

# Lezama, lector múltiple de *Rayuela*

José Lezama Lima fue lector múltiple de *Rayuela*, la célebre y seminal novela de Julio Cortázar. Es decir, Lezama acometió acercamientos diversos al texto hasta el punto de que podemos discernir dos líneas de apreciación mutuamente contradictorias y hasta adversariales: una lectura fue entusiasta y desbordada, la otra más bien reservada y escéptica. La apreciación elogiosa es la que despliega en su ensayo «Cortázar y el comienzo de la otra novela», incluido en *La cantidad hechizada* y también como prólogo a la edición cubana de *Rayuela* de 1968. Aquí Lezama efectúa una rectificación de la severidad del primer juicio que aventuró sobre *Rayuela* frente a Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo en una mesa redonda sobre la novela celebrada en la Casa de las Américas en la primavera de 1966.<sup>1</sup>

Para comprender mejor la febril exégesis de *Rayuela* en el ensayo de 1968 conviene recordar la intervención recelosa de Lezama en la mesa de 1966. Para esos años, Cortázar era ya el escritor del *boom* más visiblemente identificado con la causa de la Revolución Cubana. Si bien en 1957 Cortázar había iniciado lo que devendría una nutrida amistad corresponsal con Lezama, en 1963 –año del lanzamien-

<sup>1</sup> Todas las intervenciones en esta mesa fueron transcritas y publicadas bajo el título *Sobre Julio Cortázar* en la colección Cuadernos de la Revista *Casa de las Américas*, No. 3 (La mesa redonda), La Habana, Casa de las Américas, 1967. Cito de la publicación argentina del texto del coloquio bajo el título «Discusión sobre *Rayuela*» en J. Lezama Lima: *Cinco miradas sobre Cortázar* (1968).

to de *Rayuela* y del inicio de su resonante éxito internacional— el escritor argentino hizo la primera de cuatro visitas a la Cuba revolucionaria en viajes que lo perfilarían como uno de sus más afamados simpatizantes. Funge como juez de certámenes, mentor de nuevos talentos, cronista testimonial de sus avances e incansable avalista. La figura de Cortázar asume prominencia en Cuba justo cuando, tras el cierre de la revista *Lunes de Revolución*, se agudizaba la polémica sobre si la independencia artística reclamada por el escritor de vanguardia suscribía un individualismo burgués que contravenía el mandato colectivista de la Revolución. Autor de magistrales cuentos fantásticos e imbricadas novelas de temperamento iconoclasta y bretoniano, Cortázar nunca presumió representar la lucha política en el Tercer Mundo como una épica del realismo social. El ejemplo de Cortázar sirvió entonces para argumentar que la temeridad con la forma aún podría constituir el mayor compromiso del escritor revolucionario.

En el conversatorio de 1966 Lezama objeta que Retamar equipare la magnitud innovadora de *Rayuela* en las letras latinoamericanas con la del *Ulysses* de James Joyce en la literatura inglesa. «Yo tengo la impresión de que *Rayuela* [...] para nosotros los latinoamericanos, es tan importante como el *Ulysses* para los escritores de lengua inglesa», declara Retamar [1968: 25]. «De ninguna manera puede establecerse un paralelo», le responde Lezama. *Rayuela*, arguye, es la *obra derivativa* de «un hombre de la era de los ocasos» [55], mientras que *Ulysses* es una *obra fundamental* de «un hombre absolutamente nuevo en nuestra época» [49], alguien que inaugura un modo inédito, el de la «novela teogónica, donde caben todas las cosas» [56]. La mención de Joyce aquí no es accidental. El debate iniciado por Frantz Fanon sobre cómo descoloni-

zar la cultura en los países subdesarrollados motivó que varios intelectuales cubanos interpretasen la osadía experimental del escritor irlandés como la de un Prometeo de la periferia y que vieran lo mismo en Cortázar: un escritor subalterno, genial y rebelde, que usurpaba los fuegos técnicos de la alta vanguardia europea con una intención antihegémónica y liberacionista. Es la versión de Joyce que propuso Edmundo Desnoes en el prólogo de la edición de *Retrato del artista adolescente* que preparó en 1964 para la serie Biblioteca del Pueblo de la Imprenta Nacional. Es la visión del intelectual de los márgenes que Retamar promulgará en *Caliban*, aquel que, como el personaje de *La tempestad*, asume el idioma y las demás herramientas discursivas del poder colonizador para maldecirlo y antagonizarlo.

Lezama no comparte el entusiasmo de Retamar con el logro joyceano de Cortázar. *Rayuela* es una obra «esencialmente patética», insiste. «Sus dones críticos me parece que son superiores a sus dones de creador». «Cortázar», lamenta Lezama, «tiene ojos de Argos» [48]. Opina Lezama que una perpetua y distanciada lucidez crítica —una ausencia de «oscuro» o «desconocido» por querer mantener siempre despierto, como el guardián mitológico, un ojo irónico y demoledor— retiene a *Rayuela* en el pastiche estilístico y en reciclar juegos vanguardistas sin permitirle abrir un nuevo camino estético o vital. «La novela tiene suficiente nitroglicerina para reventar la literatura antigua», pero no llegar a «habitar una nueva isla, una nueva región» [47]. Lezama se retrotrae aquí de alguna manera a los argumentos que en 1957 expuso en *La expresión americana*, para contrastar el cansancio clásico de Europa con el plutonismo creativo de las periferias, oponiendo el gigantismo irlandés del iconoclasta Joyce al pesimismo continental del conservador T.S. Eliot en cuanto a

nuevas posibilidades de expresión en la modernidad. En vez de superar el derrotismo cultural como Joyce hizo con el grito afirmativo que concluye *Ulysses*, *Rayuela*, parece implicar Lezama, se queda varada en una paralizante oscilación entre lo americano y lo cosmopolita y, por ende, en la melancólica tierra baldía de Eliot. Más que lograr con su vasta integración de fuentes una síntesis creadora y auroral como hizo Joyce, Cortázar aparece como el último expedicionario de una vanguardia exhausta que se queda a medio camino en lo cenital.

Es decir, para el Lezama de principios de 1966 *Rayuela* no consigue «invencionar» un nuevo mito a partir de la reconstrucción de mitos viejos; más bien remata en porteño lo que antes Rimbaud, Lautreamont, Bréton, Roussel y otros adelantados del surrealismo y el existencialismo habían logrado. Retamar tampoco convence a Lezama cuando aquel arguye que *Rayuela* tendrá una trascendencia canónica ya que su ciclópea síntesis de conocimiento universal no la logra un europeo «del centro» sino un argentino «del margen» en aras de detonar y fortalecer una gnosis identitaria de lo americano. «A Oliveira le importa un bledo el problema de la argentinidad», responde Lezama «[...] está por encima de la nacionalidad» [67]. Según este primer criterio de Lezama, *Rayuela* no hubiera merecido ni una nota al calce en una versión revisada de *La expresión americana*. Para este Lezama *Rayuela* parece marcar un fin en vez de un comienzo.

En 1968 Lezama ha cambiado radicalmente su parecer sobre la novela. Es posible que la poderosa defensa que Cortázar escribiera sobre *Paradiso* en su ensayo «Para llegar a Lezama Lima» haya motivado esta transformación. A partir de la publicación de *Paradiso* en el verano de 1966 vemos en la correspondencia entre Lezama y Cortázar una suerte de trasplante de temperamentos, de mutua

fertilización, de espejeante anagnórisis. Como Saúl camino a Damasco, Cortázar cae derribado ante el hechizo de *Paradiso*: «ha sido uno de los milagros que pocas veces se dan en esta vida», escribe en una carta a Retamar el 21 de julio de 1966 [2000: 1044]. Dos años después de sus comentarios en la mesa de 1966, Lezama vuelve a leer *Rayuela* mientras observa en las cartas cómo Cortázar indaga y revisa detenida y reverencialmente las erratas y los manierismos estilísticos de *Paradiso*, para su publicación por la editorial Era en México; también aprecia cómo Cortázar gestiona y supervisa el proceso de traducción de la novela al francés y al inglés.

La exégesis que hace Cortázar de cómo el magma de una «ingenua inocencia americana abriendo eleáticamente, órficamente los ojos en el comienzo mismo de la creación» [1967: 54] opera en *Paradiso*, motiva que Lezama reconozca una capacidad mitogónica análoga en la otra novela. Bajo esta nueva mirada, *Rayuela* deja de parecerle una obra frustrada de la posvanguardia y se le muestra como obra gemela a *Paradiso*. Lezama aprende a desatender la enajentante hiperconciencia signada en los personajes de Oliveira y Morelli –sobre todo la de Morelli, con quien apenas simpatiza Lezama, más bien contra quien despótica: «es el hombre que escribe la crítica, la negatividad, y se destruye todos los días», «quiere escribir pero va contra la expresión» [1968: 18-19]–. El *paideuma* o *infantilidad creadora* que en 1966 había reconocido como un elemento latente en *Rayuela* [19] se le revela como algo más fundamental en su urdimbre. Descubre que la figura de la Maga ejerce en el texto un poder vertebrativo mayor que el de Morelli y sus cuadernos. Lezama decide entonces revisar de raíz su juicio previo sobre *Rayuela* con un estudio que, junto a «Confluencias», cerrará su más ambicioso proyecto ensayístico, los ensayos sobre las

eras imaginarias de *La cantidad hechizada*. «[Procuro] echarte una lazada en un ensayete», le escribe a Cortázar el 18 de marzo de 1968 [1998: 372].

En carta del 7 de julio de 1968 a Lezama, Cortázar acusa recibo del estudio de *Rayuela* que Lezama le envía a París por medio del pintor Umberto Peña. En vez de comentar de inmediato sus puntos, Cortázar se demora abundando sobre otros temas. Primero le cuenta a Lezama sobre su participación en los eventos de mayo de 1968, «esa increíble experiencia de la imaginación en libertad» [2000: 1249]. Luego le describe sus dos meses en la India con Octavio Paz, de día visitando templos y santuarios y de noche leyendo a coro «largos pasajes» de las galeradas de *Paradiso* enviadas por Emmanuel Carballo: «nos perdíamos en tus Indias fabulosas para retornar, con el vértigo del que sale del maelstrom, a [un] jardín de Nueva Delhi» [2000: 1250]. Luego se queja de que Lezama se regocije con la publicación argentina de *Paradiso* tratándose de una edición pirata *de facto* por ser una reproducción fotográfica de la cubana hecha sin contrato firmado. Por fin Cortázar (quien ya había intercambiado larguísimas cartas con Graciela de Sosa y otros críticos de *Rayuela*, en las que debatía detalles y aclaraba referencias) le dedica *un* solo párrafo a la lectura lezamiana. La densidad enigmática del acercamiento lo ha deslumbrando y enmudecido.

Aun así, perplejo y maravillado, Cortázar logra reconocer tres puntos fundamentales. Primero, que la lectura lezamiana no se trata de un análisis convencional de un texto literario –no es otra montaña de «hojarasca crítica» [1251]– sino que se coloca en un plano ulterior al entender *Rayuela* como un laberinto gnoseológico *desde adentro*: «Tú entablas el diálogo con las Sombras, tú te pones desde la primera línea en el punto de visión del minotauro, de la gran araña cósmica, tú *ves*» [1251]. Segun-

do, que Lezama ha encontrado que el centro gravitacional de este laberinto no está en los capítulos celebrados por la crítica –el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour, Talita en los tablonés– sino «en el descenso de Oliveira a la morgue refrigerada del manicomio» [1251]. Tercero, que Lezama aquí ha sido el vigilante Argos de su *desconocido*, ve despierto lo que Cortázar ha hecho dormido en lo oscuro, «en el nivel del misterio y la creación, sin programa previo, sin el menor esquema». Cortázar termina el párrafo con una expresión monumental, quizá inverosímil, de humildad y admiración: *Rayuela* se justifica por haber inspirado las «palabras numinosas» de este ensayo. «No cualquier texto engendra páginas como las que has escrito. Ahora ya me puedo morir» [1251].

Cortázar constata así que, a contrapelo de las otras lecturas señeras de *Rayuela*, Lezama no lee el texto como un apogeo de lo moderno ni como una novela cómica ni como un tratado existencial. Para este Lezama *Rayuela* es mucho más que *literatura*; por eso es una novela *otra*, no *nueva*. No es trasnochada novedad de vanguardia sino escritura iniciática que incide en lo sagrado y lo ancestral. Lezama eleva la categoría del texto, al postular el mito del laberinto como la clave de su excepcionalidad literaria y extraliteraria. *Rayuela*, plantea Lezama en «Cortázar y el comienzo de la otra novela», se debe entender como un capítulo inédito en la historia universal del laberinto como concepto, como praxis y como imagen. En su tesis doctoral *José Lezama Lima's Paradiso: Knowledge and the Labyrinth*, Gloria del Carmen Díaz ha estudiado cómo, más que una calculada arquitectura, un acertijo, un encierro o una trampa, el laberinto en la obra de Lezama opera como un *nexo* o *quiasmo* entre dos órdenes ópticos excluyentes, asumiendo así el significado más arcaico del mito. «Es», escri-

be Lezama, «el peldaño posible, el *nexus*, el que establece el laberinto» [1971: 155]. Según Lezama, el laberinto sirve para abrir un portal donde lo Uno cruce y penetre en lo Otro para así «emparejar los mundos más opuestos». Es el espacio liminar, híbrido y contorsionado que se gesta cuando dos fuerzas incompatibles chocan en busca de una convergencia. Es el puente insólito «que no se le ve» de su famoso poema, que «se oculta pero congrega» y que se extiende entre cielo y tierra, humanidad y divinidad, libertad y destino, femenino y masculino, adentro y afuera, creación y pensamiento, autor y lector, un recinto iniciático que propicia la antropofanía para «que el hombre se iguale con los dioses» [1971: 151]. Si el laberinto en Borges es la obra inescrutable de un demiurgo cruel o indiferente que confunde y pierde a los seres humanos, en Lezama no es zona maligna de extravío y oclusión sino punto afortunado de encuentro y revelación.

Para Lezama, el gran logro de Cortázar con *Rayuela* es el de poder renovar esta función atávica e inmemorial del laberinto en plena modernidad a través del género novelesco. No se trata solo de representar a París o Buenos Aires como dédalos urbanos o enmarañar con destreza la narración para retar al lector cómplice, sino de instaurar por la imagen «un espacio ideal» donde «todo signo se convierte en palabra, en verbo ordenancista» [1971: 152]. Lezama ve a *Rayuela* como una matriz o vórtice que contiene, manifiesta múltiples vertientes del mito del laberinto: la minoana, la cretense, la etrusca, la manierista, la numeral, la barroca y la mandálica, entre otras que enumera. Todas estas instancias operan para facilitar el encuentro y la reconciliación de espacios y fuerzas disímiles y opuestas. Así, el laberinto «numeral» de capítulos que erige el famoso «tablero de dirección» para orientar y desorientar al lector de *Rayuela* «no es un entrete-

nimiento del domingo matinal o de la ringlera nocturna», sino «una escala de Jacob, una densa corriente onírica entre lo telúrico y lo estelar», «una distancia entre cielo y tierra recorrida [...] como una infinita arborescencia derivada de la rayuela infantil» [1971: 156].

He aquí por qué Lezama le atribuye una importancia fundamental a la Maga y al descenso de Oliveira a la morgue del manicomio al final de la novela. Resulta sorprendente el grado en que Lezama en esta lectura favorece la fuerza vital del personaje de la Maga y desprecia la esterilidad hiperintelectual de Morelli. Al contrario de Nadja, alma errante, imprecisa y «hegeliana» según Lezama, la Maga:

[T]rae lo vital y lo vitalista [...]. Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía. Es el anticuerpo de las categorías kantianas. Vive en la realidad, pero sus desplazamientos son toda la novela, vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta. La novela se extingue cuando ella desaparece [...]. La Maga era el único apoyo inquebrantable [...] su profundidad está en su continuo cósmico» [1971: 161].

Morelli, por otra parte, dice Lezama en el coloquio,

es un hombre devorado por una intensa fiebre, también crítica, de aspecto autofálico [sic].<sup>2</sup> No escribe, porque precisamente su sentido crítico, acerca de la escritura, lo lleva a fugaces notas momentáneas y no a realizar una obra potente, puesto que cree que la literatura está en crisis, y que la palabra no expresa, y que el signo no es

2 Debería leer *autofágico*, de autofagia.

significante y está en decadencia. Lo cual, a mi manera de ver, es erróneo y significa [...] una actitud errónea, porque para un verdadero escritor, de verdadera cepa, cada letra tiene un sentido vivencial [1968: 161].

Lezama persiste con esta visión peyorativa de Morelli como escritor en el ensayo pero ya no la proyecta sobre la capacidad creativa de Cortázar como autor, como parece haber hecho en el coloquio de 1966.

Al reinterpretar *Rayuela* en «Cortázar y el comienzo de la otra novela», Lezama discrepa severamente de la crítica que celebra la figura de Morelli como la de un alter ego o avatar metaficticio de Cortázar, el postulador ingenioso de una antinovela que pueda reventar los confines del género para así ir más allá de los prejuicios y estancamientos éticos y epistemológicos del Occidente de su época. Lezama ve que el laberinto que atraviesa Oliveira en *Rayuela* no le llevará a un reencuentro con Morelli tras la revisión y reordenación de sus papeles (esas «fugaces notas momentáneas» que aparecen en los capítulos prescindibles). Es decir, no podemos considerar a Morelli como el arquitecto del mundo dedalíco que confronta Oliveira. Más bien, el laberinto de Oliveira lo lleva a recuperar a la Maga después de su desaparición. Tanto en el coloquio como en el ensayo, Lezama da por sentado que la Maga desaparece porque se ha suicidado tras la muerte de Rocamadour. Si la novela no se extingue después de este supuesto suicidio es porque la Maga persiste como *imago* para Oliveira y, por ende, para toda la novela. Su salida al final de la primera parte no representa un vacío absoluto, una nada; más bien la Maga se torna en una ausencia o carencia potenciadora que lanza a Oliveira hacia una búsqueda más intensa y acendrada, hacia una penetración más

profunda dentro de su laberinto. Las «variantes del rostro» de la Maga le siguen obsesionando; la Maga se le ha convertido en el centro que Oliveira busca «por el contorno, en los enlaces de jazz, en sus viajes en que reitera sus vueltas porteñas, en la casa de la enajenación» [1971: 161]. Lo que en verdad ha desaparecido en esta segunda parte es Morelli y la veneración de sus teorías.

Lezama reconoce así en *Rayuela* una confluencia fundamental entre el mito del laberinto y el mito de Orfeo. Al volverse la Maga un avatar de Eurídice que Oliveira/Orfeo insiste en rescatar, *Rayuela* transforma las preambulaciones horizontales de Oliveira a través de París y Buenos Aires en un descenso vertical al infierno de la morgue donde ocurre la aparición de la imagen de la Maga que Oliveira luego asocia con la de Talita. Lezama sugiere así que en esta parte de la novela Cortázar añade una nueva casilla al diseño de la rayuela, la del infierno, para reconfigurar el juego, saltarla en dirección inversa y volverla una ceremonia de transfiguración y restitución en vez de un pasatiempo infantil. Así Cortázar transforma la rayuela en un espacio multidireccional y laberíntico donde la izquierda se confunde con la derecha, el ascenso con el descenso y el progreso con el retroceso. Escribe Lezama:

No se han subrayado las páginas decisivamente excepcionales de *Rayuela*, del descenso de Oliveira a la heladera de los muertos, que señalan una nueva marca en la novelística americana [...] Oliveira ha descendido a los infiernos y reaparece saliendo por la última casilla de la rayuela, por el centro del mandala, donde realidad e irrealidad forman la nueva urdimbre [1971:168].

Lezama no ve la aparición de la Maga en la morgue como una alucinación o un capricho de un Oli-

veira enloquecido sino como una antropofanía, una revelación agenciada por la experiencia del laberinto que le permite a Oliveira y al lector ingresar en una zona superior de la conciencia creadora y la imagen intemporal:

Oliveira asciende también de su infierno dueño ya del sin sentido creador [...] lo que está debajo de los párpados forma con lo que está arriba de los párpados una nueva visión [...]. Por todas partes aparece en *Rayuela* un nuevo sentido para una nueva absurdidad, pues esos nuevos sentidos traerán la nueva sacralización de hombre, es decir, la antropofanía o el hombre dueño ya del centro de su laberinto [...] Oliveira logra situarse en una perspectiva donde la Maga sigue viviendo, donde se ha logrado liberarse de la mortalidad [1971: 168].

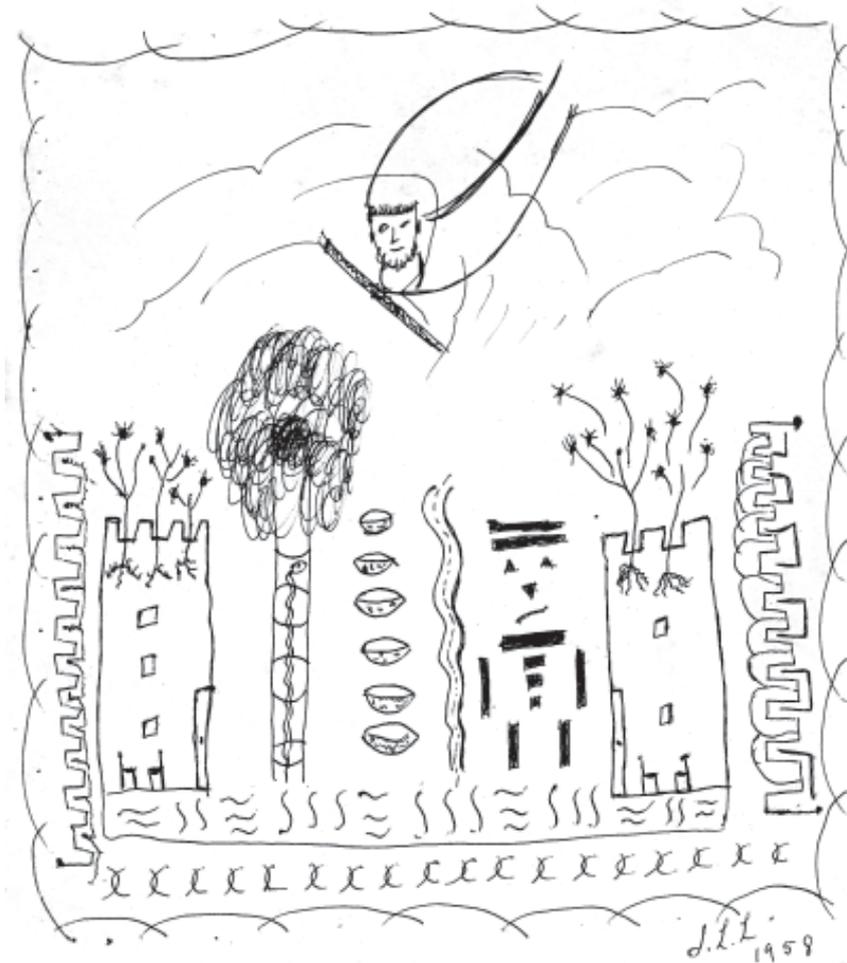
No es esta la función de antropofanía que en el capítulo 79 de *Rayuela* postula Morelli en su ideación de un nuevo tipo de *roman comique* o novela cómica, por cierto. Como ha visto Saúl Yurkievich, el propósito de la antinovela que fabula Morelli no es sacralizar al lector sino secularizarlo, destacar lo lúdico de la rayuela terrestre sin pretender lo sagrado o trascendental del mandala. Lezama arguye que, como proyecto novelístico, *Rayuela* es algo mucho más abarcador y ambicioso que la profana e implasmable empresa de Morelli. Aquí la rayuela/laberinto sí cumple una función ritual, mandálica y cósmica que va más allá de un mero artefacto literario. La novela-laberinto que inauguran *Rayuela* y *Paradiso*, según Lezama, inicia un proceso abierto de búsqueda que no concluye sino que arranca de lleno al finalizar la lectura y cruzar el umbral de su *omphalos*. Así como Oliveira y la imagen de la Maga deambulan por París y por Buenos Aires,

encontrándose y desencontrándose para seguir sus búsquedas más allá de los confines de la novela, así los derroteros de José Cemí y Oppiano Licario se cruzan y entrecruzan por los espacios y párrafos de *Paradiso* para encontrarse de lleno en el funeral de Licario y entonces «empezar» de veras. Más que novelas convencionales o vanguardistas que empiezan en un página y terminan en otra, esta novela-laberinto establecen el *peldaño que falta*, nexos que abren a nuevas novelizaciones (*Paradiso* tiene su secuela en *Oppiano Licario*; *Rayuela* una emanación en *62/ modelo para armar*). Son novelas que avanzan por lo que desconocen, por los dédalos y las urdimbres por venir. **C**

## Obras citadas

- Benedetti, Mario, José Lezama Lima, Ana María Simo, Roberto Fernández Retamar, Eliseo Diego: *Sobre Julio Cortázar*, No. 3 (la mesa redonda), La Habana, Casa de las Américas, col. Cuadernos de la Revista *Casa de las Américas*, 1967.
- Cortázar, Julio: «Para llegar a Lezama Lima», *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, vol. 2, pp. 41-81.
- \_\_\_\_\_: *Rayuela*, Andrés Amorós (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_: *Cartas 1964-1968*, Aurora Bernárdez (ed.), Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- Díaz, Gloria del Carmen: *José Lezama Lima's Paradiso: Knowledge and the Labyrinth*, tesis doctoral, Austin, The University of Texas at Austin, 2008.
- Fernández Retamar, Roberto, Ana María Simo y José Lezama Lima: «Discusión sobre *Rayuela*», en José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Ana María Simo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar: *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos

- Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, col. Números, 1968, pp. 7-82.
- Joyce, James: *Retrato del artista adolescente*, Edmundo Desnoes (pról. y trad. revisada), La Habana, Editorial Nacional, 1964.
- Lezama Lima, José: «Cortázar y el comienzo de la otra novela», *Las eras imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 1971, pp. 149-170.
- \_\_\_\_\_: *La expresión americana*, Irleamar Chiampi (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, José Triana (ed.), Madrid, Verbum, 1998.
- Lezama Lima, José, Roberto Fernández Retamar, Ana María Simo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar: *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, col. Números, 1968.
- Yurkievich, Saúl: «Eros Ludens», en Julio Cortázar: *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Colección Archivos, 1991, pp. 759-769.



JOSÉ LEZAMA LIMA: *La presencia de Dios*, 1958. Tinta / papel