



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

LA POESÍA FRANCESA EN RAYUELA.

LA MIRADA DE ARGOS O UNA POÉTICA DE LO PLURAL.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN LETRAS

(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

JORGE ALBERTO BENÍTEZ JIMÉNEZ

TUTORA:

DRA. YANNA HADATTY MORA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS (UNAM)

MÉXICO, D.F., FEBRERO, 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Mi gratitud para la Dra. Yanna Hadatty Mora, sin cuya preciada ayuda no habría sido posible poner en pie este trabajo. Agradezco, también, a las Dras. Mónica Quijano y Susana Gonzáles Aktories por su lectura paciente y cuidadosa del texto, a los Dres. David García Pérez y José de Jesús Bazán Levy, por su esmero y rigor en la corrección.

Al Instituto de Educación Media Superior, por haberme otorgado la licencia que me permitió realizar esta labor sin los sobresaltos del hambre y la sed.

A mis amigos profesores, Israel Juárez y David Clemente, por su afilada mirada crítica.

A mis padres, nuevamente.

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	4
<u>Capítulo 1 Imagen de <i>Rayuela</i></u>	9
<u>1.1 <i>Imago mundi</i></u>	9
<u>1.2 Los temas</u>	15
<u>1.2.1 Búsqueda de autenticidad</u>	16
<u>1.2.2 Otredad</u>	18
<u>1.2.3 Razón poética</u>	19
<u>1.2.4 Juego</u>	21
<u>1.2.5 Erótica y música</u>	24
<u>1.2.6 Humor y absurdo</u>	25
<u>Capítulo 2 Orientación teórica</u>	28
<u>2.1 Intertextualidad y literatura comparada</u>	28
<u>2.2 Intertextualidades contrapuestas</u>	29
<u>2.3 Aproximación tematológica</u>	33
<u>2.4 Intertextualidad, obra abierta y fragmento</u>	36
<u>2.5 En torno a la citación</u>	40
<u>2.6 Ironía intertextual</u>	42
<u>Capítulo 3 Ética de la invención</u>	45
<u>3.1 Extenuación y búsqueda</u>	45
<u>3.2 Destrucción y renacimiento</u>	47
<u>3.3 De la videncia poética a la rebeldía</u>	51
<u>3.4 Del ser al verbo</u>	54
<u>3.5 Ser siempre poeta</u>	57
<u>3.6 Marginalidad, azar y excepcionalidad</u>	60
<u>3.7 Libertad y sujeción</u>	63
<u>3.8 Subversión temática</u>	67
<u>3.9 Conformidad y riesgo</u>	70

Capítulo 4 Otredad y pluralidad	74
<u>4.1 El lector como semejante</u>	74
<u>4.2 <i>Je est un autre</i>. Identidad poética</u>	76
<u>4.3 Viaje y transformación</u>	78
<u>4.4 Intercosores</u>	82
<u>4.5 Oposiciones</u>	87
<u>4.6 Otredad fallida</u>	90
<u>4.7 Revelación y encuentro</u>	93
4. Conclusiones	95
5. Apéndice: Poemas breves citados en <i>Rayuela</i>	101
BIBLIOGRAFÍA	110

Introducción

En un antiguo Buenos Aires donde habíamos vivido y escrito en la incertidumbre (...), las mitologías abarcaban no sólo a dioses y a los bestiarios fabulosos sino a poetas que invadían como dioses o unicornios nuestras vidas porosas.

(Cortázar, 1994a: 257)

Acaso haya sido Jorge Luis Borges uno de los primeros escritores del siglo xx que comprendió la obra literaria como una sucesión de textos implícitos en cuyos márgenes se desbordarían, a su vez, otros textos, y así sucesivamente hasta el infinito. La obra, situada en esta perspectiva, sería un diálogo continuo entre las huellas de una escritura y los ecos que la sustentan. Esta práctica creativa se volvería inexplicable sin la participación de esas presencias previas; esto es, una genealogía cumpliéndose en el árbol de la literatura desde el primero hasta el último tejedor de palabras.

Dentro de la misma perspectiva dialógica, pero creada a través de una dinámica intertextual diferente a la de Borges, la obra de Julio Cortázar aparece como un pasaporte babélico que franquea la realidad considerada única y finita, pues nos acerca a la vivencia de mundos diversos, abiertos y problemáticos en los que la intertextualidad se entiende como un instrumento de interrelación literaria. La proliferación de citas procedentes de adhesiones estéticas diversas no ocupa un lugar gratuito en la concepción de lo literario, sino que las referencias son registros de lo plural que abren caminos y construyen cauces de sentido al favorecer niveles escalonados de lectura en cuento, novela o poema. El ejemplo paradigmático de esta escritura plural es *Rayuela*, en tanto obra que admite en su base narrativa la intermitencia de textos foráneos que traen consigo espacios imaginarios, pues el escritor que cita lo hace para su sobrevivencia, para apropiarse de voces y de signos, para enriquecimiento de la sustancia del ser de lo “otro”, de lo forastero, lo impuro y lo extraño; no para la satisfacción de un apetito esteticista.

El carácter intertextual de *Rayuela*, inducido en principio por las citas, las alusiones y las referencias, incita a la problematización del lenguaje y del mundo significado. De manera que, en términos generales, el objeto de este trabajo es evidenciar las relaciones que comprende este problema textual: elucidar, por una parte, el modo en que operan esos intertextos dentro del texto y, por otro, establecer una dirección temática en la que los asuntos de la invención literaria, la apertura de nuevos mundos y la preocupación por el encuentro con la otredad son rostros-indicio de ese diálogo intertextual que se mantienen a lo largo de *Rayuela* con otros señuelos de la cultura literaria.

En el contexto de nuestra orientación, que es la literatura comparada, nos interesa básicamente la implicación intertextual de *Rayuela* con la escritura poética francesa que transcurre de la segunda mitad del siglo XIX, a la primera mitad del XX, a través del común denominador de los temas compartidos. Cuando hablamos de escritura poética, nos referimos a la poesía lírica formal, pero también a toda expresión literaria susceptible de albergar el sentimiento de lo poético, con lo que abrimos la puerta a la novela, a la canción popular y a la tradición teatral. Esta inclusión se justifica si se advierte que *Rayuela* misma, siendo una novela, se distingue por una inclinación lírica que tiene en la tradición poética francesa una fuente no exclusiva, pero relevante de sus pretextos intertextuales. Nos proponemos aclarar, así, el modo en que ese conjunto de citas incide en la apertura, en el florecimiento de una escritura que acepta de inicio, desde la matriz que la concibe, la multiplicidad de lo plural. De manera particular, se pretende mostrar cómo la ironía intertextual, la influencia extensa o directa, manifiestas a través de diversas instancias como la cita, la paráfrasis, la alusión y la referencia, participan de manera relevante en el dinamismo y la liga de una diversidad de mundos textuales en virtud de una poética abierta que lo permite. En un segundo momento, en el contexto de esta perspectiva abierta y dinamizada por la estética de lo fragmentario y el juego, se procura señalar cómo la ruptura de la uniformidad del relato tradicional por el intertexto termina por significarlo de otra manera, desde el punto de vista temático, al desplazar las identidades originales de los textos

vinculados. En otras palabras, nos interesa destacar la naturaleza de la conexión intertextual y su funcionamiento, así como las desviaciones temáticas que sufren los motivos que se derivan de las citas. De este modo, las referencias son agrupadas en dos grandes bloques a partir de los cuales se muestra una visión panorámica en la que lo poético es entendido como una manera de realizar la otredad en la novela y es incitado por la vía intertextual, en tanto que la naturaleza de ésta es la instrumentación y promoción de una comunidad de relaciones literarias en la que lo diverso se toca, se mira, se reconoce o desconoce y se transforma.

La singularidad literaria de *Rayuela* no se explica por sí misma; las inquietudes que expresa la novela obedecen a una circunstancia histórica que la cerca, aunque el texto desborde luego lo histórico y se convierta en clásico. Por eso es que, en la primera parte del primer capítulo, se realiza una breve incursión en el contexto que desencadena las preocupaciones centrales de los novelistas de la generación de Julio Cortázar. Nos interesa, en particular, señalar la relación que guarda la identidad temática de su narrativa con el momento en que fue escrita.¹ En las páginas que siguen, se pasa revista a los temas principales que la crítica ha visto en *Rayuela* con la intención de proporcionar una visión de conjunto. Es decir, se señalan los rasgos temáticos de la novela con el propósito de aproximarnos a los asuntos que la constituyen y conjuntar con ello el panorama crítico que da cuenta, así sea de manera somera, de un testimonio, de una historia. Dado que en este trabajo se busca poner en circulación los significados y las formas en que operan las citas provenientes del ámbito poético francés, los temas señalados por la crítica nos procuran el fundamento inicial para saltar de la obra en sí, del establecimiento de los temas preponderantes que hace la crítica temática, a la relación de éstos con los intertextos que contiene la novela. Este brinco de perspectivas es una condición necesaria para señalar una relación intertextual de carácter vinculante en los términos de un estudio comparado.

1 No nos proponemos investigar la fuente específica de los temas de la novela. Buscamos presentar la relación que se establece entre algunos de los temas fundamentales de estos escritores y el contexto en que se produjo la novela.

En el segundo capítulo se define el ámbito mayor en el que se desarrolla la idea de la intertextualidad, que es el de la literatura comparada, por lo cual, se discute la pertinencia de considerar nuestro estudio dentro de la línea de dos perspectivas teóricas opuestas acerca de la intertextualidad, de las que, no obstante, terminamos por fijar una postura que toma en cuenta elementos de ambas. Se hace referencia a las posiciones teóricas de Roland Barthes y Umberto Eco, como hermenéuticas abiertas que se avienen con la hibridez y la estética de lo fragmentario, pero también se alude a posiciones de corte estructuralista como la de Genette, que se acoplan mejor a la descripción de las estrategias de la citación y su uso específico.² Ahora bien, lo que justifica la base del enfoque comparatista de este trabajo es el aspecto temático considerado como punto de acceso a la comprensión y apertura del texto en relación con otros textos. Por ello es que, siendo la imagen crítico-temática de *Rayuela* el punto de partida, ésta adquiere otra dimensión de interpretación cuando la novela entra en relación no consigo misma, sino con la intertextualidad citacional, o bien con los motivos líricos que se desprenden de ella.

En el capítulo tres se exploran las conexiones paralelas que se establecen alrededor del tema de la búsqueda, pero partiendo de la perspectiva de lo que denominamos “ética de la invención”, es decir, considerando los principios dominantes de la creación literaria en *Rayuela* que se desprenden de un acervo de citas relativas al quehacer de la escritura. Estas preocupaciones tienen un común denominador: la condición de la literatura moderna y sus posibles vías de continuidad, o sea, la impetuosidad por la escritura como un trabajo de ruptura permanente y la invención empecinada que tiene en lo poético una vía para refinar una escritura entrampada. En suma, se trata de una literatura que busca liberarse de la sujeción y el anquilosamiento de la forma por medio de la excepcionalidad y la subversión de ésta, aun a riesgo de lo que la búsqueda implica, pues en una escritura de esta naturaleza se lleva a cabo un doble movimiento paradójico: por un lado, se pone en escena una serie de voces canónicas de la tradi-

² Con esta sección teórica no se pretende, en modo alguno, plantear una dirección inflexible.

ción francesa³ y, por otro, se colabora con su disolución a través de la reinención de la literatura.⁴ Hacer figurar las posibilidades de interpretación que se desprenden del engranaje de mundos que se acoplan por empatía, por azar, por transfiguración, por encadenamiento lógico, por cercanía semántica, por oposición, o por el flanco que se ataje en una lectura posible, es la intención de este análisis. La senda intertextual proporciona la base para organizar los datos, de manera que se entiendan como una sociedad de textos a través de los cuales se expande la dimensión semiótica que el lector absorbe.

En el cuarto capítulo se concentran las referencias relacionadas con el gran tema de la novela: la búsqueda, pero desde el plano de la otredad que se abre a través de la pluralidad de citas que invocan lo otro, el viaje, la transformación, el riesgo. Estos elementos se describen como una suerte de poética de la otredad en la que el lenguaje, visto como una intermediación para alcanzar el encuentro con lo diverso, es el instrumento que encara esta invocación e intercesión entre universos textuales diferentes, pues se trata de una construcción que concentra una variedad de voces que conviven bajo la sombra de una escritura determinada: por una lado, convoca al lector a desplazarse del territorio de la certidumbre a la zona de riesgo y, por otro, indaga lo poético, el encuentro con lo heterogéneo que tiene lugar entre las paredes de la identidad y la diferencia. Por lo mismo, se hace hincapié en que la conjunción de otredad y pluralidad se lleva a cabo a través de la intercesión de la palabra intertextual, pues, por medio de la perspectiva que se ofrece aquí, se muestran los cruces de códigos que propician la relación plural y la invención de una realidad dentro de la realidad textual.

3 En el punto 5 de esta tesis se transcriben algunas fuentes de las citas poéticas francesas citadas en *Rayuela* y consideradas para nuestro estudio. El propósito es que el lector se acerque, si es de su interés, a la diversidad de escrituras que entrañan los textos completos de los autores citados. Por cuestiones de espacio, solamente se han tomado en cuenta los poemas breves.

4 La descripción de este capítulo vale lo mismo para el siguiente; lo que varía es la orientación temática de las citas.

Capítulo 1 Imagen de *Rayuela*

1.1 *Imago mundi*

Más que abundar en los orígenes del denominado *boom* latinoamericano, en este apartado se tocará un aspecto de ese fenómeno literario que tiene que ver con el hecho de que los temas que abordan las obras adscritas a este periodo literario no son gratuitos; responden en alguna medida a las tensiones y a las obsesiones que marcan la época en que se producen. Esos temas, sin ser consecuencias de carácter determinista, están ligados a la causa que les dio su razón de ser. En otras palabras, se puede decir que la historia y los temas están ligados en una fórmula indisoluble que sedimenta, engloba, y desdobra una identidad: una cierta imagen del mundo.

En lo que toca a la relación entre identidad y literatura, es claro que los eventos históricos de una sociedad inciden profundamente en los rasgos que caracterizan a la literatura como un bloque estético e imaginario que está constituido, además, en términos simbólicos y sociales, por una diversidad de idiosincrasias y costumbres vinculada por una unidad lingüística, por una realidad que es fuente de sugestión artística y por una circunstancia cultural compartida. Cabe mencionar que la formación de la literatura latinoamericana moderna, del mismo modo que ha ocurrido en otras áreas del quehacer artístico, se ha pretendido explicar a partir de la participación de ésta, en diversos grados, de una dinámica de lo nuclear y lo marginal que la ha desgarrado y nutrido simultáneamente, pues la historia cultural de Hispanoamérica ha estado cruzada, en buena medida, por el arreglo de las propias prácticas culturales a los modelos exteriores del centro. Ahora bien, aunque parte de los escritores y las obras que constituyen nuestra tradición no está libre de este proceder en las épocas de experimento y ensayo a que nos referimos, se debe precisar, ya desde una perspectiva contemporánea, que esta situación no produjo resultados homogéneos ni simples reproducciones de modelos literarios al uso, entre otras cosas, porque la complejidad de los procesos culturales no obedece a la simple causa-efecto de los eventos, y porque la identidad que se cifra en las artes no posee atributos fijos o inmutables.

Aclarado lo anterior, tomemos el caso de la aventura migratoria a Francia por parte de algunos escritores latinoamericanos a finales del siglo XIX. Es por demás sabida la importancia de París como uno de los grandes centros europeos para los artistas de la época que encontraron en ese clima cultural el imán a su sensibilidad y el clima propicio para la ebullición creativa de su vocación. El inicio del siglo veinte fue testigo de un éxodo de figuras relevantes dentro de las que se puede destacar a Rubén Darío, Amado Nervo, José Santos Chocano, Alcides Arguedas, entre otros, que tuvieron en común el exilio, ya fuera por causas políticas o por decisión personal. Estos escritores, cuyos “[...] objetivos fueron la búsqueda de una expresión americana nueva y propia, la profesionalización [...]”, tuvieron, entre otras empresas, la de hacerse visibles en el medio de la inteligencia internacional (Colombi: 2008: 547). Frente al imaginario de la urbe promisoría, ambicionada y anhelada, convivía también el deseo de definir una tarea decisiva: “establecer una ciudad letrada extraterritorial, lejos de las acometidas de la ciudad real y sus transacciones” (Colombi, 2008: 545). El resultado, sin embargo, distaba de ser siempre grato, pues salvo excepciones notables, fue el rechazo y la posición marginal lo que sustituyó a la promisión imaginada (Colombi: 2008: 546).

Aunque la centralidad parisina se irá disolviendo en las generaciones posteriores, la *ville lumière* no dejará de ser, ya en el siglo XX, un lugar de prestigio que conserva su impronta para la generación del *boom*. En lo que concierne al caso de Julio Cortázar, su instalación definitiva en la capital francesa, decisión aparentemente sin relación con la concepción estética de su obra, no es inocente, pues a Cortázar puede situársele, inicialmente, dentro de un bloque de escritores argentinos (Borges, Mallea, Sábato) que son de alguna manera legatarios de un pasado europeo inmediato y cuyo propósito literario al principio es más problematizar la condición humana que ocuparse de reflejar la situación directa de América Latina en “novelas genuinamente autóctonas” en busca de sus rasgos identitarios (Shaw, 2001:13). Desde la distancia histórica entendemos que no se trataba de darle la

espalda a la realidad local; se trataba de un movimiento que resultaba incomprendido para las mayorías nacionalistas.

La correspondencia de Cortázar no deja lugar a dudas de que en los primeros años de su formación domina una preocupación formal, un propósito estetizante y una inclinación a las novedades de las literaturas extranjeras más prestigiadas y, en términos generales, al canon occidental. Esta circunstancia bien puede representar la actitud de la generación de Cortázar durante las décadas de 1930 y 1940 en Argentina, pues, según el propio escritor, en ese decenio en particular (correspondiente a la primera juventud del escritor), la mirada hacia lo exterior se convierte en la referencia que ocupa el centro de la curiosidad intelectual de los artistas de esa época. A propósito, Cortázar afirma su pertenencia a una generación surgida en su mayoría de la clase media que, por razones de estudios, orígenes y preferencias, se dedicó a una actividad literaria concentrada en la literatura misma, por lo tanto, profundamente estetizante y dirigida a los valores de corte estético, poético y por sus aspectos espirituales. El escritor califica esta etapa temprana como “estética”, que consistió en volcarse a la lectura de los grandes libros que llegaban del exterior y en la escritura basada en moldes ilustres con la vista fija en una finalidad estilística altamente refinada. Agrega que los jóvenes de ese momento no advertían con claridad hasta qué punto estaban ausentes de los problemas históricos que les tocaban alrededor, pues esa historia era vivida desde la distancia espiritual (Cortázar, 2013: 16-17).

Esta circunstancia favorece la aparición de la confrontación entre cosmopolitismo y americanismo, pues para autores como Miguel Ángel Asturias, el aspecto histórico-social está ligado de manera profunda y determinante a la literatura (Shaw, 2001:14). La tendencia de las obras proclives a la representación de la realidad inmediata se enfrenta a la visión de una literatura autónoma del contexto económico, político y social, esto es, como Mallarmé, a partir del reemplazo de la observación de lo real por la fantasía (Shaw, 2001: 17). Desde esta última perspectiva, el referente narrativo se

disuelve y con ello el mundo concebido antes como real, pues coloca al autor frente a la autonomía de su propio mundo ficcional, algo que le resulta real a esta clase de escritor, pues esta disolución del referente le lleva a afirmar la ruptura que abre el camino a la nueva novela en detrimento de la novela tradicional de los años veinte (Shaw, 2001: 17), quizá porque se puede crear mejor cuando no se tiene que copiar fielmente lo observado, y en reacción a esta percepción se sucede el rechazo al realismo tradicional.

El Surrealismo, que contiene una visión desintegradora de la realidad como modo de expresión, y la huella de los novelistas europeos y norteamericanos son elementos culturales latentes de la época (Shaw, 2002: 19).⁵ Se puede agregar que quizá es el estamento social y el desarraigo étnico el que orienta en los escritores las preocupaciones más acuciantes que luego se manifestarán de manera incontenible en sus obras. Por ejemplo, el bloque de la literatura argentina Arlt, Mallea, Sábato y Cortázar constituye un grupo que privilegia ciertos temas como “la soledad y el desasosiego metafísico” (Shaw, 2001: 99). No se debe olvidar que esto no evita la inclusión de los temas populares que se irán mostrando en obras posteriores y que integrarán, como es el caso de Borges, la necesidad de una literatura enraizada en el entresijo de la identidad bonaerense.

Para Cortázar, la búsqueda de una nueva orientación existencial se da en la indagación de la realidad aparente y en el hecho de entenderla como una figura, como una imagen del mundo, de manera tal que el esfuerzo por alcanzarla desembocaría en la solución del secreto de la existencia, en la armonía consigo mismo, y en la consecuente superación de la otredad y evasión de la soledad (Shaw, 2001: 100). Quizá por ello el linaje de *Rayuela* podría situarse en la genealogía narrativa “de fantasía

⁵ A partir de esta observación se puede deducir que la puesta en marcha de una literatura, cuyo referente se desdibuja, puede abrir paso a otra forma de novelar, hasta cierto punto autosuficiente, pero la obra de Cortázar supera esta dicotomía en la medida que reelabora elementos de la realidad y actualiza recursos de la vanguardia en una síntesis concomitante.

creadora y de la angustia existencial” que tiene en Hispanoamérica su punto de partida en Roberto Arlt y Borges (Shaw, 1999: 12).

Aunque para Shaw la división entre la novela tradicional y la nueva novela surge con el final de la novela de la tierra y la aparición del uruguayo Juan Carlos Onetti (1999:19), en términos generales, la literatura latinoamericana se establece, de manera estricta, en tanto sistema, a partir de los años cuarenta gracias a la contribución historiográfica e interpretativa de la crítica. Poco a poco, la literatura se convierte en el lugar de reconocimiento y encuentro identitario, de empalme de nuestro ser y nuestro proceder como comunidad cultural. Ella es receptáculo de mitos, de memoria, tradición y es partícipe de identidad (Yurkievich, 1997: 582-583). De este modo, el punto preponderante es el de una literatura que incluye la manera de verse a sí misma como colectividad y también como relación escritural con una tradición, por eso es que, incluso esa visión de la escritura autónoma y basada en un mundo absolutamente libresco, está fundada en una inquietud que se libera de lo más profundo de la identidad. Saúl Yurkievich establece la singularidad de la literatura latinoamericana a partir de Borges en la forma de un decir peculiar, en otro vocabulario, en otra conciencia y otra semántica. Borges es, por razones de diverso signo, un referente notable de los escritores hispanoamericanos que han dado el salto allende las fronteras nacionales.

En esa entidad dinámica que es la literatura, el lector encuentra un modo de ser, una manera de entender la realidad, de actuar sobre ella. Pero lo que es un logro reciente es la facultad de convertir la materia prima del exterior en la propia savia, en la propia carne de la escritura. Así que, aunque la abstracción llamada literatura latinoamericana pueda considerarse una idealización artística, esta literatura provee de una imagen precisa de nuestra realidad, de nuestro modo de ser cultural y expresa nuestro espíritu, nuestra identidad (Yurkievich, 1997: 579-581).

De regreso a la consideración particular de *Rayuela*, hay una historia que da cuenta de ella y proyecta los temas que la constituyen. No existe, pues, una generación espontánea, sino un horizonte que está ligado a su contorno epocal y al vendaval ideológico de su tiempo. El crítico peruano José Miguel Oviedo destaca justamente de *Rayuela* su capacidad para aprehender el espíritu de su época y su empeño en la renovación técnica. La gran recepción que tuvo *Rayuela* en todo tipo de públicos, así como los rasgos de la vanguardia y el existencialismo transfigurados y mezclados con otros elementos, son los asuntos que subraya en torno de esta obra (Oviedo, 2001: 167). Con anterioridad, Luis Harss había observado que en la generación del *boom* era destacable “la libertad interior con que manejaban las palabras para decir las cosas”, esto es, la realidad reelaborada y dicha de otra manera, esa capacidad para deshacerlo todo y volver al comienzo desde la matriz del lenguaje (Harss, 2012: 12). De manera semejante, Lupe Rumazo advirtió que este conjunto de escritores había develado una esfera íntima de lo americano; esto se refiere a la incorporación de América a preocupaciones universales sin por ello dejar en el olvido las necesidades acuciantes de la propia condición (Rumazo cit. en Garcia Canclini, 1967: 11).

Vista en perspectiva, difícilmente puede negarse que la memoria histórica de los años sesenta registra a una sociedad dominada por movimientos juveniles occidentales que cuestionan contundentemente el paradigma civilizatorio de su tiempo, mientras que se da una búsqueda vital y una exploración cultural y artística ejemplar, aparece también la indagación en el terreno de las filosofías orientales con la esperanza de romper las formas de organización colectiva con que el hombre se siente aprisionado (Feijóo, 2013: 1). Siguiendo este orden de ideas, *Rayuela* es hija de su tiempo, de la exaltación, del cambio social, de la indagación por lo americano, de la obligada apertura política, de la revulsión musical, entre otras cosas. Por esta razón, esta obra forma parte de una literatura que supera la división planteada inicialmente entre americanismo y cosmopolitismo, en tanto que lo que vale en palabras del propio Cortázar es “una literatura en su máxima tensión de exigencia, de

experimentación, de osadía y de aventura” (Cortázar, 2013: 296). A la exigencia formal, Cortázar adjunta las temáticas que le son afines, las que le son necesarias siempre bajo la condición de una preocupación por lo humano, pues pasada la etapa que tiene que ver con el asunto del desasosiego existencial, o precisamente impulsado por ella, sobreviene el periodo que el propio Cortázar denomina histórico, pues en él lo importante es revolucionar la novela en el encuentro con el lenguaje, no sólo el contenido revolucionario, pues esta literatura “se perfila cada vez más como un método estético de exploración de la realidad latinoamericana, una búsqueda a la vez intuitiva y constructiva de nuestras raíces propias y de nuestra identidad profunda” (Cortázar, 2013: 294).

En suma, puede verse aquí que los sucesos históricos no están al margen de las elecciones temáticas por las que opta un escritor, pues aunque se trate de un narrador que expresa su individualidad, aunque sea un artista que elige en libertad sus medios expresivos, pronto saltan a la escritura las memorias de otras escrituras que traen consigo modos de arraigarse, maneras que entrañan una forma especial de ser y que terminan ofreciendo una compleja imagen del mundo.

1.2 Los temas

La variedad temática con que se teje la materia multiforme de *Rayuela* es una suerte de malla que se desdobra en una diversidad de puntos que están conectados entre sí por los extremos de una imagen constante. La búsqueda, tema central simbolizado en la rayuela, es el propulsor que pone en marcha subtemas y motivos de manera satelital, es decir, estos últimos rotan constantemente en torno a la imagen tutelar de la novela, de manera que ese movimiento, que se produce en varios niveles, implica preferentemente lo anecdótico, pero supone también lo estructural, lo rítmico o lo discursivo. Se debe precisar, en consecuencia, que los aspectos considerados primordiales por la crítica temática, es decir, aquellos asuntos fundamentales en torno de los cuales gira la obra, son también, en algunos casos,

principios de estructuración como es el caso del juego, el jazz o el humor.⁶ Por tanto, un mismo asunto puede ser llamado tema según venga cargado de cierta prefiguración narrativa, en tanto que consideramos motivo al mismo asunto cuando sea visto desde un ángulo no estrictamente narrativo, o cuando esté relaciondo con una orientación poética o unca carga menor a la de los grandes temas.

1.2.1 Búsqueda de autenticidad

Una de las razones de la escritura de Cortázar es la cuestión ética. En *Rayuela*, por ejemplo, la inquietud por el destino del hombre es una preocupación constante. El salto de lo histórico a lo epifánico, de lo narrativo a lo poético son indicios que apuntan hacia al deseo de remover el orden fatuo en el que el hombre subsiste. Tal vez por eso, en vez de proponer un retorno a la didáctica o el aligeramiento de su propuesta estética para su consumo masivo, la tentativa humanista que motiva a Cortázar le lleva a la creación de una obra singular que tiene en la autenticidad uno de sus signos constantes, pues la escritura de Cortázar está decididamente impulsada por una búsqueda que lleva en su interior la necesidad del desplazamiento. En el tema de la búsqueda de lo auténtico hay, por lo mismo, una pregunta por el ser, y en esa pregunta se encuentra un sesgo reconocible de la obra, un signo identitario de *Rayuela*, una interrogante metafísica que busca arrancar la careta falsa a la

⁶ Habría que establecer una separación entre los conceptos de crítica temática y tematólogica con el objeto de establecer los márgenes que delimitan sus respectivos campos de actuación. Se puede decir que la crítica temática está más interesada en “demostrar la unicidad de un autor a través del análisis de sus temas nucleares”, mientras que la crítica tematólogica, rama particular de la literatura comparada, se sirve de un enfoque *relacional*, esto es, aquí se establecen vínculos a partir de los elementos temáticos de autores procedentes de diferentes entornos lingüístico-culturales. Se debe destacar, sin embargo, que entre ambas orientaciones se establecen puntos de contacto por la importancia que se concede a elementos temáticos nodales como aspectos simbolizadores, mientras que se distancian en la manera y la perspectiva en las cuales son comentados (Naupert, 2001: 65-66). Esta distinción se juzga importante porque en este trabajo se establece un breve recuento crítico de orden temático sobre *Rayuela* a partir del cual se presentan los núcleos de la novela en un sentido más o menos unívoco, así que la orientación temática inicial es un primer escalón para llegar a una vinculación de orden tematólogico. En otras palabras, la particularidad que reviste una obra en sí misma, tarea propia de la crítica temática, es lo que permite saltar a otro nivel de vinculación textual, lo que nos conduciría a una esfera en la que se involucran tradiciones de distintos ámbitos literarios y recurrencias que se articulan en torno a temas y motivos. Se hace referencia al nivel tematólogico en el marco de la literatura comparada.

normativa de lo que entendemos por realidad, para acercar al hombre (al lector) a la ruptura de sus límites. La obra de Cortázar, en este sentido, se puede comprender desde la perspectiva de una antropología poética, pues ésta rebasa la consideración meramente estética y converge en un campo más amplio: el de una filosofía de la cultura. Esta observación no es casual, en realidad señala el fundamento consciente del arte de Cortázar: “en todo lo que escribo hay una tentativa particular: descubrir una ética y una metafísica nuevas”. En esa medida, a Cortázar le interesa plantear la relación entre el hombre y lo absoluto “a partir de los conflictos éticos que enfrenta la autenticidad de lo humano” (Cortázar cit. en García Canclini, 1968: 12).

Un ejemplo de cómo esta preocupación permea el terreno de la escritura está en la búsqueda de un lenguaje que reduzca la distancia entre las palabras y el medio que las expresa. De ahí surge la necesidad de tematizar el propio acto de la narración a través de una autobúsqueda: “El lenguaje creador es minado por el metalenguaje. El proyecto para construir se transforma, paradójicamente, en un proyecto para destruir. La poética de la búsqueda se hace una poética de la destrucción” (Arrigucci, 2002: 29).⁷ Esta actitud descansa en la creencia de que la autenticidad en el hombre y en la escritura es un combate continuo, una búsqueda que intenta expresar con justeza la relación entre la interioridad del hombre y su realidad. La premisa de la búsqueda se implanta en el espacio textual como uno de los ejes temáticos sobre los cuales gira la novela de Cortázar. Así lo confirma en carta del 2 de diciembre 1967 a García Canclini: “A mí también me parece que, con mayor o menor fortuna, mi único tema [...] ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia” (Cortázar cit. en García Canclini, 1967: 10).

⁷ En su obra *El alacrán atrapado*, Davi Arrigucci jr. (2002) encara el asunto de la búsqueda de la forma artística a partir del señalamiento de la experimentación con el código en el que la unidad estructural de la novela (aspecto íntimamente ligado al de la creación) es una motivación primaria del impulso de la rebelión. Sin embargo, el costo de esa búsqueda creativa es alto, pues llevaría en algún momento a la autoanulación del propio código. De acuerdo con lo anterior, *Rayuela* es un ejemplo de cómo en el arte moderno, en esa búsqueda recalcitrante que comenzó con las vanguardias, se puede extremar la experimentación hasta llegar a la consecuencia de impedir la viabilidad recepcional de la obra.

Rayuela es un desfase, un quiebre del modelo esperado, de la ruta conocida, así que el aspecto de la rebeldía, que es otra forma de ver el tema de la búsqueda, está marcado por el desplazamiento del estado de cosas marcado por la costumbre. La vida entonces “se realiza en un éxodo permanente, o sea en la búsqueda, en la creación infatigable [...]” (García Canclini, 1968: 18). En este sentido, tal sublevación sólo puede darse a través de un repudio a las maneras habituales de vivir encasilladas, de ahí que la búsqueda de la autenticidad, como proyecto vital, sea una forma de paliar la insuficiencia del medio y de la vida personal, una forma de evitar la facilidad de los modelos de conducta ya falseados que permiten la tranquilidad (Filer, 1972: 197-202).

1.2.2 Otredad

El tema del desasosiego existencial no es ajeno a *Rayuela*, en realidad esta vertiente de origen filosófico está cifrada en el asunto de la búsqueda de la otredad. La necesidad de inventar un camino hacia lo absoluto puede considerarse el principio aglutinador de las demás ideas temáticas que conforman el universo narrativo de Cortázar en esta novela. De ahí la inclinación del autor por lo humano y por la existencia como prioridad indagatoria: “Le interesa [a Cortázar] lo absoluto en su relación con el hombre, a partir del hombre piensa en sus dilemas éticos. Por eso, más que una ética y una metafísica vemos en el núcleo de su obra una antropología” (García Canclini, 1968: 18). En consecuencia, Cortázar advierte en el camino de la búsqueda una condición para que el hombre acceda a la libertad que sólo la creación concede.

Destacable es la simbolización de esta indagación que, como Johnny Carter en “El perseguidor”, lleva a cabo el personaje principal de *Rayuela* con énfasis especial. Las motivaciones de ambos personajes tocan de cerca al hombre contemporáneo, pero lo que caracteriza al tema de la búsqueda es que en torno de él se articula una estructura que deviene símbolo (Allen, 1972: 299) y espacio de una narrativa que va a salto de mata y genera el vértigo del asedio, de la persecución de

esencias. El mismo espacio simbólico de la rayuela permite el contacto con la realidad sin la intermediación de los sistemas enajenantes que merman el sentido de las cosas, por ello es que la lucha se da en el terreno de lo humano contra toda forma de control que impida acercarse al absoluto (Yurkievich, 1997: 378). Es así como en la creación se revela una réplica contra la rigidez de los hábitos que se expresa de modos inusitados. El propósito es la apertura de las canaletas del lenguaje al encuentro, lo cual nos lleva directamente al tema de la otredad, a las formas de relación con los otros y al descubrimiento del prójimo que tiene en la aproximación amorosa, lúdica y humorística algunas de sus vías, pero también en la locura y el desfase de la conducta.

Lo otro, visto como una aspiración, como el encuentro de una arcadia olvidada que selló sus puertas y se perdió en el principio de los tiempos, y que tiene su corolario en la reunión con una realidad más genuina, es también una forma de búsqueda de la otredad. El naufragio de la civilización ampara el afán de un cambio de dirección en el timón; pérdida, búsqueda y un posible encuentro sería la secuencia que dirige esta lectura, pues apunta a lo que en otras palabras se denomina antropofanía,⁸ es decir, el último peldaño de la rayuela, que Lezama Lima entiende como una vía de creación en la que el hombre se hace cargo de su propio caos a partir de la invención; entonces, éste es capaz de sortear los límites que se le imponen (Lezama Lima, 1972: 28). La aspiración en *Rayuela* es, por tanto, realizar lo que la antropofanía muestra como imagen o punto de concentración de lo humano, o vale decir, una suerte de revelación (Puciarelli, 1972: 86).

8 En entrevista, Cortázar precisa su concepción acerca de la palabra antropofanía: “Yo tengo la impresión, creo, tal vez me equivoque, de que inventé la palabra. Creo que cuando estaba escribiendo *Rayuela* la inventé, partiendo de los términos equivalentes, por ejemplo, epifanía, hierofanía o teofanía; es decir, la noción de la aparición en un terreno sobrenatural, de los dioses, de las figuras mágicas. En este sentido, antropofanía para mí, significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, lo que puede un hombre en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades, ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía [...]” (Blázquez, 2006).

1.2.3 Razón poética

Mi vida, sin dejar de ser vida propia, era pensamiento sobre el pensar de la vida. Mi pensamiento, sin dejar de ser pensamiento era la actualización de la vida en mi vida.

(Maillard, 1992: 10)

Si bien el término *razón poética* presenta en apariencia una contradicción conceptual, en tanto que perfila una racionalidad dentro del ámbito poético, es por ello mismo necesario precisar que en este apartado el término alude por lo menos a tres aspectos: por una parte, se refiere a la idea de la razón como sinónimo de motivo o bien como fundamento de una exploración de la realidad de corte poético. Por otra parte, el término hace referencia a una antinomia que se manifiesta temáticamente dentro de *Rayuela*, pues en esta obra hay, en efecto, una oposición simbólica entre uno de los personajes, capaz de desplegar todo un mecanismo dialéctico para enarbolar reflexiones, y su antagonista, que se sitúa en el extremo opuesto como el emblema de la poesía misma. En tercer lugar, el término apunta al principio que orienta en buena medida la mirada crítica de la novela contra Occidente, contra la costumbre, porque la poesía implica una visión del mundo y su recreación. Por ello, la asignación de *Rayuela* al ámbito de la razón poética orienta la recepción de una novela reconocida como una escritura que consigna esos rasgos: la motivación poética, la oposición entre los términos y su síntesis, y la recreación del paisaje del mundo desde lo poético.

De esta manera, con la evidente alternancia del orden narrativo y el poético en *Rayuela*, el autor busca una síntesis entre ambas instancias a través de la aceptación de los límites de la racionalidad del hombre y la integración de la potencia simbólica de la intuición: “El hombre es tan racional como poético; se humaniza al desplegar conjuntamente su inteligencia y su intuición, su capacidad abstractiva y su potencia imaginante” (García Canclini, 1968: 103). Coincidimos con García Canclini en que la ambición más poderosa de la novela es la búsqueda de este equilibrio, pues tal propósito precisa una síntesis en la que racionalidad e intuición se expresen inseparables. Esta visión se manifiesta en la

postulación de “la razón de aguas hondas” (R, 93: 592)⁹ de Oliveira y la consecución natural de lo poético que sí obtiene la Maga. La contraposición entre un deseo incumplido y su resolución por parte de los personajes citados trazan los límites de una imposibilidad y una posibilidad.

La tensión entre crítica y creación se manifiesta también en el problema de la crítica al racionalismo occidental que salta a la palestra con las meditaciones obstinadas de Oliveira, quien fustiga el camino fársico de la razón instrumental como un orden inquebrantable; por ello es el propio protagonista quien dirige dentro del texto la flecha de la crítica, y a su vez encarna la circunstancia criticada. Se entiende así la rebelión ante la falsedad y el absurdo convertido en un orden aceptado como cierto. En el cómo desarticular este andamiaje se cifra la pregunta que cruza la novela. Consecuentemente, hay un problema epistemológico que se manifiesta en los avatares de los protagonistas, quienes encuentran en su propia situación la condición social contemporánea. Estos personajes padecen su propia pérdida en la búsqueda del entendimiento de la sinrazón y, en esa misma medida, recrean la angustia por la tragedia del hombre (Alegría, 1972: 84-86). La respuesta que se instrumenta en la novela contra esta angustia se fundamenta en la visión poética vinculada a la excepcionalidad y a la rebelión. Con ello, el impulso poético se desdobra en un nuevo orden que renueva y renombra las instancias vitales del hombre.

1.2.4 Juego

Aunque el tema del juego aparece varias veces en *Rayuela* de manera narrativizada, o sea, en su vertiente anecdótica más reconocible, nos interesa destacarlo en lo que tiene de principio de construcción o, dicho de otro modo, como motor de instrumentación narrativo. Si aceptamos que lo temático también toca los aspectos estructurales de una obra, podemos reconocer que lo lúdico en *Rayuela*, siendo embrionariamente una motivación que el propio escritor ha reconocido en diversas

⁹ *Rayuela* (1998) se citará entre paréntesis de la siguiente manera: (R, seguida de la referencia numérica del capítulo más la página citada).

ocasiones como una mirada adánica y una visión ligada al asombro permanente, está relacionado explícitamente tanto con la imagen tutelar de la obra, que es la rayuela, como con el impulso motriz del que se sirve el autor para poner en marcha la maquinaria de la novela. Por lo que el juego, así considerado, se convierte en un motivo que colabora en la ruptura de la linealidad de los husos horarios e instala al lector en un tiempo cíclico en el que las leyes son transfiguradas y lo colocan en un orden distinto. Quizá por eso, Yurkievich señala que el vínculo entre el tema de la búsqueda y la otredad está mediatizado por el juego, pues éste permite introducirse en un orden libre del ruido exterior, desordena el cuadro de las obligaciones dominantes porque en la instancia lúdica se accede a un tiempo con su propio eje de regulación. El juego no permite vacilación en el cumplimiento de sus reglas y la libertad de acciones se limita a un código fijo, por lo que la entrada en ese orden exime del mundo habitual para colocarnos en una comunidad aparte (1997: 379).

La correspondencia entre el juego y la estructura de la obra es fundamental para la dinámica que se propone. Esa estructura abierta es en sí paradójica en términos de uno de los propósitos explícitos de la novela: la búsqueda de Oliveira de un centro, pues al tiempo que los personajes buscan la pluralidad, el abrazo del todo en la diversidad de sus rostros, ésta implica también la imposibilidad de fijar un centro, un ancla desde la cual sortear el vaivén de la rayuela. La búsqueda de un centro, a través de los planos narrativos, no fructifica porque el juego incita al movimiento, a la extrapolación de lo erótico, a la convergencia con lo musical. Por lo mismo, esas instancias, que apuntan a la circulación, se convierten en el puntal intermediario que impulsa otras realidades. Lo que da realce y soltura a la novela, el desplazamiento lúdico, es también lo que dificulta afincarse en la coherencia y la estabilidad (Giordano, 1972: 99-111).

El juego se constituye, entonces, como uno de los elementos primordiales en la poética narrativa de Cortázar. No es de extrañar que el elemento dinamizador de la invención intervenga, como

señala Arrigucci,¹⁰ en el montaje narrativo, en las referencias intertextuales o en la mixtura de elementos heterogéneos, pues el juego hace la vez de catalizador de otras instancias narrativas a la vez que le da al lenguaje su pertinencia y validez literarias.

A propósito del arte moderno, Gadamer piensa que uno de sus estímulos principales es el propósito de eliminar la distancia entre el intérprete y la obra, con lo que la reducción de esa distancia implicaría al intérprete como un jugador cuya participación es indeclinable (1991: 31-32).¹¹ El gozo del arte radica básicamente en el juego, que es a su vez un movimiento autónomo, una autorepresentación que lleva a los límites de un tiempo que no se sujeta a la utilidad o la prescripción. Este tiempo, el del extrañamiento lúdico-festivo, conduce a la indeterminación propia de la que habla Eco a propósito de la obra abierta (Eco, 1992: 23). Y esa experiencia, presente en ella como elemento artístico imprescindible, propicia la inserción de un tiempo que interrumpe la duración lineal,¹² la de la utilidad (Gadamer, 1991: 48-49). En *Rayuela*, la lectura se da también como una alternancia de lo

10 Para Arrigucci, “el ludismo es parte basamental en *Rayuela*, interviene de manera determinante en el proceso de producción del texto y actúa en todos sus niveles. Los juegos entran en la historia novelesca con variable injerencia, con distinta importancia factual, con más o menos funcionalidad narrativa (la máxima narrativización la reciben el puente de tablonos y la defensa con hilos, rulemanes y palanganas). Están los juegos que transcurren al nivel del significado y aquellos que afectan el discurso, que obran en el nivel específicamente lingüístico: son verbales, como los juegos en el cementerio, las preguntas balanza, la invención de titulares periodísticos, los diálogos típicos, las jitanjáforas en lenguas desconocidas, etc. Además el juego metanarrativo, el de la relación especular con el libro de Morelli, la estructura abierta, la lectura electiva o aleatoria, la multiplicación de posibilidades operativas son efectos de una actitud lúdica que el autor quiere infundir al lector para que aborde *Rayuela* lúdicamente, para que la reproduzca jugando” (Arrigucci, 2002: 379-380).

11 Gadamer identifica dos maneras o formas fundamentales de experimentar el tiempo. La primera es una sola naturaleza con dos variantes: una es la del tiempo vacío que está ligado a su empleo como utilidad; la otra se percibe como una forma tortuosa de oquedad que hay que matar. En otras palabras, tiempo útil y tiempo muerto se perfilan de la misma manera porque son experimentados como algo que hay que llenar, encarpetar o liquidar. La otra forma del tiempo está relacionada con el arte, con la celebración, con el gozo, pues en esta percepción el tiempo es, por así decir, atemporal, esto es, se trata de una experiencia no signada por *l'emploi du temps*, por la marca de la utilidad, por el aburrimiento o el ajetreo, sino por su festividad. De modo que el tiempo festivo trasciende al tiempo útil, y señala de paso la finitud de la temporalidad humana (Gadamer, 1991: 52).

12 Como si se tratara de un fugaz eclipse de la percepción de la temporalidad. El arte por lo mismo no tiene existencia en la articulación coherente y conformada, sino en un discurrir interior con la obra que se transforma en algo perdurable, en una permanencia que nos supera porque va más allá de nosotros (Gadamer, 1991: 57).

narrativo a lo poético en la que las citas participan como si fueran faros que iluminan cavidades inexploradas de la realidad textual.

1.2.5 Erótica y música

Es difícil de encontrar en *Rayuela* una motivación que compita en altura poética con la erótica, como no sea la del éxtasis musical, o de plano el acople sinfónico de ambas.

A partir de la presencia de lo erótico, la textualidad se cimbra para trasladar al lector a una zona en la que parece desvanecerse cualquier forma de intermediación entre las cosas y las palabras. En la novela, la experiencia erótica conduce el vuelo poético a otro plano en el que el ser se abisma en el colmo de un abatimiento impostergable. Esto es así porque el erotismo, que es un rito que aspira a la comparecencia de lo ausente, lo intocable, se asimila a la escritura que busca por su cuenta paliar esa carencia a partir la exploración poética, que es también otra manera de materializar lo que se intenta encontrar. El poema es el vestigio de ese arrobamiento erótico. Como bien dice Paz, “poesía y erotismo nacen de los sentidos, pero no terminan en ellos” (1993: 12), pues hay un despliegue de palabras que surca esos espacios imaginarios.

No en todos los casos lo erótico se cumple idealmente en *Rayuela*; para Giordano este camino no es un verdadero puente, pues se trata de una sugestión que toma la vía de la cosificación, la contemplación y el mero goce voluptuoso que concluye de manera circular con la desaparición de la ilusión y el aislamiento inicial (1972: 121-123). Quizá de ese aislamiento erótico nace lo que para Henderson está ligado de origen a la incertidumbre que problematiza la falta de asidero de la libertad erótica; esto es, la fusión ilusoria que desemboca en esa soledad original del ser (1995: 23).

En lo que respecta al tema del jazz, ese alimento melancólico, éste tiene no sólo una presencia temática, sino un valor que en sí mismo se eleva a una poética, pues el jazz, siendo como es, una

estampida de sonidos sincopados, crea lo imprevisto dentro de parámetros previstos, por eso ofrece a la escritura una lección más cercana a la improvisación y a la captación de la palabra antes de ser mediatizada por la conciencia rectora.¹³ En este sentido, el jazz, como el juego, es un motivo que contiene el germen rítmico de la pulsión narrativa de la novela. Arrigucci señala a este respecto que el jazz es una de las formas de creación que mejor explican la tentativa escritural de *Rayuela* porque ésta se centra, en tanto estructura abierta, en una libertad creativa que se equipara en el terreno musical a una permanente revolución. El crítico valida el motivo del jazz porque lo concibe como una catapulta que separa al hombre de la historia, y por eso mismo le muestra lo inaceptable de ella; entiende, además, el impulso musical como una conducta ejemplar para el lenguaje literario por ser una experiencia de escritura que regresa de manera diferente sobre el mismo tema y muestra una imagen rítmica de la realidad (Arrigucci, 2002: 48).

1.2.6 Humor y absurdo

En *Rayuela*, el humor es un recurso que le da una vuelta de tuerca a la realidad habitual. Lo sorprendente, lo no esperado del humor, horada siempre el orden de la normalidad; entonces, humor y absurdo desatan las amarras del sentido común.

Desde nuestra perspectiva, la potencia vital del humor en *Rayuela* es un motivo que permite enfrentar lo grave desde lo liviano, permite explorar el mundo desde la levedad, en el sentido en que Italo Calvino entiende el término, es decir, a través del aligeramiento de la palabra que se expresa sin peso (Calvino, 1998: 31), pues el efecto psicológico de la inversión de términos que supone el humor desvanece lo trágico existencial para colocarlo en un plano incluso más profundo, de manera que el relato se despoja de la rigidez dramática que reviste. Como estrategia narrativa, esta inversión consiste

¹³ Así describe Cortázar la naturaleza de la improvisación del jazz: “Entre ellos [los músicos] no hay autores y ejecutantes, músicos e intérpretes. Todos ellos son músicos. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y crean libremente, su música. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; calificaciones sin sentido en el jazz” (Domínguez, 1992: 294).

en juntar realidades dispares para producir sorpresa, lo cual se liga al ejercicio de una ironía constante y a una suerte de incongruencia de vertiente surrealista que quiere romper los límites de la realidad, de los sistemas creados, sacando las cosas de su regularidad para ponerlas de modo incoherente en otro plano, de manera que puedan ser exploradas y reveladas desde otra perspectiva (Dellepiane, 1972: 159-160).¹⁴

La escena del concierto de Berthe Trépat en el capítulo 23, en la que el humor sortea el drama de la soledad patética de la pianista, o el arresto de la *clocharde* y Oliveira al borde del Sena en el capítulo 36, en el que las ocurrencias de la indigente mitigan la brusquedad policiaca, materializan la idea que Henderson advierte acerca del humor de la novela, pues éste funciona en un doble sentido: como un amortiguador que soporta la brutalidad cotidiana y como una fuerza desacralizante que estalla, a través del juego de los contrarios, la norma en que se funda el orden imperante (Henderson, 1995: 53).

En lo que toca al tema del absurdo, hay una similitud que lo liga al humor de manera determinante porque, como señala Puciarelli, consituye un medio de defensa contra el consenso de la normalidad. A partir de estos recursos, el protagonista evita que la razón termine por domesticarlo mientras aspira a lo insólito; por ello la novela se convierte en una cavilación sobre lo excepcional (1972: 186-187).

El absurdo en *Rayuela* no se contenta con el asco sartreano de la existencia insoportable, más bien es un guiño a la transformación de la vida rutinaria (Picon, 1975: 86). Por eso es que Oliveira plantea de modo amargo que lo absurdo es que no sintamos las cosas como absurdas, es decir, que se

¹⁴ De hecho, para Freud la elaboración onírica depende de la implicación del deseo inconsciente en las ideas conscientes, o, en otras palabras, depende del sometimiento del sueño, de su materia o procesos mentales a lo inconsciente (Freud, 1981: 144-145). Ahora bien, en esta elaboración onírica lo humorístico se adapta por analogía, pues el chiste supone una desviación de la conducta habitual, por ejemplo, de un juicio o una objeción. De manera que la improvisación del chiste o su aparición repentina desaparece la tensión intelectual. Es decir, lo humorístico depende de la matriz de lo inconsciente (Freud, 1981: 150).

crea en la apariencia de un mundo satisfactorio y ordenado (1998: 312-313). El episodio de los tablonos (capítulo 41), por ejemplo, ha sido ampliamente citado como una muestra de la encarnación del absurdo en *Rayuela*, pues es una forma de tematizar el asunto al desdibujar los límites entre los estados considerados sanos y los patológicos, lo que pone en cuestión el ordenamiento del mundo, los límites de la razón y el sentido común.

|

Capítulo 2 Orientación teórica

El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes ni referencias. Como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas.

(Barthes, 2011:23)

2.1 Intertextualidad y literatura comparada

La definición de Remak sobre literatura comparada establece el talante internacionalista de ésta, así como su interés por el vínculo con otras literaturas y saberes: “Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationship between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts [...] In brief, it is the comparison of one literature with another of others, and the comparison of literature with other spheres of human expression” (Remak, 1961: 1). En esta definición se apunta hacia la relación entre literaturas con signos identitarios necesariamente diversos. Si hacemos extensiva esta concepción a la noción de literatura comparada de Ives Chevrel tenemos que ésta es, “al mismo tiempo, desplazamiento hacia los otros y estudio del desplazamiento hacia los otros” (Chevrel cit. por Llovet, 2005: 333). Así pues, la orientación de este trabajo nace de la idea que engloba también la intertextualidad¹⁵ como un salto

¹⁵ Como es sabido, Julia Kristeva contribuyó de manera destacada en la designación y orientación del concepto de intertextualidad que tiene como base la semilla teórica del pensamiento de Bajtín. La estudiosa señala el lugar donde se asienta el problema dialógico: “el dialogismo sitúa los problemas filosóficos en el lenguaje, y más exactamente en el lenguaje como una correlación de textos, como escritura-lectura que va a la par con una lógica no aristotélica, sintagmática, correlacional, 'carnavalesca'” (Kristeva, 1981: 224). Junto con el reconocimiento de la aportación de Bajtín al área de la teoría, Kristeva extiende las implicaciones de la palabra literaria (según la entiende el pensador ruso) que supone no un punto fijo, sino un cruce de superficies textuales; esto es, un diálogo de varias escrituras entre las que se cuenta la del escritor, la del destinatario y la del contexto cultural (1981:188).

hacia lo otro. Las citas de la tradición poética francesa en *Rayuela* representan la otredad textual, pues pensar lo distinto supone, parafraseando el libro de Claudio Guillén (2005), la relación entre lo uno y lo diverso. De esta visión se puede extraer una noción fundamental compatible con la teoría de la intertextualidad y las visiones principales acerca de la literatura comparada. Por una parte, está la visión más tradicional de corte positivista, la crítica de fuentes;¹⁶ por otra, se encuentra la visión vinculada a “la aproximación literaria, crítica y valorativa, que permite e incluso exige, comparaciones sin relaciones históricas, así como generalizaciones y juicios de valor” (Peter Szondi cit. por Romero, 1998). A continuación se muestra la correspondencia que sirve de puente entre ambas instancias que permite la inclusión de la intertextualidad en el ámbito disciplinar de la literatura comparada.

2.2 Intertextualidades contrapuestas

Vale la pena situar, a grandes rasgos, las corrientes fundamentales de la intertextualidad con el objeto de orientar el cauce de este trabajo. Según Mandred Pfister, hay dos maneras principales de entender la intertextualidad; una, la del *modelo global del postestructuralismo* en la que cualquier texto formaría parte de un texto universal. La otra, una concepción más ligada a *modelos estructuralistas* y

Así, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble” (Kristeva, 1981: 195). En esta afirmación fundamental va sellada el acta de nacimiento de la intertextualidad, de la que puede destacarse el aspecto del tránsito de lo intersubjetivo en Bajtín a lo intertextual, así como la ambivalencia del autor que puede mediatizarse en las entidades que le son asignadas como hilvanador de una textura de palabras. De hecho, lo que se plantea en esta concepción, es que la importancia de un texto reside básicamente en su capacidad integradora y desintegradora de otros textos, mientras que el lenguaje poético aparece justamente como diálogo de textos (Llovet, *et. al.*, 2005: 379).

¹⁶ En la actualidad, la crítica de fuentes no tendría mayor viabilidad ante el hecho de que en todas las fabulaciones humanas hay un fondo común que no depende necesariamente de influencias o vínculos culturales (Vázquez, 2008: 83). Entonces, probablemente, la explicación, lo valedero de un texto no se encuentra en su origen. Lo que importa está en “la metamorfosis de las formas, de las ideas, de los temas [...] y no su reaparición recurrente” (Llovet, *et. al.*, 2005: 352). Tal es el reclamo de Barthes y su preocupación por el estudio de la obra a partir no de la búsqueda de la causa y su efecto, no de la analogía entre la obra y su modelo, sino a través de los procesos de alteración y no de emulación (Roland Barthes, cit. por Llovet, *et al.*; 2005: 370). Para este trabajo, sin embargo, consideramos que las influencias artísticas individuales deben atenderse cuando existen relaciones claramente reconocidas y “significativas”. Pues éstas no van a extinguirse, y la tarea, siguiendo a Claudio Guillén, es situar en el lugar adecuado a las influencias en la actual circunstancia de la literatura comparada (Guillén, 2006: 87).

hermenéuticos más precisos, en la que las relaciones literarias están vinculadas a referencias conscientes e intencionadas. Ambos modelos tendrían sus alcances en cuanto a la profundidad y vinculación con la teoría del lenguaje. Por un lado, Pfister considera que la apertura teórica de Barthes,¹⁷ (vinculada al modelo global de la intertextualidad) es poco operativa para análisis más restringidos, pues es demasiado abierta para capturar la especificidad de lo concreto (Pfister, 1994: 92). En el segundo caso, el de un modelo de la intertextualidad que tiene que ver con aspectos más precisos, éste tendría el inconveniente de que parte de su materia prima como las intenciones del autor, su formación, sus conocimientos, sus ideales comunicativos, no tendría mayor importancia desde el punto de vista de una concepción global de la intertextualidad porque “en el proceso de lectura-escritura lo que está en juego no son subjetividades conscientes y plenamente constituidas, sino procesos dentro de los cuales estos sujetos son ya filtros intertextuales y cristalizaciones de sentidos posibles” (Villalobos, 2003: 139).

Es natural entonces que las maneras básicas de entender la intertextualidad estén ligadas a concepciones teóricas y cronológicas que tienen preocupaciones complementarias, si no antagónicas. No sobra reiterar que en un caso, el término intertextualidad fue empleado por los teóricos postestructuralistas para derrumbar las nociones de significado estable y de interpretación objetiva (Allen, 2000: 3). En la orientación de los estructuralistas, en cambio, se apuesta a que la crítica fije y establezca el significado del texto, incluso si ese significado supone relaciones intertextuales (Allen,

17 Para Roland Barthes todo texto es un tejido de citas procedentes de distintos códigos, por lo que no cabe reducir el asunto de la intertextualidad a un problema de fuentes, pues rara vez son localizables debido a su desplazamiento inconsciente o automático. Esto es así porque el lugar preponderante en la concepción de la intertextualidad en Barthes lo tiene la lectura, entendida ésta como un proceso que sólo adquiere su sentido en el momento de ponerse en marcha. Pero esta lectura está provista de códigos que contienen una diversidad de saberes, formas de nombrar las voces de la cultura, un conjunto de citas o bien un espejismo de estructuras en el que se encuentran porciones de algo ya dicho, pues el código es la huella de esa anterioridad. Al remitirse al libro de la cultura hace del texto su comentario (Barthes, 2011: 28-29). El destinatario de este texto universal es un lector no inocente, pues éste último viene a su vez cargado de voces procedentes de la cultura en la que está inscrito. De este modo, en la noción de intertextualidad propuesta por Barthes se diluyen los muros fronterizos del texto, pues éste convive y está en convivencia con otros textos.

2000: 97). Por consiguiente, hay una suerte de disputa no resuelta entre dos posturas: una, que se refiere a la diseminación del sentido, a la ambigüedad signíca, a la puesta en abismo infinita del significado de un texto o un conjunto de textos y la otra, que apunta a la fijación y estabilización del significado de éstos. Un ejemplo de corte estructuralista es el término intertextualidad en la nomenclatura del teórico francés Gérard Genette, en la que ésta se concibe como uno de los elementos de una categoría más amplia que la implica: la transtextualidad. De modo que la intertextualidad como tal se reduce en esta concepción a los problemas de la cita, el plagio y la alusión, por lo que esta concepción “no concierne ya a los procesos semióticos de significación cultural y textual. La re-categorización de Genette nos provee de una idea de la relación intertextual harto pragmática y determinable entre elementos específicos de textos individuales” (Allen, 2000: 101). De hecho, para teóricos como Genette, la literatura no es original o única ni forma un todo unitario; más bien ésta articula, selecciona y combina un sistema cercado (Allen, 2000: 96).

Conscientes de esta oposición en los estudios intertextuales, hemos optado por considerar aquello que nos resulta útil para este trabajo de ambas instancias teóricas. En lo que toca a Roland Barthes,¹⁸ representante de una teoría abierta de la cultura, seguimos algunas de sus ideas relativas a la

¹⁸ Barthes emplea la teoría intertextual para cambiar las suposiciones acerca del sentido del papel del autor en la producción del significado del texto literario, pues éste no puede ser estabilizado por el lector porque la naturaleza de la intertextualidad le lleva a entablar relaciones textuales nuevas. Por lo tanto, el autor no puede ser responsable de la multiplicidad de significados descubiertos en un texto literario, lo cual lleva al lector a liberarse de la tutela del autor como fuente del significado del texto (Allen, 2000: 3-4). Esta liberación sería en parte un estímulo que abriría todavía más el texto a una perspectiva en la que la pluralidad del signo se explaya con mayor libertad en la marcha de la lectura. En otro momento, Barthes refuta la idea del texto como un tejido adonde los significados se encuentran más o menos ocultos para defender la idea de que el texto es un tejido en el que el sujeto, como una araña, se disuelve en las junturas de su tela (Barthes, 2007: 81). Entonces, el significado de un texto está entrelazado a otros textos. A esta dimensión relacional se debe la pluralidad radical del signo y su vínculo con otros textos, así como con el texto cultural, la relación entre un texto y el sistema literario, o la relación de transformación entre un texto y otro, pues así entendido, “el término intertextualidad promueve una nueva visión del significado, y, por tanto, de la autoría y la lectura: una visión que se resiste a integrar las nociones de originalidad, unicidad, singularidad y autonomía” (Allen, 2000: 6).

producción del significado que tienen que ver con el lector y no tanto con el autor; consideramos, además, la idea de que la confrontación y confluencia de elementos intertextuales heterogéneos no supone la justificación de la relación causal entre el texto de partida y el texto destino; más bien se trata de dar cuenta de la transformación que sufren esos intertextos en su identidad primaria. Lo anterior es útil cuando se trata de poner en relación a autores que no registran una evidencia estilística, un hecho palpable o cuya distancia histórica no permite relacionarlos de manera concreta y directa. Tal es el caso de la presencia de algunos poetas citados en *Rayuela* de los que no se puede abstraer una similitud específica con el texto, pero se puede, no obstante, encontrar una relación de índole transversal y abierta. Ahora bien, se podrá objetar que la intertextualidad universal propuesta por Barthes puede resultar demasiado amplia para ser utilizada en un problema literario pormenorizado, como parece ser evidente; lo que reiteramos es que su operatividad se cumple en la medida que despunta una línea, abre el texto y lo perfila como una superficie explorable; por ello, desde nuestra óptica, la apertura conceptual de Barthes es adecuada para los casos en que se pretende señalar la confluencia de relaciones que se genera en el proceso intertextual de una obra.

En el segundo modelo, más enraizado en el trabajo de las relaciones evidentes, puede ilustrarse con Genette cómo el análisis propuesto buscaría mantener un campo determinable y determinado para neutralizar la radical desestabilización del texto, con lo que, sin embargo, se desacreditaría la naturaleza de la intertextualidad (Allen, 2000: 107). Con todo, desde esta perspectiva, que será de hecho la dirección que siga mayoritariamente el análisis de las citas, las alusiones y las referencias, esto es, los elementos evidentes que ocupan un lugar en la estructura de la novela, se puede extraer el dividendo de cierta certidumbre de las funciones intertextuales y de los principios de construcción narrativa en que participan los intertextos. Dado que en este trabajo se privilegia la identificación de relaciones explícitas como las citas, aunque no exclusivamente, la clasificación de Genette ofrece un

punto de partida para saltar a campo abierto, sin olvidar las posiciones teóricas de Pleet, Compagon y Nicz.¹⁹ Hay que agregar que esta visión de las relaciones probadas o de hecho, a la que se adhiere la cuestión de la expresión de la individualidad del escritor, de la línea biográfica o el paso vital del sujeto, puede ser tomada en cuenta, aun con el cuestionamiento de la muerte del autor,²⁰ siempre que añada información pertinente para contextualizar la relación probada en el marco de un espacio conjetural que no siempre es preciso. En consecuencia, cabe distinguir dos formas de recepción. Una, que se ajusta mejor al marco de la literatura comparada, en la que la noción del texto determinado es sujeto de re-lecturas con miras a su recreación, y eso constituye una manera de leer distinta de la noción de lectura productiva, que se sitúa en el plano de los lectores potenciales, mucho más abierta e indeterminada. Considerando que temas y motivos son orgánicos de los textos de partida, esta distinción abre la vía para adecuarse a la exigencia intertextual que la obra plantea.

2.3 Aproximación tematólogica

La tematólogía es “una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones;”²¹

19 Las concepciones teóricas de estos autores se desarrollan más adelante.

20 Barthes señala que la escritura es un tinglado de escrituras varias de procedencia múltiple entre las que se establece un diálogo, pues ese lugar de encuentro no es el sitio del autor, sino el del lector, en tanto que la unidad del texto no está en su fuente sino en su destino, que, por lo demás, ya no puede seguir siendo individual porque el lector no tiene propiamente identidad; es más bien el lugar de reunión de las improntas que forman el escrito. De esta concepción se desprende no ya la continuidad del peso del autor, sino más bien una irrupción del lenguaje que se abre paso a través del texto de la cultura. Aclaremos, por nuestra parte, que a pesar de la vistosa figura de la muerte autoral, ésta no niega necesariamente al escritor, sino que mueve el foco de atención al sitio del lector, con lo que se abre una perspectiva que apunta a “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea de Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida” (Barthes, 2007:59).

21 Aquí cabe distinguir un concepto básico de análisis que Pimentel identifica en Harry Levin, pero al que dota de claridad en el contexto del tema-personaje. Se hace referencia a la idea de desplazamiento de la carga temática que opera cuando se pone en tensión “un orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la ‘memoria intertextual’ de los anteriores” (Pimentel, 1993:218). De manera que una consideración crítica de este tipo revelaría la dimensión ideológica que se desprende de la preponderancia temática que se concede a la actualización de un tema de estas características. Podemos entender la misma idea a través de las palabras de Claude Bremond, para quien la variación de una obra no sería el agotamiento de lo que el texto realmente dice, sino que en esa variante entraría en juego “una reserva disponible de nuevas formulaciones que

estudia, en otras palabras, los *temas y motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios” (Pimentel, 1993: 215). Esta definición considera los aspectos de la transformación y las variaciones temáticas de los elementos recurrentes, de modo que lo que hace valioso el proceso de búsqueda tematológica es la mudanza funcional de formas e ideas a través del pretexto citacional (en nuestro caso) que enlaza tiempos y culturas de diversa procedencia. Esta posición clarifica el entendido de que, en términos generales, la tematología no pone en cuestión a su objeto de estudio, sino que justifica epistemológicamente la relación temática a la que éste es expuesto en “los parámetros de la historia del espíritu. Efectivamente, los temas se convierten en el sustento de la perspectiva más amplia y su historia es como el dibujo de un color concreto en el gran mosaico del museo literario” (Beller, 2003: 146). Por lo tanto, el significado se genera entre el texto y los demás textos a los que se refiere en virtud del desplazamiento de una condición individual a una circunstancia de conjunto en la que se vincula con una red de relaciones textuales. De esta forma, el texto se convierte en un intertexto (Allen, 2000: 1) que se abre a la fuente de la pluralidad textual.

En cuanto al tema, éste “es lo que el escritor modifica, modula, trastorna” (Guillén, 2005: 235) pues se le considera como un segmento de la experiencia humana que en cierto momento “el escritor convierte en cauce efectivo de su obra y, por ende, en componente del repertorio temático-formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de sus sucesores” (Guillén, 2006b: 52). Para Pimentel, el tema sólo lo es realmente cuando éste se mediatiza en el sujeto para encarnar otra modalidad que lo concretiza en un personaje, cuya potencialidad narrativa y sedimento ideológico no constituyen una significación inamovible, más bien ésta depende del grado de prefiguración fabular que comporte (Pimentel, 1993: 221).

crean desviaciones de sentido” (Bremond, 2003: 166).

En lo que se refiere al motivo, comprendido en abstracto, éste alude a situaciones humanas básicas en general: “Aparte de esta vertiente ‘universal’ y ‘supratextual’ entran en juego dos concepciones de ‘motivo’ que lo restringen a un nivel textual inferior: la primera lo entiende como constituyente de relatos y la segunda como componente del texto lírico” (Naupert: 2001: 123). En el término motivo se pueden distinguir entonces dos variantes: una que se refiere al fondo abstracto de la fabulación y otra denominada motivos líricos, que se restringe a los elementos concretos. Esta segunda variante del término agrupa una serie de aspectos microtextuales que constituyen una parte del soporte poético del discurso lírico (Naupert, 2001: 113). En esta faceta microtextual, este tipo de motivos se caracterizan por la función que asumen en la narrativa y el drama y, por supuesto, en el plano de la lírica. Los primeros inciden en la formación de la línea argumental y en el encadenamiento de las acciones, en tanto que en el terreno lírico asumen la función de estructurar el texto a través de la metáfora, el símbolo, la imagen y el *Leitmotiv*.²² De este modo, los motivos líricos, que se limitan al discurso poético, entroncan con la línea que se pretende poner de relieve en el análisis de las citas poéticas de *Rayuela*, mientras que los motivos son unidades menos complejas de migrar y pueden ser absorbidas o colocadas en otras instancias. A propósito de esta transitividad motívica, para Davis un motivo determinante puede expresarse, por ejemplo, desde la primera línea de un poema (Davies cit. por Frenzel, 2003: 46). En la misma ruta, para Wolpers “el motivo es una unidad pequeña, un conjunto cerrado en sí mismo, que se repite y que guía al texto, la representación esquematizada (de uno o más elementos) de sucesos, situaciones, personajes, objetos o espacios”. El tema, en cambio, presenta una significación más general de la idea fundamental de una obra, “aunque relacionada con el contexto del *sujet*, en donde según la estructura textual éste se puede desprender en diferentes niveles de significado o grados de validez” (Wolpers cit. por Frenzel, 2003: 47). Considerado lo anterior, aquí entenderemos

22 Este término, que proviene de la musicología, se utiliza en literatura para señalar una estructura recurrente con la que se crean líneas de isotopías semánticas y se imprime un patrón rítmico a un texto poético (Greimas cit. por Naupert, 2001: 116).

por tema al asunto con un grado de figuración fabular importante, es decir, aquél que tiene una relación con la generalidad de la obra.

Ahora bien, nuestro trabajo no es estrictamente tematólogo porque no está basado en el estudio de una configuración narrativa más o menos unitaria, como lo puede ser por ejemplo un tema-personaje. La naturaleza de nuestra aproximación es distinta en tanto que se finca en una perspectiva fragmentaria que tiene en las citas de la tradición poética francesa su campo de actuación. Por lo tanto, nuestro acercamiento, si bien parte del planteamiento de los temas preponderantes de la novela, aspira a servirse de ellos para pasar a otro nivel en el que el significado se genera no en la obra *per se*, sino por la relación que se entabla con otros textos, lo que acusa inevitablemente al problema de la transformación, la identidad y la diferencia. Sólo en este sentido este estudio puede considerarse desde la óptica tematóloga. Hay que destacar que los motivos líricos, en el sentido en que se han caracterizado ya, tienen especial relevancia entendidos como unidades menores y móviles. Así que, en el análisis, el carácter fragmentario de las citas se acopla mejor con los motivos que con los grandes edificios temáticos. Por ello mismo, vale en el estudio de los temas “la inclusión de las innumerables citas y alusiones en las que se demuestra la vida de dicho tema” (Trousseau cit. por Frenzel, 2003: 33). El ligamen que da coherencia estructural a este trabajo es, cierto, el tema, pues éste hace de conector de textos en diversos grados, pero la transformación y el desplazamiento que se busca señalar en la interpretación, se lleva a cabo a partir de la figura de los motivos, unidades menores que se desprenden de las citas que sirven al encuentro de las relaciones literarias en esos niveles de registro intertextual, a la manera de una red en la que, como siempre han sabido los escritores, “los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado” (Eco, 1987: 26).

2.4 Intertextualidad, obra abierta y fragmento

Hay obras que enseñan nuevas maneras de acercarse al texto. Borges, Cortázar o Joyce, por ejemplo, han incidido en formas de leer que obedecen a propuestas en las que el texto ha dejado de ser una unidad fija y cronológicamente estancada. García Canclini señala que los libros son todavía estimulantes para pensar, e incluso en una época crítica como la actual, animan a la apertura y a la versatilidad de los lectores y escritores, al punto de que la mejor lectura no sería un recorrido de principio a fin, como se ha entendido de manera tradicional, sino la lectura que avanza dando saltos de un libro a otro, perdiéndose en la red e incitando a recorrer rumbos inesperados (García Canclini, 2011: 3). Esta actitud frente al texto poético es consecuente con el momento cultural en el que está inscrita, pues, con Roland Barthes, podemos decir que en el uso social de esa forma se asienta la historia. De modo que en la inclusión del lector, en la manera de abstraer el texto, está la propulsión no hacia el hermetismo, sino hacia la apertura.²³ Esta idea de la lectura abierta, que apela al desplazamiento de las formas y al movimiento, ha sido teorizada, como es sabido, por el estudioso italiano Umberto Eco en su libro *Obra abierta*, en el que, en términos generales, intenta dar cuenta del peso que trae consigo una manera particular de acceder a una obra de arte a través de una poética que revela un modo de entender el mundo.

²³ La poética de la obra abierta, *grosso modo*, plantea la intervención del intérprete en la forma o la composición de la obra al determinar aspectos específicos de su ejecución en una conjunción que toca a la improvisación y a la creación. Una nueva obra consiste no en un mensaje concluido y cerrado, no en una correspondencia unívoca, sino en la posibilidad de poner en marcha la iniciativa del lector. Originalmente, plantea Eco, un autor concluye una obra con la pretensión de que sea comprendida y gozada tal como ha sido planificada, pero sucede que esa comprensión se da con arreglo a la perspectiva del sujeto que la acoge. Pero en general puede decirse que una forma es eficaz si puede ser comprendida desde variadas perspectivas. Por lo mismo, la obra abierta está signada por una libertad consciente, pues el intérprete es colocado como foco de atención de una malla de conexiones interminables entre las cuales él es responsable de la forma. Así, en la obra en movimiento está de por medio la indeterminación de los resultados, pues la improvisación discontinua de la elección del intérprete actúa en detrimento de la prescripción genérica tradicional. Sin embargo, esta participación no es una intervención informe: hay una obra cuyo autor previamente ha propuesto algunas posibilidades de organización y desarrollo de una obra ambicionada que es a su vez reorganizada por un sujeto imprevisible para ese autor. Se debe aclarar que para Eco, el modelo de la obra abierta propuesta no reproduce un modelo objetivo de la obra, sino la disposición de una relación de goce en la que el intérprete es estimulado por la obra para producir una respuesta dirigida por secretas resonancias (Eco, 1992).

Rayuela es una novela que descalifica los estatutos de la razón oficial y la lógica en que ésta se funda, lo cual la sitúa en una tradición de la que, no obstante, se distingue por los rasgos modernos que la constituyen. Uno de esos rasgos es su apertura como obra abierta porque incluye una formulación consciente de la participación del lector en la que el autor no plantea su resultado ni se concibe como alguien que tiene el control total de la obra y de sus implicaciones ulteriores; antes bien, se plantea la libertad de negociar del lector y el juego como elementos estructurantes de la obra. Por ello, la obra abierta es un terreno compatible con la noción de la intertextualidad tal como se ha sugerido aquí, e incluso con ésta se fomenta el uso de una estética en la que el fragmento embona con una dinámica que lo enfatiza y lo promueve. Podemos decir que la obra abierta es una matriz generadora que en su marcha potencia la aparición de la intertextualidad en diversos niveles y se conecta con lo plural, con el texto único de la cultura, cuya entrada es múltiple. De donde se sigue que esa entrada, como indica Barthes, no permite arribar al encuentro con normas, leyes o desviaciones poéticas, sino con la apertura de una perspectiva de voces de otros textos en la que el “punto de fuga es, sin embargo, incesantemente diferido, misteriosamente abierto” (Eco, 2011: 21). La idea de la pluralidad, como marca de la apertura, constriñe tanto al texto como a la lectura en la que su realización no es la última; es sólo una versión de la que el texto obtiene su continuidad a través de una permanente reconstitución del significado a través de la figura del desplazamiento (Barthes, 2001: 24).

Siendo *Rayuela* una obra que puede ser considerada con pleno derecho abierta, cabe esperar que el citacionismo, como un derivado del dialogismo, se desenvuelva en el marco de la novela con un grado de complejidad estructural creciente, no sólo porque la fragmentariedad, inducida en parte por la intertextualidad citacional, rompe la secuencia lineal de la obra, sino porque desde una perspectiva más amplia, la naturaleza misma de la estructura novelística ha sido trastocada al modificarse la identidad constitutiva de la obra literaria tradicional. Julia Kristeva señala que la novela polifónica moderna occidental representa el esfuerzo de alejarse del pensamiento causalmente determinado con el fin de

situarse en otra forma de razonamiento: la del diálogo que supone la relación analógica y la contradicción no excluyente (Kristeva, 1981:220). Puede agregarse a esta construcción narrativa la incorporación de la técnica del *collage*, que para Kristeva se suscita cuando un texto logra una evocación consistente de un sistema cultural específico, con lo cual el autor difiere del sistema del que parte para recrear otro.

La complejidad estructural de la novela moderna se expresa a través de atributos esenciales como la mezcla de géneros y la inclusión del montaje, que busca, por su lado, producir un sobresalto cognitivo en el lector (Krusinski cit. por Gutiérrez, 2006). El proceso mismo del montaje, que en el caso de *Rayuela* tiene como eje de estructuración la discontinuidad, reclama la autonomía de las secuencias fragmentarias, cuyos materiales y motivaciones provienen de referencias literarias, históricas, periodísticas, musicales, en suma, de información procedente de otros sistemas de significación, de tal modo que algunas de las características que impone un modelo de escritura que tiene como base la fragmentariedad apuntan a la brevedad, a la intermitencia y al descentramiento. Barthes encuentra en la brevedad fragmentaria un principio estético fascinante plenamente moderno que contradice la lógica de los grandes discursos disertivos, es decir, aquellos que dictan la última palabra e imponen un sentido final; la escritura discontinua, en cambio, tiene el poder de descentrar el sentido de un texto (Biron, 1994), lo que lo deja abierto a la sugerencia y a la indeterminación. Maurice Blanchot define una clase particular de fragmento que va “ligado a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero que se realiza mediante afirmaciones separadas” (Blanchot, cit. por Rangel, 2005: 92). La base poética de lo fragmentario de Blanchot, de la escritura que busca la intermitencia de la unidad narrativa, corresponde a una poética que se identifica con *Rayuela* en la medida en que ésta se escribe y se lee en los términos de un desplazamiento lúdico continuo por su estructura, pero también por la inclusión de un conjunto de citas que asaltan la continuidad de la lectura.

Al parecer, la dinámica de la intertextualidad en términos teóricos implica una forma de leer que destruye la linealidad del texto, pues cada referencia supone una elección: o se continúa la lectura tomando el segmento como cualquier otro, o nos dirigimos a la fuente del texto con la carga de reminiscencias que la referencia supone, y con la conciencia de que son elementos paradigmáticos desplazados y puestos a la deriva en una estructura olvidada. En términos prácticos, estos dos procesos ocurren de manera simultánea en una lectura intertextual que se expande gradualmente en el espacio semántico. De hecho, el reto de la intertextualidad es ligar varios textos en uno sin que éstos se destruyan entre sí, y sin que se constituyan estructuras independientes (Jenny cit. por Allen, 2000: 114). No es casual que el juego se proyecte como el elemento dinamizador de la novela, pues el movimiento lúdico, aspecto tematizado en *Rayuela* y entendido como una oscilación permanente y sin liga a propósito alguno, no conoce en sí el desenlace, sino el movimiento por el movimiento que está precisamente vinculado al juego como motor del fragmento.²⁴ La poética abierta, la propia discontinuidad y el gozo de la obra deben al juego el ejercicio de la libertad creativa que espera la sugestión o indeterminación que viene de las elecciones del intérprete. Aunque el citacionismo está presente como estrategia textual desde siempre, en la concepción abierta de la obra éste adquiere una nueva libertad que lo coloca como un elemento de construcción narrativa que se introduce por la vía de lo discontinuo y lo fragmentario, con lo que tiene de repercusión en la disolución lineal del relato.

2.5 En torno a la citación

La citación, que por sí misma representa formalmente un hecho del lenguaje del que deriva la manera en que ésta produce sentido, se injerta en el discurso y produce interferencias en su funcionamiento. Desde este punto de vista, para Antoine Compagnon la citación es una prueba del cambio que el libro

²⁴ Vale aquí la opinión de Cortázar no como una explicación de su obra, sino como el planteamiento de su óptica narrativa: “De ninguna manera busco un orden que privilegie una lectura lineal, incluso lamento ciertas secuencias que hubieran podido ser más bellas, pero se trata precisamente de que el lector las encuentre si tiene ganas de jugar. El primer golpe de dados ha sido el mío y soy el lector inicial de una secuencia dentro de tantas otras posibles” (Cortázar, 1994: 128-129).

efectúa en lo ya dicho a través de la repetición y el comentario (Compagnon, 1979: 10-12). Esta reiteración hace resonar la lectura en la escritura porque éstas son esencialmente lo mismo: una práctica lúdica de corte y pega a la manera de un juego de niños (Compagnon, 1979: 27). Entonces, siendo la cita la repetición de un discurso en otro, ésta no tiene sentido por sí mismo, sino en la medida en que se coloca frente a otras presencias que la ponen en tensión (1979: 38). La significación depende así de la coexistencia, de la mutualidad que se establece entre esas piezas del ajedrez literario. En este mismo sentido, la cita es valorada por Guillén como una enfatización, como una fórmula de insistencia que busca perdurar a través del engarce entre la obra y un conjunto cultural de la tradición (Guillén, 2005: 256).²⁵ Así es como lo determinante de su carácter intertextual descansa en el reconocimiento de su existencia previa en otros textos (Nicz, 1993: 104).

De entrada, se debe decir que la citación establece una relación entre dos textos sustentada por una enunciación que involucra a dos sujetos: el del texto 1 y el del 2. Luego, considerada desde una perspectiva más amplia, la citación consiste tanto en la relación entre dos textos como entre dos sistemas compuestos cada uno por un texto y un sujeto. Es decir, se trata de una relación multipolar de la que el texto 1 y el texto 2 son una modalidad. Al poner en relación dos sistemas signícos irreductibles, la cita se convierte en un vínculo semiótico (Compagnon: 1970: 56-57) y se vuelve intermediaria de dos sistemas particulares que ponen en marcha una serie de relaciones. De manera que el sentido de la interpretación de esta repetición, el vínculo entre el sistema 1 y 2 no está dado con anterioridad; éste se construye a partir del indicio que se mueve “entre la presencia y la ausencia, entre el corte y pega” (Compagnon, 1979: 72-74).

²⁵ A propósito de este asunto, Cortázar señaló en entrevista: “Este tema, este punto de vista me hace pensar bastante en algunas ideas de Jorge Luis Borges, algunas cosas que él ha escrito y ha dicho van por ese lado... la noción de que todo se vuelve a decir, [...] y te diría, ya que nos pusimos en un plan de citas, hoy me funciona bien la memoria, que hay una frase de A. Gide: *Toutes choses ont fait dit déjà, mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer*. Lo cual justifica que algunos sigamos escribiendo el mismo libro” (Blazquez: 2006). [Todas las cosas ya han sido dichas, pero como nadie escucha, es necesario recomenzar siempre].

Si en principio un texto puede considerarse como una entidad autónoma y limitada a la coherencia de su propio contorno, el intertexto, en cambio, rompe esa aparente estabilidad del texto al transgredir los límites porque sus componentes “se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). El intertexto reviste una doble coherencia: una *intratextual* que garantiza la integridad inmanente del texto, y una *intertextual* que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos” (Pleet, 1993: 67-68). De este modo, lo intertextual se constituye como una lucha permanente entre la identidad y la diferencia (Pleet, 1993: 80), que es la premisa que marca precisamente la transformación y, por extensión, uno de los sectores predilectos de la literatura comparada, pues la complejidad del intertexto depende de la articulación o el cruce de fronteras que la estrategia de la intertextualidad promueve entre textos diversos. En la práctica, sin embargo, el intertexto sufre transformaciones que lo llevan a diluirse en sus múltiples intervenciones con otros textos, pues en otras situaciones cambia su “coherencia interna por una externa”, o bien puede desintegrarse en elementos que sólo poseen una referencia externa (Pleet, 1993: 68).

Las transformaciones, relacionadas con el problema de la identidad temática de un texto y su diferencia, se verifican en cada cita, referencia o alusión al comparar el planteamiento temático de origen y la identidad que asume en el texto destino. Para realizar la demarcación de los componentes estructurales fundamentales, seguimos el siguiente esquema básico de representación citacional: texto de la cita (T1), es decir, el texto en que se da la cita (texto de destino); el pre-texto (T2), esto es, el texto del cual fue extraída la cita (texto de partida), y la cita como tal (Pleet, 1993: 71).

2.6 Ironía intertextual

Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (R, 79: 559-550).

En *Rayuela*, la ironía es una estrategia crítica que el autor usa con el fin de dinamizar el orden abierto que se pretende instaurar en la novela, de ahí que, desde la perspectiva intertextual, ésta recorre a manera de un corte transversal la totalidad del texto. Del mismo modo, el concepto de ironía intertextual de Umberto Eco, del que se desprende una forma de literatura que puede ser leída sin la necesidad de advertir las referencias intertextuales que plantea la obra, o bien puede ser leída con total conciencia de esas menciones (Eco, 2002: 30), puede ajustarse a lo que sucede en *Rayuela*. Así, quien no conozca las referencias se verá privado de la ironía y de sus relaciones con el original, pero el texto aun así es disfrutable. Pleet, en cambio, señala que el lector que no advierte las citas no alcanza a cumplir con el propósito del texto que consiste en establecer un diálogo entre las citas y el pretexto (1993: 78).

Eco relativiza la importancia de este tipo de ironía, pero advierte que con ésta se pone en juego una lectura doble en la que, efectivamente, los lectores informados están mejor capacitados para enfrentar la obra, sin embargo, señala que la ironía no es asequible a los lectores menos enterados. Por consiguiente, el lector ingenuo no identificará la remisión, pero podrá apasionarse lo mismo por motivaciones actanciales, temáticas o anecdóticas, mientras que el lector enterado captará las referencias, gozará de la ironía y mantendrá la continuidad del tren dialógico entre textos. De hecho, la ironía intertextual, en términos simples, podría explicarse diciendo que “en virtud de esta estrategia citacionista, un texto presenta dos niveles de lectura” (Eco, 2002: 31). Nicz considera igualmente que, más allá de que el texto indique mediante marcadores la presencia de referencias, cuya pertenencia a la tradición las hace identificables, lo que señala esencialmente su significado depende tanto del sistema de referencias como de la competencia literaria del lector (Nicz, 1993: 98). Por esta razón, es inevitable destacar la importancia del tipo de lector en el terreno de la pragmática del texto.

Ahora bien, la ironía intertextual, en la concepción de Eco, no es técnicamente ironía, pues ésta no es lo contrario de lo verdadero, sino lo contrario de lo que se presume que el interlocutor cree verdadero. La ironía sólo se cumple si el destinatario la advierte, de otro modo sólo se habrá dicho una información falsa. En cambio en la ironía intertextual, si el destinatario no es consciente, de todos modos disfrutará a su manera el texto. Así, el juego intertextual, según Eco, no es excluyente, porque funge como estímulo o provocación para que el lector ingenuo empiece a percibir el perfume de otros textos. El sobresentido intertextual es horizontal y expandible hasta el infinito, de texto a texto, al no haber otra cosa que el rumor de la intertextualidad, por ello es que la ironía intertextual comporta un inmanentismo absoluto (Eco, 2002: 246). En *Rayuela* se pretende ver el alcance de la estrategia intertextual del autor; si ésta implica el conocimiento de los textos citados o evita como tal la comprensión de la anécdota de la novela. Al ser *Rayuela* una obra de naturaleza abierta y fragmentaria se busca captar las resonancias de escrituras en esas reescrituras que son las citas.

Capítulo 3 Ética de la invención

La primera y la única evidencia que me es dada así, dentro de la experiencia absurda es la rebelión [...]. La rebelión nace del espectáculo de la sinrazón ante una condición injusta e incomprensible.

(Camus, 1953: 15)

Las fuerzas de la libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor, [...] sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua.

(Barthes, 2007: 123)

3.1 Extenuación y búsqueda

En el capítulo 141 de *Rayuela* “Etienne y Oliveira se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura, y porqué la odiaba desde la literatura misma en vez de repetir el *Exeunt* de Rimbaud o ejercitar en su temporal izquierdo la notoria eficacia de un Colt 32” (R, 141: 716). En cuanto a la referencia biográfica a Rimbaud, el primer gran viaje del poeta simbolista fue hacia 1876, momento en que el artista emprende una aventura marítima en la que recorrerá una gran cantidad de puertos europeos hasta recalar en algún lugar de las costas africanas. Para entonces, Rimbaud había convulsionado ya el fundamento de la escritura poética de su época; sin embargo, luego de un breve tiempo en la escena cultural francesa, el artista desaparece de manera definitiva confirmando con ello su desapego al *establishment* de las letras y dando paso a la leyenda que rodea su figura (Butor, 1991: 133-135). De ahí que los del club se pregunten, no sin ironía, por qué Morelli no opta por el suicidio o por retirarse de las letras como lo hizo Rimbaud, si es que se siente tan inconforme con el estado de cosas. La pregunta anterior pone al lector frente la circunstancia de un hombre, cuyo trabajo poético no está separado de su condición vital. El silencio y la distancia de Rimbaud sellan una actitud lejana a los protocolos y los memoriales de los escritores profesionales. El conocimiento de la cuestión biográfica de Rimbaud no es, por cierto, indispensable para que el lector comprenda la disyuntiva artística planteada en la cita, pero su omisión limita el diálogo a un primer nivel de la reflexión de corte ensayístico de este capítulo sobre la proyección de la novela posible y lo priva de una conexión intertextual.

Para Morelli la reflexión acerca de la condición de la literatura moderna se dirige a una especie de ética de la invención, lo que de alguna manera Rimbaud llevó a cabo hasta que guardó silencio.²⁶ Esta suerte de ética consiste en socavar a la literatura mediante la turbación de la armonía, de los principios espaciales y temporales, de la semántica, del estilo, de la psicología, etc., con lo cual se propone la práctica de una literatura que corroe sus propios cimientos y encuentra, a partir de los signos de ese

26 Marcel Raymond considera que a partir del siglo XIX, “la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad de ‘cambiar’ la vida, como quería Rimbaud, de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser” (Raymond, 1960: 9).

estrageo, la señal a otra cosa. La escritura de Morelli, como escritura desencantada, cuestiona el instrumental al servicio de la palabra literaria, igualmente corrompida por los usos heredados y por el declive civilizatorio. Advierte que, si bien esta posición crítica no se deriva de una teoría, sí pretende denunciar la moral occidental falsaria, testimoniar la trampa del orden impuesto y, por ende, busca minar constantemente las bellas letras. Hay, no obstante, un asomo nihilista: “era amargo aceptar que se puede bailar en la obscuridad” (R, 141: 717), pues se adivina algo más que se mueve entre la incertidumbre, algo que en la inversión de las escalas, de los valores, puede abrir a otra dimensión más diáfana. Es necesario “acabar con el Espíritu como con la literatura”, es decir, “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?” (99: 614).²⁷ Aquí, la referencia a Rimbaud sugiere el ejemplo radical del silencio al agotamiento de la literatura; la empresa de Morelli, en cambio, sostiene ciertos principios que se asimilan a una poética de la búsqueda y a la libertad de la invención. Así sabemos que “...esa referencia al *ethos* es inequívoca, [pues] Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira...” (99: 611). Si, por una parte, la referencial a la vida de Rimbaud apunta al hartazgo de un personaje emblemático del siglo XIX como un gesto de desprecio a la inautenticidad de la literatura y de rechazo a una tradición extenuada, por otro, Morelli abriga, a pesar de la incertidumbre, la creencia en la búsqueda de la palabra renovada y en su poder restaurador.

3.2 Destrucción y renacimiento

En el capítulo 99 de *Rayuela* los del club discuten acerca de uno de los temas caros al viejo escritor: “En algún pasaje [...] Morelli daba algunas claves sobre su método de composición. Su problema previo era siempre el resecamiento, un horror mallarmeano frente a la página en blanco, coincidente con la

²⁷ Aunque resulta inevitable la asociación de la premisa de la destrucción de la literatura con el movimiento dadaísta, consideramos que el planteamiento de *Rayuela* en este aspecto se remite de manera casi natural a los grandes líricos franceses de la segunda mitad del siglo XIX, entre otras cosas porque éstos habían mostrado el camino de la rebelión de la forma a las generaciones posteriores, por ello podemos decir con Marcel Raymond que hasta mediados del siglo XX era difícil sustraerse al influjo de la aventura a la que habían aspirado estos escritores (1960: 9).

necesidad de abrirse paso a toda costa. Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla” (99: 612). El planteamiento de la escritura como problema remite, como veremos, a la poética de Mallarmé. La mención en el capítulo 99 de este escritor fundamental hace referencia, hasta cierto punto, a la necesidad de comprender previamente el asunto del silencio que supone su escritura. Sin embargo, este capítulo, que concentra el núcleo teórico del metatexto de la novela, se encuentra situado en la serie de capítulos prescindibles, de tal modo que esta previsión facultativa para el lector impide la ilegibilidad de la anécdota de la obra, que de cualquier manera siempre termina por contextualizar las ideas que propone.

La referencia al poeta hermético no es gratuita, pues su labor expresa un ejemplo radical de la modernidad literaria de Occidente. Esta labor representa el desprendimiento de una tradición y la conformación de una “cierta ética del lenguaje literario”, dice Roland Barthes, la cual supone, además, una ambición: cambiar la escritura. El motivo es la inadecuación fundamental de la lengua como código de representación artística del mundo y de la multiplicidad de lo real que intenta vanamente reproducir, es decir, se intenta llevar a cabo una utopía que se cree posible (Barthes, 2007: 127-129). Como resultado, en la segunda mitad del siglo XIX, puede rastrearse en Mallarmé la búsqueda de una escritura que intenta despojarse de su herencia; es decir, el paso de una escritura tradicional, ornamental y persuasiva a una evocativa y simbólica en la que la exploración de la significación de la palabra es plena, pues en esta circunstancia la poesía ya no es medio de transmisión, sino que se convierte en un objeto de sí misma. La palabra evade su significación inmediata y sus procedimientos tradicionales, con lo cual hace estallar las convenciones, anuncia el silencio y de paso proclama su autodestrucción (Barthes, 2011: 13).

El problema es que esta escritura poética, que en principio busca ganar independencia desembarazándose de las formas anquilosadas del lenguaje, termina por no dar el tinte ético, pues el logro de su

autonomía supone la prescindencia del vínculo social. En esta circunstancia, los poetas modernos empiezan a considerar a la poesía no como una exploración espiritual, sino como la innovación de un lenguaje imaginado. El resultado es que, al poner en entredicho la naturaleza de esa estructura poética y evitar el contenido del discurso, la escritura desaparece, y quedan sólo estilos desprovistos de historia y sociabilidad (Barthes, 2011: 42). Las letras ponen en la mira todo lenguaje que no esté basado en la palabra social, de manera que, alejándose cada vez más, apareciendo con una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura.

El silencio de Rimbaud y de algunos surrealistas muestra en cierta medida que esta tentativa termina por retornar al lugar de partida, pues no hay escritura que se conserve revolucionaria. En el caso de Mallarmé, su mutismo tiene que ver con su intención de incorporar el silencio a su escritura, pues busca una oquedad en la palabra liberada de los ecos sociales, de manera que, libre ya de los tópicos, de los gestos del escritor, ésta se desentiende de los contextos probables y se instala en el aislamiento, pues “el lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama más que renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta” (Barthes, 2011: 57-58).

Este problema, que no es exclusivamente literario, se ilustra en *Rayuela* de manera metafórica en una escena del capítulo 64, en la cual Oliveira aparece con Pola en el barrio latino. Ambos personajes observan a artistas callejeros que pintan en la superficie de una plaza la catedral de Chartres con el propósito de obtener unas monedas: “En el fondo estas 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. La moneda está ahí, y la catedral renacerá mañana. Pagamos la inmortalidad, pagamos la duración. *No money no cathedral*. ¿Vos también sos de tiza?” (R, 64: 527). Los motivos de la disolución del arte y la escritura orillada al silencio frente a su necesidad de existir demuestran la dualidad de opuestos complementarios que producen la significación de la novela

en la dinámica de la destrucción del lenguaje y su renacimiento. En el capítulo 112, refiriéndose a la escritura, Morelli expresa la necesidad de incurrir en una expresión más directa, aun a riesgo de la propiedad y la belleza. La finalidad es devolverle el derecho primordial a la palabra: “Quizá haya que pasar por eso para recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra” (R, 113: 654). Nuevamente la idea del uso primigenio de la lengua: la destrucción del lenguaje a cambio de su renacimiento.

Vista la cuestión del silencio en Mallarmé como un problema histórico de la escritura moderna que lleva al extremo sus posibilidades, podemos pasar ahora al aspecto de la relación y a la presencia que éste poeta ocupa en *Rayuela*. Claudio Guillén hace una distinción pertinente entre la influencia individual y la convención. El comparatista español atribuye a las convenciones, desde un punto de vista sistemático, la extensión, mientras que a las influencias las considera intensas, puesto que son directas y no hay intermediación entre un autor y el otro o su obra. Es decir, las convenciones literarias no son sólo herramientas técnicas, sino campos más amplios o sistemas que derivan de influencias previas, singulares y genéticas. El centro del influjo ya no es el escritor, sino el género o el modo literario. Una constelación de convenciones determina el medio de expresión (Guillén, 2006: 91-92).²⁸ En consecuencia, la relación de Mallarmé con la novela de Cortázar podría concebirse como una influencia extensa. Por ejemplo, en el capítulo 154, Morelli convaleciente dialoga con Oliveira y Etienne acerca de una partida infinita de ajedrez: “Me hubiera gustado entender mejor a Mallarmé, un sentido de la ausencia y del silencio era mucho más que un recurso extremo, un *impasse* metafísico” (R, 154: 736). Aquí no reconocemos lo que se suele llamar influencia directa o intensa, que se traduce, por ejemplo, en una manifestación estilística palpable, sino una confluencia extensa, que se da a nivel de ejes esenciales que fundan la poética de ambos escritores. Si en Mallarmé hay un vuelco hacia la forma y al silencio, en *Rayuela* hay un ataque frontal a la literatura que se deriva de una suerte de ética

28 En términos de Genette, las convenciones formarían parte del campo de la architextualidad.

del lenguaje, del rigor y de la invención.²⁹ Dado que Morelli cree que el silencio no es la finalidad, sino un callejón sin salida, éste se empeña en salir de ese “*impasse*” a partir de la moral de la forma que busca vivificar al lenguaje y desapegarlo de sus finalidades usuales. Entonces la poesía puede surgir como vía para entreabrir la cortina de una realidad que ya se intuye ahí. Pero esa poesía debe sortear las formas más endurecidas de la tradición, pues si el escritor permanece sujeto al guardarropa heredado, su obra no tendrá mayor eco que el meramente estético. Se debe insistir en que el planteamiento de Morelli no consiste en una operación sustitutiva de la palabra por un estilo, sino de la transgresión de la literatura en general. Se sabe que es una empresa absurda por irrealizable, pero el filósofo piensa que es mejor vivir en el salto a la ofensiva que permanecer en la simulación o en la adulteración. El vínculo sutil y complejo con la poética de Mallarmé se manifiesta así en la obra de Cortázar de manera extensa, o sea, en la duración de la novela a través de la continuidad de una actitud formal que, cierto, tiene su fuente ejemplar en el ejercicio literario de Mallarmé, pero se encarna en una tradición poética inscrita en el libro abierto de la cultura literaria occidental del siglo XIX.

Cortázar se distancia de Mallarmé porque su escritura no desemboca exclusivamente en los libros, en el silencio o en un juego de espejos, sino que pretende arreglarse nuevamente con el lector, con la palabra colectiva. El problema lo sitúa en el terreno ético, pues advierte que el campo estético puede ser una trampa reflexiva más que una vía para acercarse al absoluto. Por ello ve en el arte y en la exaltación de la belleza medios insuficientes para encontrar una realidad total; acaso la belleza “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” (R, 112: 653) es la ruta que sigue la obra de nuestro

29 Hay suficientes menciones tanto en la obra como en las cartas de Julio Cortázar que demuestran el influjo directo de la poesía de Mallarmé en la obra temprana del escritor argentino. Se trata, pues, de una relación de hecho que puede documentarse con los poemas juveniles de *Presencia*, en los que hay una intención de imitación manifiesta justificada hasta cierto punto como apología a la forma poética en Mallarmé. Esto es, se trata de un texto homenaje cuya influencia puede calificarse en los términos de Guillén de intensa y directa, hecho que no sucede ya en *Rayuela*

autor. A decir de Barthes, únicamente de esa manera un escritor puede recolocarse en el sitio de un compromiso, cuando la libertad poética coincide con la condición verbal de lo social. Dado que la forma es la parcela del compromiso literario (Barthes, 2011: 61), decimos que la escritura es una ética de la forma porque consiste en la intención humanista de reconciliar al lenguaje del escritor con el verbo de los hombres.

3.3 De la videncia poética a la rebeldía

“Il souffrait d’avoir introduit des figures décharnées, qui se déplaçaient dans un monde dément, qui jamais ne pourrait convaincre” (R, 116: 658).³⁰ En este capítulo, la cita de Bataille se liga a la argumentación de Morelli acerca de la novela posible: “Sí, se sufre de a ratos pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. Hay que tenderse al máximo, ser voyant como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un voyeur” (R, 116: 658). Morelli dialoga con Bataille para apoyar la estrategia metaliteraria de este capítulo, pues en la cita inicial reconoce la idea del escritor que arriesga la estabilidad formal de la literatura para lanzarse a fondo contra la zona de *confort* del novelista. La función de la cita de Bataille es, pues, ser una autoridad que apoya la idea que expresa el personaje de *Rayuela*, de manera que “introducir lo descarnado en un mundo demente” propone la entrega al riesgo de la ruptura, la demolición de los estatutos de la forma literaria aceptada. Cabe agregar que, siendo la referencia inicial soporte y justificación de la cita de Morelli, ésta destaca la oposición que se desprende de la mención a Rimbaud, que se desdobra a su vez en la aparición del *voyeur versus el voyant*.

El *voyeur* tiene, por una parte, un límite que lo restringe a la expectación visual, tal como lo caracteriza literariamente Henry Barbusse en *El infierno*,³¹ obra en la que el personaje principal es un

30 [Padecía el haber introducido figuras descarnadas que se desplazaban en un mundo demente al que nunca sería capaz de convencer]

31 En *El infierno*, novela publicada en 1908, Henry Barbusse coloca en el centro de su relato la experiencia de un personaje que se instala en una casa de huéspedes en París. No pasa demasiado

hombre pendiente del espectáculo de las pasiones humanas, del gozo si se quiere, pero sin sobrepasar la actitud del hedonista que se entrega al disfrute de la sensualidad ajena. Por otra parte, en la poesía de Rimbaud el concepto de *voyant* tiene su origen en la visión que éste expresa en la conocida “carta del vidente” del 28 de agosto de 1871. En ella expone una suerte de arte poética a Paul Demeny en la que le manifiesta su voluntad de convertirse en un artista que tiene en la actividad del desarreglo de todos los sentidos una forma de videncia artística. Esto es, para Rimbaud, “los poetas son gente capaz de ver las cosas, en el sentido más inmediato del término” (Butor, 1991: 30). “Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en él todos los venenos, para quedarse con la quintaesencia” (Rimbaud, 2009: 69).³² Se puede decir, por tanto, que este principio, en el que el poeta funda una práctica poético-vitalista, rompe nociones fundamentales de la poética imperante en aquella época; incluso Cortázar considera que el problema de Rimbaud excedía lo propiamente artístico, pues para el poeta la realización vital es una búsqueda de la que la poesía es sólo una de las vías (Cortázar, 1994a: 18-19).

Para Rimbaud, la certeza de esta carencia se expresa en *Una temporada en el infierno*: “¡La verdadera vida está en otra parte! No estamos en el mundo” (Rimbaud, 2009: 31)³³ —exclama la virgen

tiempo cuando descubre que desde su habitación puede contemplar a través de un orificio el espectáculo del cuarto contiguo. Por él desfilan temporalmente otros huéspedes que sin saberse espiados despliegan a través de sus acciones la complejidad de la naturaleza humana.

32 Se puede agregar, dentro de la misma concepción de lo poético, la siguiente noción: “El poeta es el ladrón de fuego [...]. Tiene a su cargo la humanidad, a los animales incluso; deberá hacer sentir, palpar, escuchar sus invenciones; si lo que trae de allá no tiene forma, él le dará forma; [...]” (Rimbaud 2009: 72).

33 El delirio de la virgen loca del poema de Rimbaud se asemeja al deseo del personaje de un poema en prosa de Baudelaire: “Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas” [Me parece que estaría mejor ahí donde no estoy]. El poeta dialoga con su alma y le cuestiona sobre cuál sería el mejor lugar para viajar; el alma le responde: “¡A donde sea, pero fuera de este mundo!” (Baudelaire, 2003:117). Aquí se condensa una poesía que busca escapar de lo real por el encanto de las palabras.

loca en el famoso poema. Debido a ello, la mención de la videncia, experiencia fundamental de Rimbaud, alude a una transgresión que puede ser trasladada en lo fundamental de lo poético a lo narrativo, ya que se trata de mirar más allá de los canales impuestos por la tradición. La videncia implica la invención, el salto y el riesgo: “Mientras tanto, pidamos a los poetas algo nuevo –ideas y formas. Todos los listos creerán muy pronto que han satisfecho esa demanda”, pues “las invenciones de lo desconocido reclaman nuevas formas” (Rimbaud, 2009: 74-75).

El vínculo que se establece entre Rimbaud y *Rayuela* no se manifiesta a través de una similitud formal, sino a través de la fidelidad a una actitud poética que la novela adopta: el imperativo de la invención, primera y gran divisa de Rimbaud y de todo artista que se cuestione la apertura de nuevas vías expresivas. Así, por ejemplo, el conflicto que se plantea en el capítulo 116 respecto a la cita de Bataille es básicamente la experiencia artística de una ruptura que puede explicarse desde la perspectiva barthiana del texto del placer y el del goce. La primera de ellas hace referencia a una escritura que contenta, procede de la cultura, no hay visos de ruptura con ella y está ligada a un ejercicio agradable de la lectura. En la segunda perspectiva se duda de los fundamentos históricos, psicológicos y culturales del lector. Dicho de otro modo, en el texto del goce hay una ruptura que produce un estado de pérdida y “pone en crisis su relación con el lenguaje” (Barthes, 1982: 25). En consecuencia, la radicalidad del texto del goce bien puede homologarse a la empresa rupturista del arte moderno, iniciativa de búsqueda que, como en el caso del desarreglo de los sentidos, fomenta una representación literaria cada vez más compleja en vez de decantarse por la mimesis realista. El texto del placer empatiza mejor con la literatura alejada de las formas radicales de cambio, por lo que es lejano a la inercia de toda vanguardia literaria.

En estas condiciones se comprende mejor el lamento que se desprende de la cita inicial de Bataille en la medida que se contextualiza la intención de hacer estallar los sentidos en Rimbaud y se especifica la intención crítica de Morelli de traspasar el confortable texto del placer para encarar la otra no-

vela “en cuyo término está esperando el hombre” (R, 16: 659). Esta oposición es tácticamente orientada en *Rayuela* por el establecimiento de una relación temática entre dos extremos que nuevamente construyen los significados que le dan continuidad a la novela: la conformidad artística frente a la videncia poética, a la manera de Rimbaud, que encuentra en la rebeldía de la ruptura una estética nueva en formas e ideas así como la superación del cansancio intelectual y la muerte del lenguaje.

3.4 Del ser al verbo

En la siguiente cita Antonin Artaud señala la imposibilidad de separar arte y vida: “Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n’étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l’espace (R, 128: 679).³⁴ Dado que se trata de un epígrafe cuya entidad constituye por sí misma un capítulo de *Rayuela*, se puede considerar como una llamada de atención respecto a una noción que el lector puede observar a lo largo del texto, pues ésta se confirma con la lectura de la novela. Si bien el epígrafe está situado en los capítulos prescindibles, eso no le impide funcionar como un principio que comparte fundamento artístico con *Rayuela*. La cita, que proviene de *Le Pèse-nerfs*,³⁵ apunta al vitalismo y a la ruptura artística que prefiguran una voluntad: la de transformarse en una escritura que excede incluso los alcances de la escritura misma.

El epígrafe no corresponde a un simple motivo anecdótico, o no simplemente; éste atraviesa *Rayuela* como una flecha que inocular en ella su inconformidad. Recordemos que *El pesa-nervios* es la escritura excéntrica de un hombre que no calza en los modelos artísticos habituales, pues se trata de una obra de corte epistolar en la que se hace un recorrido espiritual radical y estrujante. Artaud pugna por una utopía. Aspira a crear el pensamiento desde una instancia anterior a las categorías del pensamiento, de modo que, planteada como empresa absurda, busca la realidad que acontece antes de la conexión de

34 [En esta época, sólo algunos nos hemos empeñado en atentar contra las cosas, en crear en nosotros espacios para la vida, espacios que no parecían destinados a encontrar lugar en el espacio]

35 *El pesanervios*

las palabras y las cosas; busca “una surrealidad” en la que no prosperarían los encuentros de la realidad corriente, sino que “habría lugar a encuentros más sutiles y enrarecidos”. Con ello también cabría la posibilidad de diluir la angustia, producto de esa carencia fundamental que se concibe como el despojo de una fuerza vital; algo comparable a la pérdida de sentido en la vida corriente. Artaud, sin embargo, duda de que se pueda sondear el abismo de la nada y salir de nuevo a encontrarse consigo mismo sin la irrupción de la locura. En otras palabras, para Artaud lo tortuoso es el resultado de la opresión de un plan fallido: no poder rodear el cerco del pensamiento para burlarlo, sentirlo como una falsificación que obstruye el cauce de un río paralelo de donde brota otra verdad. Como Oliveira, sabe que de esa imposibilidad se desprende el suplicio.

El poeta reclama esta precariedad vital a través de la imagen de un pesa-nervios, figura bizarra que pondera el abatimiento existencial y que exige una suerte de absoluto o una “zona incomprensible y bien erecta en el centro de todo el espíritu” (Artaud, 2006: 21-25). En este sentido, al autor no le interesa el arte o cualquier otra manifestación que contenga ideas preconcebidas; el poeta construye su obra a partir de sí mismo como un Montaigne que escarba sobre su propia pesadumbre para incentivar su búsqueda. Probablemente, por eso, Cortázar advierte que la adhesión de Artaud al surrealismo representó su cristalización y no la continuación de un ismo, pues en lo fundamental de su visión, la poesía desiste de su cumplimiento estético y opta por una vivencia en la que la poeticidad no se reduce al poema verbal; se extiende a realizaciones o hechos de esa misma realidad (Cortázar, 1994b: 153-155). Artaud quiere esculpir una obra que “altere a los hombres, que sea como una puerta abierta que los lleve a un lugar al que nadie hubiera imaginado ir, una puerta simplemente ligada con la realidad” (Artaud, 2006: 3). La intención del creador del teatro de la crueldad no difiere esencialmente de la búsqueda de Morelli en *Rayuela*: “me pregunto si alguna vez haré 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” (R, 97: 608). Considerando lo anterior, se comprende mejor el sentido

de la cita de Artaud que se transcribe al principio de este apartado. En ella encontramos la idea de un arte que atenta contra el estado de cosas y busca espacios para la vida, y para nada más que la vida, pues para Artaud ésta “no es otra cosa que arder en preguntas. No concibo la obra al margen de la vida” (Artaud: 2006: 3).

Rayuela está cruzada también, a su manera, por un vitalismo que confluye con el de Artaud: “Hace rato que mucha gente sospecha que la vida y los seres vivientes son dos cosas aparte” (28: 314). Por esta razón, el mero propósito estético de la escritura se troca por una esperanza de transformación, de mutación: “No se puede revivir el lenguaje si no se empieza por intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad. Del ser al verbo, no del verbo al ser” (R, 99: 614).³⁶ La invención de una realidad poética, la intuición de una mirada nueva sobre las cosas tiene como fin salvar la distancia que separa al hombre de una vida más auténtica. Esa carencia se expresa contundente en *Rayuela*: “La vida, como un *comentario* de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance de otro salto que no damos” (R, 104: 635). Desde esta perspectiva, se puede hablar en *Rayuela* de una influencia extensa de Artaud que no responde a una particularidad estilística, sino a una actitud vital de largo plazo, pues con el poeta de la crueldad comparte, por un lado, la conciencia de que la poesía es un lenguaje alterno que restituye la ausencia de vida y la separa de la inautenticidad; por otro, ambas obras coinciden en que la búsqueda de la realidad se encuentra y se genera en este mundo.³⁷

3.5 Ser siempre poeta

La poesía habla al ser humano no como ser hecho, sino por hacer, le descubre espacios interiores que ignoraba tener y que por eso no tenía. Va a la realidad y la devuelve otra. Espera el milagro, pero sobre todo busca la materia que lo

³⁶ La posición vitalista de Cortázar es clara: “Desde muy temprano pasé de la escritura a la vida, del sueño a la vigilia. La vida aprovisiona los sueños pero los sueños devuelven la moneda profunda de la vida” (Cortázar, 1993: 22).

³⁷ Se puede agregar esta otra afirmación de Cortázar sobre el tema: “Y cada día me parece más lógico y más necesario que vayamos a la literatura –seamos autores o lectores- como se va a los encuentros más esenciales de la existencia, como se va al amor y a veces a la muerte, sabiendo que forman parte indisoluble de un todo, y que un libro empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y última página” (Cortázar, 2013: 286).

hace. Nombra lo que la esperaba oculto en el fondo de los tiempos y es memoria de lo no sucedido todavía. Sólo en lo desconocido canta la poesía. Ella acepta el espesor de la tragedia humana, pero no obedece al principio de realidad sino al orden del deseo. Choca contra los límites de la lengua y va más allá en el intento de responder al llamado de un amor que no cesa. Es un movimiento hacia el Otro, pasa de su misterio al misterio de todos y les ofrece rostros que duran la eternidad de un resplandor.

(Juan Gelman, 2005)

“Sois toujours poète, même en prose” (Baudelaire, 2003a: 6)³⁸ es una divisa que recorre *Rayuela* de principio fin. A pesar de no aparecer explícitamente como cita, la premisa de Baudelaire se encarna implícitamente en la totalidad de la arquitectura de la novela. Si bien el poeta francés no es el inventor del poema en prosa, sí lo atrajo al horizonte de sus contemporáneos y lo caracterizó como un modelo de escritura (Todorov, 1984: 63). He aquí los rasgos de esa aspiración: “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?” (Baudelaire, 2003b: 5).³⁹ Difícil no ver en esta interrogación de Baudelaire un punto de referencia en la progresiva soltura de la escritura poética decimonónica de la que *Rayuela* es heredera. Para Raymond existe una tradición estética que tiene en *Las flores del mal* su punto de partida, pues representa la búsqueda apasionada de la forma, es decir, es una tradición que pone el acento en la voluntad visionaria del artista (Raymond, 1960: 16). Así, a partir de Baudelaire se registra un cambio de concepción y desapego de la rigidez del canon literario que se haría estallar en la segunda mitad del siglo XIX con los movimientos poéticos finiseculares y, luego, con la instauración de las vanguardias artísticas en la primera mitad del siglo XX.

38 [Aun en prosa, sé siempre poeta]

39 [¿Quién de nosotros no ha soñado en sus días de ambición el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y entrecortada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?]

En esta circunstancia, la premisa inicial de Baudelaire se cristaliza en *Rayuela* como parte de una ruptura sostenida y una afinidad espiritual largamente anunciada a lo largo de la novela. La presencia de Baudelaire, como en el caso de Mallarmé, es sustentada por lo que Guillén llama influencia extensa, pues la prosa de Cortázar es *mutatis mutandis* baudeleriana, no porque comparta rasgos temáticos; lo es porque cumple con ese rasgo principal que es la capacidad de ceñirse al propósito expresivo. Así, la maleabilidad de la prosa poética de *Rayuela* recuerda lo que Baudelaire consideraba uno de los atributos esenciales de un gran poeta: adoptar una forma completamente distinta de sí para comprender una manera distinta de ser, lo que no sin extrañeza conduciría al lector a través de esta fenomenología de lo poético a alcanzar la alteridad.

Cortázar busca retomar lo abismal, lo inapresable de la imagen primordial del mundo a través de la vía analógica y metafórica, mientras que lo estrictamente narrativo es subsumido a lo poético (Yurkievich, 1997: 402-403). De este modo, la novela encantada por la llama poética trasciende lo habitual al poner en movimiento la imaginación, al subvertir el orden y al construir universos paralelos (Yurkievich, 2004b: 34). En este tránsito de lo cotidiano a lo insólito, Michel Butor señala que lo poético “se despliega siempre en la nostalgia de un mundo sagrado perdido” (1967: 21), es decir, el poeta es el que restituye el sentido original de las palabras de la tribu, las palabras de los relatos originales que le dan fundamento a lo colectivo. A través de la exploración, de la renomación, se busca entrar en contacto con un mundo restaurado, pues se trata de “una redefinición poética de la realidad y la experiencia. Entonces las cosas se aproximan desde una perspectiva paralela a la razón para acercarnos a otra verdad” (Cuadra, s/f: 40).

En *Rayuela*, la realidad poética se debe a la inclusión que permite un orden abierto, a la incursión de dos temperamentos o tendencias tradicionalmente opuestas, a la alternancia dinámica entre lo poético y lo novelesco que posibilita el contraste entre lo anecdótico y lo misterioso, lo histórico y lo

epifánico, a la apertura de sentidos y a la disipación de la ordenación coherente del mundo, de manera que lo enunciativo sirve como preparativo a la instauración de lo poético (Yurkievich, 1997: 395). Probablemente el atractivo de *Rayuela* reside en el hecho de que lo poético está íntimamente ligado a lo anecdótico, o sea que lo sorpresivo se instala en lo cronológico y lo disuelve. Como señala Butor, el movimiento de lo poético dirige lo cotidiano a una transfiguración que evita el aislamiento en el que incurre la poesía formal e independiente de lo narrativo (Butor, 1967: 31). Quizá esa liga entre relato y raptó lírico, entre lucidez y delirio, es lo que da a *Rayuela* su profundidad y fascinación, pues en la arena textual de la novela se libra una batalla constante que hace de esa tensión una necesidad de equilibrio. Paz ha dicho que “para ser, la novela tiene que ser al mismo tiempo prosa y poesía, sin ser enteramente ni lo uno ni lo otro (1994: 359).

Consciente de este desencuentro en el que se funda el arte de la modernidad occidental, Cortázar señala en un temprano y esclarecedor ensayo que el orden narrativo es poético si éste revela lo insólito de la realidad, pues en adelante lo poético se presenta como una experiencia total en la que lo novelístico es una parte de lo poético, y no al revés (Cortázar, 1994b: 147-149). La instalación del tiempo lírico en el orden narrativo, que es también el tiempo del juego, implica una suspensión del tiempo lineal, de modo que una experiencia de esa naturaleza arroja al lector a un estado de pérdida y de olvido. La paradoja de perderse para encontrarse toma sentido en la tematización de la experiencia del azar, del desencuentro, de la experiencia de vuelta al origen, pues si la poesía es como quiere Paz “la expresión de lo absoluto o de la tentativa para llegar a él”, si los poetas han testimoniado que éste no “está más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos”, (Paz, 1971: 99-101) entonces es posible “que haya un mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días (...). Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix” (R, 71: 540) nos dice el narrador de *Rayue-*

la. Así, la instalación de una realidad poética⁴⁰ depende de la alternancia entre estas dos tendencias tex-

40 En términos generales, esta es la justificación de que al campo poético de las citas que se consideran en este trabajo no se limite al género lírico, sino a toda expresión literaria que revele lo

tuales, pero también de los intercesores, es decir, de aquellas instancias que se introducen por conducto de las citas y se manifiestan como intermediarios entre dos posibles: el de la continuidad y la ruptura o bien entre el principio de realidad y el del deseo.

3.6 Marginalidad, azar y excepcionalidad

En el capítulo uno de *Rayuela* se realiza la primera alusión a la patafísica de Alfred Jarry:

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, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Meltmoths privilegiadamente errantes” (R, 1: 127).

En la cita se precisa la idea de la excepción como reino de la patafísica. Luego se hace una mención tangencial al conde de Lautréamont, seudónimo del autor de *Los cantos de Maldoror* del escritor franco-uruguayo Isidore Ducasse. Más adelante se concluye la cita con la mención de Melmoth, personaje de la novela gótica del escritor irlandés Charles Robert Maturin, *Melmoth, el errabundo*. Estas referencias comunican una reputación o si se quiere una mistificación, pues si la leyenda negra de Lautréamont se ha nutrido en parte con el misterio de su vida, con la exaltación de su figura por los surrealistas, con la conmoción y admiración que ha suscitado en notables escritores, se debe también a una interpretación en la que se ha fundido vida y obra, que es lo que le concede a Lautréamont el aura maldita de Maldoror, su personaje emblema. En esa misma dirección, al protagonista de la novela de Maturin, Melmoth,⁴¹ también le sobrevive una fama demoniaca y maligna. Por lo tanto, en ambos casos la historia negra de los personajes tiene como base un fondo común: el misterio, la indocilidad, la insubmisión, la errancia y la existencia reacia al orden gregario.

extraordinario o lo que sale de la norma.

41 Oscar Wilde adoptó el seudónimo de Sebastián Melmoth en sus últimos años de vida en Francia. El escritor irlandés hizo honor al personaje legendario al relegarse a una situación de errancia y aislamiento.

Aunque Oliveira se sitúa comprensiblemente en un plano más modesto al desmarcarse de los ejemplos extremos de las vidas de los Maldorores y los Melmoths, la reputación de marginal que acompaña a estos personajes no está lejos de la condición patafísica de Jarry que los personajes de *Rayuela* reivindican. Se debe recordar que la idea central de la patafísica está expuesta en *Gestas y opiniones del doctor Faustroll*, obra sardónica que se consagra al estudio de las leyes que rigen lo excepcional, por lo que las leyes generales de la física se convierten en un suburbio sin interés, mientras que las excepciones adquieren relevancia; por ejemplo las leyes que detonan el azar (Vázquez, 2006). Entonces, el universo de la anormalidad, de lo insólito y de lo singular es el terreno que la patafísica describe, pero también es, como la poesía, el reino de lo excepcional y lo singular.

En *Rayuela* el personaje patafísico por excelencia es la Maga, debido a que vive con naturalidad el desorden como si éste representara el orden de la regularidad. En eso consiste precisamente el aura poética de la Maga, en saltarse las casillas convencionales de la razón sistemática, que es lo que le da a este personaje la ligereza de la vitalidad, pero también una impetuosidad confusa. He aquí otra alusión a la Patafísica de Jarry: “a la Maga le encantaban los líos inverosímiles en que andaba metida siempre por causa del fracaso de las leyes en su vida” (R, 1: 127). *Del lado de acá*, en el capítulo 40, las discusiones entre Talita y Oliveira hay una mención directa: “Por debajo de los temas de discusión circulaba siempre un aire patafísico, la triple coincidencia de un histriónica búsqueda de puntos de mira que excen-
centran al mirador o a lo mirado” (R, 40: 384). Aquí se reitera el tema de la búsqueda, pues para Oliveira no es posible indagar, explorar si no se establece un lenguaje paralelo siempre al margen de la norma, o sea, un enrarecimiento singular que propicie una mirada diferente sobre lo observado, ya que sólo saliéndose del centro de la norma se pueden aflojar los nudos de los controles oficiales, con lo cual, Cortázar se ciñe a la sospecha de “la relación sujeto-objeto de conocimiento que impregna la literatura, el arte y la historia de la ciencia en el siglo veinte” (Barrenechea cit. por Cuadra, s/f : 29).

La radicalidad inconforme de Lautréamont y la patafísica de Jarry toman un aire medido en *Rayuela* debido a que la base realista de la anécdota de la novela exige al autor la conciencia de una distancia histórica y estética que se muestra en la configuración de los personajes, los cuales, dicho sea al pasar, poseen un marcado acento propio, pues a pesar de la voz diferenciada de cada personaje y de la dimensión particular en que se inmiscuyen, no deja de haber vasos que comunican el desacuerdo esencial por el estado de cosas. Los motivos de la marginalidad, de la excepcionalidad, de la razón insuficiente instauran en la novela una atmósfera de lo inusitado y de la extrañeza, que es lo propio de un mundo habitado por la discrepancia, por la disidencia y la inconformidad. En esta actitud rebelde podemos encontrar precisamente la influencia extensa que describe Claudio Guillén, pues la insumisión deviene una suerte de principio vital que puede ser considerado como uno de los estímulos más acuciantes de la ética de la invención. Llevado a la práctica de la escritura, el motor de la insumisión vuelve intransitables los caminos andados; es preciso descubrir otros.

En el capítulo 6, el azar aparece como medio de transgredir la mecanicidad y los resortes automáticos de las conductas de los personajes. La Maga y Oliveira se citan en un barrio sin tomarse la molestia de especificar los detalles de la cita. Toman el riesgo de no encontrarse, recorren las calles sin afán, y lo que para Oliveira es un juego de probabilidades, para la Maga es una fatalidad. Caminar sin rumbo fijo se convierte en una tematización de la búsqueda, y los *flanêurs*, esos seres baudelerianos que se pierden en la grisura de la multitud, recorren el laberinto urbano finisecular por excelencia: París. En *Rayuela*, el recorrido de los protagonistas dibuja trazos que se unen para formar figuras accidentales que se atraen y se repelen. En el capítulo 138 el narrador protagonista ataja el recuerdo y el azar: “Poco a poco, al azar de un diálogo que es como un trapo en jirones, empezamos a acordarnos. Dos mundos distantes, ajenos, casi siempre inconciliables, entran en nuestras palabras...” (R, 138: 709). El juego de encontrarse sin buscarse remite a una inversión de las costumbres en la que el azar es el medio que diluye las reglas. Incluso el itinerario de la rayuela se asemeja al de la vida humana, pues el juego se con-

vierte en un sino que supone destreza y azar; el escenario urbano es simbólico, pues ese laberinto es el espacio por excelencia de la errancia (Yurkievich, 1997: 377).

3.7 Libertad y sujeción

Dentro de las funciones que Genette distingue a propósito del epígrafe cabe señalar, para el caso que tocamos a continuación, la de un comentario del texto que logra su significación a partir de una cita que se confirmará y aclarará con la lectura del texto (Genette, 2002: 133). Considerada esta posibilidad, resulta significativo que *Rayuela* sea inaugurada por una modalidad privilegiada de cita de corte religioso-normativo procedente de un libro de finales del siglo XVIII: *Espíritu de la Biblia y moral universal: sacada del Antiguo y Nuevo Testamento*.⁴² En el fragmento citado, el autor (Abad Martini) enuncia el propósito de la obra en su conjunto: dar consejos morales universales que instruyan al hombre para encontrar el camino de la felicidad espiritual en el marco de la moral cristiana. Acto seguido, se realiza

una larga cita de corte humorístico de César Bruto.⁴³ La tercera cita-epígrafe, que abre *Del lado de allá*

42 “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, consejos y preceptos, que son la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal de todos los hombres de cualquiera edad, estado y condición que sean, y a la prosperidad y buen orden, no sólo de la república civil y cristiana en que vivimos, sino de cualquiera otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discutir.

Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento.

Escrita en toscano por el abad Martini con las citas al pie: Traducida en castellano

Por un Clérigo Reglar de la Congregación de San Cayetano de esta Corte.

Con licencia. Madrid: Por Aznar, 1797”.

43 “Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo esétrico y esótico, como ser por egenplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paíx adonde haiga calor, o de ser hormiga para meterme bien adentro de una cueva y comer los productos guardados en el verano o de ser una bívora como las del solójico, que las tienen bien guardadas en una jaula de vidrio con calefacción para que no se queden duras de frío, que es lo que les pasa a los pobres seres humanos que no pueden comprarse ropa con lo cara questá, ni pueden calentarse por la falta del querosén, la falta del carbón, la falta de lenia, la falta de petrolio y también la falta de plata, porque cuando uno anda con biyuya ensima puede entrar a cualquier boliche y mandarse una buena grapa que hay que ver lo que calienta, aunque no conviene abusar, porque del abuso entra el visio y del visio la dejeneradés tanto del cuerpo como de las taras moral de cada cual, y cuando se viene abajo por la pendiente fatal de la falta de buena condupta en todo sentido, ya nadie ninadies lo salva de acabar en el más espantoso tacho de basura del desprastijio humano, y nunca le van a dar una mano para sacarlo de adentro del fango enmundo entre el cual se rebuelca, ni más ni meno que si fuera un cóndor que cuando joven supo correr y volar por la punta de las altas montañas, pero que al ser viejo cayó parabajo como bombardero en picada que le falia el motor moral. ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendolé sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepientacuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!

de la novela, es un breve fragmento de una carta de Jacques Vaché⁴⁴ dirigida a André Breton: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays”.⁴⁵

Este tríptico ilustra en parte la estrategia citacional que se sigue a lo largo de la novela. En esta serie se opone sucesivamente la seriedad didáctica de una preceptiva religiosa a una prosa alterada sintáctica y gramaticalmente cuyo dominio es el humor. La tercera cita es un fragmento epistolar que expresa en términos confidenciales una inconformidad vital. Vistas desde esta perspectiva, es claro que en la diversidad textual de las citas hay una oposición en el tono, en el propósito y en el género. El efecto que se dispara al confrontar la identidad de estos textos tan diferentes entre sí, genera una ruptura que abre la novela a la convivencia de lo heterogéneo, es decir, a lo poético entendido como lo diverso, pues si la primera cita establece una atmósfera inicial de autoridad y solemnidad, ésta es inmediatamente minada por el humor de la segunda. A su vez, la segunda cita humorística funciona como una capa porosa intermedia que no evita la interferencia semántica entre la tercera y la primera. Podemos decir sintéticamente que entre las motivaciones temáticas hay una relación de oposición, rechazo y continuidad, pues entre la normativa de la primera cita, la humorada de la segunda y la inconformidad de la última se establece una relación crítica que juega con las identidades originarias de los textos. De ahí que fuera de su contexto original, los pretextos adquieren los rasgos de una alteridad que los remueve profundamente de la regularidad y la coherencia que revisten en sus discursos primarios. Es decir, la cita es usada aquí como un instrumento de la ironía y la transgresión, pues con el tercer epígrafe, el de Vaché, se abre el camino de la novela al impugnar la razón normativa de la cita religiosa.

CÉSAR BRUTO, *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (capítulo: Perro de San Bernardo). Carlos Warnes (1905-1984), más conocido por sus seudónimos César Bruto, Napoleón Verdadero, Uno Cualquiera o José Spadavecchia fue un escritor, humorista y periodista argentino.

44 La obra de Jacques Vaché (1896-1919) es prácticamente inexistente, apenas cuenta con *Cartas de guerra*, un conjunto de misivas que envió a sus amigos desde el frente, cuando el ejército francés lo reclutó para que hiciera la vez de intérprete con las tropas británicas en 1916. Sin embargo, el tono poético de sus misivas, su temperamento radical y su actitud hicieron que fuera considerado por Breton el primer surrealista.

45 [Nada mortifica tanto a un hombre como ser obligado a representar a un país.]

Valorado en función de la relación que establece con el resto de la novela, el epígrafe de Jacques Vaché entra en contacto con ella a la manera de una carrera de fondo, pues el lector está en la posibilidad de establecer lentamente una empatía entre el pre-texto y el texto destino que se va afirmando en su duración. En el curso de una lectura consciente de esta relación, el epígrafe puede ser objeto de una lenta decantación de la que surgen motivos como el sentido del deber, la sujeción a un ordenamiento social, la obligación patriótica o la obediencia estúpida del soldado. Vaché escribió con claridad su desacuerdo al expresar en esa carta la injusticia que representa cargar en los hombros el peso de un país, aunque sea el del propio.

Dado que el epígrafe contiene una proposición autosuficiente, no hace falta conocer la especificidad de la circunstancia histórica del ser humano que se vio involucrado en el horror de una guerra. En este sentido no se cumple la ironía intertextual. La lectura puede tomar otra dirección si se sabe, por ejemplo, que en un escrito posterior a la muerte de Vaché, André Breton explica la aparente sumisión con que su amigo acepta el reclutamiento en el ejército francés en el marco histórico de la primera guerra mundial. Breton señala que Vaché, cuyo ser no podía situarse más distante de los conflictos bélicos, participa en la guerra sin hacerlo; se niega de una manera paradójica; acepta, con indiferente esmero, el deber y el respeto: “Para encontrar el deseo y la fuerza de oponerse, había que manifestar una mínima participación [...] es una actitud de indiferencia total, hasta el punto de no servir para nada o más exactamente de deservir con aplicación. Actitud individualista por excelencia” (Breton, 2011). En vez de desertar del ejército en abierta confrontación institucional, Vaché desteje minuciosamente la lógica que lo avasalla al salirse de sí mismo, al desmarcarse de la condición de peón inútil en una sociedad que no consiente ni por asomo una opinión crítica o sarcástica acerca de la seriedad de la guerra. Breton se da cuenta de ello, al punto de sugerir que el acto supremo de humor negro de Vaché es el de preservar su vida en tiempo de guerra, para morir luego de manera gratuita y suicida en un tiempo de paz, ahí sí, en abierta confrontación social (Breton: 2011).

La experimentación de la falta de convergencia entre el exterior histórico y su necesidad íntima lleva a Vaché a la muerte como acto de reivindicación que termina con este desgarramiento. Aunque no se propone el suicidio como acto libertario, el artista tiene la facultad de decidir, pues “al menos en materia poética, [éste] es un ser fiel a la libertad” (Bonneyoy cit. por Aridjis, 2014: 9). De hecho, la actitud de Vaché recuerda la noción artística que Modigliani dejara asentada en una carta personal en la que considera que lo artístico supera cualquier otra consideración de índole social o moral: “Ton devoir réel est de sauver ton rêve”.⁴⁶ Incluso podría decirse que la muerte de Vaché es una realización individual que supera la mera vocación artística, o por lo menos la preponderancia de la realización vital entendida como acto artístico, como acto poético. Si el tema de la libertad fundamental de un individuo, cuyo drama se sitúa en una circunstancia histórica bélica, lo extrapolamos al asunto de la libertad del artista frente a los controles colectivos, o bien frente a la conciencia de la juridicidad, es decir, frente al hecho incontrovertible de que se vive rodeado de normas y deberes, entonces, en lo que toca a *Rayuela*, el epígrafe acusa en un sentido crítico ese problema esencial. El de la libertad artística de Modigliani, el de Vaché en el sentido de no perder al menos la libertad íntima de la elección.

En la novela, por ejemplo, se destaca la vida bohemia de los apátridas del club de la serpiente, que desatienden afanosamente las formas más asépticas de la pulcritud y la moral; dos motivaciones antagónicas están de por medio: libertad e imaginación frente a sujeción y control, de donde se sigue también el problema de la libertad escritural y la tradición, de la que no siempre puede desembarazarse el escritor. El epígrafe confirma una línea temática o una manera de entender esta dinámica entre libertad y control, que en la novela se confirma en el transcurso de su lectura y remite a un principio con el que se concluye esta disposición artística, la cual se basa en una ética interna: la del arte, la de la libertad.

46 Carta de Amedeo Modigliani a Oscar Ghiglia. [Tu único deber es salvar tu sueño]

3.8 Subversión temática

No hay novedad en el hecho de que la confluencia entre la memoria y el tiempo del acontecer humano sustenta la columna de todo gran arte que se precie de serlo. En el ámbito literario, la dimensión de la memoria y la estructura temporal de una obra se enlazan en la creación y en la recepción de los textos, cuya densidad está, como en *Rayuela*, atravesada por la imaginación.

En el primer capítulo advertimos que el narrador protagonista tiende un hilo entre el recuerdo y su objeto que concibe como una certeza infranqueable: “Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y los riñones, me obstinaba en reconstruir el contenido de mi mesa de trabajo, en Floresta, la cara de una muchacha llamada Gekrep-ten...” (R, 1: 126). En esta cita, la minucia del detalle, la memoria de lo insignificante, de lo simple, se opone a los grandes cuadros conmemorativos del almanaque personal. La nimiedad cotidiana y la sencillez se resuelven en un juego del recuerdo que el protagonista favorece. De pronto aparece la mención incompleta a *Albertina desaparecida*, que adquiere sentido dentro de los límites de ese fragmento en tanto que participa del contexto que le provee un conjunto referencial más amplio. Esto quiere decir que es innecesario el conocimiento del pre-texto de donde se deriva la referencia de Proust. Tampoco es imprescindible tener conciencia del notable sello lírico que alcanza por momentos la sexta parte del conjunto monumental de *À la recherche du temps perdu*. El nombre de Albertina se convierte aquí en el símbolo de las grandes pasiones amorosas, y por extensión, en el símbolo de lo memorable.

En el caso de conocer la referencia a la novela de Proust, el lector pone en marcha otras asociaciones que permiten el cumplimiento de la ironía intertextual. Pongamos por caso que el universo proustiano reside en la idea de la dilución del mundo y en la reconstrucción de esa ausencia a través de la memoria. Entonces, más allá de la validez de la interpretación, podemos conjeturar que en realidad la novela es el marco en el que el lenguaje es mediatizado por el mundo y no el mundo a través de la

novela (García Ponce, 1987: 343). Es decir, aquí comenzaría un cruce de códigos de lo narrativo, de lo imaginario y de lo poético, porque la consideración previa que el lector tiene acerca de un estilo o del tema de una obra, comienza a friccionar la lectura que se hace del texto que recibe la referencia, de manera que la presencia de ese antecedente detona el carácter intertextual de la ironía. La conjunción de planos abre un boquete de la realidad y permite la convivencia de universos análogos o disímiles, pero finalmente interruptores de la continuidad temporal. Y en esa interrupción de la cronología las realidades se tejen entre sí por la irrealidad que acusan las palabras. Perry advierte que un texto está provisto de una sola fábula que puede ser relatada de distintas maneras, pero los elementos del texto pueden participar en varios marcos temporales a la vez (la sucesión “natural” de la conciencia de un personaje; la sucesión dentro de un bloque de información transmitida a otro, etc.) (Perry, 1991: 7). Por eso es que la conjunción de esas realidades literarias tiene que ver con el orden fragmentario en que se dispone la lectura por un lado, y por otro, con la interacción que se produce entre el relato y las citas. Así, la obra es el territorio de signos polivalentes en que se infringe lo canónico, pues “en la medida que hace ‘sonar’ las voces de otros textos, se rompe la jerarquía establecida del lenguaje literario mediante el caos de los discursos vivientes” (Lachmann: 43-44). En esta situación, la irrupción de las voces disidentes clausura la linealidad de la lectura cronológica y aparece la pluralidad intertextual que evoca lo otro, lo contradictorio, lo inédito, el ensamble de mundos.

La presencia de uno o varios intertextos contribuye a modelar la percepción lectora en un sentido u otro. Por ejemplo, en el segmento transcrito del capítulo uno el significado se produce por una oposición esbozada por el narrador entre la amplitud y la parvedad semántica de los temas que entran en relación, tras lo cual se genera una suerte de circulación decreciente. Como resultado, la significación de la referencia temática proustiana frente al planteamiento sencillo de la remembranza cortazariana, se produce por la vía de la resta entre un conjunto mayor y uno menor. Recordemos que algunos de los aspectos temáticos que se advierten en *Albertina desaparecida* son la ausencia del cuerpo amoroso

y el paso angustiante del tiempo. Aquí, la escritura se presenta como una forma de recuperar un mundo que hemos tenido que dejar en “nuestro movimiento dentro del tiempo lineal” (García Ponce, 1987: 347), mientras que el narrador de *Rayuela* se empeña en restituir el derecho al recuerdo de lo insignificante mediante la reconstrucción de los detalles de una mesa o una cucharita de té desde la discontinuidad narrativa.

En *Albertina desaparecida*, la recuperación del tiempo se da “en un espacio ajeno a la temporalidad”, pues lo que transcurre no es la vida sino la sustancia del artificio literario que, no obstante, hace que “la vida se muestre en su verdadera forma” (García Ponce: 1987: 349). En el caso de Oliveira, éste pugna por la recensión de un mundo también desvanecido que busca restaurar. Puede decirse que el interés por los objetos insignificantes del recuerdo en *Rayuela* adquiere peculiaridades simbólicas que superan el orden utilitario de las cosas mediante el juego. Por esa razón, el narrador señala la vanidad de pensar que se comprenden las cosas del tiempo, pues no más que en sueños, en la poesía, en el juego [...] nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos” (R, 105: 636). Es así como una operación lúdica en la que los objetos pertenecen a un orden menor subvierte el orden convencional (Yurkievich, 2004: 205) y permite el desplazamiento de una consideración temática superior a una de menor rango.

En el capítulo 74 se explicita por medio de una morelliana el reconocimiento de una poética de la pequeñez, en la que el motivo de la conformidad con lo pueril supone la limpieza del polvo de lo heredado, por lo que el propósito de una poética de esta naturaleza busca igualar la experiencia del gran tema de la tradición con la pureza de la nimiedad no sacrificada todavía a la más que cocinada historia de la literatura. La inversión de los grandes temas por las motivaciones pequeñas y la ruptura consecuente de la forma/contenido de la novela tradicional agreden ese orden que la novela denuncia y cuya insuficiencia se exhibe en múltiples formas. Esta inversión temática apunta al desplazamiento, que se-

ñala de paso la subversión de la tradición y la necesidad de plantear una propuesta de novela que cuestiona las herencias y revitalice el lenguaje a partir de uno de los temas rectores de la novela, la búsqueda de la autenticidad.

3.9 Conformidad y riesgo

El capítulo 73 se inicia con un rapto lírico pleno de imágenes, colores y sugerencias que el narrador frena con el planteamiento de un dilema: la vida del hombre instalado en la costumbre, solapado por su paciente consentimiento *versus* la opción de rebelarse por el camino de la invención. El fuego, el ardor, la hoguera, son los símbolos de las imágenes ocres que representan la llama rebelde que se consume en la inercia de los días y los cálculos temporales de la resignación. De ahí surge la pregunta del narrador, de ahí “si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la *Tatigkeit* [...]” (R, 73: 544). Esta pregunta, planteada a manera de disyuntiva, es precedida por un desborde poético; luego, la conciencia del personaje se concentra en la desconfianza en el artificio literario, en la aceptación de la literatura como acumulación de herencias vanas, en la sospecha de que los opuestos complementarios, las dicotomías, no son sino expresiones de la continuidad de una lógica tradicional falsa que se extiende a la materia literaria. De pronto, cuando más exaltado se encuentra el rapto lírico inicial de este capítulo, es obstaculizado por la intervención de una interrogación que impide su continuidad.

El diálogo intertextual a nivel temático se establece entre la misma referencia de *Los alimentos terrestres* y *Rayuela*, pues aunque la referencia no tiene marcadores tipográficos que la remitan como título de una obra, por ejemplo cursivas o uso de mayúscula inicial, la transparencia de la traducción al español no deja lugar a dudas de que el título del pre-texto, o sea de la novela de Gide, se constituye en primera instancia en una oposición en la que se confrontan los contrarios, o sea, los placeres terrenales

al deber ser. Esta oposición toca estrictamente a *Los alimentos terrestres*; el lector no tiene por qué saberla, pero aun desconociendo la novela del narrador francés, puede deducir que la referencia forma parte de una adversación más amplia que corresponde a la contraposición entre los placeres de Gide y la rebelión que se plantea en *Rayuela*. Es decir, lo que permanece de Gide no es sólo el título de una obra con todo su universo de significaciones posibles, sino una dialéctica de oposición que se extiende con sus propios términos a *Rayuela*. A manera de analogía, diríamos que angustia es a placer terrenal en Gide lo que en *Rayuela* es conformismo a rebelión. Como resultado, la estrategia citacional extiende su dominio a la sintaxis narrativa y no sólo a su contexto temático, que por lo demás es suficientemente generoso para que el lector siga la pista de la reflexión planteada en este episodio. Por tanto, habrá ironía intertextual sólo si hay un segundo nivel de lectura en el que se establece un diálogo entre las referencias y *Rayuela*, que son los signos evidentes de conexión entre el texto destino y el texto de partida.

Si, por ejemplo, en una lectura más acuciosa se tiene en cuenta que Gide contrapone en *Los alimentos terrestres* el asunto de la previsión y la seguridad a la vivencia de lo sensual; dicho de otro modo, que hay una oposición entre la elección de una vida acomodaticia y el vuelco a la experiencia de un presente vívido y riesgoso, entonces la interpretación se modifica, pues en la novela de Gide hay un movimiento que va de la certeza cotidiana de los días al desarraigo de esa previsión, para con ello empujar al riesgo, porque *Los alimentos terrestres*, obra de un agudo sentido poético, son los placeres sensuales inagotables, pero también son el signo de una permanencia, de una instalación en el presente, de un abandono libre y sin culpa para volcarse a la conjugación de ese tiempo que es un aspersor de lo concurrente. Una escritura, la de Gide, que convoca a una fuga del país de la seguridad para emprender el viaje al país de la delectación, se despliega en diálogo al entrar en contacto con una situación temática que la absorbe. Porque el capítulo 73, que es el texto destino (T1), hace suya la mención de Gide porque, como ya se ha mencionado, se formula desde una doble oposición. Primero

está la de la conformidad *versus* el hedonismo que se desarrolla en la novela de Gide, luego se encuentra la del texto destino, que es la de la costumbre *versus* la rebeldía de la invención que se propone en el capítulo 73 de *Rayuela*. Lo que hace posible el entronque de las oposiciones del pre-texto y del texto es la continuidad de dos dualidades que se reconocen en esa forma adversativa, pero también en una extensión temática que transforma la referencia más antigua, la de la conformidad y el deseo sensual, en una fórmula más general que propone como solución a la conformidad el fuego de la invención.

La orientación hedonista de Gide es superada por otra de carácter ético en la que la verdad de la invención es el medio para salvarse de la costumbre. Habría que hacer notar que en 1897, año de publicación de *Los alimentos terrestres*, Gide acusa en su discurso una clara vocación liberadora del hombre; en ese sentido hay también una intención ética que en *Rayuela* se asume a través de la preocupación vitalista, de la inquietud por la vida del hombre, tema que engloba el capítulo, pero además en la novela de Cortázar se agrega un sigilo respecto al lenguaje que en Gide no figura: la sospecha de que la palabra puede ser un sutil medio del engaño indica una clara conciencia de la crisis y del desgarramiento de la escritura que busca mediante la invención empecinada una posibilidad de subsistencia.

Capítulo 4 Otredad y pluralidad

4.1 El lector como semejante

En el capítulo 79 Morelli detalla su posición teórica acerca de las posibilidades de la novela que, en buena medida, *Rayuela* ensaya. Uno de esos elementos que conforma la idea de la nueva novela, proveniente del *Roman comique*, es la complicidad que postula un juego entre lector y autor: “Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre” (R, 79: 560) de manera que la adopción de una perspectiva simultánea anule el tiempo del lector para colocarlo en el tiempo del autor. En este contexto, el autor introduce la cita de Baudelaire a la manera de un exhorto: “Para ese lector, *mon semblable, mon frère*,⁴⁷ la novela cómica (y qué es Ulysses?) deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga entrañable que no siempre alcanzamos a desentrañar” (R, 79: 561).

La búsqueda y el encuentro propuestos por el narrador se dan en una simultaneidad de tiempos, en el reconocimiento de signos que permiten la sospecha de algo no siempre claro, pero que se manifiesta como una obsesión, como una preocupación latente en el corazón de la escritura; nada demasiado distante de la solicitud que dirige Baudelaire al “hipócrita lector”. Como es sabido, el verso señalado se desprende de un poema de *Las flores del mal* que se intitula “Al lector”. El poema comprende imágenes sombrías sobre la debilidad y la mezquindad de los hombres que remiten a la unión de dos concep-

47 [mi semejante, mi hermano]

tos antitéticos: la naturaleza y la cultura que, de paso, aluden al título del libro. De tal modo que *Las flores del mal* puede ser entendido en un plano estético como “la belleza que se extrae del mal... o la complacencia hacia el pecado porque es estéticamente fecundo” (Bonville, 1987: 14). En el poema citado, el poeta se reconoce en la lasitud y en la cobardía de su semejante, se declara inmerso en el tedio, que es la peor falta que puede cometerse porque el hombre se niega a sí mismo como proyección hacia el futuro, o bien como participación vital. La noción profunda de esta estética del mal consiste en recuperar la esencial fortaleza humana⁴⁸ a través de una exploración de la fealdad de la existencia (Bonville, 1987: 18) de la que el poeta resurge con la conciencia de la fragilidad. En eso consiste su humanidad y, por tanto, su semejanza con el lector, en la conciencia de su vulnerabilidad.

En una reseña temprana de 1949, Cortázar advierte que lo valedero en Baudelaire es haber ilustrado la “esencialidad incontaminable de la poesía”, pues la presunta inmoralidad con que descalificaron sus contemporáneos *Las flores del mal* acusa una situación que hoy se reconoce como su legado. Esto es, el lenguaje y los temas de esta obra parten fundamentalmente del examen de la condición humana del poeta, de su espiritualidad y de su carne. Baudelaire adelanta, con mucho, uno de los propósitos del surrealismo que es el desvelamiento de un paraíso terrenal, el cual permitió el hallazgo de caminos inusitados en la poesía moderna (Cortázar, 1994b: 185-186). Marcel Raymond afirma, hablando de Baudelaire, que el objeto de su poesía es abrir la puerta a ese otro universo, que es el propio, es decir, dejar que la individualidad se escape de sus confines para aspirar a lo infinito (Raymond, 1960: 18).

Del plano epifánico que se expresa en Baudelaire se pasa en *Rayuela* a un plano ontológico en el que la idea de la complicidad lectora de Morelli es el pilar de continuidad entre ambos textos. Por lo tanto, la relación entre la cita y su texto de recepción no se da en términos de convención genérica o de identidad entre escrituras, se debe al paralelismo que se establece entre dos apelaciones de diferentes

⁴⁸ Ejemplar en este sentido es el poema de *Los pequeños poemas en prosa* “¡Matemos a los pobres!”, en el que uno de los personajes de la anécdota golpea alevosamente a otro, un viejo limosnero, que al verse agredido termina por defender con entereza la dignidad perdida en su vida de indigencia.

contextos temáticos que dialogan e incitan al otro a un hacer. Como propone Benedetto Croce, el poeta pone al lector “faccia a faccia con l’unico problema della poesia de Baudelaire, quello poetico” (Croce, 1950: 256).⁴⁹ No es lejana la relación entre el fundamento del poema de Baudelaire que condena el tedio por inhibir toda actividad, y el inconformismo de Morelli, que señala el hastío por la lectura convencional de una obra que ofrece una propuesta igualmente ordinaria. Como puede verse en esta ecuación, la preocupación de corte moral en Baudelaire se convierte en el motivo que conecta con la inquietud profundamente humana de Cortázar por el lector.

4.2 *Je est un autre*. Identidad poética

Una noción fundamental en la concepción del trabajo poético en la segunda mitad del siglo XIX se debe a Arthur Rimbaud, quien escribió en la ya citada “carta del vidente” la nada gratuita y conocida divisa “je est un autre”,⁵⁰ cuyas implicaciones golpean profundamente las nociones de estabilidad de la identidad artística y desmantelan la premisa romántica del genio creador que parte del yo individualista. En el capítulo 47 de *Rayuela* se puede leer: “Entonces no era: soy yo; soy él. Entonces era al revés; soy él *porque* soy yo” (R, 47: 445). Una alusión clara a la premisa de la carta referida, que es de hecho la semilla temática de la novela, la fuente de la búsqueda que junto con la idea de tránsito, de transformación, constituyen la propuesta desnuda de la obra. De hecho, la idea del otro se tematiza en este capítulo a través de la confusión de identidades que se establece entre la parejas Oliveira-Traveler y Talita-Lucía. Incluso el nexos que introduce la causa en la frase citada se subraya para enfatizar una relación clausurada en sí misma, pues Oliveira aparece como un tercero en discordia que no disputa nada. Ni siquiera cuando Horacio “se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga” (R, 54: 479) se concibe en una contienda por el sitio de Traveler o por el amor de Talita, pero en el

49 [frente a frente con el único problema de la poesía de Baudelaire, lo poético.]

50 [yo es otro]

juego de las identidades inestables se desprende un misterio que inquieta sobremanera a los personajes que se sienten consternados, atravesados por el principio de no contradicción. Si nada puede ser y no ser al mismo tiempo, entonces habitar al otro únicamente puede darse en el plano del revés del entendimiento, en el opuesto de lo cuerdo. Alcanzar la otredad sería arrastrar al otro a su extremo opuesto, al testimonio de su desintegración, de su despersonalización, al lado de lo poético.

Recordemos que en *Imagen de John Keats*, Cortázar desglosa los pormenores de la poética del artista inglés, también conocida como poética del camaleón, la cual, a contrapelo de la corriente romántica general basada en la expresión de lo individual y lo subjetivo, se caracteriza por un movimiento inverso: *grosso modo*, el poeta sufre una pérdida de identidad o una despersonalización, gracias a la cual se sume en un estado de indefensión, es decir, en una condición disminuida de la personalidad que, no obstante, lo dispone como una esponja porosa que absorbe lo que le rodea. Luego, al volverse, desde el punto de vista fenomenológico y en su relación con el mundo, el receptáculo de las presencias que lo circundan, el poeta puede delectarse con lo amargo o con lo bello, con lo sublime o con lo trágico, porque al carecer de personalidad es capaz de apoderarse de otras identidades, de otras formas de ser, es capaz de volverse un camaleón (Cortázar, 1996: 492-496). El poeta es un ente sediento de ser, así lo entiende Paz al señalar que el poeta dialoga con el mundo desde la soledad y la comunión porque está buscando reunirse con su objeto; la poesía es el vestigio material de esa experiencia. En la comunión con lo otro se revela la potencia oculta del mundo que, sagrada o execrable, es la fuerza del delirio y del arrebató que emerge del contacto con lo carnal o lo espiritual (Paz, 1971: 97-100).

No obstante esta condición de lo poético, en otros momentos de *Rayuela* la otredad aparece infranqueable. En la línea anecdótica del accidente que sufre Morelli en el capítulo 22, el narrador reflexiona acerca de un posible vuelco a la soledad fundamental: “La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro” (R, 22: 240). Por lo tanto, la mayoría

de las veces ese encuentro no alcanza a cumplirse porque está falseado de origen. A veces en el amor “se podría avanzar en el conocimiento siempre que en un momento dado se lograra un coeficiente tal de amor [...] que el espíritu cristalizara bruscamente en otro plano” (R, 27: 282).

La presencia de Rimbaud en *Rayuela* se manifiesta como una confluencia que expresa valores compartidos como la rebeldía, desde cuya óptica se valida la re-invencción o la creencia poética en la manera de entender la posesión de los seres y las cosas.

4.3 Viaje y transformación

Et le Temps m'engloutit minute par minute
(Baudelaire, 1994: 224)⁵¹

Para Gérard Genette el epígrafe es una cita *exergo* (fuera de la obra) que se coloca al frente de ella, como parte de la obra o bien puede situarse al borde del texto (Genette, 2001: 123). El teórico francés distingue cuatro funciones principales del epígrafe que requieren del trabajo del lector para interpretar el gesto. La función más directa tiene que ver con el comentario, con una intención de esclarecer y justificar el título. La segunda función es la más ampliamente difundida y usada: se trata de un comentario del texto que enfatiza su significación de un modo indirecto, o bien se trata de una cita cuya significación se confirmará y aclarará con su lectura. La tercera función es la más sesgada, pues su rasgo esencial no consiste propiamente en lo que dice, sino en la identidad del autor y el efecto de su personalidad en el texto. La última repercusión se da por la sola presencia del epígrafe, pues éste ofrece una multitud de datos que revelan la época, el género y la orientación de un texto; por lo demás también remite a un estatus intelectual (Genette, 2002: 133-136).

51 [Y el tiempo me devora minuto a minuto]

El epígrafe “Il faut voyager loin en aimant sa maison”⁵² abre la segunda parte de *Rayuela, Del lado de acá*. La cita proviene de *Les mamelles de Tiresias, drame surréaliste*,⁵³ de Guillaume Apollinaire (1880-1918). Esta obra, cuyo título contiene ya el nombre de una de las vanguardias artísticas más notables del siglo XX, conduce directamente al mito griego del adivino Tiresias. Recordemos que una de las versiones del mito, según *Las metamorfosis* de Ovidio, relata las transformaciones de este personaje de la condición masculina a la femenina en castigo por atentar contra un hecho de la naturaleza. Siete años después, Tiresias reincide en otro acto contra natura (la separación de unas serpientes en pleno apareamiento) y recupera su condición masculina. El tebano, quien ha transitado de un estado a otro, es solicitado por los dioses para hacer de juez en una discusión entre Júpiter y Juno acerca de si es el hombre o la mujer quien obtiene el mayor placer sexual. Tiresias testimonia que el hombre obtiene acaso una décima parte del placer femenino. En castigo es enceguecido, pero luego se le compensa con la facultad de la adivinación mediante el canto de las aves (Ovidio, 3: 316-338).

Apollinaire toma como fuente este mito para la creación de su obra teatral con no pocas diferencias, pues si en *Las metamorfosis* Tiresias recupera al final su condición original masculina, en la pieza del poeta franco-polaco, la mujer (la esposa) se transforma en hombre (Teresa/Tiresias) para ocupar la posición dominante, mientras que el hombre (el marido) se ve constreñido a la tarea de parir una cantidad absurda de hijos. Aquí se desplaza la carga temática de manera que la inversión de los roles de género conduce a la obra de Apollinaire a la ironía y a la reivindicación femenina.

En la primera edición de la obra, Apollinaire dirige, previo a una escena introductoria, algunos poemas al elenco que realizaría la primera representación en París en el año de 1917. La particularidad de estos poemas dedicados a los actores, es que cada uno de ellos acentúa la finalidad y expresa la valía

52 [Hay que viajar lejos, sin dejar de amar su casa.]

53 [*Los pechos de Tiresias. Drama surrealista.*]

de cada uno de los roles de la historia del drama. Más que una atención personal al elenco, Apollinaire especifica el eje en torno del cual gira cada uno de los personajes, con lo que contribuye de paso a que el lector comprenda lo que pretendía lograr con su obra. Llama la atención en particular el poema-dedicatoria a un actor de nombre Howard, a quien le correspondía encarnar el papel del pueblo o de la gente de Zanzibar, que es el lugar donde se ubican las acciones de la obra. El epígrafe citado “Il faut voyager loin en aimant sa maison” es un verso que proviene del poema dedicado a Howard, o mejor dicho, al papel alegórico que este actor representa: el poema es una especie de canto a la fecundidad de hombres y mujeres; es también un impulso al riesgo de lo desconocido; es una toma de partido por el conocimiento y por la transformación de los hábitos heredados.

La conexión con *Rayuela* se centra aquí precisamente. El epígrafe referido apunta a la idea del viaje y al problema de la pertenencia a la primera morada, a los orígenes, al terruño. Oliveira es un transterrado del lado de acá, del Buenos Aires de los barcos y los amores desarraigados. El epígrafe sintetiza también la historia de un hombre que se aventura al azar, resume la memoria de un afán de absoluto que se mantiene intacto, pues es, parafraseando René Char, como el amor realizado que permanece deseo (Char, 2012: 69). Pero esa tentativa se topa con un límite que Oliveira no puede franquear. En el capítulo 98 de *Rayuela* se puede leer: “Y así es como los que nos iluminan son los ciegos” (R, 98: 609). Se trata de una alusión al adivino Tiresias. Luego, Oliveira señala amargamente la paradoja de que sean precisamente los ciegos, los otros, los que terminen convirtiéndose en guía de los demás, refiriéndose a la Maga que, sin contar con el aparato intelectual que sostiene la visión mundana de Oliveira, puede andar mejor el camino.

En *Rayuela* el deseo de transformación se manifiesta en el epígrafe de Apollinaire y se corrobora con la lectura del texto. Se puede hablar de este aspecto desde varios ángulos temáticos. El primero incide en la anécdota de manera literal, pues refiere un hecho concreto de la historia, que es el retorno

de Oliveira después de la estancia europea. La cita se encuentra en la parte inicial *Del lado de acá* de *Rayuela*, porque apunta justamente al momento de la novela en que retorna a casa Ulises-Oliveira luego de una larga travesía física y espiritual, que es de hecho uno de los cuatros ciclos antiguos que Borges identifica como temas arquetípicos de la narración: el tema del retorno configura el eje narrativo de *La Odisea*, es decir, el retorno del héroe (Borges, 2010: 579). En un segundo nivel, el epígrafe alude al deseo de absoluto que quizá se cumpla al final del viaje, al término del tránsito espiritual que a su vez sugiere la necesidad de diluir los hábitos del pasado y de aligerar el equipaje. En tercer lugar, la cita se vincula además con la idea de travesía que se expresa visualmente con la figura del juego de la rayuela, pues ésta es el símbolo inequívoco de un recorrido vital que, como cada viaje, puede recomenzar una y otra vez. Por último, el peso cultural del epígrafe de Apollinaire nos sitúa en un clima y una intención que da nacimiento y orientación a las vanguardias artísticas del siglo XX, con las cuales *Rayuela* no oculta ni evade su filiación, pues las referencias encuadran la visión artística de la novela.⁵⁴

Si bien el motivo de la transformación se resuelve en dominios distintos en el mito que nos cuenta Ovidio, en el drama de Apollinaire y en *Rayuela* se puede hablar de una idea esencial de cambio, de tránsito, que es el cauce que une las tres historias. Cada autor acentúa y privilegia claramente el

54 Cabe señalar, en lo que toca de manera particular a la relación de Cortázar con el surrealismo, lo que manifestó en una entrevista de 1971. En ella el autor argentino expresó que este movimiento había sido el detonador de un cambio de ruta respecto a la relación crítica que había mantenido hasta entonces con el lenguaje. Con la asimilación de la vanguardia aprendió a confiar en el absurdo y a rehusarse a la sensatez sistemática. Por ello, Cortázar reconoce en la fuerza vital de este movimiento una actitud irrompible y una forma de conocimiento que se da cotidianamente de múltiples formas (Barnechea, 1998: 6). Por otra parte, José Manuel Oviedo considera que “Cortázar está *más allá* de la propuesta surrealista porque temía las fórmulas y prefería la disidencia total de la revuelta dadá o del sector más insumiso del grupo, la de Crevel, Artaud, Queneau, y otros. Su concepción suponía una crítica del arte como algo dado y parte de un *establishment*; amaba la contradicción, la negación y la burla como elementos de su arte o anti-arte” (Oviedo, 2001: 163). De hecho, en *Rayuela* hay una crítica al surrealismo a propósito del problema de la destrucción del lenguaje en la que Etienne argumenta que si bien esta vanguardia diagnosticó con claridad la censura racionalista de la realidad y del lenguaje, se enganchó luego con las palabras en vez de desprenderse de ellas, pues seducidos por la palabra pura, los surrealistas no advirtieron suficientemente que la creación de un lenguaje, aun si conspira contra sí mismo, revela la estructura humana. De modo que, además de librar al lenguaje de sus ataduras, hace falta revitalizarlo. Cosa que no puede hacerse si no se repiensa todo lo que forma parte de esa realidad (R, 99: 613).

ámbito temático que le incumbe en lo que cuenta. Apollinaire, por ejemplo, utiliza el asunto de la transformación para perturbar hábitos, inequidades de género, taras, mientras que Cortázar le concede al tema del viaje el valor primordial de llave, de mirilla hacia otro mundo, pues éste implica también un movimiento necesario a lo diferente, un recorrido existencial por la rayuela, por la fatalidad y por lo desconocido, pues la sobrevivencia ante lo ignoto requiere de inventiva. Finalmente podemos ver la idea de la transformación dentro del tema del viaje a través del paso por el ciclo natural de la vida que concluye con la muerte, pero en cuyo trayecto hay el fruto vital del recorrido.

4.4 Intercesores

Los intercesores, una irrealidad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran el cielo con el dedo. No puede ser que esto exista, que realmente estemos aquí [...]. Ese fantasma ahí, esa voz de una negra muerta hace veinte años en un accidente de auto: eslabones en una cadena inexistente, cómo nos sostenemos aquí, cómo podemos estar reunidos aquí esta noche si no es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible... (R, 12: 179).

En el capítulo 12 aparece la figura de los intercesores, que es una de las claves que permite entender la idea de la intermediación entre dos o más universos paralelos que se instauran en la novela. El carácter intermediario de los santos, por ejemplo, la irrealidad fantasmática de los músicos, de los pintores, de los poemas, todo ese conjunto participa de una ilusión que es sembrada mediante una estrategia de tanteo intertextual, pues, en términos críticos, la intertextualidad permite, como técnica, la reformulación de los significados (desautomatización y extrañamiento); revela, también, el ilusionismo realista y las implicaciones del *collage* intertextual. El espacio de la intertextualidad, por lo mismo, “sería tal vez el descubrimiento de la esfera mediadora, el descubrimiento de ese 'entre' como instancia que media entre las categorías opuestas,” pues ahí donde se encuentran objetos opuestos entre sí, hay que buscar una tercera instancia, algo que los singularice y los reúna a la vez (Nicz, 1993: 115-116). Pero esa intersección de realidades, de figuras, es una mentira, un artificio:

...sentía ahora que la verdad estaba en eso, en que Bessie y Hawkins fueran ilusiones, porque solamente las ilusiones eran capaces de mover a sus fieles y no las verdades. Y había más que eso, había la intercesión, el acceso por las ilusiones a un plano, a una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procuraba cercarlo (R, 12: 179-180).

Lo intertextual es un artificio, pues el texto dentro del texto es una edificación en la que la convivencia de los códigos que informan esas obras se convierte en un factor de construcción autoral por un lado, y por otro, en un elemento recepcional para el lector; de hecho, el paso de una configuración sígnica a otra motivada por el juego es lo que genera el sentido del texto, pues al tiempo que adquiere un carácter lúdico o paródico se enfatizan los límites de los textos. Por lo tanto, la actualidad de esas fronteras depende precisamente de su movilidad, pues al cambiar las orientaciones hacia un código u otro se modifican también los límites de esas fronteras (Lotman, 1993: 126). En *Rayuela* esos códigos pertenecen a instancias básicamente del arte, pero no solamente: “Por el momento ciertos cuadros, ciertas mujeres, ciertos poemas, le daban una esperanza de alcanzar alguna vez una zona donde le fuera posible aceptarse con menos asco y menor desconfianza que por el momento” (R, 90: 583). La presencia de lo musical se cruza con el ámbito de lo sexual. Este par de formas de intercesión son las que alcanzan el mayor despliegue poético de la novela. Del código musical, por ejemplo, Cortázar emplea lo rítmico, la síncopa, el acompasamiento de lo vertiginoso y del silencio para instalar una atmósfera donde llueve la naturalidad, donde se expresa el ser desde flancos imprevisibles.

En el capítulo 92, lo lúdico y lo erótico entroncan con el motivo de la invención de la escritura como metáfora de la creación en la que hay que “insistir, distraído, hasta darse cuenta de que todo hay que inventarlo otra vez, que el código no ha sido estatuido, que las claves y las cifras van a nacer de nuevo, serán diferentes, responderán a otra cosa. El peso, el olor, el tono de una risa o de una súplica, los tiempos y las precipitaciones, nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal, el

amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora...” (R, 92: 589). Del código erótico y escritural surgen relaciones análogas que ambas instancias connotan: lo poético empata con lo erótico en el clímax que uno y otro despuntan, en la búsqueda de la fusión con su objeto, en la necesidad incesante de la invención de los juegos, en el desdoble posible de lo otro, que es el territorio en donde se fragua el encuentro de lo extraño.

En el siguiente fragmento del capítulo 16 encontramos una sucesión de citas y referencias cuya articulación textual remite al *collage* literario:

Desvalida, se le ocurrían pensamientos sublimes, citas de poemas que se apropiaba para sentirse en el corazón mismo de la alcachofa, por un lado *I ain't got nobody, and nobody cares for me*, [...] y al mismo tiempo un verso de Perse, algo así como *Tu est là mon amour, et je n'ai lieu qu'en toi*, donde la maga se refugiaba apretándose contra el sonido de *lieu*, de *Tu est là mon amour*, la blanda aceptación de la fatalidad que exigía cerrar los ojos y sentir el cuerpo como una ofrenda, algo que cualquiera podía tomar y manchar y exaltar como Ireneo, y que la música de Hines coincidiera con manchas rojas y azules que bailaban por dentro de sus párpados y se llamaban, no se sabía por qué, Volaná, y Valené, a la izquierda Volaná (and nobody cares for me) girando enloquecidamente, arriba Valené; et je n'ai lieu qu'en toi, Volaná y Valené, Ronald no podría tocar jamás el piano como Earl Hines, en realidad Horacio y ella deberían tener ese disco y escucharlo de noche en la oscuridad, aprender a amarse con esas frases, esas largas caricias nerviosas, *I ain't got nobody* en la espalda, en los hombros, los dedos detrás del cuello, entrando las uñas en el pelo y retirándolas poco a poco, un torbellino final y Valené se fundía con Volaná, *Tu est là mon amour and nobody cares for me*, Horacio esaba ahí pero nadie se ocupaba de ella, nadie le acariciaba la cabeza, Valené y Volaná había desaparecido y los párpados le dolían a fuerza de apretarlos, se oía hablar a Ronald, y entonces olor a café, ah, olor maravilloso del café, Wong querido, Wong, Wong, Wong (R, 16: 196-197).

En un ensayo sobre la genealogía de *Rayuela*, Saúl Yurkievich advierte que esta técnica se remite a la pintura cubista, de la cual Apollinaire abreva para expresarse en el ámbito poético. El *collage* obedece a una noción que tiene como propósito conflictuar, antagonizar, hacer una representación simbólica de lo moderno, cuya base es el cambio incesante y la carencia de unidad respecto al mundo. La expresión específica de esta idea se da formalmente con la incorporación caótica de referencias y frag-

mentos de una diversidad de instancias (Yurkievich, 2004: 131). En *Rayuela* esta técnica se ofrece como un principio de construcción narrativa; aquí las citas y las referencias no son un adorno que decora el texto, su función no es ornamental. Más bien la disposición consecutiva de las citas genera un itinerario de imágenes que construyen la atmósfera del relato.

Las citas, en el marco del *collage*, detonan la intersección de varias realidades, el tiempo y el espacio se revuelven, el cruce ontológico de los personajes descubre su sitio en la ruptura de la linealidad, pues el fragmento citacional rasga la coherencia e instala la diversidad de lo opuesto. Por ejemplo, en plena celebración libatoria del club de la serpiente, el narrador focaliza la conciencia de la Maga y desde ella deja saber los poemas que acuden a su memoria: uno deriva de una vieja canción, cuya alma sonora se debe al virtuosismo jazzístico de Earl Hines. En esta pieza el desamparo amoroso adopta la forma exasperada de un sollozo, mientras Saint John Perse alude al espacio insalvable que separa al amante de su objeto amoroso, lo que resulta en una continuidad de imágenes que conduce a un estado de fuga, de modo que el desamparo de la canción contraría en apariencia el verso de Perse. El resultado: una fracción de sentido que sintetiza la dialéctica de la atracción y el rechazo. La prolongación del sentimiento de fuga se desprende de esta oposición de estímulos musicales y verbales. El verso de Perse “estás ahí mi amor, y sólo tengo cabida en ti” asimila al verso de la canción “no tengo a nadie, a nadie que le importe”. El atributo lírico de las dos proposiciones impide la confrontación brusca entre ambos códigos: de una parte lo amoroso desata la nostalgia de la separación original, la disolución de la androginia primordial, la irreductibilidad del deseo y su aspiración incesante; de la otra parte, la canción es el lamento de la soledad infranqueable y el abandono. Entonces el deseo y el lamento engloban el lirismo del capítulo entero que empalma perfectamente con la síntesis enunciada en el verso compuesto: *tu est là mon amour and nobody cares for me*. La unión de dos citas recortadas crea una nueva proposición poética que alude con precisión al sentimiento de abandono que sacude a la Maga.

Tal como se ha definido, el *collage* es un principio compositivo en todos los niveles de *Rayuela*, pues rige historia y discurso, determina los principios que condicionan la representación y es la imagen motriz de lo verbal (Yurkievich, 2004: 140-141). En el diseño de este capítulo en particular, la figura de construcción es la adición, pues se trata del agregado de elementos citacionales convergentes, o bien de referencias que coinciden en un estado y en un tono. La naturaleza fragmentaria de las citas permite también, por otro tipo de movimiento que podemos caracterizar como pendular, la continuidad del relato, pues depende del retorno oscilante de los motivos que lo alimentan. A partir de una breve recapitulación de las referencias del párrafo citado, advertimos la siguiente secuencia: está, en primer término, la cita de la canción de jazz que ilustra el motivo del desamparo; luego aparece la cita de Perse que, como se ha sugerido, apunta al motivo de la distancia amorosa; después viene la indefensión, el desarme, en el que la Maga es vista como una ofrenda erótica mancillada, como un objeto de la fatalidad; luego reingresa el movimiento pendular con el motivo de la melancolía encarnada en la música; más adelante, nueva vuelta del motivo de la distancia del amante. Retorno del tema del desamparo: “no tengo a nadie”, pero esta vez se reviste de un tono erótico que fantasea con la sensualidad de la música de alcoba que preludia al acto sexual, o sea, la síntesis de todas las citas culmina con la plenitud del coito. Pero como se trata de una marea que va y viene en la imaginación de Lucía, en el texto se finiquita la esperanza de la realización erótica y el delirio de la abismación, pues “Horacio estaba allí pero nadie se ocupaba de ella” (R, 16: 197). Una reconexión de tiempos, realidades opuestas se escapan de la fábula y se constituyen en el lugar de la fuga, de la espiral de la invención intertextual por la composición trastocada que anuncia el *collage*, pues éste fusiona lo heterogéneo y lo fragmentario (Yurkievich, 2004: 144).

Para Lotman, la narración puede ser interrumpida deliberadamente por fragmentos textuales como citas y referencias que pueden ser consideradas afines al texto en el que se incluyen o bien pueden ser discordantes con el código del texto de recepción. De manera que cuanto más acendrada es

la diferencia de códigos del texto introducido y del texto básico, “tanto más sensible es la especificidad semiótica de cada uno de ellos” (Lotman, 1993: 131).⁵⁵ En este capítulo se confirma que la conjunción de la impureza, la diferencia, lo extraño conduce a un plano en el que la imaginación musical rima con lo poético, la invención de palabras (volané y volaná) compagina con los colores que aporta un fresco de Piero della Francesca, el torbellino de la sensualidad contrasta con la amargura de la indiferencia, el deseo no colmado se concilia con la imaginación que suple su pérdida, y la armazón interna del capítulo se ajusta a la disposición fragmentaria de la novela.

Como observa Yurkievich, la naturaleza aditiva del *collage* desborda y libera a sus elementos de su habitualidad y abre la vía que dinamiza la multiplicidad y la recomposición de lo relatado, pues favorece lo azaroso, lo turbio, lo estrepitoso para devolverlo a su fuente original (Yurkievich, 2004: 144). Los motivos citacionales son, por tanto, los pretextos que provocan la convivencia de códigos antagónicos por los que las citas se conectan con la alteridad y subvierten sus fundamentos semánticos originarios.

4.5 Oposiciones

En el capítulo 28 Gregorovius cita un verso del poema “El alma del vino” de Baudelaire: “Un soir, l’ame du vin chantait dans les bouteilles” (R, 28: 295).⁵⁶ Este poema de *Las flores del mal* pertenece a una serie de textos líricos dedicados a la relación del hombre con el vino. En el poema citado, el vino se presenta como un aliciente frente a las penurias de la vida; representa el instante del gozo, la re-

⁵⁵ Señala Iuri Lotman que los pueblos arcaicos pueden permanecer por largo tiempo en un vaivén cíclico del que son arrancados por la irrupción de una fuerza exterior que pone en movimiento los mecanismos de autodesarrollo, de manera que mientras más violenta es la ruptura y el consecuente desciframiento de códigos es más ajeno, más dinámico será la movilidad en que se ponga a la cultura de esa comunidad (Lotman, 1993:124). No sería demasiado distinto si extrapolamos la idea anterior a lo que acontece en un texto abierto como *Rayuela*, en el que el texto madre lucha con los subtextos que se dependen de las citas. A la manera de un movimiento lúdico que rompe con el marasmo de la lectura pasiva en virtud de una estrategia citacional, la interrupción del ejercicio tradicional de un hacer literario se convierte en una potencia dinamizadora del lenguaje con cargo a la recepción activa en la conciencia del lector.

⁵⁶ [Una noche, el alma del vino cantaba en las botellas]

compensa al arduo trabajo del hombre y aparece como un placer esperanzador. En el episodio de la novela, el verso pierde parte de su candor original, pero se acopla a la situación en la que se le reimplanta al conservar la atribución popular del vino como fuente de placer y de alegría. La cita perfila una velada del club, cuya atmósfera de regocijo contrasta con el escenario inminente de la muerte del bebé Rocamadour. Lo que se conserva de la identidad original del verso de Baudelaire es el valor del vino como deleite, pero este valor funciona además como un término de oposición en la sintaxis narrativa. A la alegría de la velada se le oponen otras referencias relacionadas con el tema de la muerte que contrastan la atmósfera del gozo del vino y preludian la tragedia que se avecina: el intento suicida de Guy, las menciones al *Bardo Thodol*, el libro tibetano de los muertos, que alude a un periodo intermedio entre la muerte y el renacimiento en el pensamiento budista, adelantan la ya mencionada muerte del infante.

En esta circunstancia aparece el verso de Valéry de *El cementerio marino*: “*Il faut tenter de vivre*”⁵⁷ se acordó Oliveira, Pourquoi? El verso había saltado de la memoria como las caras bajo la luz del fósforo, instantáneo y probablemente gratuito” (R, 28: 307). Posteriormente, ya con la presencia de los demás miembros del club, la discusión acerca de los textos fundacionales de las culturas de Oriente y Occidente deriva en un juicio reprobatorio a esta última, el cual se ilustra con la imagen del alacrán que se clava el aguijón: “harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con él mismo” (R, 28: 309). Luego se debate desde una perspectiva metafísica la concepción de la realidad. De pronto, Gregorovius cita el verso que previamente había pensado Oliveira: “*Il faut tenter de vivre*” (R, 28: 313).

La estrategia intertextual no implica el conocimiento del verso del pre-texto; el lector puede pasar de la referencia y obtener una idea incluso precisa del contenido del episodio. En cambio, la ironía puede establecerse si el lector identifica que la estrofa XXIV, la última de *El cementerio marino* de Paul Valéry, contiene el verso citado en el texto destino. El poema alude en términos generales al asun-

57 [Es preciso intentar vivir]

to de la resistencia vital, a la aspiración de una vida espiritualmente fecunda. A su vez, el poema de Valéry contiene un par de versos del lírico griego Píndaro: “Alma mía, no aspire a la vida inmortal/ pero agota el campo de lo posible”.

La estrategia de filtrar una cita poética en el propio texto responde a intenciones que no pueden generalizarse, sin embargo, una de esas opciones es la de remitir al lector a espejos que conducen sólo a referencias literarias (Pleet, 1993: 78), pues la realidad de la literatura hecha de literatura es una instancia ficcional apartada de la realidad factual. La mejor demostración de esta afirmación es el caso de una cita dentro de una cita en un texto poético que acusa una realidad tres veces apartada de la realidad empírica (Smirnov cit. por Pleet, 1993: 78). Una manera de nombrar este procedimiento es la cita a la segunda potencia, según la consideración de Manfred Pfister (1994: 209). En el capítulo 28 se realiza un procedimiento parecido en el que el verso mencionado de Valéry sobre la intención de vivir hace alusión a su vez al epígrafe de ese pre-texto, es decir, a la necesidad de agotar las posibilidades vitales en Píndaro, de manera que se establece una superposición de niveles que se evocan mutuamente. Aquí se puede hablar, entonces, de una cita a la segunda potencia, pues el verso de Valéry citado en *Rayuela* remite temáticamente al epígrafe de Píndaro en *El cementerio marino*.

De esta confrontación de universos poéticos se deriva una confluencia de asuntos en los que se revela una clara oposición temática entre vida y muerte, entre el principio y el fin de un ciclo, entre la circunstancia que encarna una premisa filosófica doblemente enunciada y la situación vital del personaje principal de *Rayuela*. Esta oposición se extiende a otras posibilidades. Por ejemplo, en el capítulo 126, Oliveira menciona el cuento de Jules Supervielle, “La desconocida del Sena”, que sugiere irónicamente la muerte de la Maga a través de la anécdota del cuento en la que el personaje principal se ahoga en el río. El tejido de citas, como se ha visto, permite la intervención de otros marcos temporales en los que aparece lo sorprendente, lo inusitado producto de esa convivencia de lo heterogéneo.

4.6 Otredad fallida

En el capítulo 36, luego de la desaparición de la Maga, Oliveira exclama: “No la veré nunca más, está escrito. *O toi que voilà, qu’as tu fait de ta jeunesse?*”⁵⁸ El verso proviene del poema de Verlaine “Le ciel est par-dessus le toit”.⁵⁹ En esta composición poética la imagen de la vastedad del horizonte teñido de cielo azul contrasta con el vacío interior de la voz lírica. La simplicidad y serenidad de los elementos naturales del exterior se oponen al paisaje interior del poeta que se interroga por el pasado de una vida incierta. El verso citado captura un fragmento de la anécdota de la novela y lo ilustra en su dimensión lírica. Esto es, la cita muestra el reverso que el despliegue épico de Oliveira no permite ver. A través del verso, la elegía se reviste de un lamento que, sin embargo, no prospera en la inercia del dolor. Merced la cita hay un recorte previsto de todo exceso sentimental. Ahora bien, desde el punto de vista temático, el motivo del poema de Verlaine es la tristeza de saberse lejos de una vida templada, el cual se ajusta sin violencia al asunto principal del capítulo 36: la aflicción de una vida errada, sin rumbo. Gracias a su semejanza temática, el texto destino asimila al motivo del pretexto, es decir, se lo apropia, pero hay que aclarar que ambos motivos son momentos que van construyendo el drama de un tema mayor de la novela, que es la búsqueda de un paraíso en la tierra, el encuentro con lo otro inefable. En este sentido, la estrategia citacional, que podemos denominar de énfasis temático, apela a una de las intenciones recurrentes en el trabajo de la citación: acentuar o prolongar el tema nuclear a través de uno de sus motivos.

58 [Oh hete aquí, ¿qué has hecho de tu juventud?]

59 [El cielo está por encima del techo]

Dentro del mismo capítulo, encontramos la escena memorable que tiene como protagonistas a Oliveira y a la *clocharde*: “Y cuando se bebieron casi toda la segunda botella y estaban más contentos que nunca, Emmanuèle recitó un fragmento de *La mort du loup*” (36: 365). La referencia proviene del título del poema narrativo de 1864 del poeta romántico Alfred de Vigny (1797-1883). “La muerte del lobo”, reflexión moral acerca de la resistencia impasible a las vicisitudes de la vida, relata una historia que tiene como imagen tutelar un animal salvaje, amenazado y finalmente muerto por unos cazadores. Decimos que es un poema de corte moral porque la imagen del lobo cercado da cuenta de una actitud frente a las situaciones fatales de la existencia, pues el animal no se arredra ni se doblega frente a sus victimarios; se impone al dolor en la soledad del último acecho. Así es como el hombre solitario y marginal frente a su destino se equipara al lobo frente a la crueldad del cazador. La circunstancia descrita en el poema se asemeja a la situación de Oliveira a un nivel metafórico. Ante el acecho del club, ante la desaparición de la Maga, ante la propia búsqueda inalcanzada, el protagonista es un hombre emboscado por el destino: “No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros. Había que saber estar solo y que tanto querer hiciera su obra, me salvara o me matara” (R, 36: 354).

El pre-texto (el poema de Vigny) no interfiere directamente en el episodio que se cuenta, así que en ese sentido se trata de una referencia prescindible. Pero si consideramos que las referencias intertextuales propician la conexión con otras realidades que completan la insuficiencia de la fábula original, entonces, el conocimiento de éstas favorece la puesta en marcha de otras relaciones que profundizan y, como en este caso, abren la significación de una condición abismal: la de la soledad del hombre. La conciencia de la referencia permite enfatizar, como estrategia citacional, el motivo de la desolación del protagonista y enmarca su circunstancia en el fracaso del encuentro con la otredad: “En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*” (R, 22: 239).

En una extensión de la misma escena, la policía finalmente apresa a Oliveira y a la *clocharde* por lo que se conoce administrativamente como faltas a la moral. En tanto, la indigente canturrea *Je n’è oublierai le temps des cerises... et tous nos amours, et tous nos amours*,⁶⁰ versos de una canción popular francesa del siglo XIX: *Le temps de cerises*,⁶¹ de J.B. Clément y Rénard, cuya letra expone en líneas generales la contraposición de la felicidad y de la desdicha amorosa. Esta letra, que tiene su correlato objetivo en la imagen de la cosecha de cerezas, introduce una atmósfera contradictoria con la circunstancia descrita en la escena en la que los personajes son conducidos con violencia a galeras. En este punto, los versos de la canción citada por la *clocharde* crean un efecto irónico frente a la rudeza de los policías que apresan a los infractores. Cabe también la posibilidad de vincular la memoria histórica, que trae consigo la canción del intertexto “el tiempo de las cerezas”, al motivo de la esperanza y la resistencia al dolor personal o colectivo ligado, a su vez, a la insurrección y represión de la comuna de París sucedido en 1871. Considerando que en Francia esta canción se ha convertido en una bandera de lucha y en un himno contra la opresión, el efecto ante el arresto y la “esperanza de un tiempo mejor” que provee la cita en el episodio comentado, produce un impacto doblemente irónico. Por una parte, está la relación intertextual que puede establecer cualquier lector que conozca la letra de la canción y, por otra, la relación que surge con mayor fuerza si se tiene conciencia del aspecto histórico. Aquí se despliega una estrategia que podríamos llamar de contención, la cual consiste en contraponer una cita poético-amorosa, al parecer gratuita, a un acontecimiento violento que tiene lugar en el escenario a la vez inundo y majestuoso de la rivera del Sena. El verso de la canción enfatiza el tema de la esperanza amorosa y la expectativa de un futuro menos indigno, lo que le da un toque de humor el patetismo de la escena. La cita comentada obedece a la práctica del consejo gideano citado en la morelliana del capítulo 79: “*ne jamais profiter de l’èlan acquis*”,⁶² que establece un principio de no conformidad que puede

60 [No olvidaré los tiempos de las cerezas... y todos nuestros amores, y todos nuestros amores.]

61 Tiempo de cerezas

62 [no aprovecharse del impulso adquirido]

interpretarse como la negativa a permanecer en la comodidad de una forma artística redituable. Es decir, la cita funciona como una barra que contiene los excesos del melodrama y permite el regreso a la sobriedad anticlimática, de manera que según la idea narrativa de Morelli se eviten “las construcciones sistemáticas de caracteres y situaciones” (R, 79: 559).

El narrador describe el juego simbólico de la rayuela que ilustra con sus casillas las sucesivas etapas de un periplo vital cuyo recorrido comprende el cielo terrenal, el retorno a páginas del pasado en el que la sangre de las cerezas es el cumplimiento imposible de un deseo largamente desdibujado por el tiempo, y entonces, el cielo del poema de Verlaine es también, de pronto, el azul del cielo de la última casilla de la rayuela. La intersección de realidades poéticas enlazadas desde el eje de los motivos que las circundan se da en términos espirales, es decir, en un tiempo de ruptura que regresa una y otra vez a las casillas del recorrido que traza sus líneas paralelas entre el cielo y el infierno, entre esas metáforas obsesivas que cierran la pinza del tiempo, del hueco, del abismo, de lo otro.

4.7 Revelación y encuentro

En el capítulo 56, a propósito de la supuesta tentativa homicida de Traveler contra Oliveira, el primero le reprocha al segundo su inestabilidad, los sobresaltos que le causan a los demás su búsqueda: “El verdadero doppelgänger sos vos, porque estás como desencarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba” (R, 56: 500). La conversación de madrugada, el temor a la violencia suicida u homicida son elementos de una atmósfera extrañada en la que Traveler exclama: “-No estás sólo Horacio. Quisieras estar solo por pura vanidad, por hacerte el Maldoror porteño” (R, 56: 504).

Este episodio, que raya con el tema del absurdo, revela la dimensión simbólica de la alteridad que alcanza el personaje principal y toca también el aspecto de la crueldad del teatro de Artaud como un medio de su consecución. Oliveira se inflige a sí mismo, y a los otros, una cierta crueldad porque no puede conciliar su búsqueda con los demás, pero gracias en parte a esa conducta logra por fin algún

tipo de acercamiento con el otro,⁶³ porque la crueldad como símbolo de la vida señala la inconformidad del hombre con el mundo y con él mismo, pues el hombre busca lo que lo hiera. Artaud concibe la crueldad como signo metafísico de un arreglo con el “sueño de una armonía recobrada, cuya expresión primera fue el deseo de reconciliación entre la naturaleza y la cultura” (Domuillé, 1996: 33). Por ello, la conducta de Oliveira manifiesta en ciertos momentos una especie de impiedad con la cual se aparta de la conducta esperada por los demás. Este proceder desune el tejido moral de las relaciones habituales, pues manifiesta una desavenencia y posibilita un encuentro desprovisto de la intermediación de los esquemas psicológicos y morales que reproducen la inautenticidad de las relaciones humanas.

De este modo, la entrevisión, la antropofanía que se revela en el encuentro con lo humano, con la pareja de amigos, (Talita y Traveler) es un atisbo de eso que Morelli sospecha a su manera y que Oliveira lleva torpemente a cabo: “No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado a mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mi hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en la luz total sin tiempo ni espacio” (R, 61: 520). El paraíso inalcanzado se hace de alguna manera asequible, se cumple la antropofanía en la medida en que Oliveira retorna de la experiencia de ese encuentro como otro, y con la conciencia cierta de que, como cree Bajtín, “ser significa ser para otro y a través del otro para sí mismo” (Bajtín, 2009: 328). De esta manera, la transformación identitaria del personaje, pero también la identidad de la novela, se ven conmovidas desde sus cimientos por este choque entre identidad y diferencia que constituye la condición dialógica de la pluralidad intertextual.

63 Se debe aclarar que la crueldad así entendida no apunta a la satisfacción de un apetito sádico, sino que presupone la revelación de un vínculo con lo esencial, presupone al otro, que es el territorio de esa crueldad que se mira bajo su epidermis y cuya esencialidad radica en el descubrimiento de su ser y de su verbo (Domuillé, 1996: 22-23).

4. Conclusiones

Las citas, alusiones y referencias que aparecen en *Rayuela* son los indicios de una visión del mundo fundada en un vasto catálogo de la cultura. Aunque en este trabajo sólo se han puesto de relieve las referencias provenientes de la poesía francesa, éstas señalan, de cualquier modo, una inclinación literaria que sirve tanto a la composición de la obra como a los encuentros entre tradiciones que terminan por abrir un camino a la realización de la alteridad.

La construcción intertextual, el trabajo de citar, supone una conciencia de la repetición, de un corte y pega en el que, parafraseando a Oliveira, cualquier trozo de realidad puede plegarse a un verso ilustre (R, 122: 666), pues, si la literatura dispone de un acervo inagotable de libros que citar, es quizá porque tiene una fuente no menos extensa, que es la heterogeneidad y la complejidad de la experiencia humana. Que la naturaleza imite al arte más de lo que el arte imita a la naturaleza, como quería Oscar Wilde, implica la consideración de lo diverso. Es decir, si entendemos la cultura como un gran texto, cuya pluralidad no depende del reflejo entre realidad empírica y arte, sino de cierta convergencia en la que la ficción y lo “real” tienen contactos inevitables a través de los cuales se abastecen de motivos, entonces, la citación puede considerarse como una voluntad de continuar la larga cadena de tiempo que se teje entre la escritura y esa instancia cultural de la tradición.

En este trabajo hemos querido mostrar cómo, a través de lo *poético*, la intertextualidad *desarticula lo automatizado*, cómo las referencias revelan el ilusionismo realista a través de lo que tal vez sea su sello definitorio: el *ser espacio de intermediación* en el que universos textuales desemejantes se juntan, es decir, el espacio en que *identidad y diferencia contienden*, pues es el territorio de la mediación el que conduce al descubrimiento. En *Rayuela* las estrategias citacionales son el instrumento para tomar la unidad en plena pluralidad, pues el trabajo de la cita permite la conjunción de diversas realidades literarias, conecta universos aislados y enriquece ilusoriamente la realidad en la medida que

colabora en su reinención. En otras palabras, el diálogo intertextual en *Rayuela* es *el cruce de voces del texto matriz y las de las obras citadas*, de manera que este encuentro permite no sólo la intersección de esas voces, sino, además, la conjunción de mundos que se engarzan por medio del juego o del movimiento que éste desencadena sobre la marcha de la lectura.

En *Rayuela* las citas funcionan, en algunos momentos, como principios de construcción narrativa; otras veces actúan como diques, pausas, hiatos que asaltan el vacío o lo instauran, o también son dispositivos *mediadores* que interceden en el acceso a una realidad poética en la que se aprehende una evidencia que le da la vuelta a la racionalidad. Siendo partícipes de una narrativa abierta, cuya dirección reformulan y enriquecen, los intertextos potencian la narración a otros espacios imaginarios y a nuevos significados. Las estrategias citacionales revelan, además, el mecanismo de oposición en que se funda parte de la construcción de la novela a nivel temático y estructural. Los opuestos complementarios son caracterizados a partir de citas que, al representar un fragmento de la tradición, se desprenden de ella y se reformulan en una disputa en la que la identidad originaria de los textos se desplaza temáticamente para formarse otra.

De manera puntual, podemos decir que las citas son *detonantes*. En *Rayuela* preceden a la irrupción de un raptó lírico, otras veces son el motor de combustión que entreteje, reduce o sintetiza una instancia poética o narrativa. Por eso la inclusión de una cita modifica necesariamente el entorno textual que la recibe, pues produce cambios que reconfiguran la identidad del texto de partida. Aquí se puede mencionar otro tipo de estrategia que nombraremos de *énfasis temático*, pues gracias a esta modalidad el autor profundiza las relaciones entre el pretexto citacional y el relato que lo contiene al enfatizar el mismo asunto temático desde una perspectiva diferente. El caso de la cita del poema de Vigny “la muerte del lobo” en el capítulo 36 da muestra de esta relación enfática entre la muerte y la melancolía.

Otra figura de construcción que se encuentra en el texto es la *adición*: se trata del agregado de elementos citacionales convergentes, o bien de referencias que coinciden en un estado y en un tono.

Con ello se produce una coexistencia de elementos que crean una atmósfera propicia para la intención o el clima afectivo del relato. El *collage* intertextual da cuenta de esta técnica que también podemos denominar acumulatoria.

Las citas pueden ser *moderadoras*: basado en el principio del novelista André Gide, quien aconseja no aprovecharse del impulso adquirido, el autor emplea las citas a la manera de una malla de contención de los excesos líricos; esto es, contraviene con la ironía la expectativa del lector respecto de los usos de la novela tradicional.

Desde el punto de vista de la pragmática del texto, las citas son *liberadoras*, pues al ser introducidas de manera fragmentaria en el discurso, permiten, al menos momentáneamente, una fuga, del mismo modo que una distracción o un recuerdo interrumpe la dicción consecutiva del pensamiento, una cita suspende la linealidad de la lectura, mientras introduce un texto sorpresivo y promueve escapes que avanzan, retroceden y desgarran la tersura de la textualidad.

La ironía intertextual, concepto que Umberto Eco sistematiza, apunta a una construcción en la que una lectura se entiende cuando menos en dos niveles. De un lado, en *Rayuela* la estrategia citacional no supone obligadamente el conocimiento de los textos citados. En este sentido, la mayoría de las referencias no evitan como tal la comprensión de la anécdota de la novela. Del otro, es cierto también que una lectura indiferente a las referencias de una obra de naturaleza abierta y fragmentaria como *Rayuela*, resultaría insuficiente, pues el espacio de la significación literaria se ve de alguna manera determinado y contaminado por la presencia de otros textos que comunican códigos de universos singulares. Por tanto, se puede establecer que el contenido propiamente novelesco no se pierde con el desconocimiento de esas referencias, pero se anula la posibilidad de diálogo con esas instancias, con esos precisos intercesores, pues, en realidad, una lectura concebida dentro los límites de una autonomía in-

tratextual no existe; una y otra vez saltarán ecos de otras escrituras, aun si quien lee las desconoce. En todo caso, el grado de implicación y exigencia en una lectura corre por cuenta del lector.

Otra de las posibilidades de lo intertextual citacional está en lo que Claudio Guillén plantea como convención e influencia intensa. Considerando que la convención es una influencia extensa o sistemática y que la influencia intensa es directa, en *Rayuela* encontramos ambas conceptualizaciones. Por ejemplo, la empatía del autor con la práctica vitalista de Antonin Artaud en el plano literario es una influencia intensa, en tanto que hay registro escrito de esa consideración. La convención extensa, en cambio, puede darse a través de autores que representan por sí mismos fracciones notables de la tradición. El ejemplo de la prosa poética de Baudelaire, la videncia y el desarreglo de los sentidos de Rimbaud, el rigor de la forma de Mallarmé, se pueden entender dentro de lo que se considera como convención, en la medida en que la fuente de transformación de la que *Rayuela* es heredera no es la imitación de un estilo, sino la actitud en la que descansa una práctica de escritura.

De la misma manera que María Barrenechea describe cómo originalmente Cortázar planteó la construcción de *Rayuela* a partir de asuntos narrativos centrales en función de los objetivos que procuraba (Barrenechea, 2003), en este trabajo las referencias intertextuales relativas al tercer y cuarto capítulos revelan una reiteración temático-simbólica que toca lo que hemos llamado ética de la forma, porque las citas y el diálogo establecido a partir de ellas buscan conmover los cimientos del lector y comprometerlo en una práctica vitalista que excede los meros recursos estéticos de la literatura. Razón por la cual, la preocupación por cambiar la escritura a través de su destrucción y su renacimiento, la ruptura de formas adocenadas del lenguaje, la inclinación por la rebeldía o la no conformidad y el riesgo, la subversión textual, la aspiración a la libertad poética como una escritura de la revelación, la insumisión de la que algunos de los poetas surrealistas dan cuenta como el azar, lo insólito, y la marginalidad, forman un ensamble intertextual que ampara una escritura separada de la tranquilidad del

deber cumplido y lejana al acatamiento del orden impuesto. Por lo demás, las citas son indicaciones que dan pistas al lector sobre el terreno que pisa, sobre una inclinación estética, vital e ideológica que la novela propone y extiende como una red textual.

En el capítulo cuatro, los intertextos se enarbolan en torno a dos líneas fundamentales que se juntan. La primera de ellas se refiere al tema de la búsqueda de la otredad que, por intermediación de las citas, se cumple textualmente a través de la segunda línea de trabajo: la pluralidad, en la medida en que las referencias manifiestan una diversidad capaz de unir textos provenientes de diferentes marcos espacio-temporales. La aspiración a la otredad se entiende también como una aspiración conjunta de deseos que cristalizan en la preocupación por la exploración y formulación poética de la realidad, pero esta empresa supone la intercesión de otros actores lejanos que trazan su propia esfera a través de las citas, pues en la novela se conjuntan diversas temporalidades, se producen intersecciones de personajes desvanecidos, se recuperan instancias perdidas, se reconstruyen e inventan realidades. Por tanto, el acaso el signo de la pluralidad inapresada que la novela busca alcanzar encuentra en el plano intertextual la posibilidad de intermediación que implica el descubrimiento de eso que es revelación y puente de encuentro. De esta manera, el lector como preocupación, la identidad poética como condición fenomenológica propia de la recepción de lo diverso, la vida y la muerte como ciclos de transformación, la toma de partido por lo desconocido, la memoria, el tiempo, la escritura como vestigio de ese recorrido, igualmente se comprenden como búsquedas que tienen en la ficción y en el arte el estímulo del movimiento para su continuidad, no sólo como un itinerario físico y artístico, sino como un lugar de reconocimiento que crea espacios para la vida, y desde donde, sin embargo, también se atisba la muerte gracias a la palabra intertextual que sirve de puente y conexión entre lo uno y lo otro. La mirada de Argos se concibe, pues, como una multiplicidad de ojos poéticos que encarna el ensamble de citas recuperadas y puestas en una nueva visión literaria.

Salta a la vista que las citas implican una adhesión cultural que se expresa en un problema de escritura, pues, lejos de la inocencia, revelan una elección y una predilección, un cortejo y una cercanía a algunas figuras de la literatura francesa relevantes al proyecto de invención de Cortázar. Por eso, la presencia de autores como Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Vigny, Mallarmé, Valéry, Proust, Gide, Apollinaire, Artaud, Vaché, Verlaine, Perse, Supervielle y Bataille en un mismo embalaje da cuenta de la habilidad de un autor para integrar en una concepción de lo literario la diversidad de voces de una tradición, con lo cual se revela también un trayecto espiritual. Este desfile de autores aparece, a veces, a modo de una vaga referencia, en apariencia, desconectada del contexto de recepción; en otras ocasiones, hay un vínculo explícito y, por tanto, reconocible; otras, aun sin contar la referencia explícita, la resonancia de otros textos alude a principios estéticos compartidos, de manera que se establece un diálogo intenso en ese tapiz de pluralidad textual que es *Rayuela*. Pero ese diálogo que funda una escritura tiene su relevancia menos en sus precursores que en el plano en donde se singulariza. De suerte que, si las semillas intertextuales valen en *Rayuela*, es porque todo ese campo de preocupaciones culmina en la búsqueda de una realidad otra, en la puesta en marcha de una visión, en una manera de concebir y de mirar autónoma que inventa su propio correlato.

Resulta evidente que las citas no sólo secundan una iniciativa de escritura que se lleva a cabo; enuncian una poética y confirman una temática; además, conducen a un punto de partida afectivo, elegido, pero del que el autor termina por desmarcarse para encarar una vía alterna y singular como proyecto de escritura. Hay, evidentemente, la apropiación de una tradición, que en ningún caso saca provecho del impulso adquirido, sino que es búsqueda, signo de ruptura y reelaboración.

5. Apéndice: Poemas breves citados en *Rayuela*

Charles Baudelaire

L'Ame du vin

Un soir, l'âme du vin chatait dans les bouteilles:

Homme, vers toi je pousee, ô cher déshérité,

Sous prison ma de verre ete mes cires vermeilles,

Un chant plein de lumière et de fraternité!

Je sais combien il faut, sur la Colline en flamme,

De peine, de sueur et de soleil cuisant

Vierta engendrer Ma vie et pour me donner l'âme;

Mais je punto ingrat ni malfaisant serai ne,

J'éprouve coche joie de junio inmensa tombe quand je

Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,

Et sa chaude poitrine est une douce tombe

Où je me Plais busque mieux Que dans mes froids caveaux.

Entends-Tu retentir les estribillos des dimanches

Et l'espoir qui gazouille en lun sein palpitante?

Les coudes sur la table et retroussant tes manches,

contenido Tu me glorifieras et tu seras;

J'allumerai les yeux de ta ravie femme;

À ton fils je rendrai sa fuerza et ses couleurs

Et serai verter ce frêle athlète de la vie

L'huile qui raffermi les músculos des lutteurs.

En toi tomberai je, ambrosie Végétale,

Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,

Pour que de notre amour Naisse la poésie

Qui jaillira vers Dieu comme une fleur raro! »

Alfred de Vigny

La Mort du Loup (première partie)

Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions, sans parler, dans l'humide gazon,
Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes
Nous avons aperçu les grands ongles marqués
Par des loups voyageurs que nous avons traqués.
Nous avons écouté, retenant notre haleine
Et le pas suspendu - Ni le bois ni la plaine
Ne poussaient un soupir dans les airs; seulement
La girouette en deuil criait au firmament,
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés.
Rien ne bruissait donc, lorsque, baissant la tête,
Le plus vieux des chasseurs qui s'étaient mis en quête
A regardé le sable, attendant, à genoux,
Qu'une étoile jetât quelque lueur sur nous;
Puis, tout bas, a juré que ces marques récentes
Annonçaient la démarche et les griffes puissantes
De deux grands Loups-cerviers et de deux Louveteaux.
Nous avons tous alors préparé nos couteaux
Et, cachant nos fusils et leurs lueurs trop blanches,
Nous allions, pas à pas, en écartant les branches.
Trois s'arrêtent, et moi, cherchant ce qu'ils voyaient,
J'aperçois tout à coup deux yeux qui flamboyaient,
Et je vois au-delà quelques formes légères
Qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères,
Comme font chaque jour, à grand bruit, sous nos yeux,
Quand le maître revient, les lévriers joyeux.
L'allure était semblable et semblable la danse;
Mais les enfants du Loup se jouaient en silence,
Sachant bien qu'à deux pas, ne dormant qu'à demi,
Se couche dans ses murs l'homme, leur ennemi.
Le Père était debout, et plus loin, contre un arbre,
Sa Louve reposait comme celle de marbre
Qu'adoraient les Romains, et dont les flancs velus
Couvaient les Demi-Dieux Rémus et Romulus.
- Le Loup vient et s'assied, les deux jambes dressées
Par leurs ongles crochus dans le sable enfoncées.

Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,
Sa retraite coupée et tous ses chemins pris;
Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
Malgré nos coups de feu qui traversaient sa chair
Et nos couteaux aigus qui, comme des tenailles,
Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,
Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.
Le Loup le quitte alors et puis il nous regarde.
Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang;
Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et, sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

Paul Verlaine (1844-1896)

Le ciel est par-dessus le toit

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

Guillaume Apollinaire

A Howard

Vous étiez tout le peuple et gardiez le silence
Peuple de Zanzibar o plutôt de la France
Il faut laisser le goût et garder la raison
Il faut voyager loin en aimant sa maison
Il faut chérir l'audace et chercher l'aventure
Il faut toujours penser à la France future
N'espérez nul repos risquez tout votre avoir
Apprenez de nouveau car il faut tout savoir
Lorsque crie un prophète il faut que l'alliez voir
Et faites des enfats c'est le but de mon conte
L'enfant est la richesse et la seul qui compte

Paul Valéry

Le Cimetière marin 1920

Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον
σπεῦδε, τὰν δ' ἔμπρακτον ἄντλει μαχανάν.
Pindare, *Pythiques*, III.^[1]

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
Ô mon silence ! Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
À ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin ;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir.
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te tends pure à ta place première,
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre, et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse ?
Une étincelle y pense à mes absents.

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
À je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant...
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient les pleurs.

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,
La sainte impatience meurt aussi!

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas !

Amour, peut-être, ou de moi-même haine?
Sa dent secrète est de moi si prochaine
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,
À ce vivant je vis d'appartenir!

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... Ô puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant.

Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée,
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil,

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Jean-Baptiste Clément y música de Antoine Renard
Le temps de cerises (canción popular)

Quand nous chanterons le temps des cerises (Quand nous en serons au temps des cerises)
Et gai rossignol et merle moqueur
Seront tous en fête
Les belles auront la folie en tête
Et les amoureux du soleil au cœur
Quand nous chanterons le temps des cerises
Sifflera bien mieux le merle moqueur

Mais il est bien court le temps des cerises
Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant
Des pendants d'oreille...
Cerises d'amour aux robes pareilles (vermeilles)
Tombant sous la feuille (mousse) en gouttes de sang...
Mais il est bien court le temps des cerises
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant!

Quand vous en serez au temps des cerises
Si vous avez peur des chagrins d'amour
Évitez les belles!
Moi qui ne crains pas les peines cruelles
Je ne vivrai pas sans souffrir un jour...
Quand vous en serez au temps des cerises
Vous aurez aussi des chagrins (peines) d'amour!

J'aimerai toujours le temps des cerises
C'est de ce temps-là que je garde au cœur
Une plaie ouverte!
Et Dame Fortune, en m'étant offerte
Ne pourra jamais calmer (fermer) ma douleur...
J'aimerai toujours le temps des cerises
Et le souvenir que je garde au cœur !

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos, (Contemporáneos. Literatura y teoría literaria, 47).
- ALEGRÍA, Fernando, (1972). “Rayuela, el orden del caos”, en Helmy F. Giacoman (comp.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas, pp. 81-94.
- ALLEN, F. Richard, (1972). “Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar”, en Helmy F. Giacoman (comp.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas, pp. 297-306.
- ALLEN, Graham, (2000). *Intertextuality*, London: Routledge.
- ARIDJIS, Homero, (2014). “Yves Bonnefoy y el territorio interior”, en *La jornada semanal*, núm. 988, 9 de febrero, México: Demos, pp. 8-9.
- APOLLINAIRE, Guillaume, (1918). *Les mamelles de Tirésias, drame surréaliste*, Paris: Sic. Texto disponible en línea en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049464c>
- ARTAUD, Antonin, (2006). *El ombligo de los limbos/ El pesa nervios*, [1925]. Texto disponible en línea en <http://es.scribd.com/doc/56001216/Antonin-Artaud-El-Pesa-Nervios>
- ARRIGUCCI, Davi Jr., (2002). *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, traducción de Romeo Tello, México: UNAM, (Biblioteca Cortázar).
- BARRENECHEA, Ana María, (2003). (Otoño-Primavera 1979), “La génesis del texto: *Rayuela* y su Cuaderno de Bitácora”, en *Inti: Revista de literatura hispánica*, no. 10. Artículo disponible en línea en <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1109&context=inti>.
- BARNECHA, Alfredo, (1998). “Entrevista a Julio Cortázar”, (realizada en Lima en 1971) del libro *Peregrinos de la lengua*, Alfaguara. Texto disponible en línea en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/barnechea.pdf>.
- BARTHES, Roland, (2006). *Crítica y verdad*, traducción de José Bianco, México: Siglo XXI.
- _____ (2007), *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, 4ª ed. corregida, México: Siglo XXI.

- _____ (2011a). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. 2ª ed. rev. y ampl., traducción de Nicolás Rosa y Patricia Wilson, México: Siglo XXI, [1972].
- _____ (2011b). *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, 2ª ed. rev. y corr., México: Siglo XXI.
- BAJTÍN, M.M., (1982). *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI.
- BAUDELAIRE, Charles, (1994), *Poesía completa*, Barcelona: Ediciones 29.
- _____ (2003a). *Hygiène* (Troisième partie des *journaux intimes*), Ebooks libres et gratuits. Edición electrónica disponible en línea en <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>.
- _____ (2003b). *Le spleen de Paris, Petits poèmes en prose*; choix de variantes par Henri Lemaitre (1868), Ebooks libres et gratuits. Edición electrónica disponible en: <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>.
- BLÁZQUEZ, Adelaida, (2006). “Conversación con Julio Cortázar”, entrevista trascrita del programa español Esbozos. Texto disponible en línea en <http://pasodelania.blogspot.mx/2006/05/de-una-conversacin-con-julio-cortzar.html>.
- BELLER, Manfred, (2003). “De stoffgeschichte a Tematología. Reflexiones sobre el método comparatista”, en Naupert, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arcos/Libros, pp. 111-153.
- BIRON, Norman, (1994). “Entrevista a Roland Barthes. El discurso amoroso”, traducción de Alejandro Pignato. Texto disponible en línea en http://www.pasa.cl/wpcontent/uploads/2011/08/El_Discurso_Amoroso._Entrevista_a_Roland_Barthes_Biron_Norman.pdf.
- BONEVILLE, George, (1987). *Les fleurs de mal, Baudelaire*, Paris: Hatier.
- BORGES, Jorge Luis, (1989). *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza.
- _____ (2010). “El oro de los tigres”, *Obras Completas II* (1952-1972), Buenos Aires: Emecé.

- BREMOND, Claude, (2003). "Concepto y tema", en Naupert, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arcos/Libros, pp. 167-180.
- BRUNEL, Pierre, *et al.*, (1983). *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, Paris: Armand Colin.
- BUTOR, Michel, (1967). "La novela y la poesía", *Sobre literatura II*, traducción de Carlos Pujol, Barcelona: Seix Barral, pp. 7-32.
- _____ (1991). *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, traducción de Frédéric-Yves Jeannet y Antonio Marquet, México: Siglo XXI.
- CALVINO, Italo, (1998). *Seis propuestas para el último milenio*, Madrid: Siruela.
- CAMARERO, Jesús, (2008). *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- CARBALLAR, José Antonio, (ed.). *Anuarios de los cursos 2000-2008*, Sevilla: Publicaciones de la Asociación andaluza de profesores de español Elio Antonio de Nebrija. Texto disponible en línea en http://www.juntadeandalucia.es/averroes/nebrija/Anuario_00_08.pdf.
- CHAR, René, (2012). *Poemas*, Miguel Zavalaga Flórez, (recop.). Texto disponible en línea en [file:///C:/Users/win/Downloads/57240111_Rene_Char_Poemas%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/win/Downloads/57240111_Rene_Char_Poemas%20(1).pdf).
- CLÉMENT, Jean-Baptiste y RENARD, Antoine, (2013). "Les temps de cerises". Letra disponible en línea en http://es.wikipedia.org/wiki/Le_temps_des_cerises.
- COMPAGNON, Antoine, (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Éditions du Seuil.
- COLOMBI, Beatriz, (2008). "Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920), en Altamirano Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 1, Buenos Aires: Kats.

CONCHA, Jaime, (1975). "Critizando Rayuela". Artículo en línea disponible en cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7218/2/19751P70.pdf.

CORTÁZAR, Julio, (1992). "Soledad de la música", en Mignon Domínguez (comp.), *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 290-297.

_____ (1994a). *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires: Sudamericana.

_____ (1994b). "Rimbaud", "Notas sobre la novela contemporánea, (1948)", "Muerte de Antonin Artaud", "Francois Porché: Baudelaire. Historia de un alma", *Obra crítica 2*, Jaime Alazraki, (ed.), México, Alfaguara pp. 15-24, 141-150, 153-155,181-188.

_____ (1996). *Imagen de John Keats*, México, Alfaguara.

_____ (1998). *Rayuela*, Andrés Amorós (ed.), Madrid: Cátedra, (Letras Hispánicas).

_____ (2012). *Cartas, 1955-1964*, tomo 2, Bernárdez, Aurora y Carles Álvarez Garriga (eds.), Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed.), México: Alfaguara.

CROCE, Benedetto, (1950). *Scritti di storia letteraria e politica*, Napoli: G. Laterza & Figli.

CUADRA, Álvaro, (s/f). "Rayuela: Tiempo y Figuras. Julio Cortázar y Walter Benjamin". Artículo disponible en <http://www.labrechadigital.org/labrecha/rayuelatiempoyfiguras.pdf>.

DELLEPIANE, Ángela, (1972). “62, modelo para armar: ¿Agresión, regresión o progresión?”, en Helmy F. Giacomán (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas, pp. 151-180.

DUMOULIÉ, Camille, (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, traducción de Stella Martángelo, México: Siglo XXI.

ECO, Umberto, (1987). *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen.

_____ (1992). *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona: Planeta-Agostini, [1962].

_____ (2002). “Ironía intertextual y niveles de lectura”, *Sobre literatura*, traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona: RqueR Editorial, pp. 223-246

FILER, E. Malva, (1972). “La búsqueda de la autenticidad”, en Helmy F. Giacomán (comp.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas. pp. 195-206

FRENZEL, Elisabeth, (2003). “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre Stoffe, motivos y temas”, en Naupert, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arcos/Libros, pp. 27-52.

FREUD, Sigmund, (1981). *El chiste y su relación con lo inconsciente*, traducción de Luis López Ballesteros, Madrid, Alianza.

GADAMER, Hans-Georg, (1991). “El arte como juego, símbolo y fiesta”, “La actualidad de lo bello”. Traducción de Antonio Gómez Ramos, Barcelona: Paidós, (Pensamiento contemporáneo 15).

Texto disponible en línea en <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/04/gadamerhans-georg-laactualidaddelobello-120921124743-phpapp02.pdf>.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1968). *Cortázar. Una antropología poética*, prólogo de Raúl Castagnino, Buenos Aires: Editorial Nova.

- _____, (2011). Nota sobre el “simposio internacional del libro electrónico en el museo de antropología”, en *La jornada*, 24 de septiembre de 2011, México: DEMOS. Nota disponible en línea en <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/24/cultura/a03n1cul>
- GARCÍA PONCE, Juan, (1987). “El lugar de Proust”, en *Apariciones. Antología de ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE), (Letras Mexicanas), pp. 343-351.
- GELMAN, Juan, (2005). “Discurso de recepción del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”, Universidad de Salamanca, España, 28 de octubre 2005. Texto disponible en línea en: <http://www.juangelman.net/premios/discurso-premio-reina-sofia-de-poesia/>.
- GENETTE, Gérard, (2001). *Umbrales*, traducción de Susana Lage, México: Siglo XXI.
- GIDE, André, (1979). *Los alimentos terrestres, y Los nuevos alimentos*, traducción de Luis Echávarri, México: Losada.
- GUILLÉN, Claudio, (2005). “Los temas: tematología”, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, Claudio, (2006a). “De influencias y convenciones”, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II (Año 1979), pp. 87-97, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Texto disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/6044/Guill%C3%A9n,%20Claudio%20\(1924-\)](http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/6044/Guill%C3%A9n,%20Claudio%20(1924-)).
- _____, (2006b). “Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad”, Biblioteca Virtual Cervantes Artículo en línea disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/6044/Guill%C3%A9n,%20Claudio%20\(1924-\)](http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/6044/Guill%C3%A9n,%20Claudio%20(1924-)).

GUTIÉRREZ, Raquel, (2006). “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento“, Edición digital de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Artículo en línea disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/intertextualidad-teoria-desarrollos-funcionamiento/>.

GIORDANO, Enrique, (1972). “Algunas aproximaciones a *Rayuela*, de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego”, en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas, 1972, pp. 95-129.

GIACOMAN, F. Helmy (ed.), (1972), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Las Américas, (Colección Espiral).

HENDERSON, Carlos, (1995). *Estudios sobre la poética de Rayuela*, Madrid: Editorial Pliegos.

KRISTEVA, Julia, (1981). “La palabra, el diálogo y la novela”, *Semiótica I*, 2ª ed., traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, pp. 187-225.

LACHMANN, Renate, (1993). “Dialogicidad y lenguaje poético”, traducción del ruso por Desiderio Navarro, en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana: Casa de las Américas, Universidad Autónoma de Metropolitana-Xochimilco, pp. 41-52.

LEZAMA LIMA, José, (1972). “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas, pp. 13-30.

LOTMAN, Iuri, (1993). “El texto en el texto”, en *Criterios*: traducción del ruso por Desiderio Navarro, edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana: Casa de las Américas, Universidad Autónoma de Metropolitana-Xochimilco, pp. 117-132.

- MAILLARD, Chantal, (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos.
- MAJOR, Jean-Louis, (1990). “Roland Barthes fragmentaire”, *Voix et Images*, vol. 16, no. 1, (46), pp. 150-153. Artículo disponible en <http://id.erudit.org/iderudit/200882ar>.
- MODIGLIANI, Amedeo, (s/f). Carta a Oscar Ghiglia. Texto disponible en línea en <http://www.deslettres.fr/lettre-damedeo-modigliani-a-oscar-ghiglia-ton-devoir-reel-est-de-sauver-ton-reve/>.
- NAUPERT, Cristina (2001). “Fundamentos teóricos y metodológicos del análisis temático”, *La temología comparatista; entre teoría y práctica*, Madrid: Arcos Libros.
- NICZ, Ryszard, (1993). “La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos”, traducción del ruso por Desiderio Navarro, en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana: Casa de las Américas, Universidad Autónoma de Metropolitana-Xochimilco, pp. 95-116
- LLOVET, Jordi, *et al.*, (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- OVIDIO, s/f. “Tiresias”, 3, 316-338, *Las metamorfosis*, librodot.com. Edición electrónica disponible en <http://librosgratis.liblit.com/?subdir=O%2FOvidio&sortby=name>
- OVIEDO, José Miguel, (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAZ, Octavio, (1971). *Las peras del olmo*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*, México: Seix Barral.

(1994). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia, Obras Completas*, vol.1, México: Fondo de Cultura Económica.

PERRY, Menakhem, (1991). “La dinámica literaria: cómo el orden de un texto crea sus significados”, en *Criterios. Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, no. 29, enero-junio, La Habana: Casa de las Américas, UAM Xochimilco, pp.162-196.

PICON GARFIELD, Evelyn, (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid: Gredos.

PIMENTEL, Luz Aurora, (1993). “Tematología y transtextualidad, en *Nueva Revista de Filología* XLI, núm, 1, México: Colegio de México, pp. 216-229.

PLETT, Heinrich, (1993), “Intertextualidades”, trad. del ruso por Desiderio Navarro, en *Criterios* edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana: Casa de las Américas, Universidad Autónoma de Metropolitana-Xochimilco, pp 65-94.

PROUST, Marcel, (1998). *Albertine desaparecida*, Madrid: Anagrama, disponible en línea en http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/p/Proust,%20Marcel%20-%206%20Albertina%20desaparecida.pdf.

PUCIARELLI, Ana María, (1972). “Notas sobre la búsqueda en la obra de Cortázar”, en Helmy F. Giacomani (comp.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid: Las Américas, pp. 191-184.

RANGEL, Asunción, (2005), “Dos síntomas de lo moderno con mirada posmoderna: desobra y grado cero de la escritura, en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, núm 31, enero-junio, pp85-104 Artículo disponible en [disponible en emas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/](http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/).

RAYMOND, Marcel, (1960). *De Baudelaire al Surrealismo*, México: Fondo de Cultura Económica.

- REMAK Henry H. (1971). "Comparative Literature, its definition and Function", en Stallknecht y Frenz (eds.), *Comparative literature. Method and Perspective*. Southern Illinois: University Press.
- RIMBAUD, Arthur, (2009) *Una temporada en el infierno, Carta del vidente*, Maldoror ediciones, traducción de Jorge Segovia. Edición electrónica disponible en línea en http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_rimbaud_temporada.pdf.
- ROMERO, Dolores, (comp.). (1998), "Orientaciones en literatura comparada", artículo en línea disponible en http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/bravarte/MAT_COMP_ORIENTACIONES.html.
- SUPERVIELLE, Jules, (s/a). "La desconocida del Sena". Texto en línea disponible en <http://ebookbrowse.net/la-desconocida-del-sena-de-jules-supervielle-pdf-d92307459>.
- SHAW, Donald, (1999). *Nueva narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, (Crítica y estudios literarios).
- TODOROV, Tzvetan, (1983). "Poetry Without Verse", en *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, pp. 60-78.
- VALÉRY, Paul, (s/f) *Le cimetière marin*, poema disponible en línea en <http://www.feelingsurfer.net/garp/poesie/Valery.CimetiereMarin.html>.
- VACHÉ, Jacques, BRETON André, (2011), *Cartas de guerra*, seguido y precedido de dos textos de André Breton, Texto disponible en: <http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Cartas%20de%20guerra,%20de%20Jacques%20Vach%E9.pdf>.

VÁZQUEZ, Rocca, Adolfo, (2006). “Alfred Jarry. Patafísica, virtualidad y heterodoxia”, en *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, no. 13. Artículo disponible en línea en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/13/avrocca1.pdf>.

VERLAINE, (s/f). “Le ciel est par dessus le toit”. Texto disponible en línea en http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/le_ciel_est_par_dessus_le_toit.html.

VIGNY, Alfred, (s/f). “La mort du loup”. Texto disponible en línea en http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alfred_de_vigny/la_mort_du_loup.html.

VILLALOBOS, Iván, (2003). “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista de Filosofía*, núm.103, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, Enero-Junio, pp.137-145. Artículo en línea disponible en <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20103/La%20noci%C3%B3n%20de%20intertextualidad%20en%20Kristeva%20y%20Barthes.pdf>.

YURKIEVICH, Saúl, (1997). “Eros ludens, (juego, amor, humor según *Rayuela*)”, “La pujanza insumisa”, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 376-389, 390-406.

_____, (2004a). “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”, “Poética del Guijarro o de lo puro por anodino”, *Julio Cortázar: Mundo y modos*, Barcelona, Edhasa, pp. 129-144, 203-216.

_____, (2004b). “Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus quimera, emociones de la letra encarnada”, Prólogo a *Obras Completas: Cuentos Galaxia Gutenberg*, pp9-37. Texto disponible en línea en: www.clubcultura.com/clubliteratura/cortazar/saul.pdf.

