra de Cortázar así como su relación con los postulados fenomenológicos de Iser. Obras como "Instrucciones para John Howells", "Continuidad de los parques", y *Rayuela* celebran el papel creativo de la audiencia en la actualización de las estructuras potenciales del texto.

⁵ Todas las citas de "Instrucciones para John Howell" provienen de *Relatos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1972).

⁶ En "Continuidad de los parques" Cortázar sitúa a sus personajes en dos espacios antitéticos: una biblioteca donde un lector burgués se deja arrastrar por las tentaciones de una lectura alienante y una cabaña en el bosque donde dos amantes se encuentran para planear un asesinato. Al espacio del orden cerrado y la razón se enfrenta, por lo tanto, la naturaleza agreste, el espacio de la transgresión y de la pura posibilidad.

⁷ La relación de Rice con Eva, se corresponde consistentemente con la del lector "copartípe" y la obra literaria. En su intento desesperado por salvar a la heroína, Rice subvierte las instrucciones que recibe y actúa conforme a su propia iniciativa. Su creciente atracción por la ambigua figura de Eva corre pareja a su deseo de participar libremente en la acción del universo ficticio del drama.

⁸ En *The Act of Reading* (1978), Iser recurre a la teoría de los actos del habla, previamente desarrollada por J.L. Austin y John Searle, para estudiar el carácter pragmático de los textos de ficción. Austin distingue entre tres formas de performance: acto locucionario, ilocucionario y perlocucionario. La pragmática del texto se ocupa del estudio de los actos ilocucionarios (aquellos que tienen un potencial efectivo: informar, ordenar, advertir, prometer, comprometer, etc.). Para Iser, el texto, como ocurre en el acto ilocucionario, tiene sólo un potencial efectivo que invita a la respuesta del lector. Éste debe resolver las ambigüedades del texto si pretende que la comunicación lingüística se lleve a cabo.

⁹ Como señala Wiseman, en su exégesis de la obra de Barthes, "the text is

empty until values are assigned to its variables, and would be full if no new values could be assigned, if every site were occupied once and forever every opening closed. The text would be worthless then. For the value of the text lies in its inviting the reader to engage in the structuring activity, in writing, in lace-making" (90).

¹⁰ En el primer apartado de su ensayo *S/Z* Barthes establece esta misma tesis al afirmar que "the goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer but a producer of the text" (1984:4). Semejante consideración del lector como productor lleva implícita la idea de que el texto "escribible" jamás puede adquirir una forma definitiva, sino que se encuentra sometido a una constante mutación. El acto de interpretación consistiría, pues, no en imponer una clausura sobre el texto, sino en apreciar la pluralidad que lo constituye.

¹¹ Tal equiparación entre encuentro textual y amoroso es, sin duda, uno de los aspectos más sugestivos de los ensayos de Barthes. Como sugiere Wiseman, "Barthes sometimes speaks as though the act of writing were the act of love and the creation meaning were the climax of love, bliss" (86).

¹² La dispersión operada en la personalidad del protagonista se corresponde con el "aumento gradual de la extrañeza en medio del flujo ordinario", que Paredes (99), considera característico de la trama narrativa cortazariana. La situación de Rice como perseguidor escindido en medio de un marco laberíntico dominado por la ambigüedad y la indeterminación, se revela, en última instancia, como metafórica de la diseminación que sobre el texto escribible debe operar el lector según Barthes. De acuerdo con el crítico francés, "to rewrite the writerly text would consist only in disseminating it, in dispersing it within the field of infinite difference" (5).

¹³ Si para Ortega (45), Morelli es en *Rayuela* el prototipo del escritor en el umbral del acto creativo, Rice en "Instrucciones" se erige en figura emblemática del lector en el umbral de ese otro amanecer a la percepción que es la lectura.

● OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- _____. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.
- Burgos, Fernando (ed.). *Los ochenta mundos de Julio Cortázar: Ensayos*. Madrid: EDI-6, 1987.
- Castro-Klarén, Sara. "Desire, the Author and the Reader in Cortázar's Narrative." *The Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983): 65-71.

- Cortázar, Julio. *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- _____. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- D'Haen, Theo. *Text to Reader: Fowles, Barth, Cortázar, and Boon*. Amsterdam and Philadelphia: Johns Benjamin Publishing Company, 1983.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- Juan-Navarro, Santiago. "Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (de próxima aparición).
- Kloepfer, Rolf. "La libertad del cuento y el potencial del lector: Encuentro con *Rayuela* de Julio Cortázar." *Inti* 22-23 (otoño-primavera 1986): 113-130.
- Mac Adam, Alfred J. "Rayuela: La cuestión del lector." *Explicación de textos literarios* 18: 1-2 (1988-1989): 16-229.
- Minc, Rose S. (ed.). *The Contemporary Latin American Short Story*. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1979.
- Ortega, Julio. "Morelli on the Threshold." *The Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983): 45-47.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Pope, Randolph D. (ed.). *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti, Mi.: Bilingual Press, 1980.
- Troiano, James. "Theatrical Technique and the Fantastic in Cortázar's 'Instrucciones para John Howell.'" *Hispanic Journal* 6.1 (Fall 1984): 111-119.
- Wiseman, Mary Bittner. *The Ecstasies of Roland Barthes*. London and New York: Routledge, 1989.

Sobre intenciones e intuiciones: la desnaturalización de textos en *Raining Backwards*

Jorge Febles

Western Michigan University

En uno que otro de sus *Cuentos sin rumbos* (1975), en las tres novelas o libros de "viñetas entrelazadas"¹ que constituyen el bulto de su producción, en los dos episodios de una extensa narración en ciernes que han sido divulgados hasta ahora², Roberto Fernández insiste en explotar un recurso cuya intención básica parece estribar en promover la risa mediante la alusión algunas veces harto velada, algunas veces nitidamente discernible a todo un archivo literario. En las ficciones del escritor cubano-americano se entabla con frecuencia un diálogo en ocasiones transitorio pero en otras prolijo con determinados textos no siempre consabidos, con determinadas estructuras y convenciones estéticas, por lo regular reconocibles, para desnaturalizarlos en forma paródica, para degradarlos pasajeramente al obscurecer o invertir su índole semántico-lingüística. Lo llamativo de tal método o enfoque radica en la artificialidad que le es inherente gracias a la tonalidad y configuración general de los propios textos en que se ubica. El lector *intuye* que, a ratos, el autor real *intuyó* la posibilidad de intercalar de modo casi gratuito en su relación cierta página leída, cierto nombre recordado, cierta anécdota favorita o repudiada, cierto concepto aprendido, con el objeto de desquiciarlo momentáneamente, de hacerle burla para conseguir una carcajada espontánea. Semejante recurso consiste esencialmente en bromas para entendidos, asequibles tan sólo a destinatarios concretos, o sea, a aquéllos familiarizados con la literatura en general y con la hispana en particular, a esos pocos agraciados, en fin, cuyas lecturas y conocimientos se entrecruzan esencialmente con los del autor real. Se trata de un planteamiento excluyente cuya descodificación resulta a ratos labor detectivesca para el crítico entrometido mientras que para muchos otros lectores deviene casi siempre trabajo impracticable al nivel, por supuesto, de la asimilación más abarcadora.

Si este procedimiento se manifestaba ya relativamente complejo en *La vida es un special* (1981) y *La montaña rusa* (1985), su empleo sucesivo en *Raining Backwards* (1988) adquiere otro matiz entorpecedor. En sus libros anteriores, Fernández desfiguraba referentes literarios mediante el