

MARIA TERESA PERDOMO

CORTAZAR Y EL LECTOR
MEDIOS DE COMUNICACION en Rayuela

T E S I S

EL COLEGIO DE MEXICO

1976
CON

Índice

Introducción.	1
PRIMER ACERCAMIENTO.	4
SEGUNDO ACERCAMIENTO.	
Título: Triple significado.	7
"Tablero de dirección": Características. Mecanismo. Función.	14
Epígrafes: Carácter. Significado.	22
Subtítulos: Significado.	29
Prólogo: Colocación. Características. Significación.	31
"(capítulos prescindibles)":	
La descolocación y su función.	39
Encadenamiento. Un ejemplo.	41
La inserción libérrima.	44
Funciones del encadenamiento.	46
La trivialidad y su función.	50
Recopilación del material heterogéneo. Signifi- cación.	53
Carácter de "citas de algunos capítulos.	56
El eje de la obra.	57.
Principales episodios con secuencia narrativa: Líneas coincidentes.	59
Los narradores:	
Cortázar. Su presencia esfumada.	70
Morelli, el narrador personaje.	73
Otros personajes literarios como narradores.	77
Un antecedente: <u>Los premios</u> .	79
El silencio: Presencia y significación.	81

El lector:	
El lector y la construcción de <u>Rayuela</u> .	88
El lector creador y el otro.	92
Empobrecimiento de <u>Rayuela</u> en función del lector.	95
Valoración del lector.	96
El tiempo:	
Presente y pasado. Su carácter difuso.	102
El futuro. Características.	110
El humor:	
Propiedades y manifestaciones.	113
El juego:	
El juego en la conformación y temática de la obra.	128
Juegos de palabras. Su trascendencia.	130
La concentración de juegos.	134
Efectos del juego.	139
Los fines y la técnica de <u>Rayuela</u> :	
Su correspondencia.	141

PROLOGO

El propósito que domina en el estudio que sigue es el de desentrañar el sentido de una obra y señalar sus consecuencias y resonancias en un lector dinámico, tal como lo pide, a través de estímulos y vagas proposiciones, esa misma obra. El trabajo, por tanto, se desenvuelve con base en la actitud que el autor pide al lector. Es una exposición de una de las posibilidades, entre muchas, de cómo puede ser recibida y desarrollada la obra por ese lector. Su núcleo se sitúa, por tanto, en lo que esa obra ha sido para un lector que pone por escrito lo que ha descubierto en ella, lo que de ella ha podido y ha sabido desprender, de modo que, por la índole del trabajo, no se adopta ninguna terminología, lo que no quiere decir que posteriormente, al retomar su examen desde otro punto de vista, ese mismo lector no pueda adoptar una terminología autorizada.

Los modos para emprender esa tarea pueden ser múltiples. Lo que yo hago ahora, para ceñirme al espíritu de la obra, que justamente desecha todo encajillamiento y se burla de fórmulas y etiquetas, es estudiar en sí

mismos los elementos que la constituyen para entrar en contacto de modo más estrecho con una obra que sugiere una aproximación del modo más directo posible, sin interposiciones de ninguna naturaleza. Esto supone examinarla a partir de las normas que ella se ha fijado a sí misma. He adoptado este camino, sin estimar por esto que sea el mejor ni el único. En otras palabras: dado el ángulo de visión que he escogido, he juzgado más conveniente restringirme y concentrarme en la obra misma para lograr, con apego a su espíritu, una captación mayor de su alcance. Por supuesto no tengo la pretensión de haber agotado su sentido sino únicamente la de haber avanzado siquiera un poco en esa dirección, eligiendo al propio tiempo una vía de acceso que concede la mayor atención no a los medios de ingreso a la obra, sino a la obra misma.

Con este procedimiento busco la inmediatez de un diálogo que se fija como líneas dominantes la sinceridad y el propósito de no falsear las intenciones centrales del autor. Dentro de este diálogo hago asociaciones al margen de toda escuela o corriente literarias, abandonándome así, como lector dialogante, a los estímulos espontáneos salidos del propio texto, actitud ésta tan válida, como pudiera serlo la sumisión a los lineamientos propuestos por una determinada corrien

te crítica. No desdeño ni la glosa ni el mero sentido común, porque estimo que cualquier procedimiento, por insuficiente o insólito que parezca, deja de serlo cuando su aplicación se justifica con el uso que de él se haga. Modesta y reducida es la tarea propuesta, pero emprendida con el convencimiento de que también por medio de una puerta pequeña es posible acceder a una casa grande.

He procurado un estrecho acercamiento a la obra para verla en sus menores detalles, pero también un despegado de ella, un tomar distancia para examinarla desde una perspectiva lejana, movimientos ambos fomentados por la obra misma. Intento, además, un ajuste a sus principios sustanciales, pero no incondicionalmente, sino con un sentido crítico despierto que desemboca en una ponderación del autor, no gratuita ni espontánea, por llegar a ella sólo después del examen de los distintos elementos que la constituyen.

No está entre las aspiraciones de este trabajo el pretender ser original. Sólo pretende cavar en profundidad un medio de acceso a una obra que es campo donde se debaten los grandes problemas que la llamada realidad le plantea al hombre, apremiándolo a buscar una solución. En resumen, se concreta a poner en práctica lo

que el autor propone en la obra. Pretende ser, de este modo, aunque en mínima medida, la realización de lo que el libro espera del lector.

Introducción

Todo libro encierra en sí un universo con diver sos grados de riqueza y profundidad comunicativas, pe ro esa riqueza y profundidad están latentes, en un es tado intermedio entre ser y no ser, entre mostrarse y encontrarse, entre darse y reservarse, y esa riqueza y profundidad se descubren en el grado y en la medida en que se desarrolla la actividad del lector.

Cortázar escribe una obra: Rayuela, donde esas ca racterísticas se extreman conscientemente y la convier ten en un nudo de sugerencias, de indicios, de alusio nes. Pero en medio de la indeterminación que la domi na, aparece, en cambio, claramente, el fin para el que fue escrita: entablar un diálogo entre autor y lector a través de la obra que irán creando juntos. Toda ella responde a ese propósito y da su sentido sólo en esa actividad conjunta. Al emprenderla, todos sus elemen tos constitutivos se le vuelven al lector maneras de decir que tendrá que desentrañar.

Las páginas que siguen son un intento de entablar ese diálogo, después de escuchar lo que el autor ^{SS}zuzorra en voz baja a través de esos elementos. Se les interroga; se apuntan presunciones, sospechas, probabilidades y se formulan hipótesis, procurando que en ese diálogo domine el mismo espíritu de apertura y libertad que propone la obra.

Estudiar una obra a través de cada uno de los elementos que la constituyen es una tarea peligrosa, por que se corre el riesgo de desvirtuar, en la escisión, lo que sólo tiene sentido y vitalidad en su conjunto, sobre todo en una obra como Rayuela que tiene una coherencia tan rigurosa y cerrada por debajo de su aparente incoherencia. Sin embargo, este peligro desaparece al estudiarlos sin perder de vista el conjunto y los fines para los que fue escrita la obra.

Un criterio básico presiden estas páginas, sacado de la misma Rayuela: librarse de tendencias a encasillar y etiquetar, que es empezar a poner en práctica una de sus lecciones.

Dentro de los medios de comunicación de que el autor se vale para llegar al lector, aparece una teoría del texto, del propio texto que se va hacien

do en Rayuela, entre explícitamente expresada y difu
minada o escondida. Se le examina desde distintas pers
pectivas y tiende a establecerse si al realizarse,
cumple con sus postulados, en la medida en que se lo
exige a sí misma.

PRIMER ACERCAMIENTO

Lo más visible para el lector en un primer contacto con Rayuela¹ es que consta de 155 capítulos, agrupados en tres partes: "DEL LADO DE ALLÁ", "DEL LADO DE ACA" y "DE OTROS LADOS (Capítulos prescindibles)"; de un "tablero de dirección" que da algunas sugerencias para leerlos, y de varios epígrafes. Otro avance en ese primer contacto y es posible darse cuenta de su construcción, que es necesario examinar porque, como dice Umberto Eco: "La primera obra que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha"², y Rayuela está hecha de capítulos, al parecer, con secuencia narrativa (del 1 al 56), que abarcan las dos primeras partes, y de capítulos que son una verdadera miscelánea, los llamados por el autor "prescindibles" (del 57 al 155), que constituyen la tercera parte, formada por artículos de periódicos, anuncios, fragmentos de libros, diálogos, cartas, apuntes, reflexiones de no se sabe quién, varias notas de un escritor llamado Morelli, etc., que, según una de las lecturas sugeridas, deben intro

¹Julio Cortázar, Rayuela, Sudamericana, Bs. As., 1963. En adelante, el número al lado de las citas corresponderá a la página de la primera edición ya citada.

²Umberto Eco, Obra abierta, Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 14.

ducirse, siguiendo el "tablero de dirección", entre los capítulos de las dos primeras partes. Pero entre unos capítulos y otros no hay ninguna ilación. Esta aparente falta de cohesión debe responder a un plan que será necesario descubrir en una mayor frecuentación de la obra. Por lo pronto, entra en conflicto con la manera acostumbrada de leer un libro.

Los capítulos con secuencia narrativa tienen como protagonista principal a Horacio Oliveira. Lo domina un problema: encontrar un sentido a la realidad, una explicación que haga ingresar el todo en una aspirada armonía, en una reconciliación total. Está dotado de un sentido crítico extremo que aplica, en todo momento, a las condiciones en que se desarrolla la vida: la falsedad que lo recubre todo, lo mismo los valores sociales, que los científicos, morales, artísticos, etc.. toda la civilización, la cultura, el pretendido progreso; las convenciones que, examinadas con detenimiento, muestran indefectiblemente su absurdo; la pobreza del conocimiento, auspiciada por una razón binaria, que al encasillarlo todo, lo limita, lo mutila y lo traiciona, y así, cualquier sector o componente de la llamada realidad que Oliveira toque, se le deshace entre las manos, por todo lo cual considera que en su totalidad es una estafa de carácter absurdo, ridículo, incomprensible. Este problema lo absorbe, lo mismo si se halla en París, en compañía de la Maga, con quien vive, si vaga solo por las

calles, durante algunos incidentes que le ocurren o en interminables discusiones con los miembros del "Club de la Serpiente", del que forma parte. Así continúa cuando regresa a Argentina. Allí se encuentra al lado de Gekrep ten; frecuenta a un antiguo amigo llamado Traveler y a su mujer, Talita; trabaja primero en un circo y después en un manicomio.

Pero esta secuencia narrativa no se realiza claramente: hay una indeterminación temporal que envuelve lo narrado bajo cierta nebulosidad, de modo que no es posible determinar con precisión cuándo ocurren algunos de los incidentes narrados. Y si a esto se agrega aún la intercalación de los llamados "capítulos prescindibles" -cuerpos ajenos a la narración las más de las veces- resulta un texto desanudado y absurdo que descubrirá su sentido sólo en una lectura atenta al menor indicio.

SEGUNDO ACERCAMIENTO

Título:
Triple significado.

¿Qué es una rayuela? Lo dice el propio texto en el ca
pítulo 36:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una scera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, ca si siempre se calcula mal y la piedrita sale del dibujo (251).

Un inocente juego de niños, cuyo carácter se acentúa todavía más en esta descripción, y como los juegos de ni
ños, en su aparente superficialidad tienen profundas sig-
nificaciones, el lector se siente obligado a asociar a la
idea de juego otras más. Comprende que ahí se puede encon
trar, anticipo, el carácter esencial de la obra; que
desentrañar todo lo que el título pueda significar será
de capital importancia para captar mejor su sentido. Y en
el mismo capítulo 36, en donde se halla la descripción de
la rayuela, dos páginas más adelante se dice: "y de la Tie
rra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto
se desplegaría" (253), es decir, rayuela se identifica con

laberinto¹ y laberinto, a su vez, en otro pasaje, con man
dala:

París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse (485).

El centro del mandala es el cielo de la rayuela:

y asomar en una noche de Buenos Aires para re
petir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el cen
tro del mandala (374).

Y en una entrevista dice Cortázar:

Rayuela debió llamarse Mandala. Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del manda
la, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además, había visitado la India, don
de pude ver cantidad de mandalas indios y japo
neses.

Mandala es uno de los elementos esenciales de la li
turgia tántrica³. Significa literalmente "círculo"; pero

¹Símbolo que, por lo demás, ha obsesionado a Cortázar des
de siempre. La primera obra que publica con su nombre, Los
Reyes, poema dramático escrito en prosa, se desarrolla en un laberinto. En la novela Los premios, el barco en que se desenvuelve toda la acción es como un laberinto y Luis Harss, en "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", que incluye en Los nuestros, ed. Sudamericana, Bs. As., (2a. ed.), 1968, p. 266, descubre rasgos laberínticos en los cuen
tos de Bestiario y Final del juego.

²Harss, op. cit., p. 266.

³Mircea Eliade, Le yoga, ed. Petite Bibliothèque Payot, Pa
ris, 1954, p. 203. Tantrismo designa "un grandioso movimien

las traducciones tibetanas lo traducen por "centro" o por "lo que rodea"¹. Es la proyección visible de un recorrido espiritual en una ceremonia de iniciación, en que se pasa de un modo de ser a otro, pero para que este cambio se efectúe es necesario pasar una serie de pruebas. Toma la forma de un diagrama, que se dibuja o graba en metal, ma dera, piel, piedra o papel o se traza en el suelo o en un muro. Su diseño es muy variado: puede ser un laberinto o un palacio, con diseños florales, que alternan con es tructuras cristalográficas, sobre todo la del diamante. Consta de varios círculos concéntricos, en el centro de los cuales está el mandala propiamente dicho. Representa una imagen del Universo que reúne el cielo, la tierra y la región subterránea, por lo tanto, hay una anulación del espacio y del tiempo. Al llegar al centro, el discípulo se eleva más allá del juego de las fuerzas cósmicas y es autónomo y completamente libre. Rompe el plano de la exis tencia y desemboca en un plano trascendente, en donde la existencia se transforma en absoluto. En esta iniciación, el discípulo efectúa un descensus ad inferos ("muerte" se

to filosófico y religioso, que se anuncia desde el siglo IV de nuestra Era, y toma la forma de una moda pan-hindú a partir del siglo VI".

¹Para esto y todo lo que sigue sobre mandala cfr. Mircea Eliade, op. cit., especialmente el capítulo "Mandala" pp. 221-229; Giuseppe Tucci, Tibetan Painted Scrolls, ed. La Libreria dello Stato, Roma, 1949 y Odette Monod-Bruhl, Peintures Tibetaines, ed. Albert Guillot, Paris, 1954.

guída de "resurrección"). Como el mandala es una imago mundi, acercándose a él, el discípulo se acerca al "centro del mundo", pero al mismo tiempo, por medio de una intensa concentración, encuentra su propio centro. El simbolismo de los elementos de un mandala es muy complejo, pero con relación a Rayuela sólo importa saber que el círculo más exterior simboliza tanto una "barrera de fuego", que impide el paso a los no iniciados, como el conocimiento metafísico que "quema" la ignorancia; que hay un círculo de "diamante" que representa la conciencia suprema, la iluminación, otro que viene a ser la conciencia desintegrada, y otro más, un círculo de hojas, que significa un renacimiento espiritual.

Rayuela es un título equívoco: parece contener solamente la idea de juego, pero al examinarlo con detención adquiere un triple carácter: se convierte en juego-labirinto-mandala. El tono de la obra será como de juego, por lo menos, tomará esta apariencia y, al mismo tiempo, será tan complicada que el lector se sentirá extraviado, en medio de un dédalo de inconexiones y de inseguridades y, también, se encontrará frente a indicios y sugerencias para una iniciación, iniciación que no tendrá ningún carácter sectario ni doctrinal. Rayuela es un mandala: contiene la aspiración de iniciar a su lector para que llegue al "centro del mundo", que será al mismo tiempo su propio

centro, un lugar en donde toda diferencia será anulada, desde donde se podrá acceder al todo, entenderlo todo y alcanzar la armonía perfecta. Y este mundo no se encuentra fuera de la realidad. Su búsqueda no significa una fuga de ella. En un pasaje se lee:

Esa realidad no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la obscuridad (508).

Esa realidad se encuentra entre las cosas que nos rodean cada día, y sin embargo, no es posible descubrirla:

Puede que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo existe en éste, como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 547, 3, 271, 688, 75 y 456 del Diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso (434-435).

Sus elementos están frente a nosotros, nos son conocidos, pero se nos escapa su coherencia:

no hay búsqueda porque ya se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja. Hay carne, papas y puerros, pero no hay puchero (561).

El texto mismo de Rayuela delimita el alcance de la "iniciación" intentada. En una morelliana se lee:

De ninguna manera Morelli parecía querer treparse al árbol bodhi, al Sinaí o a cualquier plataforma revelatoria. No se proponía actitudes magistrales desde las cuales guiar al lector hacia nuevas y verdes praderas (491).

Así, sirviéndose de doctrinas esotéricas, pero sin actitudes místicas, Cortázar escribe una obra que nace directamente de una inaplazable necesidad interior: "escribir -dice Morelli, su alter ego- es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose" (458), y teniendo conciencia de lo difícil y hasta ridícula que es esta clase de escritura para un occidental moderno, agrega: " tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon" (458).

En Rayuela parece repetirse el simbolismo del mandala. Rayuela, como un mandala, no es accesible a todo lector y, a su modo, intenta hacer del lector un "iniciado". Este lector estará obligado a pasar también su "barrera de fuego", que viene a ser la cooperación que el texto exige de él; estar en guardia siempre para no dejarse llevar por los signos engañosos que pretenden detenerlo sólo en la facha da, impidiéndole llevar la mirada más allá. El otro lector, el "no iniciado", el que la obra designa como "lector hembra", no podrá, en realidad, penetrar la obra.

no podrá pasar la "barrera de fuego". Este se quedará con la anécdota, es decir, con lo más superficial de Rayuela. El primero, en cambio, oirá la voz del silencio y la desarrollará posteriormente en sí mismo. Y quizá logre la máxima aspiración del escritor: "una conciencia suprema", una "iluminación", una desintegración de la conciencia que dejará de ser dualista y por último, un "renacimiento espiritual".

El título aclarado da, en unión de otros fragmentos textuales con él relacionados, elementos suficientes para poder advertir las relaciones que pueden establecerse entre autor y lector a través del texto, así como también, indicios de la actitud que el autor seguirá en Rayuela; pone en guardia al lector para que distinga qué se dice en serio y qué en broma, o qué broma está dicha con extraordinaria seriedad.

"Tablero de dirección":
Características. Mecanismo. Función.

Antes de empezar propiamente la lectura de Rayuela, desde el primer párrafo del "tablero de dirección" el lector se encuentra con la advertencia de que el libro que va a leer "es muchos libros, pero sobre todo es dos / libros". Lo de los dos libros lo aclara el mismo texto un poco más abajo: uno "termina en el capítulo 56" y "por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue". Para la lectura del otro, bastará seguir la lista que aparece en esa misma página y que empieza por el capítulo 73 . Pero esta aclaración es parcial: despeja sólo una parte de la incógnita, la otra, la que parece decisiva, permanece como ignorada, como inexistente y tiene que resolverse en preguntas que el lector intentará contestar, adelantando algunas hipótesis, nunca una respuesta definitiva ni categórica, por carecer de base para la certeza. Algunas de las preguntas que surgen son ¿Por qué dos libros? ¿Y por qué uno deja una parte sin leer y el otro propone un orden desusado? ¿Por qué hay dos opciones de lectura? Ana María Barrenechea contesta algunas de estas preguntas:

La elección entre dos lecturas podría explicar

se por la existencia de dos tipos de lectores: el novelista no se resigna a escribir para la minoría y propone también los capítulos corridos para la masa del público adocenado¹,

pero esta solución no la convence, y entonces apunta otras más:

La doble lectura muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia superficial del vivir, y el diseño profundo, que denuncia las secretas conexiones. Al proponer los dos -en lugar de suprimir el primero- el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración, mejor quizás la doble estructura de la experiencia de aprehensión del mundo. Además destaca por contraste el diseño profundo, que simboliza el modo de experiencia que se prefiere²

Y además, el recurso de las dos lecturas

deja a la novela ese estado de materia en gestación, de creatividad y colaboración ofrecida al lector, y de potencialidad liberada que busca Cortázar³.

Finalmente, según la misma autora:

También realza la actitud de quien sólo sabe que no sabe nada y, negando todo dogmatismo,

¹Ana María Barrenechea, "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar", Litterae Hispanae et Lusitanae, Max Hüber Verlag, München, 1968, p. 74.

²Ibidem.

³Ibidem.

sólo acepta una escritura que revele su propia incertidumbre y su caminar entre tinieblas¹.

Para otros críticos el "tablero de dirección" ha sido materia de escándalo², otros más lo han pasado por alto, lo han tomado como una broma del autor o simplemente como algo verdaderamente accesorio. Es el caso de Fernández Retamar, que dice:

no tomé en serio la página en que Cortázar ofrece un montón de números que deben ser seguidos para la mejor comprensión de la novela; sinceramente, he visto con sorpresa, en algunos comentarios a la novela, la atención que se le da a esto: si efectivamente se debe seguir el primer método, si el segundo método, si hay nuevos métodos, etcétera. Quedé perplejo, por que creo que, digamos, la actitud caricatural de esta obra con respecto a la literatura, comienza con esa misma página en que se nos remite a una manera de leer los capítulos³.

Es posible que Ana María Barrenechea tenga razón y es posible que Fernández Retamar también la tenga, por que en la página en que se halla el "tablero de dirección" no hay sino sólo una propuesta desnuda y en esa

¹Ana María Barrenechea, op. cit. p. 74.

²Cfr., entre otros, lo que dice Manuel Pedro González en "Reparos a ciertos aspectos de Rayuela", incluido en Coloquio sobre la novela hispanoamericana, F.C.E., (Col. Tezontle), México, 1967, p. 76.

³Roberto Fernández Retamar y otros, Cinco miradas sobre Cortázar, ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1968, pp. 21 y 22.

desnudez una libertad absoluta para interpretarla, en la que caben las más variadas interpretaciones, aun las más contradictorias.

Lo que sí es evidente es que el tablero constituye un elemento extraño, heterodoxo, diferente, que puede representar un intento de sacar al lector de los caminos trillados que habitualmente recorre, un arañar apenas un poco la costumbre, aunque empiece por la manera de leer un libro. Puede ser también que con la inclusión del tablero y las molestias que representa seguirlo, se trate de despertar la rebeldía del lector para hacerle emprender otra lectura diferente, que no tendría que ser necasariamente la otra propuesta en el mismo tablero, sino otra cualquiera, con objeto de sacarlo de su pasividad, casi sin que él se dé cuenta, y convertirlo en lector agtivo sólo con esa mínima acción. Tal vez el libro no fue impreso en el orden apuntado en el tablero para no imponerle nada, para dejarle un amplio margen de libertad.

Pero la ausencia de verdaderas directrices es desafiante. Detrás de lo no dicho se percibe una especie de provocación silenciosa. Desde el umbral de la obra se intuye ya que la relación entre ella y el lector tendrá que ser la de una "verdadera batalla amorosa con una obra que será como el ángel para Jacob", como lo ha dicho más tar

de explícitamente su autor¹.

El examen del tablero, en su aparente desorden, deja ver un mecanismo perfectamente estructurado que consiste, como ya se dijo antes, en insertar los llamados "capítu los prescindibles", entre los demás, es decir, entre los primeros cincuenta y seis, los restantes. Así, antes del 1 y del 2 se encuentra el 73, después del 2, el 116, al que sigue el 3. Entre éste y el 4, se halla el 84. A ve ces es sólo un capítulo el entreverado, a veces son va rios, a veces no es ninguno. En la numeración ordenada del 1 al 56, se infringe el orden al insertarse otros capítulos ajenos a esa serie. Pero esta infracción se vuelve también un nuevo orden: se hace costumbre y por eso es infringido nuevamente con la falta del capítulo 55. Hay, por lo tanto, un hueco en el tablero, pero só lo aparente porque su texto, con algunas variantes, se encuentra repetido en los capítulos 129 y 133.

Es posible que este recurso muestre que la excepción, dentro del universo peculiar que es Rayuela, tiene reser vado un lugar; para que su construcción no sea un sistema cerrado y para destruir el automatismo que resulta de in sertar los capítulos de una serie en la otra. Traveler,

¹Julio Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, Siglo XXI Editores, México, 1967, p. 142.

uno de sus personajes, parece confirmar esta hipótesis: en el capítulo 55 Traveler lee en su cuarto, por la noche, y toma caña mientras espera a Talita. Llega ésta y le cuenta dónde se encontraba. En los capítulos 129 y 133 se distribuye este mismo relato, con ligeros cambios, y se sabe, además, lo que lee Traveler, y lo que lee, con enorme regocijo, son las proposiciones que hace el loco Ceferino Piriz a la UNESCO, con comentarios, primero, de Traveler y después también de Talita. Ceferino también incurre en repeticiones y Traveler las explica así:

curiosas infracciones a la simetría, al rigor implacable de la enumeración consecutiva y ordenada, que quizá traducían una inquietud, la sospecha de que el orden clásico era como siempre un sacrificio de la verdad a la belleza (572).

Así pues, parece que el texto mismo expone, aunque obscuramente, las razones de la repetición de estos capítulos: destruir el canon que se vuelve hábito y convención y sirve más a esa convención que al fin para el que fue creado, que es precisamente el de atacar a ambos. Es una escisión que rompe lo establecido. El tablero no parece tener el "rigor implacable de la enumeración consecutiva y ordenada" y sin embargo lo tiene: por eso incurre después en "curiosas infracciones a la simetría" y, como Ceferino, "rompe la dura costra mental".

según dice Traveler (581). Además, como éste repite, haciéndose eco de Horacio, "no hay por qué aceptar los órdenes tal como nos los alcanza papito" (581). Es, por tanto, una forma de desentenderse de la costumbre, de volverle la espalda, de rebelarse contra su tiranía difícilmente perceptible.

De todo esto es posible inferir que el texto contiene las orientaciones necesarias para su propia comprensión, sólo que difuminadas, diluidas, diseminadas y no en el orden o modo acostumbrado, para que el lector las reuna y les descubra su sentido; que la obra responde a un plan riguroso que poco a poco va descubriéndose; que nada es gratuito ni improvisado y que frecuentemente, donde surge el comentario de una teoría, allí mismo se pone en práctica.

Pero además, todo este minucioso trabajo de construcción del tablero es anulado y descalificado, aún antes de haber sido detallado siquiera. Las instrucciones del tablero empiezan: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros". Este "sobre todo" atrae la atención y lo demás, consecuentemente, pasa desapercibido. Tal vez por eso gran parte de la crítica se ha ocupado de los dos libros y muy poco de lo otro. Por otra parte, el tablero dice cuáles son esos dos libros, pero no dice absolutamente nada sobre cuáles sean esos "muchos

libros". De este modo la expresión queda en enigma, pero en uno de los "capítulos prescindibles", Morelli dice como jugando: "Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana ... Lo que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo" (627). Estas palabras de Morelli despojan de importancia y significación al armado meticuloso del tablero; hacen inútil la tarea de haberlo creado y de haberlo examinado. Con estas palabras Morelli le prende fuego alegremente y lo deja reducido a un montoncito de cenizas. Sin embargo, otros elementos habrá que examinar antes de poder verificar la aseveración de que Rayuela puede leerse como a uno le dé la gana.

En todo esto es posible ver la complejidad de esta obra y cómo lo que el título adelantaba se va cumpliendo: Rayuela se revela, apenas un paso detrás del título, como verdadero juego-laberinto-mandala, con características suficientes para divertir al lector, extraviarlo al intentar penetrarla y para iniciarlo en algo de difícil acceso.

Epígrafes:
Carácter. Significado.

Rayuela tiene tres epígrafes. El primero, un texto de fines del siglo XVIII, contiene una aspiración esencial:

Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, con sejos y preceptos ...

Fuera de su contexto original, religioso y moral, al frente de Rayuela tiene un carácter irónico. La ironía resulta de apropiarse un texto de carácter religioso y ponerlo al frente de un libro despojado de religiosidad. Además, acentúa su ironía el hecho de disminuir y mermar ese epígrafe uno de los objetivos de Rayuela, que no es ciertamente el de reformar las costumbres, sino hacer tabla rasa de todo, pero absolutamente de todo, como se lee en alguna parte de la obra:

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 (616).

Y así, este epígrafe, contrario a lo usual, que en lugar de mostrar el alcance de una ruta la reduce y des

vía, revela la propensión de la obra de indicar en mínima medida, de esbozar apenas, de torcer un poco los caminos.

El segundo epígrafe es un fragmento de César Bruto, de Carlos H. Warnes, con una ortografía que se complace en ignorar ciertas reglas gramaticales, ridiculizándolas y plegándose a lineamientos más acordes con la realización fonética, por ejemplo: donde la Academia dice que hay que poner una 'j' o una 'm' se halla una 'g' y una 'n': egenplo; una 's' en lugar de una 'z'; la doble 'o' se abrevia en una sola; las mayúsculas se encuentran donde le da la gana a su autor: solójjic0; en lugar de una 'v' se halla una 'b' o viceversa: bívora, etc. Y esta caprichosa ortografía, desordenadamente natural, se amolda completamente a la libertad con que el texto, de carácter popular, pasa de un asunto a otro sin la menor transición, con la frescura y la espontaneidad de un loco, que deja vagar su imaginación como en desvarío: empieza con ideas extravagantes para librarse del frío y termina con advertencias de tipo moral. Pero entre el punto de partida y el fin hay un sinnúmero de derivaciones espontáneas y festivas que se van trabando una con otra, de manera que el final ya no tiene ninguna relación con el principio. Este epígrafe no parece tener otro fin que el de divertir. Sin embar

go, sabiendo ya que en Rayuela lo más importante se dice a media voz y un tanto disimulado, insinuado apenas, puede interpretarse el trastocamiento gramatical como un salirse de lo establecido, como una rebelión contra lo acatado blandemente, sólo por ser oficial y tradicional. Es un decir de hecho, no de palabra, que Rayuela acogerá lo que se opone a todo ordenamiento, naturalmente, hasta cierto límite; que se podrá esperar exactamente lo contrario de lo usual; que se menoscabarán muchos lineamientos, descolocando algunos de sus elementos arbitrariamente, para hacer resaltar la raíz absurda que su imposición contiene y que únicamente el trato continuo con ella impide ver. Se empieza por mostrar lo absurdo de las reglas gramaticales, pero de ahí se puede saltar a cualquier cosa.

El tercer epígrafe, de Jacques Vaché, que Luis Harss traduce: "nada mata más rápidamente a un hombre que verse obligado a representar un país"¹, está colocado en la primera parte de Rayuela, intitulada Del lado de allá, y presenta un marcado contraste con los anteriores, pues no parece tener ningún carácter irónico ni burlesco. Esta diferencia sugiere a Fernández Retamar la afirmación siguiente:

¹Harss, op. cit. p. 290.

cuando él [Cortázar] va a hacer una serie de citas al frente de Rayuela, la ironía, la burla, lo llevan a enmascarar la cita verdadera con dos citas que yo no me atrevería a llamar falsas, pero que son, por lo menos, desorientadoras ... La tercera cita es una cita muy seria y es "la" cita del libro¹.

Sin embargo, el carácter de esa cita es otra: Cortázar, al referirse a esta frase en una entrevista, dice:

Es una frase: que yo utilizo irónicamente, y creo que se nota en lo que he escrito, en el sentido de que jamás me he considerado un escritor autóctono. Con Borges y algunos otros, parecemos haber entendido que la mejor manera de ser argentino es no andarlo diciendo tanto, a diferencia de lo que hacen estentóreamente los escritores "autóctonos" ... De modo que la frase de Vaché tiene para mí un valor irónico con respecto a esa argentinidad tan proclamada de la boca para afuera. Pienso que hay una argentinidad más profunda, que muy bien podría manifestarse en un libro donde no se hablara para nada de la Argentina².

Pero en Rayuela sí se habla de Argentina y Argentina está presente por todos lados: una parte se desarrolla en Argentina, y la que se desarrolla en París, está llena de remembranzas de ella. Además, el personaje principal es argentino y todos los personajes hablan porteño, o porteño y lunfardo: lo mismo un par de americanos que un francés, un chino, un español, etc. Esto último, por

¹Fernández Retamar y otros, op. cit. pp. 50-51.

²Harss, op. cit. pp. 290-291.

saturación, es ironía. Con este modo de hablar que les impone su autor como un uniforme, los priva del carácter que pudieran tener, de representantes de sus respectivos países.

Todavía hay otro epígrafe más, aunque no frente a Rayuela, sino en la segunda parte titulada Del lado de acá. Es una cita de Apollinaire, que traducida por Luis Hars dice: "Hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar"¹. Y Cortázar ha dicho: "no necesito la presencia física de la Argentina para poder escribir"². Fácil es comprender que en esta parte del libro 'hogar' es el 'país'. Sí, hay que viajar lejos, porque "hay que estar muy lejos para abarcar de veras un paisaje" y por que "una visión supranacional agudiza con frecuencia la captación de la esencia de lo nacional", como afirma el propio Cortázar en una entrevista³. Esto mismo ya lo había expresado más ampliamente en carta a Fernández Retamar. Allí ha dicho:

Mis libros proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo

¹Hars, op. cit. p. 292.

²Ibidem, p. 291.

³Rita Guibert, Siete voces, Organización Editorial Novaro, México, 1974, p. 316.

originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo elige y lo perfecciona¹.

Todavía es más categórico en estas palabras:

yo siento también que la argentinidad de mi obra ha ganado en vez de perder por esa ósmosis espiritual en la que el escritor no renuncia a nada, sino que sitúa su visión en un plano no desde donde sus valores originales se insertan en una trama infinitamente más amplia y más rica y por eso mismo -como de sobra lo sé yo aunque otros lo nieguen- ganan a su vez en amplitud y riqueza, se recobran en lo que pueden tener de más hondo y de más valioso².

El epígrafe es una declaración de principios, un modo de enunciar los fundamentos de la actitud de Cortázar dentro de Rayuela respecto a Argentina: con relación a su país, el alejamiento físico es, paradójicamente, acercamiento en el plano subjetivo y profundización en lo más recóndito propio, y es también anuncio de apertura, de despojamiento de nacionalismos mal entendidos, que al limitar al hombre lo empobrecen, por eso también es una invitación para salir fuera, para distenderse en todas direcciones, pero sin permitirse al mismo tiempo ser un desarraigado.

Lo más importante que parecen advertir los epígrafe

¹Reproducida en Cinco miradas sobre Cortázar, op. cit. p. 107.

²Ibidem, p. 108.

fes es el carácter irónico y festivo que tendrá la obra, carácter que será decisivo para recubrir lo que el autor se negará a decir en serio, tan en serio que para hacer soportable esa seriedad tendrá que disolverla en risa. Además, la manera de aludir, en vez de afirmar, será un modo narrativo constante; habrá una denuncia permanente de lo que se falsifica y un salirse de los cánones establecidos, cuando éstos se imponen sólo por el prestigio de su tradición; la imaginación, el absurdo y la locura, aparentemente, presidirán la obra, que tendrá, además, un carácter marcadamente universal.

Subtítulos:
Significado.

Con los subtítulos a la primera y segunda parte de Rayuela, Cortázar insiste en corroborar nítidamente, a su manera, su posición con respecto a Argentina. Del lado de allá se agrupan los sucesos que ocurren en Paris. Allá, París, a pesar de que el escritor resida en él desde hace un cuarto de siglo, a pesar de encontrar se en él, distante. Quien dice 'allá' se distancia del lugar que nombra por oposición al 'acá'. Del lado de acá es la otra parte que se desenvuelve en Argentina. 'Acá' es cerca del escritor, a pesar de la lejanía. La doble paradoja invierte su posición: primero está el allá, después el acá ¿discreción y pudor con que el autor vela su inclinación entrañable por Argentina? o ¿sólo inversión de los grados de distancia, al dar la primacía al número dos, en lugar del uno acostumbrado, para "extrañar" al lector (498), como se dirá en el cuerpo de la obra? Como quiera que sea, con estos sub títulos Cortázar se afirma y reconoce como argentino, pero sin limitaciones ni deformaciones nacionalistas, sólo como apoyo y punto de partida para afirmar su con dición de hombre sin fronteras geográficas. La problemá

tica de Rayuela lo ratifica. Esa problemática no atañe a los hombres de un determinado país ni se circunscribe a una particular circunstancia, sino que es la del hombre a secas, ya que el nudo central lo constituye la condición humana misma, junto con la intuición de que se es algo más de lo que el hombre, hasta ahora, ha podido ser, y la rebelión y la rabia contra todo lo que se opone al libre despliegue de su personalidad. Si alguna restricción entraña esta problemática, es la de referirse al hombre moderno. Por último, la tercera parte, con el subtítulo De otros lados, reafirma lo dicho: es una apertura sin discriminación, una invitación al lector para que se asome al mundo de la locura, al de los sueños, al Zen, a ciertas directrices para la interpretación de Rayuela, al jazz, a lo inexplicable, a las aspiraciones imposible de un escritor, a sus fracasos, a su desesperación, y a pesar de todo a su esperanza, etc.

Prólogo:
Colocación. Características. Significación.

Parece que Rayuela es una obra sin prólogo, pero examinándola con más atención y siguiendo el "tablero de dirección", encontramos que el primer capítulo es un verdadero prólogo. Así lo ha considerado también Leo Pollmann¹. En él, Cortázar hace veladas advertencias sobre la temática de la obra, sobre la técnica narrativa y muestra el lenguaje que empleará. Sin embargo, el lugar en que se halla no es el acostumbrado. Está entre los llamados "capítulos prescindibles" y marcado con el número 73, pero, a pesar de todo, ocupa en realidad el lugar tradicional del prólogo (no se encuentra en el "tablero de dirección" antes del capítulo número uno? Resulta simplemente desplazado, no en el orden de lectura, sino en la ordenación de los capítulos: en vez de encontrarse al principio, está colocado mucho más allá de la mitad y señalado, además, con el número 73. El desplazamiento del prólogo viene de Laurence Sterne:

¹Cfr. Leo Pollmann, "Rayuela und das Jahr 1963", en Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart Berlin-Köln-Mainz, 1968, p. 214.

el prólogo de The life and opinions of Tristram Shandy se halla en el volumen III, capítulo 20¹ ¿Qué significa este poner un prólogo y mantenerlo como escondido, colocarlo en el lugar que ordinariamente le corresponde y al mismo tiempo desplazarlo? Hemos visto que detrás de la broma y del juego de apariencia gratuita hay una seriedad que no se pregona, que más bien se encubre y disimula, entonces este desplazamiento parece indicar que el lector se encuentra frente a una obra literaria que se niega a serlo; que toma esa apariencia, sólo para ser negada después; que el autor no quiere que su creación eche a andar por caminos trillados, por inservibles, pero que sin embargo tiene que recorrerlos y entre la ambiciosa aspiración del autor y su inevitable fracaso, intuye, por lo menos, el significado de su irrealizable aspiración. También, al no presentarse este prólogo explícitamente como tal, da lugar a la cooperación del lector, que se encuentra frente a indicios que pueden inducirlo a darle ese carácter, para después desentrañar su significación. Temáticamente parece esbozar el fin que se propone la obra: luchar contra la costumbre, el conformismo, lo aparente, e invitar a la búsqueda de una

¹Cfr. Laurence Sterne, The life and opinions of Tristram Shandy, Penguin Books, Middlesex, 1970, pp. 202-211.

verdad al margen del dualismo. París es acicate para esta tarea, que envuelve al escritor como un fuego. Entre garse; aventurarse por otros caminos que no sean los usuales, pero no totalmente, porque la experiencia que pretende seguirse no ha de ser individual sino colectiva y para hacerse inteligible es necesario pactar, transar, hacerse un poco gato o musgo para poder tener un lugar entre los hombres y hacerse oír y comprender. Un comentario a una nota de Morelli fortalece estas desvaídas advertencias:

Para algunos de sus lectores (y para él mismo) resultaba irrisoria la intención de escribir una especie de novela prescindiendo de las ar ticulaciones lógicas del discurso. Se acababa por adivinar como una transacción, un procedimi ento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos (490).

Otra nota del mismo Morelli alude a

una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que de be velar en cada operación que emprendan autor y lector (452).

Además, a la verdad que se busca se puede acceder por cualquier parte; nada puede ser calificado como insignificante: un simple tornillo puede ser la entrada. Hay que trascender la forma, la apariencia; tratar de ver en los objetos algo más de lo que representan, ver los como pasajes que conducen a otra cosa; se hace necesa

sario buscar el sentido profundo de lo banal cotidiano; intentar asociaciones al margen de la razón, con la libertad con que lo hace la poesía: ir "del tornillo a un ojo, de un ojo a una estrella" (439) ¿Qué pretendía el napolitano que contempló un tornillo por años? De lo que perseguía y del porqué de su actitud no se nos dice una palabra. Esta omisión es altamente significativa en el "prólogo". Puede interpretarse como una muestra de la técnica narrativa que seguirá Rayuela, que presentará conductas y actitudes sin ninguna explicación, lo que quiere decir que se desentenderá de la psicología de sus personajes, de las causas y de los efectos, pero no de modo radical, porque para hacerse entender, nuevamente se impone el pacto: ser gato y mucho. Todavía adelanta este "prólogo" algo más de la técnica narrativa: Morelli, el escritor que aparece dentro de Rayuela y escribe una obra igual a Rayuela, es incapaz de explicar la conducta del napolitano, su personaje, lo que significa que el autor, ya no Morelli sino Cortázar, se apartará de una posición omnisapiente. De la actitud o conducta de sus personajes no sabrá más de lo que el lector sabrá. Se concretará pues, a presentar los sin comentario alguno y así, su presentación, voluntariamente restringida, esquematizada, nunca explícita, esperará siempre la intervención del lector. Y Morelli, el personaje menos desarrollado de los personajes de Ra

yuela, es citado dos veces en el "prólogo", con lo que se subraya la importancia de lo accesorio. Morelli, es, efectivamente, imprescindible para la comprensión de Rayuela, por las claves que da para su interpretación.

Las últimas palabras del prólogo son:

el sí sin el no, o el no sin el sí, el día sin Manes, sin Ormuz o Arimán, de una vez por todas y en paz y basta (440),

con las que se alude a una aspiración que pretende anular para siempre el dualismo en que nos movemos. En esta aspiración se deja sentir la influencia del Budismo Zen, al que, por otra parte, se hace referencia muchas veces en Rayuela, y en la que se aplican algunas de sus técnicas¹. El Zen gira en torno a esta anulación. Según Suzuki, el Zen se acoge a

una facultad a la vez intelectual y espiritual, por la operación de la cual el alma se vuelve capaz de romper las cadenas del intelecto. El intelecto es siempre dualista, en cuanto que conoce sujeto y objeto²,

pero en el Zen

no hay ninguna separación entre el que conoce

¹Cfr. pp. 10-13.

²D. T. Suzuki, Essais sur le Bouddhisme Zen, Ed. Albin Michel, Paris, 1972, pp. 148-149.

y el objeto conocido; uno y otro son aprehendidos en un solo pensamiento y es de eso que resulta la Iluminación¹.

A una iluminación aspira también Rayuela ¿qué es si no iluminación ese momento (aunque en Rayuela no se le dé nunca este nombre), en que se espera acceder a un punto en donde el todo se resuelva en armonía, sin contradicciones?

La Iluminación en el Zen es

un estado de espíritu absoluto en que no se produce ninguna pretendida "discriminación" ... donde se consideran todas las cosas "en un solo pensamiento"²

y se aspira a lograr una visión interior que

consiste en ver la unidad en la multiplicidad, en comprender la oposición de dos ideas no como una dependencia recíproca, sino como una paradoja salida de un principio más alto. Es allí donde reside la perfecta libertad. Cuando el espíritu está suficientemente en trenado, ve que ni la negación ni la afirmación se aplican a la realidad, sino que la verdad consiste en el conocimiento de las cosas tal como son, o más bien tal como de vienen³.

Por último, es necesario hacer notar algunas de las

¹ Suzuki, op. cit. p. 149.

² Ibidem.

³ Ibidem p. 170.

características del lenguaje en que se desarrolla el "prólogo": sus imágenes están tomadas de la realidad cotidiana:

la quemadura central que avanza como la madurez paulatina en el fruto (438); dialéctica de bol sillo con tormentas en piyama (438); quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina es ponjándose (440),

donde "servilleta", "pan", "fragancia" y "la harina" que se esponja señalan una plenitud. Estas imágenes tal vez busquen extrañar al lector, para que fije su aten ción en ellas y al serle extrañas, sean más incisivas, o pueden significar que la poesía y, más extensamente aún, la literatura, no es una parcela separada de la realidad diaria sino comprendida en el vivir cotidiano. Y este lenguaje poético no se asusta de tomar palabras técnicas y aplicarles un adjetivo desacostumbrado: "ale gre cibernética", al lado de giros populares como "qué hamaca de palabras" y voces extranjeras, tomadas del ale mán, francés e inglés (438). Es una mezcla de lenguaje culto y popular, que se rebela contra un lenguaje puris ta por convencional ¿qué importa que se establezca un código para salvaguardar la lengua si no se le conside ra apto para la comunicación? Hay que transgredirlo en tonces, pero sin parecerlo. Como jugando, este "prólogo" crea la palabra 'tura', que deja de ser fin de palabra y

adquiere independencia propia. Viene a significar 'in-
vención'. El empleo de este lenguaje en el "prólogo"
es una advertencia, un tanto velada, de lo que será el
lenguaje de Rayuela. Es puesto en práctica desde aquí,
simplemente, sin explicaciones.

Todas las características señaladas en el "prólogo"
previenen al lector sobre lo que será Rayuela, sin de-
cirlo explícitamente, sin precisarlo teóricamente, más
bien ejemplificándolo, pero con un alto grado de inde-
terminación para dar lugar a la cooperación del lector.

"(capítulos prescindibles)"
La descolocación y su función.

Las vagas advertencias del "prólogo" llevan a tomar con reservas la calificación que aparece al frente de los capítulos que forman la tercera parte de Rayuela, como "capítulos prescindibles", puesto que lo marginal, lo irrelevante, tiene en esta obra una significación central. Al ver más despacio el material de que están constituidos, resalta de nuevo su heterogeneidad y fragmentariedad, pero también algo más: ciertos nexos y ligaduras que van de esta parte de la obra con dirección a las restantes, hilos como de araña, que parecen no haber alcanzado su objetivo y quedarse como suspendidos en el aire. Son diálogos de los personajes que intervienen en las dos primeras partes; reflexiones de Morelli; comentarios a la obra de Morelli; pensamientos que por el tema, el tono y el desarrollo, pueden atribuirse con seguridad a Oliveira, como los que integran los capítulos 125, 132 y 144 y los que hacen los capítulos 85, 87 y 104, que también pueden atribuírsele, pero con menos certeza ¿por qué se encuentran como fuera de casa? ¿por qué no están colocados en el lugar que les corresponde? Lo que aparecía como un apéndice totalmente despegado

de la obra, como un añadido innecesario, no lo es enteramente. No se le puede calificar únicamente como una recopilación de rarezas y banalidades, ajenas por completo a la obra. Lo que hay que hacer es indagar el sentido de esa descolocación, así como el de la inserción de lo verdaderamente ajeno dentro de ella.

Ya hemos visto que el "tablero de dirección" sugiere, sobre todo, dos tipos de lectura: la que incorpora "los capítulos prescindibles" y la que los deja fuera. Esta última, para el lector que no quiere participar en la creación de la obra. No tiene ningún objeto darle materiales que pidan su cooperación, por eso es probable que queden fuera. En cambio, la otra lectura para el otro tipo de lector que sí los incluye, pone a éste en un estadio anterior a la creación, cuando el propio autor se enfrentó con materiales en bruto: algunos fami- liares y otros completamente extraños, para hacerle sentir la necesidad de buscar proximidades, contrastes, alejamientos, coincidencias, paralelismos, rozamientos fugaces de un elemento con otro, para provocar la chispa iluminadora que aclare un sentido. El autor lo hace participe de su experiencia: lo lleva hasta el placer, la alegría, la desesperanza o desesperación de un hallazgo y lo deja enteramente solo, como él mismo se encontró frente a los materiales que lo atraieron, que

descubrió. Le asigna el papel de un pequeño dios para que ordene y distribuya en constelaciones los minúscu los planetas que ha colocado frente a él, para que coo pere en su creación, sin una guía ni una sugerencia. En este alejamiento del autor está, tal vez, de modo más marcado y al mismo tiempo de manera más callada, su ac titud fraternal, su amistad entrañable y su presencia más efectiva por más ausente frente al lector.

Encadenamiento. Un ejemplo.

Una vez creado el nexo faltante, la inserción de es tos capítulos en el resto de la obra la enriquece. Un ejemplo bastará para mostrar lo dicho: en el catálogo polifacético que son los "capítulos prescindibles" hay una poesía de Octavio Paz, que es tipográfica, rítmica y temáticamente como una invitación al misterio:

Mis pasos en esta calle
Resuenan En otra calle
Donde Oigo mis pasos
Pasas en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla. (618)

Únicamente en un momento privilegiado es posible reu

nir elementos que contribuyan con tanta precisión y desnudez a mostrar, como en un relámpago, un estado en que se capta instantáneamente la falacia de una presencia en un lugar, sólo por el eco que esa falacia deja en el lugar en que real y efectivamente se está. La certeza de la presencia en otra parte y la ausencia en donde se está, abre un camino que no es posible que recorra la razón.

Este "capítulo prescindible" como los demás que tienen una unidad en sí mismos, actúan en Rayuela simultáneamente en dos formas: en su significación separada de la obra y sin desprenderse de esa significación, la incorporan en ella. La poesía de Octavio Paz, en el "tablero de dirección" está antes del capítulo 54, en que Oliveira, de turno en el manicomio en que trabaja, se siente mal, piensa en el suicidio, cree que alguien lo va a matar y ha confundido a Talita con la Maga. Bajan ambos después a la morgue. Allí, Oliveira siente la desilusión de que la clínica no le sirviera de pasaje. Se dice: "Pensar que yo había esperado un pasaje" (367), pero

¿Pasaje a qué? ¿Y por qué la clínica tenía que servirle de pasaje? ¿Qué clase de templos andaba necesitando, qué intercesores, qué hormonas psíquicas o morales que lo proyectaran fuera o dentro de sí? (368).

Lo que muestra la poesía de Paz lo pudo sentir va gamente Oliveira en ese momento: se ve caminar bajo la lluvia por un boulevard,

pero en vez de ir llevando a alguien del brazo, hablándole con lástima, era a él que lo llevaban, compasivamente le habían dado el brazo y le hablaban para que estuviera contento, le tenían tanta lástima que era positivamente una delicia (372).

Es la reminiscencia de un incidente en París, cuando Oliveira acompañaba a su casa a Berthe Trépat. Y el poema de Paz, de modo tangencial, como un pequeño faro, ilumina a intervalos este pasaje: estar en un lugar y saberse en otro, lleva a preguntarse cuál es la verdadera realidad: aquélla o ésta, cuando Oliveira lleva a alguien o cuando es llevado. Así se encuentra con que los pasos en esta calle resuenan en la otra. Y en esa confusión hay un acercamiento, un querer descubrir resonancias de aquella calle en ésta, aquella calle que era París, con todo lo que para Oliveira contenía: la Maga entre todo lo demás. Por eso, en la confusión, se acerca a Talita, que le parece traer el eco de aquella lejanía y la besa, con un beso que no iba dirigido a ella sino a la otra, a la de la otra calle lejana: a la Maga.

Así, en esta forma o en cualquier otra, pueden los

"capítulos prescindibles" intensificar, reducir o neutralizar la significación de los capítulos entre los que se insertan. Actúan como catalizadores dentro del complejo narrativo.

La inserción libérrima.

El lector podrá, si no quiere seguir las sugerencias del "tablero de dirección", colocar los llamados "capítulos prescindibles" donde él quiera. Existe la posibilidad, porque carecen de determinación temporal o es muy vaga. Entonces se ve que es verdad lo que dice Morelli:

Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana ... Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo (627).

A lo más a que fuerza esta libérrima manera de leer Rayuela es a una mnemotecnia, lo que no parece estar fuera del plan de la obra, puesto que en un comentario a la obra de Morelli, que es la propia Rayuela, se lee:

el tono de las notas (apuntes con vistas a una mnemotecnia o a un fin no bien explicado) parecía indicar que Morelli estaba lanzado a una

aventura análoga en la obra que penosamente había venido escribiendo y publicando en esos años (489-490).

Lo de la mnemotecnia, por estar entre paréntesis, como al margen, parece ser de gran significación. Así ocurre que una observación, al parecer accidental o gratuita, se complementa, aclara o corrobora con otra, cuatrocientas páginas atrás o treinta y ocho adelante¹. De este modo, un indicio, una sospecha, se vuelven más convincentes, pero sólo con la complicitad atenta y detenida del lector, porque Rayuela exige, aunque no lo parezca, del lector para el que ha sido escrita, esfuerzo, trabajo y tensión constantes.

En ese caso, al establecerse nuevas relaciones y nuevos efectos narrativos, es evidente que Rayuela no sería la misma obra del tablero, lo que no importa en absoluto, porque Cortázar no la impone, en cambio, lo que pretende es una obra que vibre según las pulsaciones de cada lector; que nunca sea idéntica a sí misma, sino cambiante, diferente.

¹Cfr. lo que se ha dicho a propósito del pacto en el "prólogo" y de la transacción de que habla Morelli, pp. 438 y 490, respectivamente.

Funciones del encadenamiento.

Al impulsar Rayuela al lector para que busque un encadenamiento, un sentido profundo, escondido entre hechos aparentemente inconexos dentro de la obra, como se presentan en la vida, le está proponiendo un ejercicio previo, incitándolo, enseñándole a desarrollar su sentido de captación, primero como lector de la obra y, después, como lector de la vida común y corriente, ante hechos cotidianos, frente a los cuales tampoco tiene ninguna directriz. Sería una iniciación ante el misterio de la vida, comenzada en el libro y continuada en el vivir diario.

Con la inserción de los "capítulos prescindibles", Rayuela pretende, además, "quebrar los hábitos mentales del lector", como afirma Etienne que quiere Morelli (505). Nada en este aspecto que tenga que ver con la literatura en sí misma, sí con el hombre, con una faceta de su conformación más íntima ¿por qué leer un libro siempre de derecha a izquierda y por qué no aceptar una lectura en zig zag, con avances y retrocesos? Es pues un intento para poner en guardia al lector contra lo estatuido y al mismo tiempo, provocar en él una apertura hacia lo excepcional. De Morelli vuelve a decir Etienne: "La técnica de tipos como él no es más que una incita

ción a salirse de las huellas" (508).

La inserción de estos capítulos en Rayuela muestra también un desdén por la literatura, puesto que es una manera de burlarse de ella, de atacarla, aunque la burla adopte una apariencia de carácter nimio, superficial y frívolo: apartarse de la forma tradicional en que se ha convenido leer un libro; rebelarse contra el artificio de leerlo del principio al fin, artificio que nadie ve como tal, por el solo hecho de haberlo consagrado la costumbre. La manera inusitada que Rayuela propone para ser leída es un modo de destruir su artificiosidad con mayor artificiosidad.

Sobre la burla a la literatura hay una Morelliana, que por cierto no contiene de Morelli (entiéndase Cortázar) más que el cuidado de haber escogido la cita, que es de Gombrowicz, pero que al ser calificada de Morelliana presenta un inequívoco signo de adopción: las palabras no le corresponden a Morelli, pero quisiera que le correspondieran. Allí se alude a la edificación de una obra "sobre la base de partes sueltas" (614), y también se dice que si alguien calificara esa obra de "irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos" (614).

Sí, es uno de los propósitos de Morelli-Cortázar, pero no el único. Está ahí, entre todos los demás, formando un solo cuerpo con ellos y acentuando la complejidad de Rayuela.

Puede decirse, además, que con la lectura conscientemente incoherente de Rayuela, se pone a disposición del lector una obra que tiene "el Orden de lo Descompuesto, cada cosa en su lugar y serenamente descompuesta", dicho con palabras de Macedonio¹, pero es precisamente a través de esa "descomposición" que Rayuela le comunica en una especie de murmullo, aunque ininteligible, significativo, lo que no dice abiertamente en palabras. Otra frase de Macedonio puede aplicarse para insinuarlo: "Cuando molesto vuestra lectura es justamente cuando os estoy diciendo o voy a decir lo mejor de mis hallazgos"². Y lo mejor de los hallazgos de esta "molestia" es mantener al lector lúcido y darle libertad de interpretación y de creación.

Es posible, también, que lo más significativo, lo esencial, esté, no en la conexión entre un capítulo y otro, sino más bien en el paso de uno a otro: en el mo

¹ Macedonio Fernández, Papeles de Recienvenido, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1966, p. 166.

² Ibidem, p. 164.

mento exacto en que el lector es consciente del vacío, cuando sabe que no está ni en un lado ni en el otro, porque como se dice en el Vijñana Bhairava¹:

en el momento en que se perciben dos cosas, entonces en ese intervalo, resplandece la realidad. Cosas así, -dice Cortázar- claro, yo las hubiera incorporado inmediatamente al libro en los tiempos de Rayuela.

En Rayuela se expresa de manera velada algo semejante:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara brusquemente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos de tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir (533).

Por último, el paso de un capítulo a otro, por su brusquedad, podría ser "una especie de gigantesca amplificación ad usum homo sapiens de ciertas bofetadas Zen" (490), que Etienne "creía reconocer en ciertos pasajes del libro" (490), o como el bastonazo que los maestros Zen dan en la cabeza a sus discípulos cuando les hacen alguna pregunta esencial, no por hostilidad, más bien por fraternidad entrañable, que no se expresa

¹Citado por Cortázar en Ultimo round, Siglo XXI, Editores, México, 1970, (2a. ed.), p. 108 planta alta.

en palabras sino en una actitud que pretende hacer la luz en el discípulo. En una nota de Morelli se lee:

Sin contar que cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una nove la absolutamente antinovelesca, con el escán dalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados (490).

La trivialidad y su función.

Por otra parte, es necesario también hacer notar que muchos de los "capítulos prescindibles" son trivialidades, acontecimientos nimios, que pueden tener el carácter de hendiduras, por donde es posible asomarse para sorprender la huella de un sentido profundo; jeroglíficos en que se inscriben claves que no se prodigan en las grandes cosas. Están ahí para ejercicio del ojo, proponiendo su humildad y sosteniendo su carácter no llamativo, para un detenimiento disciplinado, que interrumpa el acostumbrado resbalar por superficies. Rayuela, con su inclusión, invita a que "seamos atletas oculares"¹, como aconseja Chesterton, porque "vemos menos,

¹Gilbert K. Chesterton, Enormes minucias, Espasa Calpe, (Col. Austral), núm. 637, Bs. As., 1946, p. 101.

cada día menos, lo que significan el firmamento o los guijarros"¹, según el mismo autor. Sí, hay que ejercitar en ellos los ojos, acostumbrarse a descubrir lo que parece sin importancia y después internarse hasta profundidades no sospechadas. Estos "capítulos prescindibles" están ahí, con su carencia de sentido aparente, como los sueños de que habla Morelli "en que al margen de un acontecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar" (454). Están ahí como estímulo para incitar al lector a percibir lo que tan bien sabe Keyserling, para el que

todo el acontecer cósmico se manifiesta también mediante la vivencia privada más insignificante. Y a través de lo más trivial cabe experimentar la vivencia de lo más grande².

Los mismos "capítulos prescindibles" muestran cómo se sacan consecuencias profundas de una apariencia angustiosa, baste un ejemplo: se presenta un espectáculo callejero que todos podemos ver, pero del que no todos podemos ver la hondura: en París, algunos chicos pintan en el suelo, entre otros objetos, la catedral de Chartres y la gente les da dinero. Viene luego el comentario de

¹Chesterton, op. cit. p. 62.

²Herman Keyserling, Viaje a través del tiempo, t. II, ed. Sudamericana, Bs. As., 1949, p. 483.

Oliveira a Pola, que se encuentra a su lado:

En el fondo esas monedas las ponemos en la boca de los muertos, el óbolo propiciatorio. Homenaje a lo efímero, a que esa catedral sea un simulacro de tiza que un chorro de agua se llevará en un segundo (421).

Y luego, la pregunta brutal a su acompañante, que resume y recalca una de las constantes de todo lo humano: su inconsistencia, que genera otra: su transitoriedad: "¿Vos también sos de tiza?" (421). Y todo se siente que se deshace; que se esfuma; que se convierte en polvo, aunque su superficie sea agradable y pueda gozarse:

Un mundo de tiza de colores giraba en torno y los mezclaba en su danza, papas fritas de tiza amarilla, vino de tiza roja, un pálido y dulce cielo de tiza celeste con algo de verde por el lado del río ... el amor, sus tizas hambrientas de un fijador que las clavara en el presente (421).

Así es como se ve una escena callejera de París. Al principio es solamente eso, pero pronto se desvanece y se convierte en pasillo, que lleva al lector hasta ponerlo frente a la fugacidad y fragilidad de todo. Así es posible penetrar la realidad en que nos movemos todos los días, el suelo en que nos paramos. Sin dejar de ver los colores llamativos que recubren esa realidad, sin detenerse en ellos, se puede pasar al través para mostrar lo que ocultan en el fondo. El autor, a

través de estos textos, sabe dar también, como el otro Julio "lecciones de abismo"¹. Con esto es posible ver, además, que los "capítulos prescindibles" tienen importancia y significación en sí mismos.

Recopilación del material heterogéneo.
Significación.

¿Cómo y por qué recopiló Cortázar el material heterogéneo que compone los "capítulos prescindibles" de Rayuela? Lo dice él mismo:

Es sabido que la atención funciona como un pararrayos. Basta concentrarse en un determinado terreno para que frecuentes analogías acudan de extramuros y salten la tapia de la cosa en sí, eso que se da en llamar coincidencias, hallazgos concomitantes -la terminología es amplia ... En los años de Rayuela la saturación llegó a tal punto que lo único honrado era aceptar sin discusión esa lluvia de meteoritos que entraban por las ventanas de calles, libros, diálogos, asares cotidianos, y convertirlos en pasajes, fragmentos, capítulos prescindibles o imprescindibles, de eso otro que nacía de una oscura historia de desencuentros y de búsquedas; de ahí, en gran medida, la técnica

¹Palabras tomadas de un pasaje de la obra de Jules Verne Voyage au centro de la terre, citado por Cortázar en La vuelta al día en ochenta mundos, Siglo XXI, editores, México, 1967, p. 136.

nica y la presentación del relato¹.

Cortázar no hizo sino poner un oído atento al ru
mor de la vida alrededor de él, pero en lo que tiene
de menos llamativo, de irrelevante, y que, por lo mis
mo, se deja casi siempre de lado. Pero sería un error
creer que sólo en tiempos de Rayuela sintió la atrac
ción de lo insignificante en la heterogeneidad de to
dos los días: Vargas Llosa atestigua que en casa de Cor
tázar

frente a su escritorio, en una especie de pi
zarrón, prendidos con alfileres como maripo
sas, hay una antología de lo insólito cóti
diano, (recortes de diarios, postales, inve
rosímiles avisos publicitarios, etc.) que
siempre se renueva y está al día².

¿Qué significa esta apasionada entrega a lo menor?
Es una retirada desconfiada de lo grande? ¿Es el resul
tado de la experiencia del que ha entrado por anchas
puertas y ventanas y dentro no ha encontrado sino la
obscuridad más completa y el vacío más desesperante?
¿Ha tenido que abandonar esos lugares para buscar los
pequeños rincones de otros sitios, las ranuras por don
de, si no entrar, por lo menos alcanzar a percibir un

¹Ultimo Round, p. 104 planta alta.

²Mario Vargas Llosa, "Preguntas a Julio Cortázar", en
Cinco miradas sobre Cortázar, op. cit. p. 83.

aire y una luz más claros que en los que está?

También es muy probable que estos materiales hayan interesado poderosamente a Cortázar por la dosis de infantilismo del que, afortunadamente, no se ha desprendido jamás ¿No se ha calificado él mismo de hombre-niño? Ha dicho:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstrito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño¹.

Y es sabido que un niño colecciona todo lo que le gusta: un aro, un pedazo de papel, la punta de un lápiz, y los colecciona porque es capaz de asombrarse ante el aro, el pedazo de papel y la punta del lápiz, porque ve algo que va más allá de su apariencia. Ese lado niño de Cortázar le hace servirse de los materiales que tan amorosamente ha coleccionado, a revolverlos para ver cómo se ven en unión de otros y a darlos a conocer a su lector, con la secreta esperanza, tal vez, de que encuentren en su ánimo tantas resonancias como en el suyo.

Además, tanto interés y tan variado es una exploración de vida, si creemos a Ortega, que dice:

¹La vuelta al día en ochenta mundos, p. 21.

El interés desinteresado, la curiosidad hacia los objetos mide con rara exactitud, la dosis de fuerza vital que poseamos. Por eso en el niño son enormes y casi nulas en el decrepito. Por eso¹ son mayores en el sano y menores en el enfermo.

Y naturalmente esa explosión vital la desparrama Cortázar por todas las páginas de Rayuela, a pesar de lo entrecortado de la trama y de su espasmódico avance. Proponiéndoselo o no, este autor creó una obra en donde su personalidad de niño-adulto se continúa.

Carácter de citas de algunos capítulos.

Por último, el subtítulo "De otros lados", que agrupa a los "capítulos prescindibles", es engañoso: de los noventa y nueve capítulos reunidos bajo esa denominación, poco menos de una tercera parte son efectivamente de otros lados, es decir, no escritos por Cortázar, y entre éstos, muchos llevan comentarios directos del autor, o indirectos, hechos por los personajes de la obra. De todos modos, como forman una parte considerable de Rayuela, es necesario preguntarse por su sentido, en

¹ José Ortega y Gasset, "La inteligencia de los chimpancés", en Espíritu de la letra, Espasa Calpe, (Col. Austral), Madrid, 1964, p. 113.

cuanto citas.

El objeto de su proliferación parece responder a una necesidad de apertura, con vistas a más amplios horizontes. Posibilitan todo un campo de relaciones en el que el lector, coparticipante creador de la obra, tiene una tarea decisiva.

La importancia de las citas en Rayuela se insinúa en una nota de la misma obra:

Los del Club, con dos excepciones, sostenían que era más fácil entender a Morelli por sus citas que por sus meandros personales (466),

en donde "meandros personales" parece referirse tanto a la propia obra de Morelli, es decir, a Rayuela y, concretamente, a su cuerpo narrativo propiamente dicho, como a los propios comentarios de Morelli sobre la misma.

El eje de la obra.

Pero también los comentarios de Morelli, no obstante sus sinuosidades, dan también claves para la comprensión de Rayuela. Allí están los fines para los que fue escrita esta obra; las renunciaciones que se ha impuesto su

autor; el rigor a que ha aspirado y se ha sujetado; la contención con que se ha disciplinado. Y también, relacionados siempre con Morelli, hay una serie de comentarios de los propios personajes de Rayuela sobre su obra, que revierten sobre la misma Rayuela. Allí está, aun que disimulado, su programa, embozado bajo el abrigo de otro escritor -Morelli-. De este modo, dentro de la misma obra se desarrolla la teoría y se pone en práctica. Así, el eje sobre el que gira Rayuela, por absurdo que parezca, no es central sino marginal, ya que en los "capítulos prescindibles" se encuentran los elementos que dan sentido a la totalidad de la obra, y otra vez más aparece el carácter engañoso del subtítulo, puesto que considera esos capítulos como superfluos y gratuitos y, sin embargo, se vuelven imprescindibles en la apreciación del lector, justificándose de esta manera su inserción en Rayuela.

Principales episodios con secuencia narrativa.
Líneas coincidentes.

En una nota, Morelli esboza el siguiente programa de su libro, en todo aplicable a la misma Ravuela: "asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente" (452), y a pesar de ser esto válido para la totalidad de la obra (ya se ha examinado antes su fragmentariedad e inconexión), se hallan dentro de ella ciertas unidades que tienen en sí mismas un desarrollo literario completo. Son cinco, marcadas con los números 23, 28, 36, 41 y 56. Pueden considerarse como autónomas, en cuanto poseen un principio y un fin. Sin embargo, son meros episodios en la cadena narrativa, al ser en todos ellos Oliveira el protagonista. El mismo Morelli en la nota citada agrega que el texto deberá ser

minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, ne jamais profiter de l'élan acquis ... cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (452).

El autor parece abandonar su primer postulado, pero sólo en apariencia, porque en realidad lo que hace es

seguir un movimiento pendular entre un modo narrativo que no quiere adoptar y que sin embargo adopta, pero sólo para negarlo después. Sigue ese movimiento para hacerse inteligible, para poder entrar en comunicación con el lector. Estos episodios no son concesiones del autor a una construcción tradicional de su obra, sino que más bien ejemplifican su lucha con la literatura, desde dentro de la literatura, porque a pesar de todo cree en ella, puesto que hace una obra por medio de la cual espera entrar en contacto profundo con su lector. Por esto hay en Rayuela lo que Morelli llama una "repulsa parcial de la literatura" (452). Las notas sobre Morelli, en este sentido, se multiplican:

Etienne y Oliveira se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura, y por qué la odiaba desde la literatura misma" (603),

y también:

Una vez más se volvía a la irritación del autor contra su escritura y la escritura en general" (603).

Hemos visto que en el "prólogo" se adelantaba que la técnica narrativa consistiría en una transacción. Esta transacción es la que mueve a Morelli-Cortázar a darse "el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía"

(602), pero que al mismo tiempo y en otro movimiento del péndulo, le hace acumular

episodios imaginados y enfocados en las formas más diversas, procurando asaltarlos y resolverlos con todos los recursos de un escritor dueño de su oficio (603),

por lo cual Rayuela es, simultáneamente, una obra literaria y una negación de ella, porque como dice Roland Barthes:

Estamos en ese momento histórico de nuestra cultura en donde el relato no puede abandonar una cierta legibilidad, una cierta conformidad con la pseudológica narrativa que la cultura ha puesto en nosotros y donde, en consecuencia, las únicas innovaciones posibles consisten en no destruir la historia, la anécdota, sino en desviarla; en hacer derrapar el código aparentando respetarlo¹.

Punto de unión de estos episodios, además de ser Oliveira en todos ellos el protagonista, es el fin que persiguen: son como agujeros practicados en la realidad aparente para tratar de penetrar otra realidad, la verdadera, no la que se ostenta como tal.

En todos estos intentos por llegar hasta la verdadera realidad, hay una disponibilidad por parte de Oli

¹Roland Barthes, "Le retour du poéticien", La Quinzaine littéraire, n.º 150, 1972, p. 17.

veira, que busca propiciar lo desconocido a través de acciones de apariencia banal, gratuita y caprichosa. En todos ellos se percibe una búsqueda de lo que se da en los fondos nunca penetrados. Hay un dejarse ir sin designio manifiesto, sin seguir una línea determinada, un abandonarse al capricho del momento, sin buscarle sentido ni razón, una entrega a la apertura y a la espontaneidad, un dejar atrás también los prejuicios y la costumbre. Parecen ser una «exploración, en profundidad, del azar objetivo» de que habla Breton¹.

Como en estos episodios se desarrollan situaciones inusitadas, por momentos parece que lo que está pasando trasciende los límites de la realidad y se convierte, casi sin sentirlo, en una pesadilla. Es como si se pretendiera realizar uno de los objetivos perseguidos por los surrealistas: "conciliar la antinomia de la acción y el sueño"². Además, todos ellos se desenvuelven en los bordes del mundo de la locura o hacen irrupciones en él, como cuando Oliveira discute con los miembros del Club sobre el absurdo de la vida, en medio de una

¹Citado por Jean Louis Bédouin en Vingt ans de surréalisme, ed. Denoël, Paris, 1961, p. 42.

²Ives Duplessis, Le surréalisme, ed. Presses Universitaires de France, (Que sais-je?), núm. 432, 71ème. ed., Paris, 1967, p. 112.

situación completamente absurda; cuando alterna con una clocharde, en el mismo plano que ella; cuando construye un puente hecho de pura libertad, por haberse destruido minuciosamente los convencionalismos, los prejuicios y la lógica, o cuando en un concierto, que no parece ser desde el principio un concierto de notas musicales sino de notas absurdas, Oliveira decide adentrarse más en ese absurdo, o en el otro absurdo de elegir para la máxima comunicación un momento en que entre él y su interlocutor median "piolines", palanganas llenas de agua, con pies mojados y la posibilidad, reservada para sí mismo, de tirarse en cualquier momento por una ventana.

Los cinco episodios son también cinco concentradas provocaciones, en cuanto desplazan valores consagrados: la razón, la costumbre, la tradición, la lógica, la seriedad de superficie, y son substituidos por el absurdo, la insensatez, lo excepcional, la risa y el juego.

Tienen también otra nota en común: por desarrollarse en circunstancias excepcionales, ponen en práctica la patafísica, ciencia que, según Jerry, su inventor,

será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se dice que no hay ciencia sino de lo

general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste¹.

Se busca en todos ellos una explicación que no tome en cuenta lo general sino lo particular, no lo que se tiene por importante sino lo accesorio, no la ley sino la excepción, porque habiendo fallado en el curso de los siglos las grandes puertas para la verdadera penetración de la realidad, se buscan las pequeñas, las apenas visibles, las disimuladas.

La paráfrasis que hace Valéry del Jarry de la patafísica es útil para examinar desde su ángulo visual los episodios de que aquí se trata. Dice:

El ve, por ejemplo, el desorden esencial engendrar un orden momentáneo; nacer o construirse una necesidad a partir de alguna disposición arbitraria; el incidente dar nacimiento a la ley; lo accesorio disipar lo principal².

En todos estos episodios se han promovido ciertas circunstancias arbitrarias, incidentales, marginales, para dar lugar a un orden momentáneo, en espera de que por ser diferente, dé una vislumbre que deje entrever

¹ Alfred Jarry, Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Fasquelle éditeurs, Paris, 1955, p. 31.

² Paul Valéry, en el discurso pronunciado en ocasión del tercer centenario de la publicación del Discours de la méthode, citado en el prefacio a La chandelle verte de Alfred Jarry, ed. Librairie Générale Française, Paris, 1969, p. 9.

otra realidad distinta. Sin embargo, no obstante que en todos ellos hay un momento culminante, en el que parece que va a lograrse el objetivo propuesto, todos terminan en actos fallidos. Se presiente como el nacimiento de una llamarada, sofocada en el mismo instante en que iba a nacer.

Pero a pesar de todo, estos episodios que constituyen el armazón que da cuerpo a Rayuela, contienen en su diversidad, y sin que importe el acto fallido que cada uno de ellos temáticamente comprende, el propósito de desplazar el modo de conocer la realidad auténtica. Se presentan al lector como acicate y estímulo para buscar otros caminos, alejados de los conocidos y de prestigio, abiertos por la patafísica, que, como dice Coe:

marca el punto extremo de reacción contra las ciencias físicas como tales, y contra la mentalidad que las anima. Existir en un universo totalmente determinativo, controlado enteramente por las leyes de causa-y-efecto y sus consecuencias, representa una carga intolerable a cierto tipo de imaginación sensitiva¹.

Y la patafísica se esparce, además, por toda Rayue

¹Richard N. Coe, Eugène Ionesco, Grove Press, Inc., New York, (Second edition), 1968, p. 8.

la: su misma conformación la tiene en cuenta. Está, también, las más de las veces en la actitud de la Maga y de Oliveira. Este dice de ambos: "Andábamos sin buscar nos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos" (15), y de sí mismo: "Yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles" (19), también: "El juego consistía en recobrar tan solo lo insignificante, lo inostentoso, lo precedero" (19). Además:

Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente (20).

Otra expresión de patafísica es la manera de vivir de Oliveira y de la Maga:

El desorden en que vivíamos -dice Oliveira-, es decir, el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria (25).

Y no es que todo desorden se relacione necesariamente con la patafísica, sino sólo el que se percibe como tal, del que se es consciente y se cultiva para examinarlo.

Por otra parte, en estos episodios se hacen realidad

las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (604).

En los diferentes episodios el mundo es visto bajo distintas dimensiones predominantes: en el 23, a través de lo grotesco; en el 36, a través de la mugre y lo abyecto, y en los restantes, por medio del absurdo, pero además, la visión propuesta por Morelli tiende a "la corrosión profunda de un mundo denunciado como falso" (604). Sin embargo, esta intención destructiva no permanece en sí misma, entraña otra, conduce a algo más, a "la búsqueda del metal noble en plena ganga" (604), es decir, a la tan ansiada auténtica realidad.

Todas estas características hacen pensar que en cada uno de estos episodios existe como una especie de «punto vélico», ese «lugar de convergencia» del navío de que habla Víctor Hugo, ese «punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado»¹. Allí hay una concreción de fuerzas, un hacinamiento de lo insólito, un arrugamiento de lo falsamente terso, por eso constituyen lo que Luis Harss

¹Citado por Cortázar en La vuelta al día en ochenta mundos, p. 47.

ha llamado "situaciones extremas". Dice:

Rayuela está casi enteramente compuesta de si tuciones extremas. Son como el dedo que aprieta a cada momento el gatillo, listo para disparar¹.

Estas situaciones, le ha comentado Cortázar a Luis Harsse, mantienen el interés del lector, aumentan la ten sión interna del libro y "constituyen un medio de ex trañar al lector, de colocarlo poco a poco fuera de sí mismo, de extrapolarlo"². Y agrega:

Las categorías habituales del entendimiento estallan o están a punto de estallar. Los principios lógicos entran en crisis, el principio de identidad vacila ... estos recur sos extremos me parecen la manera más facti ble de que el autor primero, y luego el lec tor, dé un salto que lo extrañe, lo saque de sí mismo. Es decir que si los personajes es tán como un arco tendido al máximo, en una situación enteramente crispada y tensa, en tonces allí puede haber como una iluminación³.

Estos episodios son, por lo tanto, sólo medio pa ra atraer al lector, pero una vez atraído, el medio de atracción no importa en sí mismo, cumplida su misión hay que desecharlo. Tienen el mismo papel que las pro posiciones del Tractatus logico-philosophicus de Wittgenstein, al final del cual dice su autor:

¹Harsse, op. cit. p. 294.

²Ibidem.

³Ibidem.

Mis proposiciones sirven como aclaraciones, en el sentido de que el que me entiende, las reconoce finalmente como sin sentido, cuando ha subido a través de ellas -sobre ellas- más allá de ellas. (Debe, como quien dice, tirar la escala después de haber subido por ella.)¹.

Lo que importa, pues, en última instancia, no es lo narrado, sino a lo que tiende lo narrado: a despertar en el lector una cierta visión.

¹Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, ed. Routledge & Kegan Paul, London, 1961, p. 150.

Los narradores.
Cortázar. Su presencia esfumada.

Cortázar, como narrador de la obra, no hace sentir su presencia, al contrario, la desdibuja: al presentar ciertos hechos y circunstancias los presenta a través de sus personajes y al hablar de éstos se sirve de la tercera persona, pero no externa sus pensamientos como autor, más bien se identifica con el modo de sentir, de ver o de expresarse de sus personajes, por ejemplo, si está hablando de Horacio Oliveira, dice:

Lo único cierto era el peso en la boca del es tómagu, la sospecha metafísica de que algo no andaba bien, de que casi nunca había andado bien. No era ni siquiera un problema, sino ha berse negado desde temprano a las mentiras co lectivas o a la soledad rencorosa del que se pone a estudiar los isótopos radiactivos o la presidencia de Bartolomé Mitre (31).

o de la Maga:

y como a veces respiraba cuando Horacio se dignaba explicarle de veras un verso oscuro, agre gándole esa otra oscuridad fabulosa donde ah ra, si él le hubiese estado explicando lo de los lutecianos en vez de Gregorovius, todo se hubiera fundido en una misma felicidad, la mú sica de Hawkins, los lutecianos, la luz de las velas verdes, la cosquilla, la profunda respiración que era su única certidumbre irre futable, algo sólo comparable a Rocamadour o la boca de Horacio o a veces un adagio de Mozart (61).

Y esta presencia se hace menos perceptible, porque tampoco hace consideraciones, comentarios, razonamientos, reflexiones como narrador, ni emite ningún juicio sobre sus personajes. Se limita a presentarlos, y de vez en cuando, unos personajes hacen breves comentarios de los otros, desde su punto de vista, limitado. De la Maga dice Ronald:

No sé cómo era ... No lo sabremos nunca. De ella conocíamos los efectos en los demás. Era mos un poco sus espejos, o ella nuestro espejo. No se puede explicar (606).

Y Etienne: "Era tan tonta" (606). Dicen lo que saben, lo que sospechan o ignoran de los otros o de sí mismos, y sobre todo, exponen sus opiniones sobre los problemas del vivir. Cortázar cede sus facultades de narrador a las criaturas que inventa, así le confiere cierta autonomía a su creación, la deja crecer y desenvolverse por sí misma, como desligada de él. Por eso es convincente y altamente vital. De este modo, hay diversos grados de desdibujamiento del autor: primero, cuando en los diálogos únicamente se percibe de atrás del 'dijo', 'habló', etc.; segundo, cuando cuenta algo en tercera persona, pero toma el punto de vista del personaje correspondiente; tercero, en los monólogos, que a veces se sabe a quién pertenecen y a veces se ignora, como el del capítulo 67:

Me estoy atando los zapatos, contento, silbando, y de pronto la infelicidad. Pero esta vez te pesqué, angustia, te sentí previa a cualquier organización mental ... (426-427).

Se le puede atribuir a Oliveira, porque la forma en que se razona ahí es la suya y, porque además, lleva como su sello: hacer de los menores actos y aun de los ademanes una serie de especulaciones. Se lo ha dicho él mismo: "hasta de la sopa haces una operación dialéctica" (474).

Un cuarto grado de desdibujamiento del autor aparece en los trozos que son simples comentarios, sin indicación de quién escribe:

La vida, como comentario a otra cosa que no alcanzamos... La vida, como ballet sobre un tema histórico ... La vida, fotografía del número... (522),

y un quinto, cuando se niega a escribir y toma, en lugar de su palabra, la palabra de otros, es decir, cuando recoge fragmentos de libros de otros autores, de periódicos, revistas, etc.

En los tres últimos casos hay una mayor difuminación de la presencia del autor, que para poder subsistir se apoya en la menor vaguedad de los dos primeros casos.

Morelli, el narrador personaje.

Cortázar, pues, como narrador directo de la obra, reduce su intervención al mínimo. Su presencia es neutra, casi incorpórea, pero toma cuerpo también y se hace personaje de Rayuela con el nombre de Morelli. Es un escritor al que leen, discuten y admiran los miembros del Club de la Serpiente. Casualmente, Oliveira ve que atropellan a un viejo en una calle, decide ir a visitarlo con Etienne al hospital en que se halla y resulta ser el admirado escritor del Club, que termina por darles la llave de su departamento para que arreglen sus papeles. Una de las sesiones del Club se verifica allí. Antes y después de este encuentro, los miembros del Club discuten ampliamente su obra.

Morelli es autor de una obra que tiene las mismas características que Rayuela. Hace comentarios, aclaraciones y reflexiones sobre ella, que son imprescindibles para su comprensión. Esboza un programa:

Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos ...
Provocar, asumir un texto desalifado, desanu

dado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano ... (452).

El escritor duda del método que ha seguido:

¿no peco por exceso de confianza? Negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector - a un cierto lector, es verdad - en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales ... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligación intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte ... (497),

es decir, con elementos minimizados, con indicios y, a veces, con manifestaciones contrarias a lo que se quiere decir ¿será comprendido por el lector?; apunta algunas de sus aspiraciones:

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible ... pero si esta repulsión a lo retórico (porque en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar de raíz a toda escritura ... Pero a la vez, detrás de esa pobrea deliberada ... entreveo algo que me alienta. Escribo muy mal, pero algo pasa a través ... la delicada crispación, la delicia ácida y mordiente del acto creador o de la simple contemplación de la belleza, no me parecen ya un premio, un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria. Sólo hay una

belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente. No puedo explicarme me jor (538-539);

hace algunas aclaraciones, como:

y así uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles que todas las lágrimas de la tierra (434).

Hay también una que otra reflexión de Morelli, que no necesariamente se refiere a su obra:

Pienso en los gestos olvidados, en los múltiples ademanes y palabras de los abuelos, poco a poco perdidos, no heredados, caídos uno tras otro del árbol del tiempo (523)

Esto, tal vez, para darle un poco más de verosimilitud a este personaje o para restarle peso a la carga de ser portador de la teoría de la obra.

La identificación de Cortázar con Morelli no se basa sólo en una sospecha, fundada en la similitud entre Rayuela y la supuesta obra de Morelli, sino en la afirmación posterior, rotunda y categórica de Cortázar: "Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro"¹.

¹La vuelta al día en ochenta mundos. p. 67.

Pero no sólo Morelli se presenta hablando por sí mismo de su creación, sino que Cortázar, el autor de Rayuela, comenta también la obra de este "autor":

Había que proponerse, según Morelli, un movimiento al margen de toda gracia, en lo que él llevaba cumplido de ese movimiento, era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de los personajes sino en el mero transcurso de sus acciones y sobre todo de sus inacciones (558).

Hace referencia a la técnica narrativa de Morelli:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos electivamente recortados... Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable (532).

Con la invención de Morelli logra Cortázar un mayor acercamiento al lector, puesto que el autor mismo es personaje, es decir, no permanece fuera de la obra, sólo como creador de ella, sino que forma parte de la misma y desde dentro la aclara, la explica y la critica, siendo así de ayuda velada al lector, parcial, por ser sólo punto de partida, orientación e incentivo para despertarle su propia iniciativa y participación en la obra.

Toda esta complicación busca diferentes efectos de

perspectiva: ver la obra literaria desde dentro, desde fuera, pero sobre todo verla como obra literaria y no como sustituto de la vida, y también, presentar en forma concreta, palpable, visible, la antinomia central sobre la que se estructura toda Rayuela: hacer literatura y negarla al mismo tiempo. Cortázar crea una obra literaria, pero al dudar de sus métodos, al enjuiciarlos, al reconocer que muchas de sus aspiraciones quedarán sólo en eso, en pretensión de imposible realización, desvirtúa lo que hace.

Otros personajes literarios como narradores.

Pero esta complicación se complica aún más: los personajes de Rayuela, al discutir sobre la obra de Morelli, están discutiéndose a sí mismos, es decir, se separan de la literatura y adquieren volumen de personas, de simples lectores; saltan del plano de personajes literarios al de personas. En una discusión del Club, dice Etienne:

Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento [de Morelli] y su discurso, y temen que el

dibujo sea engañoso (500);

hacen crítica de las aspiraciones de Morelli, Perico dice:

Todas estas fantasías de corregir el lenguaje son vocaciones de académico, chico, por no decirte de gramático (501);

interpretan su técnica narrativa. Etienne afirma:

Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo (505),

o interpretan sus intenciones. El mismo Etienne opina:

No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que no es un hombre de letras (509).

Nuevamente observa Etienne:

Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de desescribir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre (502).

Todas estas críticas y comentarios de comentarios

son diferentes perspectivas, que le presenta, en último término, Cortázar a su lector. Es un juego de espejos, en los que unos sirven de reflejo a los otros, y éstos a otros, para ver mejor el objeto a estudiar: la obra literaria que es Rayuela. También, al discutir los miembros del Club de la Serpiente la obra de Morrelli, se discuten a sí mismos y se convierten al mismo tiempo, en los primeros críticos de Rayuela. Cierran así un círculo que contiene la obra literaria, la teoría y su crítica.

Un antecedente:

Los premios.

No es la primera vez que Cortázar hace comentarios sobre una obra, desde dentro de ella, a través de los personajes. En Los premios, su primera novela, Persio hace una síntesis totalizadora sobre el devenir de los personajes, en monólogos. Los ve como formando parte de una constelación, de la que ellos no son conscientes, pero de la que indefectiblemente forman parte. Es una visión muy intelectualizada, incluso vertida en un lenguaje diferente del resto de la obra. Esos monólogos son una especie de apéndices, en que el autor hace un

alto y por medio de ese personaje hace una suma del pasado e intenta englobar el porvenir por medio de hipótesis. Son, por tanto, sectores que el autor, voluntariamente, mantiene separados de la obra, y su inserción en ella no alcanza ni la complicación ni la significación ni el efecto que este recurso adquiere en Rayuela.

Por todo lo anterior, puede concluirse que Cortázar, con la complejidad narrativa antes expuesta, ha logrado poner en práctica uno de los principios que, según Flaubert, debe cumplirse al escribir una obra literaria y que dice:

El artista debe ser en su obra como Dios en la creación, invisible y omnipotente, al que se siente por todas partes pero al que no se le ve¹.

¹Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 18 de marzo de 1857, citada por Mario Vargas Llosa en La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary", ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1975, p. 145.

El silencio:
Presencia y significación.

En una morelliana se lee:

Sí el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable (595).

Sí, la suma sería la expresión de la totalidad de lo que el autor debería decir, si construyera una obra sin escisiones, pero en Rayuela la substracción está en la base de su programa, y la substracción se manifiesta en la palabra que se escatima, que se excluye, que existe en la mente del autor, pero que no pasa al libro, es en fin, el hueco "implacablemente" dejado y que llena el silencio.

Es sabido que las palabras falsifican todo lo que nombran. Se les atribuya una capacidad de aprehensión que no tienen: captan una parte de lo que pretenden expresar y el resto queda fuera. Sin embargo, se presentan como si pudieran expresarlo todo. Cortázar, consciente de ello, no quiere ser portador del engaño, pero como no ha renunciado a la comunicación, y sobre todo a la comunicación colectiva, escribe una obra en

que acepta las palabras, sólo que con restricciones, las deja avanzar hasta donde considera que pueden decir algo, después les cierra la puerta y prefiere el silencio. Pero su silencio es expresivo, por ser "apertura" y "desplazamiento", por ocupar el sitio adonde las palabras no pueden llegar. El mismo Cortázar lo ha dicho en una entrevista:

ciertos silencios en la música de Anton Webern me conmueven más que la perfección total de un Bach. Todo lo que me hace sospechar una apertura, un desplazamiento, tiene para mí un prestigio irrechazable. Creo que en un relato -el perseguidor- alcancé a dar una idea de ese estado; que en el fondo es siempre una esperanza de salto a la esencialidad si me perdona ese lenguaje sospechosamente metafísico¹.

Otro escritor que se sintió irresistiblemente atraído por el silencio fue Mallarmé. De su silencio se pregunta Marcel Raymond: "¿no se trata, para él, de esbozar el paso de lo relativo a lo absoluto, de lo finito a lo infinito?"². Si la sospecha de Raymond es justa, Mallarmé también aspiraba a un "desplazamiento" que va de lo mínimo a lo mayúsculo, y a una "apertura", en que lo pequeño se dilata para dar cabida a

¹Luis Mario Schneider, "Julio Cortázar" UMX., 1963, núm. 9, p. 25.

²Marcel Raymond, De Baudelaire al surrealismo, F.C.E., México, 1960, p. 29.

lo que carece de límites. De ese alcance es el silencio de Cortázar.

Precisamente por ese prestigio y ese carácter que para Cortázar tiene el silencio, Rayuela empieza con un silencio. El "Sí, pero quien ..." del capítulo 73 alude claramente a otro texto supuestamente consabido, pero que el lector desconoce, y al desconocerlo se le vuelve silencio. Una nota de Morelli confirma lo dicho:

también Morelli se movía en una misma ambigüedad orquestando una obra cuya legítima primera audición debía ser quizá el más absoluto de los silencios (604-605).

La falta de conexión entre capítulo y capítulo es también un silencio y su verdadero final es un silencio, al presentar una oscilación interminable entre los capítulos 131 y 58. Este medio escamotea el desenlace, el fin explícito (no sabemos si Oliveira se ha vuelto loco o se ha suicidado), que es, probablemente, una manera de insinuar que la trama de Rayuela no es lo fundamental en la obra, que es apenas pretexto y ocasión para llegar al lector y "murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos" (452), de ninguna manera para que se detenga en ella. El porqué de esta carencia está,

tal vez, en una corta frase que Cortázar se aplica a sí mismo en una carta y que dice: "en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad"¹. Rayuela parece ser la realización de este propósito, y por esto deja inconclusa la obra: en la realidad y no en el libro es en donde el lector tendrá que buscar el desenlace, que ya no será el desenlace de Rayuela, sino el de sus propios problemas, que habrá percibido, sentido y reconocido como suyos a través de ella, y que sólo él, insubstituiblemente, podrá resolver.

Pero, además, el silencio se extiende por todos los intersticios de Rayuela: se encuentra en las frases que no concluyen: "la sensación de falta es más aguda en" (462); "Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarla sobre cuándo Théophile Gautier" (40; hace de los personajes, en su mayor parte, figuras esquematizadas, con actitudes y conductas apenas esbozadas y está presente en todos los puntos oscuros de la obra. Y en puro silencio se resuelve también uno de los momentos más hondos del libro, cuando Traveler y Oliveira, en el episodio de los "piolines" se encuentran, lo que

¹Incluida en Cinco miradas sobre Cortázar, op. cit. p. 102.

se llama encontrar, sin que las palabras alcancen a expresar la profundidad adonde habían llegado, por eso no dicen nada. Horacio, el analizador por excelencia, se calla y ni un pensamiento pasa por su mente en ese instante, sólo hay la pura entrega, el vaciarse de sí mismo para salir al encuentro del otro, sin hacer ningún ademán, ningún gesto, ningún movimiento, saliendo se sólo por la mirada, para encontrar otra mirada que ha seguido el mismo proceso que la suya.

Con esta organización de Rayuela, en la que el silencio es tan importante, entabla Cortázar una comunicación sin palabras con el lector. La palabra se desvanece, pierde su forma visual y su sonido y toma una forma abstracta al hacerse pura sugerencia, in dicio, alusión. Es existencia escatimada, no presente, substraída, oculta, para ser encontrada y adicionada a la obra por el lector. Pero ese ocultamiento no persigue sólo ese fin, sino que responde al convencimiento de que si se mostrara era existencia, si se expresara, nunca podría ser total, por eso el escritor la apunta únicamente y deja el hueco que le estaría destinado, en espera de que a partir de ese apuntamiento se saturara de pronto de una totalidad y de una profundidad que no pueden darle las palabras y que el lector llegara a ella por pura incitación y estímulo. Es lo que Cortázar ha expresado, cuando ha hablado de "esperanza de

salto a la esencialidad". Es un optimismo que se nutre de pesimismo, del pesimismo de saber que lo esencial jamás podrá ser dicho. En el momento en que el escritor empieza a escribir, comienza a traicionarse a sí mismo, y a pesar de la lucha que emprende con las palabras resulta vencido, jamás llega a plasmar lo que verdaderamente tiene que decir y debe conformarse con lo que logra alcanzar. Su traición es una traición involuntaria, pero fatal. En una cita, que es al mismo tiempo una Morelliana, se lee: "conceptuando la obra como una partícula de la obra" (614), lo que equivale a decir que Rayuela es la mínima parte, una infinite simal expresión de la obra que Cortázar quiere poner ante el lector, pero como esa obra, por su magnitud es de imposible realización, se resigna a darle la minúscula, la irrelevante, la que está a su alcance, la otra permanece en el silencio.

La particular conformación de la obra, toda ella hecha de saltos, de carencias, de decires entrecortados, es una continua irrupción en el silencio, en ese silencio significativo de que antes se ha hablado, que constituye un lenguaje subterráneo, subyacente, que sólo es posible comprender, valorar y que logre los fines a que lo destina su autor, si el lector detiene largamente su atención en él para interrogarlo.

Así es como Cortázar voluntariamente se calla para despertar la propia iniciativa del lector, para que de esa iniciativa surja una perspectiva que sobrepase la literatura, que vaya más allá de lo escrito, que lo haga olvidarse de la literatura y lo enfrente con su propia problemática vital.

El lector.

El lector y la construcción de Rayuela.

Rayuela tiene un programa ambicioso: pretende ofrecer al lector infinitas posibilidades de interpretación. Entonces, el primer problema que se le presenta a su autor es romper con el estatismo de la escritura: se precisa una obra dinámica, que se mueva según la posición en que se coloque el lector, que sea semejante a esas esculturas cinéticas que adoptan un movimiento según los movimientos del espectador, o mejor, que sea como un calidoscopio que pueda componer y recomponer diferentes figuras, según cada movimiento comprensivo del lector. Cada figura tendrá como base la obra, sus componentes se encontrarán en ella, pero las figuras se formarán sólo a partir de la actividad del lector, y las figuras deberán trascender el libro, salir de él para continuar recomponiéndose en un punto central, neurálgico del lector, en el que coincidirán sentimientos, emociones, ideas, sensaciones, intuiciones, etc., componiéndose y recomponiéndose en una sucesión infinita. Y como cada color, es decir, cada matiz de interpretación será elemento de sustancia vital, la rosa calidoscópica que se hará y se deshará inacabablemente, dará distintos aspectos de una circunstancia humana, de

una situación, de un perfil apenas sospechado. Para que el lector pueda desarrollar esta actividad es necesario entregarle una obra rica en sugerencias, pero inacabada. La proliferación de silencios son huecos minuciosamente pensados dentro del complejo narrativo para ser llenados por él. Por esto, Rayuela se presenta conscientemente como obra en proyecto, como dibujo inicial para ser terminado posteriormente. El escritor, entonces, es el promotor de ella, el iniciador, pero sólo en la conjunción autor-lector Rayuela podrá nacer como obra. Su estructuración pide ineludiblemente la participación activa del lector. Así lo ha expresado Cortázar:

La renovación formal de Rayuela -para emplear sus términos- debe apuntar a la creación de un lector tan¹ activo y batallador como el novelista mismo.

Además, con la manera entrecortada de narrar, vista en función del lector, se violenta la forma y al violentarse, obliga al lector a fijar su atención en ella, esto a lo largo de Rayuela, con objeto de recor

¹Julio Cortázar, "Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela", El escarabajo de oro, nov. 1965, citado por Marcelo Alberto Villamueva en "El salto hacia adelante o la razón de la sinrazón" en Homenaje a Julio Cortázar, Helmy F. Giacomani, editor, Las Américas, Madrid, 1972, p. 60.

darle continuamente que está frente a una obra literaria que es una realidad en sí misma; que se presenta como tal; que se afirma como tal y no como copia de la otra. La conformación de Rayuela manifiesta la coincidencia que existe entre Cortázar' y Macedonio cuando éste dice:

Hay un lector con el cual no puedo conciliar me: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a su lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida"¹.

Rayuela no envuelve al lector en la ilusión de lo narrado, más bien lo distancia y con esa distancia lo obliga a reconocer la literatura como literatura. Pero esta obra literaria, aunque construida para verse como literatura, no está pensada para permanecer en sí misma, para quedarse en lo poco que la literatura puede decir, es sólo sostén o puente para que el lector pase por él y continúe hasta donde está apuntando toda ella: a la pretensión de

poner a un lector -a un cierto lector, es verdad- en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales. (497),

¹Macedonio Fernández, Museo de la novela de la eterna, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1967, p. 39.

como dice en una nota Morelli.

Naturalmente, esta forma narrativa, por las inco
nexiones de que se compone, precisa de ciertas direc
trices y la obra las da un poco disimuladas. Son espe
cies de voces opacas que sugieren direcciones, indi
can caminos, pero se abstienen de señalar alguno con
precisión. Entre estas voces, la más importante es la
de Morelli. En Rayuela se lee:

Morelli daba algunas claves sobre un método
de composición ... inevitable que una parte
de la obra fuese una reflexión sobre el pro
blema de escribirla (501).

Este escritor apócrifo que aparece en Rayuela es
el portador de las ideas sobre literatura de su au
tor, de su Weltanschauung, de sus aspiraciones e in
quietudes. Morelli crea una supuesta obra, como ya se
ha visto, con las mismas características que Rayuela,
y es por medio de este artificio que Cortázar puede ha
cer comentarios sobre la obra en gestación. No es re
curso literario que persiga crear una complejidad gra
tuita, es ayuda indispensable para el lector y al mis
mo tiempo, es manifestación de una actitud de su autor:
el escritor no es más el solitario que trabaja secreta
y calladamente en su estudio, sino el hombre que con
las ventanas y las puertas abiertas, muestra a todo el

mundo cómo crea su obra, qué medios emplea, a qué aspira y en qué fracasa. Actitud necesaria, si se toma en cuenta que Rayuela será obra no sólo de su autor sino del lector. Es también expresión ética del autor, que se niega a envolver al lector en la ilusión de una trama que pudiera suplantar un fragmento de la vida. Con las reflexiones sobre la obra misma, así como con la manera de narrar, lo aleja de esta ilusión. Por su puesto que antes de Cortázar otros autores habían empleado ya el mismo método, pero no con los mismos fines que él: Sterne en Tristram Shandy; Gide en Les Faux-Monnayeurs, Aldous Huxley en Contrapunto, etc.

El lector creador y el otro.

Todos los elementos hasta aquí analizados, muestran que Rayuela fue escrita en función del lector, de un lector que participará en la creación de la obra. A él se refiere Morelli en una nota que alude a su colaboración:

hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasla dará al del autor. Así el lector podría lle

gar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma (453).

Las reducciones, limitaciones y restricciones de la obra, responden a un plan minucioso que se subordina al ejercicio de la actividad del lector. Del alcance de lo que podría ser su tarea también habla Morelli:

Para ese lector, mon semblable, mon frère, la novela cómica (¿y qué es Ulysses?) deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanza a desentrañar. En ese sentido la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, si no que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado por sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice (454).

Autor y lector recorrerán caminos parejos, pero el fin último no será la literatura. La literatura es sólo el pretexto para apuntar a lo que no se quiere nombrar, por eso su autor no se detiene en ella, por eso es más resta que suma, y por eso, ante la imposibilidad de escribir el libro que ambiciona, sin literatura, es de

cir, sin interposiciones, pura vitalidad y comunicación, decide por lo menos insinuar, apuntar, sugerir cómo debería ser este libro imposible, con la esperansa de que el lector parta de la problemática que le presenta el autor para continuarla en la propia, individual.

Rayuela es obra desparramada e inconexa para que el lector busque las conexiones. En función del lector, esta obra desplaza el rigor de la integración de una obra puramente literaria a la cuidadosa desunión de los elementos que la forman, en espera de su actividad.

Pero hay otra clase de lector, que Cortázar llama "lector hembra". Es, dice:

el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir, cómodamente sentado en un sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo (490).

Este lector se contentará con la lectura de las dos primeras partes de Rayuela y desechará el resto. Buscará lo anecdótico para su recreación. Incapaz de cualquier esfuerzo, por mínimo que sea, se contentará con la superficie, que desde luego no tomará como superficie sino como el todo profundo. De más está decir

que pasará por los estímulos, incitaciones y sugerencias del autor sin percibirlos y por tanto, sin sentir la apertura a que invitan.

Empobrecimiento de Rayuela en función del lector.

Existen, como ya se ha visto, dos planos paralelos en Rayuela que se contradicen: por una parte, su realización como obra literaria, y por otra, su negación. Se niega al no permitirse el despliegue acostumbrado, al mantenerse como recogida en sí misma. Sin embargo, no fue escrita para quedarse en pura contracción y empobrecimiento. Se contrae y empobrece para que sea el lector el que la despliegue y enriquezca, primero, con su terminación como obra literaria, y después, con el descubrimiento de su alcance fuera del libro, a que apunta la contracción de fuerzas que contiene. En los fines extraliterarios de la obra insiste Morelli:

me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (497-498).

Valoración del lector.

Al concederle Cortázar al lector, a través de Rayuela, la mayor importancia, hace de él una nueva valoración: no lo considera un simple agente consumidor, entregado a complacerse con el producto creado por él, sino que le reconoce facultades, disposiciones y aptitudes la tentes, susceptibles de desarrollarse por medio de los estímulos de su obra, para convertirlo en colaborador de ella. Pero al mismo tiempo que induce al lector a participar en esa creación, lo incita a buscar una so lución que sólo él es capaz de encontrar dentro de sus propias circunstancias, válida únicamente para él. El lector es, por tanto, invitado a desempeñar un doble papel: el de creador literario, y al mismo tiempo y fusionado con éste, el papel de investigador, entende dor y esclarecedor del sentido de su propia vida, es decir, Cortázar lo impele a trascender los límites de lector. Esto se encuentra al alcance de todos los lec tores y por tanto, es una empresa masiva, pero los re sultados no serán de ningún modo generales, por concre tarse únicamente con el concurso personal y así, de llegarse a una solución, no será absoluta ni universal, sino provisoria, particular y limitada para cada lector.

La ambigüedad.
Manifestaciones y fines.

Sobre Rayuela planea una sombra que le oculta el principio y el fin y el resto sobrenada en un mar de indeterminación. Su presentación y todos sus componentes comprenden caracteres difuminados y confusos. (Recuérdese lo dicho sobre el título, tablero de dirección, etc.). A esto hay que agregar un puñado de personajes en situaciones y actitudes poco claras. Todo lo cual hace de Rayuela una obra de difícil acceso. Wong, uno de sus personajes, situándose en el papel de lector, comenta: "Cuando leí por primera vez a Morelli el libro era la gran tortuga patas arriba. Difícil de entender" (501).

Toda la obra despliega, por tanto, un sostenido virtuosismo de indeterminación, un empezar a apuntar hacia un rumbo y darse vuelta en seguida hacia todos los rumbos, de modo que se anule el primer movimiento; un hablar con voz clara y precisa por un instante y en el siguiente, no percibirse ni un solo sonido. Y esto, no por mostrar una capacidad ni exhibir una habilidad, sino por ser fiel a un programa, en el

que el desprendimiento de toda certeza es condición indispensable para su cumplimiento. Ese programa se elabora con miras al lector: hacer una obra imprecisa que el lector podrá precisar, que es sólo un modo de iniciarla y dejarla inacabada para que sea concluida por él.

Morelli habla de "incoherencias narrativas", comparables a fotos:

pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debían poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes (532).

Por eso Rayuela evita continuamente toda explicación. En ocasiones, parece que se va a explicar algo, pero no se oye la explicación, sólo frases sueltas, deshilvanadas, como cuando Gregorovius aclara a la Maga la frase: "París es una enorme metáfora" (159) De una conversación entre Morelli, en el hospital, Etienne y Oliveira, en que discuten la obra del primero, se oyen girones que nada aclaran, más bien aumentan la corriente incierta que domina en Rayuela: hablan de "confusión entre símbolos periféricos y significaciones primordiales" (625) de "que pocos podían acercarse a esas tentativas sin creerlas un nuevo juego literario" (625).

En alguna parte de Rayuela se lee que a los miembros del Club, Morelli

los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable (604).

Pero ante esa carencia de certeza, de seguridad, Rayuela tiende ante el lector un abanico de posibilidades que la hacen maleable y dúctil a un número indeterminado de interpretaciones; estimula el dinamismo del lector y propicia, por medio de su desarrollo, una renovación continua, porque la ambigüedad entraña apertura. Las afirmaciones categóricas son cerradas: el no y el sí son cerrados, la ausencia de afirmación o negación abre horizontes ilimitados, por eso dice Macedonio:

Los ejemplos afirmativos matan; la Historia mata. Lo único suficiente y que vivifica es el juicio o creencia de Todo-Posibilidad¹.

Y la "Todo-Posibilidad" la puede dar sólo la ambigüedad, ese territorio que se sitúa entre los dos polos del sí y del no, la zona del quizá. Por eso desde el "prólogo" de Rayuela se hace la pregunta: "Del sí al

¹Macedonio Fernández, Cuadernos de todo y nada, Ed. Cordero, Bs. As., 1972, p. 54.

no ¿cuántos quizá?" (439). Y a ese terreno inseguro y titubeante apunta la obra. Morelli lo dice:

al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra (602-603).

La ambigüedad comprende también el empeño de lograr, o por lo menos intentar, el menor falseamiento de la obra y a través de ese no falseamiento, lograr un contacto más vivo y más verdadero con el lector. Morelli, al escribir, sospechaba "que toda idea clara era siempre error o verdad a medias" (502), pero no es el único, porque Macedonio desconfía también de la claridad, pero también de la no claridad. Dice:

No basta que algo no se entienda para que tenga mucho sentido, pero lo muy claro es muy sospechoso: casi todo lo que no dijo nada se redactó perfecto ..."¹.

En el largo y eficiente trabajo desarrollado continuamente en Rayuela para sostener la ambigüedad, hay una renuncia de su autor a negarse a mostrar perfiles nítidos, relucientes, para presentarlos envueltos en neblina, con lo que corre, además, un riesgo: el de no ser comprendido, pero lo corre, sólo por considera

¹Papeles de Reciénvenido, op. cit. p. 164.

ción a un hipotético lector, que tal vez capte y en
tienda el confuso ademán de cordialidad y confraternidad
dad lanzado en medio de un mar de nebulosidades.

Pero además de riesgo y renuncia por parte del es
critor, la ambigüedad es contención, un voluntario ma
niatarse en un decir restringido para construir una
libertad sin ataduras para el lector. En esa libertad
el lector es inducido a terminar la obra. El complemento
to hecho por el lector operará en lo hecho por el au
tor, fusionándose y formando una unidad que no le per
tenece por entero ni a uno ni a otro y sí a ambos, por
alcanzar su terminación en mancomún.

El tiempo.
Presente y pasado. Su carácter difuso.

El carácter difuso que presentan en Rayuela todos los elementos examinados anteriormente, también se presenta en el tiempo: es muy difícil precisar en qué momento se sitúa el relato del capítulo número uno, en que Oliveira se pregunta si encontraría a la Maga. Es posible que salga sólo del recuerdo; que lo que en ese capítulo se narra sea una rememoración. Pero esto se sospecha sólo muchos capítulos adelante, cuando se ha llegado en la lectura hasta el capítulo 21.

Allí, Horacio, en un café, lee a Crevel. Antes, él y la Maga han decidido separarse. De golpe, en medio de la lectura de Crevel, se encuentran, transcritas, las mismas palabras con que se inicia el capítulo número uno:

tantas veces me había bastado asomarme, vi
niendo por la rue de Seine, al arco que da
al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza
y olivo que flota sobre el río me dejaba
distinguir las formas, ya su silueta delga
da se inscribía en el Pont des Arts (15 y 114).

La repetición parece ser flecha indicadora que apunta de un presente a un pasado, donde parece empezar Ra

uela. Es probable que el presente se sitúe hasta este capítulo 21 y todo lo demás sean recuerdos de Oliveira. El único indicio para sospecharlo es ese texto repetido. Puede ser que al ver más detenidamente to dos los capítulos colocados en el tablero antes del 21, surjan otros indicios que refuercen esta suposición.

La inserción abrupta de este texto parece indicar que Oliveira se traslada con el pensamiento a otro tiempo y lo vive de nuevo: se establece un juego entre la lejanía vivida y la inmediatez de su recuerdo, significado por la transcripción de un texto pasado que se hace actual. Y en ese pasado, que sólo hasta el capítulo 21 se descubre hipotéticamente como pasado, y se le sospecha como posible evocación, Oliveira, situado en el presente de ese capítulo, continúa caminando hacia atrás, desarrollando el hilo del tiempo, recordando incidentes como la "muerte" del paraguas en el Parc Montsouris. En el pasaje que relata ese incidente hay señales leves y borrosas de que todo eso es pasado, ya en ese momento de narrarlo, aunque se relate en presente. Una expresión de Oliveira lo insinúa:

Pero todo esto había que decirlo en su momento, sólo que era difícil precisar el momento de una cosa, y aún ahora, acodado en el punto

te ... (17).

Oliveira sigue desandando el camino, retrocediendo hasta los días en que llegó a París, cuando conoció a la Maga, a los miembros del Club y mucho más atrás, todavía, con un salto, de ese pasado se va a otro más lejano, hasta su infancia en Buenos Aires para esforzarse en recordar minucias y volver nuevamente al momento en que se sitúa el relato de ese capítulo: en un presente que es pasado.

Visto, entonces, el capítulo número uno desde la perspectiva del 21, Rayuela parece iniciarse con recuerdos de recuerdos, es decir, con una superposición de diferentes capas en el pasado. Empieza, de este modo, a tener ser en un tiempo que no es el astronómico, el de los relojes, exterior, sino en un tiempo íntimo, subjetivo, concienical, por eso es más libre, con saltos hacia adelante y hacia atrás.

Así transcurre la trama de Rayuela, simulando a veces presentes: "en fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por ... " (21), alternando con pasados: "Ibamos por las tardes a ver los peces del Quai de la Mégisserie" (49) o "En esos tiempos leía poco, ocupadísimo en mirar los árboles, los piolines que encontraba en el suelo" (40).

Otras señales indicadoras de la probabilidad de que todos los capítulos anteriores al 21 sean pura reminiscencia, son las que se encuentran en el capítulo 93, colocado en el tablero después del 8. Allí dice Oliveira, hablando con la Maga en el pensamiento:

te curarás antes que yo y eso que me querés como yo no te quiero. Claro que te curarás, porque vivís en la salud (483).

Y en ese mismo capítulo, Oliveira se dice:

Hablo de entonces, de Sèvres-Babylone, no de este balance elegiaco en que ya sabemos que el juego está jugado (487).

A partir del capítulo 21, por la repetición del texto citado, es posible conjeturar que Oliveira hace recuerdos en el café, pero no se puede precisar dónde termina el recuerdo, es decir, el pasado, y dónde se inicia el presente. Pasado y presente forman, no una madeja entretrejida, en donde sea posible distinguir uno de otro, sino una masa difusa, en donde es difícil diferenciarlos.

Después del capítulo 21 sigue la narración como si lo narrado aconteciera en el momento en que se narran los hechos y en el orden en que aparecen, por lo que puede decirse que hay un vaivén temporal: frente a una búsqueda indeterminación, una sucesión temporal claramente

te definida. Los principales episodios que constituyen unidades en sí mismas se sitúan en ese transcurrir bien determinado: hay elementos suficientes para saber que el episodio de Berthe Trépat es el primero de la serie y que le sigue después el de la muerte de Rocamadour, luego el de la clocharde, en seguida el del puente y por último el de los piolines. Sin embargo, la narración no es tan decididamente lineal como parece serlo. Si nos atenemos a la consideración del transcurso de estas grandes unidades narrativas, vemos que hay una tergiversación del tiempo: en el capítulo número dos se cita a Berthe Trépat, cuando se sabe que lo rememorado por Oliveira se sitúa partiendo de un presente en el que todavía Oliveira no puede tener conocimiento de ella, porque este episodio ocurre poco antes de la muerte de Rocamadour, que todavía no ha sucedido cuando Oliveira está en el café. Citarla es una incongruencia, que no es además, la única, porque en el capítulo 108, colocado en el tablero después del de la muerte de Rocamadour, que es cuando por última vez se vieron Horacio y la Maga, aparecen los dos viendo a los clochards a la orilla del Sena, y en el 123, muy posterior a la muerte de Rocamadour, Oliveira está aún en el cuarto de la Maga en la rue du Sommerard. Hay también amplias referencias a Traveler y Talita, detalladas en el capítulo 143, que según el tablero, se leen después

del de la muerte de Rocamadour, es decir, cuando Horacio está todavía en París y apenas se ha hecho una leve referencia a Traveler. Y cuando Oliveira se halla en Buenos Aires, los capítulos 86 y 102, hablando de los miembros del Club en París, y en el 138 aparece la Maga con Oliveira, como si estuvieran todavía en esa ciudad, y que tendría que insertarse, según el tablero, antes del episodio de los piolines, que ocurre en un manicomio de Buenos Aires.

Todas estas inconexiones y desatinos tienen una contrapartida en una enumeración casi precisa de lo que hace Oliveira durante una semana, después del concierto de Berth Trépat (207).

De este modo, Rayuela parece empezar con un fluir normal en el tiempo, pero examinado en detalle, se ve que está alterado y tergiversado y por sí lo anotado no bastara, todavía la mayor parte de los "capítulos prescindibles", sin indicación de tiempo, interrumpen el curso natural de los acontecimientos y vienen a ser un encadenamiento de trozos intemporales en una situación temporal cualquiera, endeblemente determinada. Además, se vulnera más audazmente el tiempo en los últimos capítulos que presentan a Oliveira en un momento posterior al del balanceo en la ventana de su cuarto en el manicomio: aparece en una misma posición, acostado en

agua fría que le aplican, pero en lugares diferentes que son el cuarto de Sekrepten o el suyo en el manicomio, esto en varios capítulos: 135, 63, 86, 72, 77 y 131. Además, en el 58 aparecen reunidas todas las personas que lo atienden en distintos tiempos y lugares. Lo sugieren los diálogos de los personajes, independientes unos de otros, referidos a circunstancias ambientales y temporales heterogéneas en cada caso, pero todo mezclado, como si hubiera sido pensado por una mente enferma que hubiera recogido, como en un torbellino, lugares, personas, tiempos y circunstancias diferentes o hubiera sido visto en una pesadilla. Y en el capítulo 77 hay una inversión temporal: primero aparece lo pensado como ya sucediendo: Oliveira se presenta ante Ferraguto para su despido, y por último, el sujeto que lo piensa, Oliveira, acostado y con compresas en la frente.

¿Qué fin persigue esta desarticulación y tergiversación temporal en Rayuela? Es probable que sea una incitación para que el lector busque su posible concatenación y decida si vale la pena determinarla o no. Si se empeña en lograrla, hace una indirecta valoración de lo anecdótico en Rayuela, que no es lo decisivo en ella (todos los elementos vistos anteriormente lo demuestran). En cambio, si no le da importancia y se que

da con su indeterminación temporal, puede empezar su lectura por cualquier parte y encadenar los capítulos a su arbitrio, ya que la falta de una secuencia temporal precisa permite una gran amplitud de combinaciones entre las distintas parte que la integran, y la obra dará siempre su sentido profundo o superficial, independientemente de la determinación o no del tiempo, dependiendo, en cambio, de la actividad que desarrolle el lector.

La tergiversación temporal puede tener otro fin: restarle importancia a la anécdota, que tiene que insertarse siempre en una secuencia temporal y espacial, eliminar un poco otro sector del complejo literario de Ra yuela, que es sólo medio para que a través de ella, autor y lector se encuentren y se comuniquen, sin embargo, el autor le hace reconocer al lector que la obra es un falso contacto, por eso coloca aquí y allá incongruencias temporales, que es como darse vuelta y dinamitar el medio de que se había servido para no detenerse en él, porque la obra es sólo pasaje, puente, camino, puerta, ventana, intersticio, etc., todos los símbolos que no invitan a quedarse en ellos, sino a pasar, a seguir adelante para internarse por otros territorios diferentes, ajenos al libro, pero que, a pesar de todo, tienen origen en él.

La colocación de Oliveira, al final de la obra, en distintos tiempos y lugares, aunque en una misma situación, con todos esos lugares y tiempos mezclados, parece confirmar que la trama no interesa: las varias posibilidades para su resolución parecen querer decir que cualquiera que se tome o todas juntas carecen de significación. Es la destrucción, rigurosa y metódica, hasta el fin de una obra literaria que se niega a que se darse sólo en obra literaria.

Poner lo pensado ya sucediendo y antes del sujeto que lo piensa; es un desarreglo que muestra los efectos antes que las causas, un hacer lo contrario de lo con vencional, un liberarse del modo de conocer acostumbrado y tradicional, digno remate de una obra que busca quebrar los hábitos mentales del lector.

El futuro. Características.

¿Se restringe Rayuela sólo a una mezcla confusa de pasado y presente? ¿No existe el futuro? Los nexos tem porales del protagonista principal, Oliveira, son con el presente y con el pasado. El mismo se lo dice: "Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer" (113) y los demás personajes, sin excepción, rozan por un momento

su vida y desaparecen después, sin que se vuelva a saber nada de ellos. El futuro está borrado de las circunstancias individuales que se relatan en Rayuela, en cambio se abre fuera de ellas. Es un futuro que deja atrás a los protagonistas, que se esfuman detrás de una penumbra. Está constituido por reflexiones, con sideraciones, meditaciones sobre el destino venidero del hombre, pero no como individuo aislado sino como colectividad, no en sentido abstracto ni intemporal, sino concretado en el hombre de aquí y de ahora, como cuando en una discusión dice Oliveira:

Dudo mucho de que alguna vez accedamos a la verdadera historia de la verdadera humanidad. Va a ser difícil llegar al famoso Yonder de Ronald, porque nadie negará que el problema de la realidad tiene que plantearse en térmi nos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos (507).

o como se lee en una Morelliana:

Puede ser que haya un reino milenarío, pero si alguna vez llegamos a él, si somos él, ya no se llamará así. Hasta no quitarle al tiem po su látigo de historia, hasta no acabar con la hinchazón de tantos hasta, seguiremos to mando la belleza por un fin, la paz por un desiderátum (435).

todavía allí mismo:

El reino será de material plástico, es un he cho. Y no que el mundo haya de convertirse en una pesadilla orwelliana o huxleyana; será mu cho peor, será un mundo delicioso, a la medi

da de sus habitantes, sin ningún mosquito, sin ningún analfabeto, con gallinas de enorme tamaño y probablemente dieciocho patas, exquisitas todas ellas ... (435-436).

Es muy significativo que el futuro se niegue a los personajes de Rayuela, y es que su devenir no importa en absoluto, lo que les pase o deje de pasarles, no toca la esencia de la obra. En cambio, es esencial en ella el porvenir del hombre, por eso toma su lugar un futuro más amplio, de más vastos alcances, que pregunta e indaga sobre el hombre o presenta una hipotética visión de él en los tiempos futuros.

El humor.
Propiedades y manifestaciones.

Rayuela es obra encadenada o desencadenada por el humor o ambas cosas a la vez. Se descubre su presencia desde su conformación, en los saltos en la lectura, en la manera de sugerirla, de esconder o difuminar algunos de sus elementos, el prólogo, por ejemplo. También es visible en actitudes, situaciones y acciones dramáticas, patéticas o conmovedoras; alterna con la poesía o se prodiga en diálogos, pensamientos y reflexiones profundas, dándole a todo una apariencia de alegre desenvoltura.

Cortázar ha manifestado lo que entiende por humor:

Le aclaro entonces que el humor cuya alarmante carencia deploro en nuestras tierras reside en la situación física y metafísica del escritor que le permite lo que para otros serían errores de paralaje, por ejemplo ver las agujas del reloj del comedor en la una y media cuando apenas son las doce y veinticinco, y jugar con todo lo que brinca de esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el understatement la ruptura de los clisés idiomáticos que con tamina nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran alguna realidad fuera de la convención que las decidió con gran



concurso de cosmógrafos y pendolistas de Ma
guncia y Ginebra¹.

Desacomodar la circunstancia, ponerla en duda, cuestionarla, salirse alegremente de ella, desprenderse de la evidencia convencional y poder ver más allá son algunas de las propiedades que posee el humor de Cortázar. Ver más allá, basta para entender que su humor lleva implícito un afán de conocer que es más profundo que el habitual, un penetrar críticamente la llamada realidad, de la que tan difícil es pasar de la superficie. El humor así considerado, es instrumento de investigación. De más está decir la seriedad que contiene.

En Rayuela ese es su fin último, hay otros próximos, que es necesario examinar para llegar a aquél. Entre éstos, está la realización de una labor de rescate. Pero ¿rescatar qué y de qué? Rescatar la obra literaria de todo lo que pretende falsearla, sean convencionalismos, esos rincones anquilosados en donde se refugia el hábito, sea la solemnidad, la sentimentalidad, el esteticismo o la ampulosidad, que ahogan la verdadera comunicación entre autor y lector.

El humor adopta formas de apariencia inofensiva y

¹ La vuelta al día en ochenta mundos, pp. 35-36.

gratuita, como la proliferación de haches en "las grandes palabras": "El gran hasunto", "la hencrucijada", "la hunidad" (473). En la misma Rayuela se aclara la función de estas haches: "lo himportante es no hinflarse" y "Usaba las haches como otros la penicilina" (473); los guínes para los lugares comunes, esos automatismos de la lengua, como "A Oliveira no-se-le-egcapaba que Traveler ... " (308); bebiendosesuspalabras deunsolotrigo" (506), "cosa-que-está-bien-que-ocurra" (459). Al unir las palabras de que están formados, con guínes o sin ellos, les pega Cortázar una etiqueta para que sean reconocidos, para señalarlos como peligrosos por su vaciedad, por su desgaste, por su falta de vitalidad, porque ya no pueden decir nada o casi nada; las mayúsculas en algunas palabras, para reírse más ampliamente de lo que nombran, ridiculizándolo: "Ya ves cómo el cogito, la Operación Humana por excelencia" (511), "unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada" (239). Viste esas palabras de un ropaje incongruente para mayor burla. Todos estos recursos vienen a ser el alfilerazo, la puya que desinfla.

El uso del lunfardo después de afirmaciones graves provoca un rápido deslizamiento, una caída repentina para resguardar el lenguaje de solemnidad. En el

pasaje siguiente es posible percibirlo:

¿De qué sirve saber o creer saber que cada camino es falso si no lo caminamos con un propósito que ya no sea el camino mismo? No so mos Buda, che, aquí no hay árboles donde sen tarse en la postura de loto. Viene un cana y te hace la boleta (340).

Oliveira, que es el que hace esta reflexión, no quiere dejar todavía la primera frase y la repite, pero esta vez la hace seguir de un juego de palabras, que tiene la misma función que el lunfardo primeramente empleado:

Caminar con un propósito que ya no fuera el camino mismo. De tanta cháchara (qué letra, la ch, madre de la chancha, el chamamé y el chijete) no le quedaba más resto que esa en trevisión (340)

La incursión del lunfardo le da, además, al lenguaje naturalidad, frescura y espontaneidad. En este sentido, el lenguaje de Rayuela sigue los pasos de Arlt, que para ridiculizar el lenguaje correcto, pero rebuscado y sin vida, dice:

Quando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio le dice: "te voy a dar un puntazo en la persiana", es mu cho más elocuente que si dijera: "voy a ubi car mi daga en su esternón"¹.

¹"El idioma de los argentinos" en Antología. Roberto Arlt, Casa de las Américas, La Habana, 1967, p. 235.

Abundan los anticlímax con referencias a comestibles para atraer hacia lo más terreno todo pensamiento que tienda a solemnizarse o a elevarse demasiado, toda emoción que tienda a propagarse, todo esteticismo que pretenda imponerse, todo lo que tienda a convertirse en trágico. Estos anticlímax tironean hacia abajo, impiden cualquier vuelo:

a ver qué es eso de la búsqueda. Bueno, la búsqueda no es. Sutil eh. No es búsqueda porque ya se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja. Hay carne, papas y puerros, pero no hay puchero (561).

Traveler se acordaba del Oliveira de los veinte años y le dolía al corazón, aunque a lo mejor eran los gases de la cerveza (269).

Esa mujer estaba empezando a sufrir por culpa de él, no por nada grave, solamente que él estaba ahí y todo parecía cambiar entre Talita y Traveler, montones de esas pequeñas cosas que se dan por supuestas y desoñadas, de golpe se llenaban de filos y lo que empezaba siendo un puchero a la española acababa en un arenque a la Kierkegaard (341).

Luego de una frase en que Oliveira habla de pureza, acaba por descomponer la palabra y decir: "Pureza. Horrible palabra. Puré y después na." (92).

A continuación de la siguiente tirada lírica:

No habría más que sumergirte en un vaso de agua como una flor japonesa y poco a poco empezarían a brotar los pétalos coloreados, se hincharían las formas combadas, crecería la hermesura. Dadora de infinito yo no sé tomar. Perdóname. Me estás alcanzando una manzana y

yo he dejado los dientes en la mesa de luz (484).

Los anticlímax frenan el impulso inicial. Son la res puesta al consejo gídiano recordado por Morelli: "ne jamais profiter de l'élan acquis" (452). Seguir estos caminos sería concesión, claudicación, abandono del rigor con que Cortázar ha querido evitar a su lector emprender un camino limpio de atractivos engañosos. Dejarse ir por caminos que falsean la literatura se ría traicionarse y traicionar al lector. En una nota de Morelli se lee:

Si la revelación última era lo que quizá lo esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa lite raria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) lite rarias (491).

Evitar, por tanto, cuidadosamente el crecimiento de esas vías es preservar al lector de caer en una trampa. Es también expresión de la actitud de compa rerismo y hermandad que debe dominar las relaciones entre el autor y el lector, cuya primera manifesta ción tiene que ser la sinceridad. El mismo Morelli habla de "inmediatez vivencial" con el lector cóm plice,

(transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de

ahí la novela 'cómica', los antiolimax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro) (453-454).

La ironía está también dentro de la corriente de rescate de la obra literaria, se encuentra a cada paso en Rayuela, como en el siguiente diálogo, para preservar de grandilocuencia:

yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos los hombres. Y eso, viejo... Ya no estamos en los campos de Asia, ya no podemos esperar que el ejemplo de un santo siempre la santidad, que cada gurú sea la salvación de todos los discípulos.

-Volvé de Benarés- aconsejó Etienne-. Hablámos de Morelli, me parece (507).

Los personajes se sirven de ella profusamente para librarse de solemnidad, dramatismo o cualquier otra manifestación que pudiera hichar la obra:

¿Quién te iba a decir, pibe, que acabarías me táffisico?, se interpelaba Oliveira. "Hay que resistirse al ropero de tres cuerpos, che, con formate con la mesita de luz del insomnio cotidiano." (473).

Y cuando Talita, a horcajadas en el tablón, quiere volver a su cuarto con Traveler, éste le contesta:

No estás tan lejos para quejarte así. Cualquiera creería que me estás escribiendo desde Matto Grosso (303).

La mera repetición tiene a veces un sentido irónico,

como cuando Oliveira se dice:

Ando por una enorme pieza con piso de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en que debiera pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva. 'El punto exacto', enfatizó Oliveira, ya medio tomóndose el pelo para estar más seguro de que no se iba en puras palabras (98).

La ironía se vuelve también hacia los procedimientos literarios: las notas a las notas de notas del capítulo 95 lleno de referencias al budismo Zen es un ejemplo. Lo mismo que contra las convenciones literarias: ya se ha hecho referencia al hecho de que, todos los personajes, cualquiera que sea su nacionalidad, hablan argentino, que es una manera de burlarse de los ordenamientos literarios.

Un efecto muy saludable del humor se concreta en las paradojas que abundan en Rayuela. Algunas de ellas son: "vidente ciego" (19), "Vamos a fumar, aprovechando que me lo han prohibido" (625) "miedo alegre" (590 y 378), "bofetada dulce" (52). Sábato hace notar los efectos producidos por la reunión de palabras que normalmente se repelen. Dice:

El artista devuelve a las palabras cierta aspereza nueva, cierto novedoso resplandor, acoplándolas con otras con las que habitualmente no se acoplan, estableciendo entre ellas diferencias de voltaje, tensiones y distorsio

nes que les movilizan músculos atrofiados y¹ que los iluminan con resplandores insólitos¹.

Pero además de su efecto vivificador, esas paradas tienen un efecto juguetón y alegre que se expande por la obra, como se expande el de otras situaciones puramente jocosas como el incidente del terrón de azúcar del final del capítulo número uno.

En ocasiones, el humor presenta un marcado contraste de tono con la situación en que se inserta, como cuando Traveler y Talita hablan de la compleja situación angustiada que viven por culpa de Oliveira, la van desmenuzando y alternando con el desplume de un pato (capítulo 44) o la situación en que la Maga y Oliveira hablan de su próxima separación y se ríen y carcajadas (capítulo 20). En el episodio que relata la muerte de Rocamadour la atmósfera podría ser tétrica en medio de su dramatismo, pero la ironía, las expresiones jocosas y los incidentes chuscos la disuelven. Sin embargo, donde el humor alcanza su apogeo es en el episodio del puente. Allí forma un aluvión, un remolino nutrido de insensateces, de juegos desaforados, de disparate, de burla, de incongruencias vertiginosas, de ironía. Allí, entre los sonidos de una ji

¹Ernesto Sábato, El escritor y sus fantasmas, Aguilar, Bs. As., 1963, p. 243.

tanjáfara, los titulares de diarios, los juegos en el "cementerio" y la hermosura de las preguntas balanza, se va armando, con la espontaneidad de un sueño o de una pesadilla, el puente que va de la ventana de Traveler a la ventana de Oliveira ¿Por qué toma el humor allí esta arrebatada conmoción vertiginosa? ¿Por qué este tumulto, esta como espiral envolvente? Parece que Cortázar se complace en entremezclar el mayor humor con la mayor seriedad y bajo una superficie desenfadadamente gratuita una profundidad insospechada, apenas perceptible entre tanta desfachatez. Se busca un puente que lleve hacia la verdadera realidad, la que tan afanosamente busca Oliveira por todas partes. Esto insinuado apenas, sospechado en alusiones, en algunas frases que dejan entrever ese objetivo, cuando ya es demasiado tarde, cuando la posibilidad de encontrar un acceso ha fallado:

Consentimos a cada instante que la realidad se nos huya entre los dedos como una agüita cualquiera ... ¿Qué sé yo dónde está la verdad? Solamente que me gustaba tanto ese arcoiris como un sapito entre los dedos. Y esta tarde... Mirá, a pesar del frío a mí me parece que estábamos empezando a hacer algo en serio (302).

En este episodio se relata una situación excepcional y como en éste, también en los otros cuatro episodios con secuencia narrativa. Todos están, en mayor o

menor grado impregnados de humor y las experiencias allí relatadas se sitúan a enorme distancia del vivir cotidiano del lector. Sin embargo, entre lo excepcional y particular de esas situaciones, se encuentran tramadas vivencias de su yo más profundo, por comprender mostraciones inherentes a la condición esencial del hombre, no en la circunstancia más superficial de esos episodios, sino en su núcleo más concentrado. En eso se siente el lector implicado, aunque parezca doblemente alejado, primero, por la peculiaridad de la situación y después, por el humor.

El humor produce despego, pone una distancia intermedia, nos sitúa en el pequeño promontorio de la risa, y desde allí, desde fuera, contemplamos distintamente lo que la cercanía nos impedía ver. Además, según Bergson, "La risa es incompatible con la emoción"¹, por esto Rayuela puede estar sobrecargada de tragedia, de emociones de todo género, de reflexiones graves, de pensamientos severos, sólo que todo represado por estar entreverado de humor. Sin embargo, el humor no contrarresta sus efectos ni los atempera, sólo los hace soportables por llevar un aire ligero, como de puro entretenimiento a todo lo que toca. Simula no

¹Henri Bergson, Le rire, Presses Universitaires de France, París, 1969, p. 106.

tener profundidad ni importancia para mejor hacerlas sentir. Además, el humor comunica también veracidad a la sobrecarga de todos esos elementos, que por su exceso podría tender a desvirtuarse, a anularse a sí misma. Entremezclándose el humor, la acumulación desaparece, disminuye, se aligera no sólo en peso sino también en número y el lector la admite fácilmente sin sentirse abrumado. También el humor predispone a aceptar hasta lo que parece increíble. Lo dice Meier:

Las verdades más inacceptables, colocadas junto a una broma son escuchadas sin aversión, tienen una buena acogida¹.

Es así que en Rayuela, por la proliferación del humor, se aceptan y convencen las escenas más descabelladas y absurdas, las reflexiones que parecen más insensatas.

El humor, con su espontaneidad y su propensión a lo inclasificable, a lo no sistemático, lleva en sí la capacidad que ha hecho notar Kierkegaard:

Ha abierto los ojos sobre lo inconmensurable que el filósofo jamás captará con sus cálculos y² que, por la misma razón sólo podrá desear².

¹Georg Friedrich Meier, Thoughts on jesting, The University of Texas Press, Austin, 1947, p. 5.

²Sören Kierkegaard, Diario íntimo, Santiago Rueda, Editor, Bs. As., 1955, p. 59.

Por esto, en Rayuela, el humor es instrumento de investigación, que es volver al punto de que se par*ti*ó. Es un medio de investigación para cuestionar la llamada realidad, y al hombre dentro de ella. La cr*í*tica así encauzada es una crítica a fondo, porque co*m*o afirma Ionesco:

La risa es la única que no respeta ningún tabú, ni permite la edificación de nuevos tabúes antitabúes¹.

El mismo autor afirma:

Una sola desmistificación es verdadera: la que es producida por el humor, sobre todo, si es negro; la lógica se revela en el ilogismo del absurdo del que se ha tomado conciencia.²

Por eso en esta tarea crítica que se ha impuesto Rayuela no podía faltar esa clase de humor, una de cuyas características es "la broma feroz y fúnebre"³, como señala Breton. Abundan los pasajes, los párrafos, los capítulos con humor negro: los cinco episodios con secuencia narrativa lo emplean con profusión, en el episodio del puente, por ejemplo, la respuesta de Traveler

¹ Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, Editions Gallimard, 1966, p. 206.

² Ibidem.

³ André Breton, Anthologie de l'humour noir. Le livre de Poche, Paris, 1970, p. 20.

a Talita cuando ésta quiere ponerse unos pantalones de él para cruzar el puente, le dice: "No vale la pena. Ponele que te caés, y me arruinás la ropa" (286). En otra ocasión, Oliveira recuerda que

A los quince años se había enterado del "só lo sé que no sé nada"; la cicuta concomitante le había parecido inevitable, no se desafiaba a la gente en esa forma, se lo digo yo (33).

Ossip dice en algún momento:

el Bardo nos devuelve a la vida, a la necesidad de una vida pura, precisamente cuando ya no hay escapatoria y estamos clavados en una cama, con un cáncer por almohada (189).

Y el Club se desbarata en torno a una borrachera de Babs y del asunto de un huevo frito que "daba un olor a tumba que mataba" (234).

Todas las características que presenta el humor en Rayuela lo hacen ver como una especie de lente de aumento que hace resaltar de una manera más visible lo que en última instancia examina: la realidad cotidiana. A través de este lente resulta abultada, exagerada. A veces cae dentro de su campo visual una arista, un perfil, la mano de un hombre, y a través del lente que los examina, se descubre un brillo en la arista, una expresión en el perfil o un levísimo movimiento

de la mano, antes nunca vistos. Pero también el humor es como un espejo deformante, lo que se refleja en él lo distorsiona, le cambia un poco la figura, sin embargo, en ese cambio que toma sorpresivamente por asalto a nuestra percepción, lo desconocemos y reconocemos en un mismo momento, y hace resaltar la novedad de lo viejo por vez primera.

Por todo esto es posible ver cómo el humor en Ra yuela es sumamente serio, pero sin ostentarlo para no llenarlo de solemnidad que es precisamente una de las cosas que más decididamente combate. Con énfasis refuta su autor a los que suponen que los dos tienen que ir siempre juntos:

Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como¹ si Cervantes hubiera sido solemne, carajo².

Y es que él sabe, como Macedonio, que "cuando lo serio va con lo solemne es que lo serio no va"².

¹Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, op. cit. p. 34.

²Macedonio Fernández, Papeles de Reciénvenido, op.cit. p. 113.

El juego.

El juego en la conformación y temática de la obra.

Rayuela es la creación genuina de un adulto que ha conservado muchos rasgos de niño¹, entre ellos, su inclinación al juego, por eso escribe una obra con la que invita y empieza a jugar. Se juegan varios juegos: el primero se manifiesta en la manera de estructurar la obra con distintas posibilidades de lectura. El lector con mayores deseos de participación, se encuentra ante un montón de fragmentos que casan entre sí o no casan y el juego consiste en buscarles sus correspondencias, acomodarlos o desacomodarlos, según su arbitrio. En este juego el autor insinúa, pero no asegura; empieza, pero no concluye nada; promete sin dar. Todas estas negativas tienen un sentido: interferir lo menos posible, no mediatizar para no falsear.

Otro juego se deja ver en la temática de la obra: Oliveira juega el juego de la rayuela: saltando en un solo pie -las dificultades de su avance hacen pensar en algún impedimento-, empuja el tejo de sus agarraciones de una casilla a otra, pero es torpe y el tejo sale del dibujo. Vuelve a empezar, con un optimis

¹A este aspecto de la personalidad de Cortázar ya se ha hecho referencia antes, cfr. p. 55.

mo que no se le sospecharía, sobre todo después de haberlo oído hablar consigo mismo y con los demás, y el tejo vuelve a salir ¿Qué son sus intentos por acceder a un kibbutz sino el itinerario que recorre para llegar al cielo de la rayuela? puesto que en un pasaje se lee: "si el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz" (252). Las casillas por las que salta toman el aspecto de un concierto estrafalario, una discusión en la obscuridad, con un niño muerto por trasfondo, entre otras muchas casillas, y no se sabe si llega o no llega nunca. Pero ese juego de Oliveira se convierte en un juego peligroso por comprender todos los elementos que son base y sostén de la existencia humana: las costumbres, la ética recibida, el lenguaje, las convenciones, etc. La peligrosidad consiste en que no sólo el personaje de la obra resiente los efectos de ese juego sino el lector, por que afectan de manera ineludible su propia existencia como ser humano. Después la rayuela se agranda y se multiplica y se sale del libro cuando el lector infiere que también él, como Oliveira, está continuamente jugando y continuamente perdiendo, a veces con una aguda conciencia y a veces sin darse cuenta. Del mismo modo, los hombres juegan interminablemente por todas partes, con la esperanza o sin ella, de acertar alguna vez y poder avanzar hasta el 'bield'.

Juegos de palabras. Su trascendencia.

En un pasaje se dice de Oliveira:

Porque en realidad él no le podía contar na da a Traveler. Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, la nata, la natalidad, la natu ralidad, la lana hasta la náusea pero nunca el ovillo (358).

Siempre otras cosas laterales, diferentes o parciales, jamás la totalidad. Nunca verdaderamente lo que se quisiera y se tendría que decir y que permane ce no dicho, porque no se sabe cómo decirlo. Y es que en un plano profundo es imposible comunicarse con nadie. Oliveira sabe que no puede hacerlo ni siquiera con Traveler, su mejor amigo. Bajo la apariencia de un juego de palabras gratuito, surge una significación indirecta enriquecida.

Otros juegos de palabras, en cambio, parecen perseguir un puro divertimento a base de analogías fónicas, como el que sigue:

Oh emperatriz de los farmacéuticos, ten piedad de los afofados, los afrontilados, los agalba nados y los aforados que se afufan (270).

Lo mismo que la jitanjáfora hecha a base de nombres

birmanos. Esta todavía en mayor grado, por desconocer el hablante en español la lengua de que proviene. Sin embargo, el juego de palabras puede tener como finalidad ridiculizar las palabras que ya no se usan, que están muertas y que sin embargo figuran en el diccionario, al que Traveler y Oliveira se complacen en llamar "cementerio" (270). Y quién sabe si la jitanjáfora, toda jitanjáfora no responde a un obscuro imperativo de mostrar que, si el lenguaje en un plano muy profundo no sirve para la comunicación, si en ese plano no es sino una disfrazada sucesión de sonidos, hay que quitarle el disfraz y mostrarlo desnudamente en su verdadera función, que es la de aparentar decir sin decir.

Las "preguntas-balanza" es otra forma de jugar con las palabras. Una de ellas dice:

La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte? (294).

Está construida a base de dos definiciones de las que se ignoran las palabras de donde provienen. El resultado es un conjunto hermoso y extraño, misterioso y atrayente. Ese atractivo y misterio pueden llevar al lector a descubrir que su origen se encuentra en las palabras 'galvano plastia' y 'galizabra', pero también a la sospecha de que apenas se altera un poco el orden habitual: (la definición sola, separada de la palabra de donde procede), se está de inmediato frente a lo insólito, casi alcanzable en su sentido, pero inalcanzable. La "pregunta-balanza" es un desacomodamiento, en don

de el azar, la espontaneidad y el capricho tienen el predominio. Es natural que teniendo estos elementos tan libres como rectores participe de una apertura, de un aire que viene como de campos abiertos, de algo inconmensurable, insalvable.

Unas palabras de Cortázar vienen al caso:

Subí hasta Crotto diciéndome que los juegos de palabras escondían una de las claves de esa realidad por la que vanamente inquiere el diccionario frente a cada palabra suelta¹.

También otras palabras de Marcel Raymond que se refieren a las asociaciones verbales de Dada:

Se trata siempre de saber si los accidentes lingüísticos que se producen cada vez que se rompen las asociaciones tradicionales, sin preocuparse de reproducir un modelo o de expresar un sentimiento, son únicamente juegos sin consecuencias, o si pueden, en ciertas circunstancias, y casi a pesar nuestro, corresponder a algo que tenga una existencia auténtica. Con el pretexto de que nada en la realidad que vemos, y en el pensamiento que encierra la lógica garantiza el valor de esos hallazgos, y tenemos el derecho de dejarlos de lado ¿No debemos más bien considerarlos como floraciones, signos de una realidad de la que no tenemos conciencia o solamente una conciencia vaga....? ¿No podría concebirse la posibilidad de librarse, una vez por todas, de lo relativo y acceder con ayuda de la poesía, es decir, del lenguaje, al dominio misterioso de las madres?².

¹Ultimo Round, p. 110 planta alta.

²Raymond, op. cit. p. 240.

Los juegos de palabra, por tanto, en su apertura y alejamiento de lo usual y de todo lo que se relacione con la lógica, se llenan de sugerencias que caen del lado de otra realidad. Esta tendencia se acentúa todavía más, si están emparentados con la poesía, que es el caso de las "preguntas-balanza". Allí se está jugando poesía y en el decir de Cortázar eso es tirarse a fondo,

porque jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca¹.

¿Serán los juegos de palabras una transposición o transcripción inconsciente en el plano lingüístico de lo que es el sentido de la existencia? ¿se ordenará la realidad de la misma manera "arbitraria" y por eso es imposible descubrirle su orden particular? ¿Tendrá lo aparentemente inconexo un sentido escondido que no podemos aprehender por la pobreza y limitación de nuestros órganos perceptivos o simplemente porque no podemos encontrar algunos elementos que nos darían la clave de su estructuración? En todo caso, ante una "pregunta-balanza", independientemente del objetivo que persiga, de puro divertimento o trascendencia, por estar colocada junto con otras muchas en el texto de Rayuela, que indaga insistentemente sobre la verdadera

¹ Ultimo round, p. 66 planta alta.

realidad, surgen esas preguntas.

Cortázar ha dicho que "la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente"¹, Y Huizinga, que se ha ocupado de la unión entre el juego y la poesía, dice:

La poesía en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. Poesía es una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la "vida corriente" y están unidas² por vínculos muy distintos de los lógicos.

Esta amalgama ofrece atisbos a otras maneras de ver, estimuladas por ella misma, al ser portadora en su propia realización, de un encadenamiento que no tiene como centro la razón.

La concentración de juegos.

Donde el juego alcanza su expresión más concentrada, su grado más alto, es en el episodio del puente. Allí hay una acumulación de juegos, una superposición

¹ Julio Cortázar, "Notas sobre la novela contemporánea", Realidad, vol. 2, núm. 8, (mar-abr 1949), p. 240.

² J. Huizinga, Homo Ludens. El juego y la cultura, F.C.E., México, 1943, p. 185.

de unos en otros: la acción de tender el puente es el juego central, surgido al azar, con base en un deseo de Oliveira: tener mate para beber y clavos derechos, no sabe para qué. A este juego se agregan otros: componer titulares de diarios; hacer juegos en el "cementerio", un diálogo típico, la jitanjáfora, las "preguntas-balanza", y en esta atmósfera lúdica hasta los insultos se vuelven juego, lo mismo que los pensamientos.

Toda esta proliferación de juegos parece hacer un corte en el continuo temporal y espacial y crear su propio tiempo y espacio. Esta propiedad la reconoce en todo juego Eugen Fink cuando dice:

En sentido estricto, el mundo lúdico no tiene lugar ni duración en la conexión real de espacio-tiempo, pero tiene su propio espacio interno y su propio tiempo interno¹.

Lo que acontece en ese episodio, visto desde fuerra, se somete a la valoración lógica y es el absurdo total, pero visto con criterios salidos de él mismo, es cabeza de lanza para taladrar la capa invisible que recubre la verdadera realidad y deja entrever sólo formas sin sentido, sin conexión unas con otras,

¹Eugen Fink. Oasis de la felicidad, Unam., México, 1966, p. 22.

porque en la espesura de esa cubierta se pierden los delgados hilos que las unen. El episodio entero con centra todo su esfuerzo, toda su energía en ese obje tivo, pero cuando parecía empezar a rozar una superfi cie áspera, la cabeza de lanza se disgrega, se desba rata, se convierte en polvo por la interyención de un elemento ajeno en ese espacio tan restringido: la cha bacanería cotidiana, con su secuela de hábitos y peque ñas tiranías, entre las que se halla el café con le che, que es necesario tomar porque a la leche se le forma nata. Y sólo unos momentos antes se estaba en el terreno libre del mate amargo, en donde el abando no a una libertad ilimitada, una ausencia de coacción, una espontaneidad y una entrega a la improvisación ha bían creado un intermedio, del que se esperaba que po dría resultar algo que empezaba a sentirse por Olivei ra como un "arcoiris como un sapito entre los dedos" (302), pero que por haber sido invadido y en esta in vasió*o*n debilitado, perdió su fuerza, [^] su impulso pri mario.

Algunos pensamientos de Oliveira sobre la "chica de los mandados", que desde abajo ve tender el puen te, muestran que Oliveira es consciente de que se ha bía empezado a crear un espacio separado del resto de la realidad:

Doble fractura del tiempo y del espacio, pensó. La pobre da por supuesto que estamos locos, y se prepara a una vertiginosa vuelta a la normalidad (287),

lo mismo que estas palabras que le dice a Traveler:

Vos tendés a moverte en el continuo, como dicen los físicos, mientras que yo soy sumamente sensible a la discontinuidad vertiginosa de la existencia. En este momento el café con leche irrumpe, se instala, impera, se difunde ... (300).

El juego se termina irremediablemente porque, según Huizinga:

cada juego tiene sus reglas propias que son incommovibles, características. En cuanto traspasan las reglas se deshace el mundo del juego¹.

Y como en este episodio se jugaba a separarse de la realidad cotidiana y su regla era perder contacto con ella, tan pronto como ésta empieza a introducirse, el juego cesa.

El episodio es un derroche, un despliegue de todas las características que para el logro del juego por excelencia se daban en él: combinaba a la perfección "las ideas de límites, de libertad y de invención:"² de

¹ Huizinga, op. cit. pp. 28 y 29.

² Roger Caillois, Les jeux et les hommes, Gallimard, 1958. p. 10.

que habla Caillois: los límites estaban dados por el espacio reducido en que se desarrollaba; la libertad la daba la entrega a la improvisación sin trabas, y la invención, el correr de la imaginación en las acciones y en las palabras. Se presentaban también, mezcladas, como ocurre en todo juego, según Caillois,

las ideas complementarias de suerte, de habilidad, de recursos recibidos del azar o de la fortuna y de la más o menos viva inteligencia que los emplea y que trata de sacar de ellos el máximo provecho¹.

Oliveira sabe servirse de la menor insinuación que se le hace: toma al vuelo una de Traveler para empezar el juego, cuando éste le dice: "no vas a pretender ... ni que vaya a buscar un tablón a la antecocina para fabricar un puente" (281) e intenta obtener el mayor rendimiento del juego al plantearse como fin el acceso a la verdadera realidad.

Pero toda esta manera de jugar, tan cuidadosamente armada, por su insistencia y carácter obstinado, a pesar de su aparente despreocupación, es al final sólo un despilfarro inútil, una tenacidad perdida. De tanto empeño y constancia desplegados por Oliveira, quedan sólo tanteos irrisorios en la obscuridad; un

¹ Caillois, op. cit. p. 10.

aventurarse vano por pasillos para buscar una puerta en donde sólo parece haber muros lisos, inaccesibles.

Efectos del juego.

Toda Rayuela constituye un juego: en su superficie es proliferación de juegos gratuitos y superficiales, pero la recorre una corriente subterránea grave y seria. El temperamento y la vocación de Cortázar lo lleva a elegir para recubrirlo el juego, a pesar de que en la actualidad el prestigio de seriedad de esta actividad se ha perdido, ya que, según afirma Bally:

La técnica bárbara del aprovechamiento del mundo, forma deficiente de ser hombre, exige para sí la seriedad y desvaloriza el juego convirtiéndolo en algo falto de seriedad¹.

La atmósfera de juego que domina Rayuela le comunica una libertad en donde las polaridades se anulan: lo esencial se mezcla con lo accidental; lo cómico y lo dramático se funden, también el rigor y un aparente descuido, lo mismo que lo profundo y lo superficial, la seriedad y la frivolidad, la imaginación más desbordada y la contención más estricta, así como el peso y

¹Gustav Bally, El juego como expresión de libertad, F.C.E., (2a. ed.), México, 1973, p. 104.

la levedad. Hace posible una estructuración de la obra que contenta tanto al "lector-cómplice como al "lector hembra", la creación y la negación de la misma, produce y desarrolla los gérmenes de su autodestrucción y no obstante se construye en otro ámbito con más firmeza y decisión y empuje.

En otro ámbito se continúa el juego de Rayuela jugado por uno de los personajes. Ese ámbito pertenece al lector. La obra le hace ver, indirectamente, el juego que él también está obligado a jugar en la vida común, y algunos juegos, en particular, al estructurarse al margen de la lógica y presentarse como enigmas, como incógnitas menores, lo estimulan para encontrar soluciones, también intentadas al margen de la lógica, frente al enorme misterio de la vida.

Los fines y la técnica de Rayuela.
Su correspondencia.

Rayuela como se ha visto, plantea una serie de problemas tanto literarios como existenciales, pero los primeros sólo en función de los últimos. El problema de su creador es el mismo de Rimbaud. Con relación a éste, escribe Cortázar:

«Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves»¹.

Y en Rayuela, Morelli dice:

la delicada crispación, la delicia ácida y mordiente del acto creador o de la simple contemplación de la belleza, no me parecen ya un premio, un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria. Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista (539).

Ese hombre que no desvincula su condición de hombre con su condición de creador, escribe una obra que subordina a una dudosa esperanza, a la "esperanza de

¹Julio Cortázar, "Rimbaud", Huelga, 1941, núm. 2, editado por Graciela de Sola. Julio Cortázar y el hombre nuevo, Sudamericana, Bs. As., 1967, p. 14.

un cierto diálogo con un cierto y remoto lector" (539). Desde esta perspectiva, la obra no puede perseguir la experimentación literaria, mucho menos la búsqueda de originalidad. Estos fines son puramente literarios y Rayuela los supera, va más allá de ellos. Experimenta literariamente, pero no por la experimentación literaria misma ni para situarse como seguidora o competidora de alguna escuela literaria, sino para hacerse más eficaz en el logro de sus propios fines. Si pretendiera ser original, no mostraría sus influencias tan visibles, tan evidentes y hasta tan reconocidas dentro de la misma obra (una lista de "acknowledgments" forma el capítulo 60) y fuera de ella, en entrevistas¹. Ciertamente se sirve de recursos empleados por Joyce, Rabelais, Sterne, el "nouveau roman", Gide, Lautréamont, Jarry, Mallarmé, Rimbaud, Arlt, Musil, Marcel, el surrealismo, etc., la lista sería interminable, pero todos estos recursos responden a exigencias que tienen origen en la obra misma, cumplen una función y por lo mismo, dentro de la específica organización que allí tienen, toman nueva vida, nuevo sentido. Además, como dice Vargas Llosa:

Lo importante no es lo que el escritor usa,

¹A manera de ejemplo, cfr. Haras, op. cit. pp. 266, 282, 283 y Guibert, op. cit. pp. 306-307.

sino la forma en que lo usa y en qué lo convierte¹.

Detenerse en esos recursos es detenerse en el punto de partida de Rayuela, en la capa más superficial y desentenderse de su objetivo que justificará, en última instancia, su uso. A más de esto, como dice Ionesco:

Una obra viene a continuación de muchas otras obras. Ya lo sabemos. Eso quiere decir simplemente que tiene una ascendencia, que es el hijo de sus padres, pero que no es sus padres².

Recordemos una vez más lo que dice uno de los personajes de Rayuela, que como se dijo antes, son sus primeros críticos:

las teorías de Morelli no son precisamente originales, lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar con el buen pie en la casa del hombre (502).

Originales o no, las teorías de Morelli constituyen, como ya se ha visto, el programa que la obra se da a sí misma para desarrollarse, de modo que el conjunto propone y realiza la creación de un complejo es

¹Vargas Llosa, La orgía perpetua, p. 107.
²Ionesco, op. cit. pp. 35-36.

tructural que concentra y dirige toda su capacidad, su fuerza y su eficacia a un solo objetivo: el lector. Para él la obra se desescribe al presentar vidas fragmentarias, en un tiempo difuso, con actitudes y conductas apenas esbozadas, al desentenderse de causas y efectos, al pasar sobre reglas académicas y preceptos salidos de la tradición. Por él pacta con lo que quisiera destruir e intenta nuevos modos de conocer, y para no solemnizar estos quehaceres, se ríe de todo e invita a reír. Reduce su decir y limita su actividad, para dar lugar al decir y a una actividad ilimitada del lector. Para lograr estos fines lo provoca, lo estimula, lo incita; le enseña a ver, a establecer relaciones, que alterna con una técnica de puras mostraciones, en la que presenta materiales en bruto, sin ninguna explicación ni sugerencia de cómo servirse de ellos, de cómo verlos, de cómo considerarlos, técnica que es el equivalente de una cierta cachetada o un bastonazo en la cabeza. Presenta también lo marginal como preponderante y lo central como marginal, con una gran apertura al azar y a la excepción. Y todo esto confluye para promover en el lector una transformación, un cambio en sus modos de pensar y en sus maneras de ser, para que pueda por fin "entrar con el buen pie en la casa del hombre".

Por todas estas características, Rayuela afirma

su carácter de paseje, de incitación, de apuntamiento a una confrontación del lector con su circunstancia más propia y personal. Bien puede decirse que pretende ser para el lector lo que una cierta pintura era para Etienne:

Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo (210).

Así es como en ella se inician caminos que no concluyen, que se continúan abriéndose más allá hasta llegar a una profundidad donde la verdadera obra está por hacerse por y en cada lector. Para ese fin, Rayuela lo hace pasar por sus páginas sin atarlo a ellas, desvinculándolo a través de la risa y el juego.

Por todo esto, Rayuela tiene la coherencia de estructurarse rigurosamente y sin concesiones, tal como lo plantea la teoría, en función del lector. Es consecuente con las propias reglas que ella misma se ha dado, y aunque parecía tener como base el más absoluto desorden y desplegarse en él, al estudiar de cerca sus componentes, se le descubre un orden estricto, que no le viene de fuera, sino que se impone a sí misma, por necesidad y exigencias propias, por lo que es posible concluir que presenta un exacto ajuste entre los fines que se propone y la técnica que se fija para lograrlos.

Bibliografía

Obras y artículos del autor:

Rayuela, Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

Los reyes, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Los premios, Sudamericana, Buenos Aires (3a. ed.), 1965.

La vuelta al día en ochenta mundos, Siglo XXI Editores, México, 1967.

Ultimo round, Siglo XXI, Editores (2a. ed.), 1970.

"Notas sobre la novela contemporánea", Realidad, vol. 2, núm. 8 (mar-abr 1948), 240-46.

De otros autores:

Arlt, Roberto, "El idioma de los argentinos" en Antología. Roberto Arlt, Casa de las Américas, La Habana, 1967.

Bally, Gustav, El juego como expresión de libertad, Fondo de Cultura Económica (2a. ed.), México, 1973.

Barthes, Roland, "Le retour du poéticien", La Quinzaine littéraire, núm. 150, 1972.

Barrenechea, Ana María, "La estructura de Rayuela de Ju

lio Cortázar*, Litterae Hispanae et Lusitanae,
Max Hüber Verlag, München, 1968.

Bédouin, Jean Louis, Vingt ans de surréalisme, ed. De
noël, Paris, 1961.

Bergson, Henri, Le rire, Presses Universitaires de Fran
ce, Paris, 1969.

Breton, André, Anthologie de l'humour noir, Le livre de
Poche, Paris, 1970.

Caillois, Roger, Les jeux et les hommes, Gallimard, 1958.

Coe, Richard N., Eugène Ionesco, Grove Press, Inc., New
York, (second edition), 1968.

Chesterton, Gilbert K., Enormes minucias, Espasa Calpe,
(Col. Austral), núm. 637, Buenos Aires, 1946.

Duplessis, Yves, Le surréalisme, ed. Presses Universitai
res de France (Que sais-je?), núm. 432, 7ième éd.,
Paris, 1967.

Eco, Umberto, Obra abierta, Seix Barral, Barcelona, 1965.

Eliade, Mircea, Le yoga, ed. Petite Bibliothèque Payot,
Paris, 1954.

Fernández, Macedonio, Papeles de Reciénvenido, Centro Edi
tor de América Latina, Buenos Aires, 1966.

Museo de la novela de la eterna, Centro Editor de
América Latina, Buenos Aires, 1967.

Cuadernos de todo y nada, Ed. Corregidor, Buenos
Aires, 1972.

Fernández Retamar, Roberto y otros. Cinco miradas sobre
Cortázar, ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires,

- Fink Eugen, Oasis de la felicidad, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966.
- González, Manuel Pedro y otros, Coloquio sobre la novela la hispanoamericana, Fondo de Cultura Económica (Col. Tezontle), México, 1967.
- Guibert, Rita, Siete voces, Organización Editorial Novaro, México, 1974.
- Hars, Luis, Los nuestros, Ed. Sudamericana, Buenos Aires (2a. ed.), 1968.
- Huizinga, J., Homo ludens, El juego y la cultura, Fondo de Cultura Económica, México, 1943.
- Ionesco, Eugène, Notes et contre-notes, Gallimard, 1966.
- Jarry, Alfred, Gestes et opinions du Docteur Papstroll, Fasquelles, éditeurs, Paris, 1955.
- Keyserling, Herman, Viaje a través del tiempo, t. II, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1949.
- Kierkegaard, Sören, Diario íntimo, Santiago Rueda, Editor, Buenos Aires, 1955.
- Meier, Georg Friedrich, Thoughts on jesting, The University of Texas Press, Austin, 1947.
- Monod-Bruhl, Odette, Peintures tibétaines, ed. Albert Guillot, Paris, 1954.
- Ortega y Gasset, José, Espíritu de la letra, Espasa Calpe (Col. Austral), Madrid, 1964.
- Pollmann, Leo, Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart Berlin-Köln-Mainz, 1968.

- Raymond, Marcel, De baudelaire al surrealismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Sábato, Ernesto, El escritor y sus fantasmas, Aguilar, Buenos Aires, 1963.
- Schneider, Luis Mario, "Julio Cortázar", Revista de la Universidad de México, 17, núm. 9 (abr 1963).
- Sola, Graciela de, Julio Cortázar y el hombre nuevo, Su damericana, Buenos Aires, 1967.
- Sterne, Laurence, The life and opinions of Tristram Shandy, Penguin Books, Middlesex, 1970.
- Suzuki, D.T., Essais sur le Bouddhisme Zen, ed. Albin michel, Paris, 1972.
- Tucci, Giuseppe, Tibetan painted scrolls, ed. La Libreria dello Stato, Roma, 1949.
- Valéry, Paul, Discours de la méthode, citado en el prefacio a La chandelle verte de Alfred Jarry, ed. Librairie Générale Française, Paris, 1969.
- Vargas Llosa, Mario, "Preguntas a Julio Cortázar" en Cinco miradas sobre Cortázar, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966.
- La orgía perpetua Flaubert y "Madame Bovary", ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1976.
- Villanueva, Marcelo Alberto, "El salto hacia adelante o la razón de la sinrazón" en Homenaje a Julio Cortázar, Helmy F. Giacomani, editor, Las Américas, Madrid, 1972.

Wittgenstein, Ludwig, Tractatus Logico-philosophicus,
ed. Routledge & Kegan Paul, London, 1961.