

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas
Generación 2003-2006

**La nostalgia en *Rayuela*
de Julio Cortázar**

Tesis

Que para obtener el grado de:
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:
Abril Castillo Cabrera

Asesora:
Dra. Adriana de Teresa Ochoa

México, D. F., septiembre de 2007.



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.

a Trus, a mi mamá, a mi papá, a Tomás, a Patricia, a Trus, a mi abuela Paz, a mi tita Tere, a Trus, a mi mamá, a mi papá, a Tomás, a Patricia, a Trus, a mi tita Tere, a Trus, a mi mamá, a mi papá, a Tomás, a Patricia, a Trus, a mi abuela Paz, a mi tita Tere, a Trus, a mi mamá, a mi papá, a Tomás, a Patricia, a Trus, a mi abuela Paz, a mi tita Tere, a Trus, a ti!

Agradezco a **Adriana de Teresa** por todo su apoyo

Índice

Nota	7
Introducción	9
1. La poética de Cortázar	13
1.1. La narrativa de Cortázar	13
El extrañamiento: característica poética	14
1.2. Recursos literarios	17
La ironía: construcción del personaje	17
Personajes y perspectivas	18
Desenmascaramiento de la realidad	19
Función humanizadora total	21
2. De la Teoría del túnel a la rayuela	23
2.1. La Teoría del túnel: breve exposición y vínculo con <i>Rayuela</i>	23
2.2. Lectura y escritura: la invención cortazariana	24
2.3. La imagen del túnel: la destrucción y reconstrucción de la literatura	31
2.4. La estructura y el contenido: función conjunta en <i>Rayuela</i>	33
2.5. La imagen total	37
Los objetos	38
La poesía en la narrativa	39
La tura o juego: el camino del personaje al kibbutz	40
3. Influencias en la construcción del concepto de rutina	43
3.1. Existencialismo	43
3.2. Teatro del absurdo	45
3.3. <i>Rayuela</i> y el existencialismo	46
El existencialismo y la unidad	47

3.4. <i>Rayuela</i> y <i>Esperando a Godot</i> : proceso de escritura y de lectura.	49
3.5. El absurdo: sentimiento ante la rutina.	52
3.6. Realismo vs. existencialismo.	53
3.7. Toma de acción desde la literatura.	55
La interpretación en <i>Rayuela</i> : Más allá del existencialismo.	56
El agua en los zapatos.	58
4. De la inconsciencia a la conciencia.	61
4.1. La autoconsciencia.	61
4.2. El despertar a la conciencia.	63
Razón vs. instinto.	65
El arte: acción e inconsciencia	67
4.3. Los personajes: función simbólica en <i>Rayuela</i>	68
La imagen de la Maga: función totalizadora.	70
5. Recuperación del Paraíso perdido.	73
5.1. Paraíso perdido.	73
Oposición al pensamiento occidental: nacimiento de la nostalgia.	73
El Edén de Oliveira.	74
5.2. Construcción poética del Edén.	76
La Maga, personificación del paraíso: el otro lado.	78
El sueño.	80
6. De la melancolía a la nostalgia.	87
6.1. Definición de nostalgia en <i>Rayuela</i>	89
6.2. La nostalgia: polisemia del término.	91
7. La memoria.	93
7.1. La memoria fragmentadora.	93
7.2. Los mecanismos de la memoria.	95
Evocación e invocación.	95
Las funciones de los mecanismos de la memoria.	97

7.3. Ritualización a partir de la memoria.	98
El sacrificio.	98
Proust y Cortázar.	100
8. Tiempo y espacio: el narrador.	103
8.1. El narrador.	103
La primera y la tercera personas en la narración.	106
Funciones narrativas.	107
8.2. El tiempo.	108
Los verbos en la construcción narrativa: encuentro con la Maga.	108
El tiempo y su relación con el espacio.	109
8.3. El recuerdo: ejercicio individual.	111
El presente continuo.	113
9. El juego como invención.	115
9.1. El espacio y sus metáforas: el juego poético de la realidad.	115
La caminata.	115
Arte efímero.	117
9.2. Figuras.	122
La espiral: tocar fondo para remontar.	122
La rayuela.	124
10. Imagen total.	127
10.1. Del delirio a la totalidad.	130
10.2. El instante divino.	131
Conclusión.	135
Bibliografía.	139

NOTA

Las referencias a la obra de Julio Cortázar aparecen en el interior del texto, donde entre paréntesis se marca, además de la sigla correspondiente, el número de página y, en el caso de *Rayuela*, el de capítulo.

Ac: "Algunos aspectos del cuento", en *Obra Crítica 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 365-385.

Cb: *Cuaderno de bitácora*, en *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004.

Hc: *Historias de cronopios y de famas*, México, Alfaguara, 1997.

R: *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2003.

Tt: *Teoría del túnel*, en *Obra crítica 1*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Vd: "Del sentimiento de no estar del todo" y "Del sentimiento de lo fantástico", *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 2000.

INTRODUCCIÓN

En 1947 se publica en Buenos Aires la poética de la novela de Julio Cortázar, titulada *Teoría del túnel*, en la cual expone sus ideas acerca de la dirección que habría de tomar la literatura. Heredero del espíritu de ruptura de las vanguardias, el autor propone retomar tres corrientes para reorientar la literatura: el existencialismo (como forma filosófica) y el binomio romanticismo-surrealismo (como base poética). Más tarde, cuando en 1963 se publique *Rayuela*, estas corrientes darán los fundamentos necesarios para la creación de su protagonista y para la reformulación del dinámico proyecto literario cortazariano.

La pauta de la propuesta literaria que Cortázar genera con esta novela está marcada por sus influencias. En líneas muy generales, como menciona Park Chang, “*Rayuela* retoma la herencia tanto de la metaficción como de la novela del modernismo internacional y del *Nouveau Roman*. Para algunos críticos, el legado de estas corrientes en *Rayuela* es un punto vulnerable y una señal de falta de originalidad.”¹ Resulta innegable que siempre que algo nuevo se construye, forzosamente se nutre de las obras y autores que lo anteceden; pero quizá el interés de Cortázar con una propuesta como *Rayuela*, más que la originalidad, era el juego, las influencias, la polifonía o el lector.

Rayuela, con todo, se presenta como vehículo de ruptura artística: una nueva propuesta de escribir literatura y de hacer un arte que se corresponde con las corrientes de mediados del siglo xx y que no se detiene allí. Desde la postura del autor hasta aquella plasmada en el personaje, se trata de encontrar, por distintos medios, lo que Oliveira llamaría su *centro* o *kibbutz*, encuentro forzosamente antecedido por una búsqueda, y ésta a su vez provocada o motivada por lo que podría denominarse *nostalgia*².

Así, Horacio Oliveira se encarga de encarnar la propuesta artística de Cortázar, prevista desde *Teoría del túnel*, al emprender un recorrido a través del pensamiento occidental mientras tiende continuamente puentes con ideas orientales y, sobre todo, al abocar su vida a una búsqueda sin descanso. Nada define mejor el concepto de nostalgia en *Rayuela* que el emprender como *modus vivendi* esta búsqueda de la trascendencia, de sí mismo, de la felicidad y de la aceptación de la vida, la cual, además, de una u otra forma siempre volverá a iniciar.

¹ Byong Kyu Park Chang, *Julio Cortázar y la ficción autoconsciente*, p. 131.

² La idea de viaje planteada en *Rayuela* evoca un camino trazado en la posmodernidad; ya no se trata del paraíso de la Divina Comedia, sino de un juego de niños. Ante Dante y Beatriz, aparecen Oliveira y la Maga como antihéroes.

La nostalgia, motor de sus acciones, condensa el deseo de Oliveira: “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas” (*R*, 1, 127), pues la nostalgia, factor clave en *Rayuela*, toma distintas formas para representar la búsqueda encarnada por Horacio Oliveira.

De ahí que Rayuela encarne la imagen de la espiral, “orden abierto, difusión, excentración o descentración”³. Esta imagen espacial también refleja un camino que equivale a un proceso que inicia con un sentimiento nostálgico y pretende desembocar en uno o varios encuentros; por eso la imagen de un centro que paralela y virtualmente se toca o encuentra más de una vez. Gracias a un proceso que en líneas generales siempre tiene los mismos mecanismos, se consigue cada encuentro; estos se concentran en tres momentos:

- a. *Inicial*. Representado por el sentimiento de nostalgia que activa el afán de buscar.
- b. *Intermedio*. Cuando se lleva a cabo la búsqueda, cuyo motor es la invención.
- c. *Final*. Arribo al kibbutz: el encuentro.

Estos tres conceptos aparecen a todo lo largo de la novela, y son piezas fundamentales que permiten entenderla en su conjunto. En ellos se imbrican temas no menos importantes, pero finalmente subordinados o que se desprenden de éstos, como el amor, la amistad, el espacio o el juego, por mencionar sólo algunos. Pero lo más relevante de dichos momentos es que el proceso que constituyen juntos no se muestra una única vez, sino que se presenta de forma cíclica: la nostalgia aparece, se intenta curar mediante la invención, y esto permite encontrar el lugar anhelado o *kibbutz*, que pronto se desvanece y trae de nuevo el sentimiento nostálgico. Con todo, retomando a Heráclito y recordando la figura de la espiral, el proceso nunca será de la misma manera.

La frontera entre nostalgia, búsqueda-inventiva y encuentro aquí propuestos no son más que parte de una metodología de trabajo con el fin de hacer la exposición más clara, pero en modo alguno supongo que estén separados. De hecho, el propio Oliveira habla de una única figura, que define como una esfera que posee la *ubicuidad* a la que el personaje aspira y que tantos ecos evoca del *aleph* borgiano.

Así, la nostalgia condensa en un sentido más amplio este proceso de búsqueda del personaje, el cual consta de tres partes. Lo que interesa, al final, es comprender que la búsqueda de Horacio Oliveira tiene un porqué, un cómo y un qué: busca porque siente nostalgia, inventa como forma de alivio y busca un *kibbutz* que lo libere de dicho sentimiento.

³ Julio Cortázar, *Cuaderno de bitácora*, p. 1253. El *Cuaderno de bitácora* fue publicado por primera vez por Ana María Barrenechea.

Por lo tanto, para abordar este proceso es necesario hacer un análisis de cómo se manifiesta la nostalgia concretamente en Horacio Oliveira (ya que sin sujeto no puede sustentarse un sentimiento), cómo se relaciona con su realidad en aras de superarla, para finalmente ver si alcanza algún encuentro o está condenado a padecerla para siempre. Sólo entonces podrá plantearse una definición más redonda del concepto que considero central en *Rayuela: la nostalgia*.

1.LA POÉTICA DE CORTÁZAR

Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara.

Rayuela, capítulo 79

1.1.LA NARRATIVA DE CORTÁZAR

Su gusto por la buena literatura comenzó desde que era muy pequeño, gracias a los restos de una excelente biblioteca que había en su casa. El hábito de leer le trajo a Julio Cortázar muchas ventajas para desarrollar, años más tarde, su propia propuesta literaria. A partir del cuento, su primera incursión en la literatura, Cortázar comprendió que en éste, desde un principio, debe existir un ambiente de intensidad y tensión, pues tiene un límite definido y poco extenso. Por esta razón, lo comparó con la fotografía y contrapuso a la novela, que encontraba visualmente análoga al cine: "En el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el 'clímax' de la obra" (*Ac*, 371).

En sus cuentos, Cortázar tomó como tema recurrente la sensación de extrañamiento que consigue percibirse ante una realidad que no busca mostrarse alterada (la nuestra, la cotidiana). Algunos de sus cuentistas favoritos, como Poe y Maupassant, presentaban personajes en una realidad ligeramente transformada, lo cual ambientaba generalmente un clima de terror, dada la calidad psicológica con que se retrataba al sujeto. Cortázar retomó y reinterpretó este sentimiento producido por la realidad, y lo llevó a contextos no sólo de terror psicológico, sino de la vida cotidiana.

Para Cortázar es como si dentro de nuestra realidad existieran muchas realidades, o distintos niveles de realidad, las cuales son mostradas de distintas formas y sólo percibidas por el ojo avizor. En "Del sentimiento de lo fantástico", narra cómo Teodoro Adorno, el gato, observa fijamente un punto en el aire, que sigue con la mirada hasta que éste desaparece por la puerta, momento en que Teodoro vuelve a la normalidad. Cortázar

recurre a una figura propuesta por Víctor Hugo: "Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado" (*Vd*, 74, [Víctor Hugo]). El desdoblamiento del *punto vélico* permite, por extensión, la visión de otras realidades, la nuestra tanto como la producida por la visión de lo fantástico. Ahondaré en esto más adelante.

En este sentido, no hay que olvidar, como el propio Cortázar destaca, que existen dos elementos esenciales en una narración: el tema y el estilo narrativo. Por un lado, que la elección del tema sea un elemento significativo reside en que el relato "posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto de que un vulgar episodio doméstico [...] se convierta en un resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico" (*Ac*, 373).

Es esencial que el autor descubra que "para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento es necesario un oficio de escritor, [que consiste] en lograr ese clima propio de todo gran cuento [...] que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa" (*Ac*, 378). La intensidad deben conseguirla el escritor y el buen lector, gracias a sus habilidades. Con esto, Cortázar se refiere al secuestro momentáneo del lector, que depende fundamentalmente de cómo esté relatado el cuento, del estilo del escritor.

Que dos niveles sean posibles en una misma realidad, se debe a un elemento que conduce al lector a lo largo de los relatos cortazarianos. Si existe una realidad oculta, existen también mecanismos para descubrirla, para volverla aprehensible, uno de los cuales es la literatura, la narración, pues: "En las mallas de la realidad se cuele una visión, que está detrás y a la que sólo puede accederse por la narración. Narración que es, asimismo, traducción."⁴ La técnica de Cortázar es fundamental en sus relatos, pues mucho de la ruptura de la que se habla se logra precisamente gracias a su estilo narrativo e innovador, a su juego con las palabras, a su continua experimentación con la estructura del lenguaje y con los niveles de narración.

El extrañamiento: característica poética

Del extrañamiento ante el mundo surge el cuestionamiento por lo que es real y lo que no lo es, la búsqueda de respuestas y la abocación a desentrañar el sentido verdadero de uno mismo. En una de las páginas de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar pega un dibujo de Artaud que presenta a un hombre sentado en un banco, tiene un grillo gigante en la espalda, lo cual lo hace inclinarse hacia delante, tratando de alguna forma de huir

⁴ Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, p. 115.

de él, de alejarse. En dicho dibujo se inscribe: "Jamais réel et toujours vrai". Con él, Cortázar confirma una diferencia básica que se plantea en los mundos de la ficción: aquella que existe entre lo verdadero y lo real.

La realidad se inscribe en una concepción de un referente que requiere un testigo que lo justifique, la verdad no necesita más que la convención que la confirme. Pero para Cortázar la realidad no sólo está en el mundo exterior, fuera de la literatura o, por lo menos, no de manera tan verdadera como se presenta por medio del lenguaje. En general, del contacto con la realidad se desprende un extrañamiento, que no deja al hombre estar tranquilo en el mundo, pues ha despertado a la conciencia.

Por el contrario, el individuo tomará cartas en el asunto de acuerdo con su personalidad. Quien guste más de estar del lado de la rutina, no pondrá resistencia y, aunque simule aceptar la naturaleza contradictoria del mundo, al final no se comprometerá con ella; mientras que el poeta, el adulto que todavía recurre a su faceta pueril, podrá comprender y seguir preguntando por los sentidos que a cada paso se reescriben. El primer hombre "renuncia en seguida a indagar en la entrevisión que han podido darle un sueño, un acto fallido, una asociación verbal o causal fuera de lo común, una coincidencia turbadora, cualquiera de las instantáneas fracturas del continuo" (*Vd*, 34).

El hombre-niño no vive igual. Se trata de un escritor como Cortázar, de un cronopio como Oliveira, un piantado como dirá Yurkievich, "aledaños de la cordura: arrabales de la literatura: la visión excéntrica: el desfasaje que revela otras dimensiones censurada por la codificación convencional: los heteróclitos no sujetos a pautas razonables"⁵, es aquel "que no entiende bien el sistema de líneas de fuga gracias a las cuales se crea una perspectiva satisfactoria de esa circunstancia, o bien, como sucede en los collages mal resueltos, se siente en una escala diferente con respecto a la de la circunstancia" (*Vd*, 35). El resultado que esto trae justamente se refleja en, como es el título del artículo, el sentimiento de no estar del todo en el mundo, pues el individuo parece atrapado en "ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo de lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos" (*Vd*, 35).

¿Quién, entonces, se atreve a desafiar la calma de la inconsciencia, la simplificación de la rutina que no se mete con nadie, que ensordece a quienes se creen capaces de dejar que la vida les pase de largo, aceptándola a cada paso para no meterse en problemas? Se evidencia en primera instancia que los cronopios no dejan de

⁵ Saúl Yurkiévich, "Julio Cortázar: al unísono y al dísono", p. 413.

preguntar, se trata de los niños que ven con ojos nuevos la realidad y que quieren aprehenderla, que comprenden que el mundo no se conoce de una vez y para siempre.

El extrañamiento se produce a cada momento y cada vez tiene distintas causales. Para Cortázar, el extrañado por excelencia es el poeta, ese mago de tiza que se aísla del mundo y lo cuestiona, lo reinventa: "Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se discute la calidad) nace de que su extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de *challenge and response*" (*Vd*, 36). El poeta está consciente de estar ubicado *dentro* de algo que al final lo deja siempre *fuera* de la realidad, por lo que no forma parte de ella. Entonces debe tender puentes, sólo así podrá acceder a ella, y el puente, vía de acceso, es justamente la poesía:

[El poeta] escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder (*Vd*, 36-37).

Pero no todos los que se preguntan por el mundo logran traducir su impresión, no todos son poetas: "estos poetas no profesionales [humoristas, anarquistas, criminales, cuentistas y novelistas] sobrellevan su desplazamiento con mayor naturalidad y menor brillo, y hasta podría decirse que su noción del extrañamiento es lúdica por comparación con la respuesta lírica o trágica del poeta" (*Vd*, 37). El cronopio toma nota de la diferencia entre verdad y realidad, y no acepta esta última como se presenta, sino que le busca salidas, a pesar de que dicha acción sea el vínculo directo —parafraseando a Cortázar— con el infierno. El cronopio que se atreve es ya un ser activo, y su acción, por ello, es lúdica.

1.2. RECURSOS LITERARIOS

La ironía: construcción del personaje

La ironía se descubre oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación.

Wayne Booth

Uno de los recursos favoritos de Cortázar es la ironía, construida casi siempre con base en la cotidianidad, en el extrañamiento.⁶ La ironía se conforma por un gran número de recursos retóricos, los cuales, al juntarse, componen una unidad superior de sentido. Si el lector —o receptor— no percibe la ironía, en el discurso únicamente persiste un sentido literal y ésta no actúa. Recurso plenamente cortazariano, la ironía requiere una labor constructiva del lector, pues, para que haya ironía, es preciso que alguien la descubra. Tres procesos internos rigen la ironía: la intención, que entrafía la relación entre el autor y el enunciado; la verosimilitud, entre el enunciado y su referente; y la lectura, acción crucial del lector.

En relación con la actividad constructora del lector, en pos del descubrimiento de la ironía, Lauro Zavala anota la existencia de una desironía, que específicamente ocurre cuando el lector, narrador, autor o alguno de los personajes, se identifican con la situación planteada, por lo que la distancia se pierde junto con la posible ironía. En este sentido, Jonathan Culler afirma que existen ciertas ‘anomalías’ en la lectura que tienden a generar convenciones y, por ende, constituyen una normalización cierto tipo de disonancias.⁷

No obstante, en el caso de Julio Cortázar se oscila entre la ironización y la desironización, con lo cual el lector termina por sumergirse en ese mundo finalmente autónomo, que le descubre una imagen conocida, pero vista de una nueva manera. Esta imagen es, quizá, el equivalente a lo que Cortázar identifica como el punto

6 Por ejemplo, las situaciones que transcurren en *Historias de cronopios y de famas*, obra publicada un año antes que *Rayuela*. Los cronopios son, a todas luces, seres irónicos en ese mundo ligeramente enrarecido, y surten de ironía al resto de famas y esperanzas con quienes cohabitan: “Muchos textos de Cortázar —sobre todo las prosas abiertas, apenas narrativizadas de *Historias de cronopios y de famas* y los almanaques, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*— nacen propulsados por el deseo de movilizar a fondo, en una impronta inmediata, la potencia imaginante con su extraordinaria capacidad de crear mundos involucrando globalmente la vida psíquica (sensaciones, intuiciones, presentimientos, impulsos, afectos, voliciones, estímulos posturales y motrices). Otras veces, el texto se constituye a partir de lo experiencial-existencial y podemos detectar en él la traza autobiográfica, sometida siempre a traslación y transfiguración.” (Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, pp. 364-365.)

7 “El propio concepto de parodia hace de recurso poderoso de naturalización. Al llamar parodia a algo estamos especificando cómo debe hacerse, liberándonos de las exigencias de la seriedad poética y volviendo inteligibles los curiosos datos de la parodia” (Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, p. 217).

vélico del barco, una metáfora de lo que Teodoro W. Adorno —su gato— podría haber encontrado en el vacío, o lo que a nosotros como lectores se nos devela al fin en las obras de Julio Cortázar.

La ironía produce una ruptura en las convenciones que el lector tiene de lo que cree parte del mundo literario, por ello para su existencia son necesarios distintos niveles de verosimilitud que revelen, por un lado, la relación enunciado/referente y, por otro, la intención que Cortázar tiene hacia el lector implícito. Su ironía es claramente intencional⁸, y por medio de ella se consolidan sus personajes de formas que oscilan de lo caricaturesco a lo humano.

Personajes y perspectivas

La creación de distintas perspectivas para el lector puede lograrse no sólo gracias al tema y a la narración, sino incluso, a partir del discurso introducido en el relato. Éste es el caso de varios pasajes de *Rayuela*, en donde interviene el "Club de la Serpiente". Aunque al parecer una comunidad de intelectuales está tratando de llegar a una resolución filosófica acerca de variados temas (dependiendo de la ocasión), llega un punto en que la aportación de uno dista tanto de la de otro, que no logran resolver en conjunto nada.⁹ Esto, lo dice Cortázar, es un traslado de una crítica personal a los intelectuales en Argentina: "La ironía, la irrisión, la autotomada de pelo cada vez que el autor o los personajes caen en la seriedad filosófica [...] Lo menos que podemos hacer por la Argentina es denunciar a gritos esa 'seriedad' de pelotudos ontológicos que pretenden nuestros escritores."¹⁰

Parece que el discurso acaba por llegar al absurdo, si no se entiende de lleno uno de los temas principales del libro, ya que Cortázar: "Lleva hasta el exceso el consumo, es un uso y un abuso de la droga literaria que reduce los posibles aspectos críticos de la palabra a la insignificancia y a la inocuidad."¹¹ Por eso, es necesario considerar el problema existencial de Oliveira a todo lo largo de *Rayuela*, pues, como lo dice en una de sus cartas a Francisco Porrúa: "Lo que cuenta es que hayas estado tan desconcertado, tan 'trasladado', tan enajenado y tan al borde de un límite como lo está el pobre Oliveira."¹² Por esto, en *Rayuela* hay un constante e íntegro

8 A diferencia de la *verosimilitud real*, que provoca una actitud natural ante una ironía accidental, la *verosimilitud natural* busca fijar lo artificial mediante un mecanismo de mitificación propio de la ironía intencional.

9 Al respecto, cabe recordar el término de *perspectivas esquematizadas* acuñado por Ingarden, y que el lector tiene un lugar primordial: "En la obra misma, las perspectivas sólo permanecen en una disposición potencial, en la obra sólo 'están preparadas' [...] Pero sólo son despertadas en una medida relativamente insignificante por medio de ciertas circunstancias." (Roman Ingarden, "Concretización y reconstrucción", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 38). En este sentido, Iser agrega: "El texto despliega una diversidad de perspectivas que producen progresivamente al objeto y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector [...] cada una de ellas quiere representar al objeto de una manera representativa y no de una manera casual o accidental (Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", *ídem*, p. 104).

10 Julio Cortázar, *apud* Mario Goloboff, *Ob. cit.*, p. 139.

11 Jaime Concha, "Critizando *Rayuela*", en *Hispanamérica*, *apud* Mario Goloboff, *Ob. cit.*, p. 144.

12 "Cartas de Cortázar a Francisco Porrúa", en *Espacios*, *apud* Mario Goloboff, *Ob. Cit.*, p. 137.

cuestionamiento, una negación a aceptar las cosas tal y como se presentan en la realidad. Esta novela es, en muchos aspectos, un espejo de las reflexiones, ideales y búsquedas del autor mismo:

Cuando Cortázar pone en juego la materia biográfica trata de propulsarla hacia un polo de imantación —que él llama lo poético—, un punto vélico u órfico donde la propia historia vivida se vuelva traslaticia, conectable con lo otro, con la otredad, penetre en el reino de la analogía surreal —o sea el de la correspondencia omnímoda—, donde todo se liga con todo y todo con el todo coincide.¹³

Dentro de esta búsqueda, existe también el intento poético de arrojarse por medio de la escritura hacia algo más, ser algo distinto del escritor, para así poder llegar a aquello que se desea plasmar: "Esta idea según la cual el poeta pierde su yo en beneficio de las criaturas cantadas viene también de una frase de Keats: 'Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo'."¹⁴

Cortázar no sólo logró una importante ruptura en la literatura, sino especialmente, transmitió la concepción de un universo que para nosotros parece una fractura de aquél que conocemos, pero que nos revela la realidad oculta que siempre está latente en la nuestra. Cortázar introdujo la idea fantástica de la irrealidad como parte de la realidad y, gracias a esta convivencia, podemos conocerlo a través de sus libros.

Desenmascaramiento de la realidad

El problema central para el proceso de *Rayuela* es que [Oliveira] tiene una visión que podríamos llamar maravillosa [...] en el sentido de que cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica.

Julio Cortázar, *Deshoras*

La figura de la máscara posee fuertes ecos de una visión carnavalesca del mundo, remite a la contraposición entre visión oficial del mundo vs la visión de carnaval que Mijaíl Bajtín descubre latente en el discurso de Rabelais: "La máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual [...] la máscara disimula, encubre, engaña [...] cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros."¹⁵

La teoría de Bajtín del carnaval explica que nuevos sentidos pueden nacer de los viejos, y significados ocultos salir a la luz a través de la inversión del comportamiento y las palabras. Parfraseando a Bajtín, a través

13 Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, pp. 364-365.

14 Mario Goloboff, *Ob. cit.*, p. 186.

15 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 43.

de la *ironización* y la *parodia*, la sociedad puede renegar de su condición oficial y contemplar el mundo desde un punto de vista carnavalesco y cómico.¹⁶

Julio Cortázar explora ciertas vías de enmascaramiento para la creación de personajes, como los de *Historias de cronopios y de famas*, o el propio Horacio Oliveira de *Rayuela*. Estos personajes traen reminiscencias del surrealismo, sobre todo en la forma de estructurar los relatos mencionados. El salto que ocurre dentro del ámbito de lo *fantástico cortazariano*¹⁷ —aquel que no respeta límites—, encuentra todo en el mismo nivel de realidad, en la esfera de lo espiritual. De allí que Cortázar llegue a invocar en repetidas ocasiones la imagen de la serpiente devorando su cola, bien en “Continuidad de los parques”, o de manera más inmediata, en el capítulo denominado “Historia”: “Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta” (*Hc*, 123).

De este tipo de relato al absurdo media muy poco. Pero el desarrollo del *non sens* no se limita a esto; desde la construcción inusual pero poéticamente rítmica de enunciados y diálogos, hasta la creación de situaciones fantásticas y emotivas, Cortázar se planta de manera prodigiosa en el mundo del *sinsentido*.

Aquí la idea bajtiniana del *mundo al revés* se vincula con la transformación operante de Cortázar en tanto que éste obtiene una nueva significación de la cotidianidad individual, al separar a las personas ordenadamente —gracias al fama que inevitablemente lleva dentro— en tres categorías, cuya esencia encuentro sintetizada en la última fábula, que postula al cronopio como el alma de artista y poeta: “Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural. Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se burlan. Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina” (*Hc*, 141).

Porque, al final, todo individuo tiene algo de cronopio, fama o esperanza. La naturaleza del cronopio nunca es definida de manera ordenada y concisa, pero opera de manera implícita una inversión de la realidad, bien mediante la ironización, bien por medio de la máscara. Quizá esto se deba a la propia naturaleza creativa de Julio Cortázar, un artista que se niega a parecer ordenado y conciso, y que se desplaza mejor en el camino del desorden y de lo sugerente, en donde encuentra su propio orden. Y todo el que haya leído sobre cronopios,

16 “Con el carnaval la sociedad puede renegar de su condición oficial y contemplar el mundo desde un punto de vista carnavalesco y cómico. Por ello, la influencia de esta cosmovisión sobre la concepción y pensamiento del pueblo es radical” (Mijail Bajtin, *Ob. cit.*, p. 47).

17 “Lo fantástico fuerza una costra aparential y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden” (*Vd*, 74-75).

famas y esperanzas sabe qué son, aunque no sepa definirlos, porque Cortázar sabe transmitir la síntesis de lo humano y asentarla en el estómago, allí desde donde sentimos todo, lo más íntimo y lo más superficial, la angustia más profunda y la emoción más vacua.

Función humanizadora total

Los personajes creados por Cortázar casi siempre parecen encontrar el límite con el territorio de lo fantástico, lo cual los lleva, en un primer momento e inevitablemente, a plantearse la realidad de forma ordenada en la ficción: "Lo fantástico ocupa el tiempo de [la] incertidumbre [...] es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural."¹⁸ La verosimilitud se construye al enfrentar la sensación de extrañamiento surgido a causa de ese tipo de situaciones, pero también nace con el reconocimiento definitivo de cada una de ellas. El lector actualiza los contenidos gracias al empalmamiento con lo humano, a la constante convivencia de lo real con lo fantástico, siempre vigente en la obra de Cortázar, y reconocible como fusión muy recurrida en la época del *boom* latinoamericano.

En este sentido, la figura de Jorge Luis Borges aparece constantemente relacionada con Cortázar, tanto por ambos ser símbolos importantes de la literatura argentina, como por la influencia ejercida del primero sobre el segundo: "En no pocas oportunidades se ha presentado a Cortázar como un 'continuador' de Borges"¹⁹, pero el verdadero punto de coincidencia entre ambos escritores es, quizá, su desarrollo literario en el campo de lo fantástico, a pesar de que su concepción de realidad difiera en ciertos aspectos:

El mundo de Borges es (como éste lo dice de algún otro autor) 'profesionalmente irreal'... Por eso lo fantástico para Borges es un orden completo que se contrapone —completamente— al orden de la realidad. Para Cortázar, en cambio, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico [...]. Un verdadero realismo para él debe estirar los límites de lo real, dejar ver sus 'intersticios', dejar asomar lo que una mirada demasiado normalizada se oculta. El mundo fantástico, para Cortázar, está dentro del nuestro.²⁰

Esta categoría de realidad se refleja de diversas maneras en la obra de Cortázar, pues, a partir de distintos niveles de perspectiva que plantea para ver el mundo, crea libertad de movimiento por todos los ángulos de alcance que permite al lector; así, estos niveles se convierten en una constante en sus cuentos y en sus novelas: "Cortázar comienza por atacar todos los usos y convenciones literarios (la 'novela rollo' que narra

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

¹⁹ Mario Goloboff, *Ob. cit.*, p. 79.

²⁰ *Ídem.*

en forma corrida, sin problemas) y opone una obra fragmentista que olvida la relación causa-efecto, que incita a recomponer el propio camino.”²¹

El movimiento se logra gracias a la estructura de la narración, que, en ocasiones, parece un intento por abarcar todos los elementos posibles en un mismo momento; Cortázar incorpora a sus cuentos la realidad en su totalidad: "La auténtica realidad [es] el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres [...] por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos.”²²

La incidencia o búsqueda de la imagen exacta de la realidad sólo puede lograrse partiendo de la mirada humana, y, sobre todo, de la totalidad de perspectiva del hombre; ésta es aquella de *todos los hombres*. Cuando se intenta crear una realidad que lo contiene todo, se percibe que lo que se está buscando es, sobre todo, una verdad universal. En cambio, Cortázar reconoce que existe una naturalidad con que pueden percibirse la realidad, pero no es de fácil acceso: "Si en cualquier orden de lo fantástico llegáramos a esa naturalidad, Teodoro ya no sería el único en quedarse tan quieto, pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver" (*Vd*, 75).

En *El Aleph*, Borges logra esta perspectiva totalizadora a la inversa, pues, donde todos los puntos del universo se juntan en uno solo, hay únicamente un par de ojos para admirarlo, un solo hombre. Si este acontecimiento logra tal intensidad, es por la forma en que la contemplación de la totalidad es narrada, y sobre todo, porque la narración de un cuento debe tener siempre fuerza a todo lo largo del relato, lo cual se aplica en menor medida a la novela, pues: "En ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout" (*Ac*, 372). A partir de lo cotidiano, Cortázar presenta la esencia de lo humano; con sólo enrarecer el ambiente un poco, el punto vélico es creado ante los ojos del lector, y al final se descubre ese intersticio en el que cabe todo.²³

Pero, en el caso de Cortázar, el aleph borgiano deviene una identificación de todos los hombres ante el mismo fenómeno. Cortázar busca descubrir la universalidad de la literatura a través del absurdo y del reconocimiento en lo que, sólo en apariencia, es extraño. Incorpora, así, a sus narraciones la realidad en su totalidad.

21 Pedro Orgambide y Roberto Yahni (dir.), *Enciclopedia de la literatura argentina*, p. 149.

22 Julio Cortázar, *Nuevos Aires*, apud Mario Goloboff, *Ob. cit.*, p. 200.

23 "El estudio de los llamados azares va ampliando las bandas del billar, las piezas del ajedrez, hasta ese límite personal más allá del cual sólo tendrán acceso otros poderes que los nuestros. No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros" (*Vd*, 73).

2. DE LA TEORÍA DEL TÚNEL A LA RAYUELA

2.1. LA TEORÍA DEL TÚNEL: BREVE EXPOSICIÓN Y VÍNCULO CON *RAYUELA*

Si bien la obra de Cortázar consta en gran medida de textos literarios, el escritor argentino se distinguió, asimismo, por ser lector y conocedor de la literatura universal. En su poética, *Teoría del túnel*, Cortázar expone cronológicamente las transformaciones de la literatura a través de las distintas corrientes a lo largo de la historia, para después dar coherencia a su propia poética a partir de ellas. Cortázar define la literatura como: "La actitud y consecuencias que resultan de la intencionada utilización estética del lenguaje" (*Tt*, 35 [nota al pie]), donde eleva la ficción a un grado preeminente o, en otras palabras, muestra que existen puentes que se tienden entre los distintos mundos, entre el nuestro y cualquiera creado por el arte.

Para acercarse a la esencia del mundo, Cortázar opta concretamente por la literatura, y desde ella se aboca siempre a sus participantes principales: el lector y el escritor. *Teoría del túnel* por lo general gira en torno a la figura del escritor tanto como *Rayuela* se inclina por la del lector, y este lector-escritor construido por Cortázar no es otro que el propio Oliveira bocetado por muchos de sus móviles en la trama. Asimismo, para construir la visión global de la literatura, en *Teoría del túnel* Cortázar toma de distintas corrientes elementos que le permiten configurar su propuesta literaria en *Rayuela*, principalmente del romanticismo, existencialismo y surrealismo.

Vemos que desde principios de siglo XX, en correspondencia con una postura propia de su época, del periodo que sigue a la posguerra (en lo político) y a las vanguardias (en lo cultural), Cortázar encuentra un flujo de creatividad que impacta fuertemente al lector, cuya propuesta además busca atender contra la naturaleza en apariencia caduca del libro: "El desprecio hacia el Libro marca un estado agudo de la angustia contemporánea, y su víctima por excelencia, el intelectual, se subleva contra el Libro en cuanto éste le denuncia como hacedor de máscaras, sucedáneos de una condición humana que él intuye, espera y procura diferente" (*Tt*, 35 [nota al pie]). Esta imagen del Libro como ente que desprecia la ficción recuerda la postura de Platón ante el arte, un

distanciamiento de la verdad que no está en la realidad cotidiana, pero que el arte no hace sino alejar, falsear.

Dice Cortázar:

La aparente paradoja de esta mantis religiosa devorando su propia fuente de placer encubre la verdad de un divorcio entre dos hombres sólo exteriormente semejantes: el que existe para escribir y el que escribe para existir. Frente al escritor "tradicional", "vocacional", para quien el universo culmina en el Libro, se alza agresivo el joven escritor de 1915 para quien el libro debe culminar en lo universal, ser su puente y su revelación (*Tz*, 35 [nota al pie]).

En este sentido, y muy contraria a la concepción platónica, en *Rayuela* se muestra la perspectiva del poeta, del intelectual, que se asume como hacedor de máscaras y aun como portador de las mismas; creador de mundos, el artista aprende a jugar y a respetar su juego.

2.2. LECTURA Y ESCRITURA: LA INVENCION CORTAZARIANA

Los primeros capítulos de *Rayuela* (1 y 73) engloban los tres conceptos básicos a los que me he referido: nostalgia, invención y encuentro. Cada uno de forma particular marca pautas y fija el rumbo de la lectura. En el inicio, el ingreso a la novela tiene forma de encrucijada: "el creador, parado ante una bifurcación o pluralidad de caminos, ante varios juegos de posibilidades, nos indica que –como en la existencia– podemos elegir rutas o derroteros."²⁴ Así, el lector debe decidir si seguir las indicaciones del tablero de dirección o comenzar, como cualquier otro libro, desde el principio. Ya sea mediante el capítulo 1 o por medio del 73, se ofrecen dos vías de acceso a *Rayuela*, y cada una formula el tema de la nostalgia desde distintas vías.

El capítulo 73 enfoca su discurso en el proceso de escritura, que atañe a la propuesta profunda de *Rayuela*; mientras que en el capítulo 1 se habla de la memoria, de la recuperación de la persona que se ama, de la búsqueda de uno mismo. El capítulo 73 inaugura en este caso la lectura alternativa, y plantea la naturaleza artificial de cualquier obra literaria. Se trata de una suerte de ensayo acerca de la aproximación a la realidad por medio de la literatura: aproximación siempre fallida y, a causa de su naturaleza paradójica, en apariencia irremediablemente ficticia:

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño en ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de

²⁴ Juan Loveluck, "Aproximación a *Rayuela*", p. 85.

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 (*R*, 73, 543).

La literatura, y de hecho cualquier forma de invención o *tura* se convierte en salvación. Una vez más, en el capítulo 73, el narrador reconoce que si "todo es escritura [...] nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo" (*R*, 73, 545). La verdad que se busca en *Rayuela* no es unívoca; encarnada por la invención, se trata de un cambio constante, de una búsqueda permanente, de tender puentes diferentes cada vez, de crear mundos, de vencer lo dado, lo habitual, la costumbre, cualquier dialéctica: "Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá?" (*R*, 73, 545). La verdad tiene que abarcarlo todo, los entresijos, los extremos y también sus puentes: el sí, el no y el quizá; el Yin, el Yang y los eones; la nostalgia, el encuentro y la tura; los extremos y sus puentes, la figura artístico-poética en su totalidad.

El afán de invención que en *Rayuela* se ve amenazado por la figura del lector pasivo, en contraposición al lector activo que de hecho construye el texto (y esta será en gran medida la propuesta de la novela), también tiene lugar en *Teoría del túnel*. Al parecer en sus inicios, la propuesta cortazariana se enfoca en la figura del escritor, como si en sus manos estuviera la reforma de la literatura²⁵.

Así, en correspondencia con los tipos de lector propuestos en *Rayuela*, en *Teoría del túnel* distingue dos tipos de escritor: el vocacional y el rebelde. El *escritor vocacional*, es aquel que no se compromete con el hombre, que sólo cumple con lo que Cortázar llama "fluencia histórica". En cambio, la actitud del *escritor rebelde* debe traducirse como la lenta gestación y desarrollo de una "rebelión contra el verbo enunciativo [que consiste en la] aliteración, imagen, ritmo de la frase, trucos del efecto —finales de capítulo, ruptura de tensiones, tan bien empleadas por los románticos—" (*Tt*, 73), en contra de lo que en *Rayuela* representa la costumbre, y que en este caso se traduce como las formas anquilosadas de hacer literatura: "El hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de normas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje 'literario', el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad." (*Tt*, 66).

¿A qué se refiere concretamente Cortázar con *formas anquilosadas de literatura*? En *Rayuela* lo explica Morelli, pues con esta novela Cortázar también busca la restauración de la literatura. Con la finalidad de que

²⁵ Irónicamente, Cortázar no se da cuenta de que sienta las bases de su poética sólo luego de haber leído a profundidad textos clásicos que le han permitido construir o entrever lo que puede ser una literatura renovadora.

su significado resplandezca en toda su grandeza, se trata de remover en la medida de lo posible las palabras gastadas y sólo recurrir a ellas cuando sea expresamente necesario. Dice Morelli:

Emprender el descenso no tiene nada de malo como no sea su facilidad: pero *empezar a bajar* es exactamente lo mismo salvo que más crudo, *prosaico* (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable. En suma, lo que me repele en 'emprendió el descenso' es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). (*R*, 112, 653)

Este desagrado por el lenguaje literario, al contrario de lo que parecería, no rechaza la literatura, sino que busca reformularla para que el acceso a ella sea más directo, más inmediato, y que la belleza sea latente para el lector, a quien va dirigida la obra:

A lo mejor, en los tiempos de *Rayuela*, su propuesta verdadera más valiosa se quedó siendo el terrorismo verbal, que conducía de la mano a la inconformidad perpetua, algo con lo que al fin no podían compadecerse las revoluciones una vez en el poder, porque de todas maneras terminaban buscando un orden institucional que desde el primer día empieza, por ley inexorable, a conspirar contra la rebeldía que le dio vida a ese poder.²⁶

Más de una característica aquí planteada —el énfasis que Cortázar pone en el proceso de *escritura* de los textos, la distinción entre *tradicción*/estabilidad y *rebeldía*/creación de puentes— recuerda la distinción desarrollada por Roland Barthes de los textos *escribibles* en contraposición a los textos *legibles*. Barthes llama *escribible* a lo que reconoce como intrínseco de la práctica del escritor, mientras que, con *legible*, se refiere a lo que ya no es posible escribir, sólo leer.²⁷ El texto escribible se inserta en la literatura moderna: “La meta del trabajo

²⁶ Sergio Ramírez, “El que nunca deja de crecer”, p. 12.

²⁷ Barthes define como texto *escribible*: “Lo que está dentro de la práctica del escritor [...] El valor encontrado por la evaluación: lo que puede volverse a escribir: la meta del trabajo literario (de la literatura como trabajo) es hacer al lector, más que un consumidor, un productor de texto”; y como texto *legible*: “Lo que ya no es posible escribir. Aquello que se puede leer, pero no escribir: los textos clásicos” (Roland Barthes, *S/Z*, pp. 3-16). Cabe mencionar que los textos escribibles, es decir, aquellos que generan escritura, son aquellos tanto de los autores como de los críticos. Así, Barthes eleva la crítica a la dimensión de escritura, por lo que entre autor y crítico se desvanece la diferencia.

literario (de la literatura como trabajo) es hacer al lector, más que un consumidor, un productor de texto”²⁸, mientras que los textos *legibles* se refieren, básicamente, a los textos clásicos.

Rayuela puede insertarse en la categoría de textos *escribibles*, tanto como Cortázar reconocerse como un *escritor rebelde*, ya que logra configurar una novela a partir de su *Teoría del túnel*, la cual consiste en una forma de agredir el lenguaje literario, de destruir las llamadas “formas tradicionales”. Así lo muestra al utilizar la figura del túnel como símbolo de creación, un proceso de destrucción para al final construir, tal como lo plantea en el capítulo 73:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos (*R*, 73, 544).

Este túnel, con todo, tiene profundidad y movimiento: avanza, y en su avance se levanta desde lo verbal contra el verbo, siempre desde fuera, desde aquello que Cortázar llama un *plano extraverbal*, y que en *Rayuela* y con la terminología de Genette reconocemos como “metadiscurso”, el cual muestra “la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación” (*Tt*, 67). Entonces, tal como la distinción hecha entre los escritores, también existen dos tipos de lector, de acuerdo con su compromiso con la literatura y, tal como al escritor vocacional, Cortázar rechaza al lector pasivo que no busca más de lo que le es dado por la novela.

La figura del lector, según la propuesta de Cortázar, tiene una postura específica, y debe comprometerse a ser constructor de la literatura, en igual medida que el escritor; no sólo a este último le corresponde la labor destructora de la literatura; para que su empresa sea exitosa, habrá de estar acompañado por un lector que haga lo propio. Así, la definición que da Morelli del escritor va de la mano con la de lector: “¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?” (*R*, 99, 614).

El inicio con el capítulo 73 reafirma la propuesta literaria de Cortázar que descubre sus influencias y un trasfondo que se verá reflejado también en la lectura ordinaria de la novela, aunque de manera encubierta,

²⁸ Roland Barthes, *S/Z*, p. 7.

bajo la pretensión de ser, de esta otra forma, una novela tradicional. En sí el Tablero de dirección tiene una función muy precisa que sienta las bases de la propuesta general de Cortázar y cuyo propósito fundamental es promover la invención en todos los niveles, desde el contenido hasta la relación que se establece entre la obra y el lector: "El verdadero propósito del 'Tablero de dirección' es distinguir al lector activo, creativo (el 'lector cómplice') del lector pasivo, tradicional (el 'lector-hembra'). Cortázar busca un lector que esté dispuesto a participar activamente en la creación (o 're-creación') de la novela y en el destino de los personajes."²⁹

Con todo, aunque se omita la estructura por lo demás peculiar de *Rayuela* formada en su lectura alternativa, la lectura que se supone "tradicional" pone el mismo énfasis en cuanto al tema se refiere. No es de extrañarse que, de optar por la lectura de acuerdo con el Tablero de dirección, el primer capítulo de *Rayuela* (73) abra con una reflexión acerca de la invención, de la escritura, de la fabulación de la realidad, del Gran Tornillo, del encuentro de ese dulce instante que sólo será comprensible luego de haber leído el libro completo, pero que de antemano apunta hacia la meta de una búsqueda planteada desde el capítulo 1, y que aparece encarnada en la figura de la Maga. Así, en este otro primer capítulo, Horacio Oliveira de pie frente al río Sena lanza una pregunta que lo remonta a distintos niveles del pasado. La motivación inicial de este extranjero cuyo signo es buscar parece ser el amor a la Maga, al tiempo que se detiene en su camino para hacer un recuento de lo vivido: "Esta pregunta anuncia el programa de la novela: el cuento de la búsqueda y el recuento de escribirlo. En la indeterminación convocada, el relato es el acto verbal que potencia las respuestas como producto del discurso. Así, el narrador es autor (adelanta las interrogaciones de su drama) y actor (ensaya las respuestas como el juego de su relato)."³⁰

El protagonista se hace frente en ese punto muerto de su vida, cuando todo lo impregna un aire de melancolía. Nostálgico, Oliveira emprende una vez más la búsqueda que en esta ocasión tiene el nombre de la Maga, pero que, dada la estructura de la novela, sabemos que quizá alguna vez se llamó París, y que al perder deliberada y, al parecer definitivamente, a la Maga, legitimará su quehacer y lo transmutará en objeto del deseo, el cual quizá esta vez podrá revelarle por fin la meta de su búsqueda metafísica que se renueva cada vez. Dice Julio Ortega: "Ya la primera pregunta de Oliveira "¿Encontraría a la Maga?" es una demanda por el poder de la

29 Ken Holsten, "Notas sobre el 'Tablero de dirección' en *Rayuela* de Julio Cortázar", p. 685.

30 Julio Ortega, Prólogo, en Julio Cortázar, *Obras completas*, pp. 14-15.

escritura, potencial pero actual, condicional pero poderosa, porque anuncia en el sujeto de la búsqueda la historia de la novela y en la pérdida de la amada el luto de la pareja, esa tinta de la escritura reparadora.”³¹

Rayuela está escrita como oposición a la tradición y pretende, mediante la imagen del túnel, contrarrestar el flujo sin sentido de escritura que no aporta nada, en tanto que no renueva la literatura desde lo profundo y ni siquiera lo intenta. Al respecto, Juan Loveluck afirma, retomando la postura de Morelli, que la novela debe entenderse más que como una suma, como una resta implacable:

Lo que debe ser destruido es la literatura que no revela esfuerzos creadores en el estrato fundamental de la lengua y la literatura ficticia de personajes, para instaurar así la desnovela y la desescritura como legítimas formas de penetración en la existencia de personas. La clave es unamuniana, si buscamos antecedentes peninsulares, y entronca con Roberto Arlt y Leopoldo Marechal si necesitamos presentar precedentes del Río de la Plata. Para llegar a este nuevo terreno no hubo sino la posibilidad del terrorismo y la destrucción, el harakiri literario, como se indica en una meditación contenida en la misma obra.³²

¿Qué es la verdad para Oliveira, cómo se construye una noción tan abstracta y occidental al negar estas bases culturales? En realidad, el protagonista se burla de ellas, y su acceso a la pre-verdad aparece por vía de la ironía, y, como la risa, se abre camino de entre la oscuridad de las nociones occidentales que se rehúsa a aceptar. En *Rayuela* se recurre a la ironía como forma destructora y reconstructora a la vez, lo percibimos nuevamente en la imagen del túnel. Oliveira reconoce que debe optarse por la ironía, por la risa por encima del melodrama, pues ésta siempre renueva, lleva más lejos, aleja para acercar:³³ "La risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra" (*R*, 71, 539). En este mismo sentido, Klibansky, Panofsky y Saxl vinculan el estado melancólico con la risa al referirse a Demócrito como "el filósofo melancólico a quien la vanidad del mundo, llena de ridícula contradicción mueve a risa."³⁴ Por ello alude a un concepto oriental que le permite reunir la fragmentación de ideas que tiene del método para acercarse a la totalidad: el mandala; pero también uno de los mecanismos surrealistas que, por medio del lenguaje, tiende lazos con lo que se revela como esencial:

³¹ *Ídem*.

³² Juan Loveluck, *Ob. cit.*, p. 86.

³³ De acuerdo con Bajtin: "La risa degrada y materializa [...] Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales [...] La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente* [...] No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente" (Mijail Bajtin, *Ob. cit.*, p. 25-26).

³⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, p. 24.

la libre asociación de ideas. Así, Oliveira planea su encuentro con lo divino, de acuerdo con las condiciones necesarias para recibirlo:

El veinticuatro de agosto era uno de los tres días en que el mundo se abría; claro que para qué pensar tanto en eso si estaban apenas en febrero. Oliveira no se acordaba de los otros dos días, era curioso recordar sólo una fecha sobre tres. ¿Por qué precisamente ésa? Quizá porque era un octosílabo, la memoria tiene esos juegos. Pero a lo mejor, entonces, la Verdad era un alejandrino o un endecasílabo; quizá los ritmos, una vez más, marcaban el acceso y escandían las etapas del camino (*R*, 43, 425).

En general, la postura de *Rayuela* es una apuesta contundente por el lector y su participación. Gracias a ella, se dio un cambio en la literatura, en su poetización y tuvo lugar un encuentro humano con su época, además de servir incluso como puente con cualquier época. Miguel Herráez afirma, al tomar *Rayuela* como un efecto impreso en la sociedad dada su estructura y su propuesta, que esta novela apela al lector con un énfasis tal que alcanza la denominación de *contranovela*, pues esta oposición radical resulta el único método posible para alcanzar sus expectativas:

Por sus juegos estructurales, sus zigzagueos contrapuntísticos, los quiebros, su voluntaria incoherencia, su antítesis de mundos distantes, su rechazo de la causalidad indiscutible, vino a intensificar la descomposición de un modelo de novela sujeto a formas tradicionales [...] [se trataba de una contranovela] porque fue una tentativa para tratar de eliminar, de ver de otra manera el contacto entre una novela y su lector.³⁵

La búsqueda al final se da en pos de la belleza, pero reformulada desde *Teoría del túnel*. Si se rechazan las formas prefabricadas, entonces la verdad debe coronarse sobre cualquier otro elemento en la obra literaria, y la manera como esto sucede, como dice Morelli, es limpiándola de palabras que han perdido el sentido. A eso se refiere cuando habla de perder el lenguaje literario, pues el solo hecho de que existiera un lenguaje literario basta para entrar en la paradoja artística. La belleza en el arte no debe ser puramente ornamental, sino parte inmanente de la obra, debe constituir la desde los cimientos: "Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos

³⁵ Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, p. 194.

problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo" (*R*, 99, 611).

De ahí la necesaria creación de algo que asegure el vínculo entre el lector y la obra, que cree un acceso continuo con la realidad presentada. Ésta se conseguirá si el arte se toma como fin y no únicamente como medio, cuando estas ideas formalistas se humanicen: "Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente" (*R*, 112, 653). Así el artista, gracias a que es vínculo con una forma de lenguaje más compleja, será capaz de reflejar más profundamente este sentido humano.

2.3.LA IMAGEN DEL TÚNEL: LA DESTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE LA LITERATURA

Existen, pues, dos formas de concebir la creación literaria, dos formas además de representar el mundo, la del *escritor vocacional o tradicional* acompañado por el lector-hembra, que desarrolla su literatura conforme con los cánones, del lado de la costumbre; y por el otro del *escritor rebelde*, por el lector-activo, el cual está representado por Rimbaud, y su modelo, por *Saison en enfer*:

Para Cortázar, *Los cantos de Maldoror* y *Una temporada en el infierno* constituyen autoindagaciones en la realidad última del hombre, son a su modo modelos de novela autobiográfica [...] Notoria resulta su influencia sobre todo en Rayuela. Rayuela es su *Saison en enfer* y el culto a Rimbaud condiciona por igual su actitud de vida como su relación con la escritura, el afecto y el efecto que para Julio son la misma cosa.³⁶

Se ha de optar por una destrucción de las formas previas que han dejado de funcionar, pero al parecer la única forma de conseguirlo es mediante el uso del mismo lenguaje literario, pues éste es el mismo que lo ha destruido. Así lo ejemplifica en Rayuela mediante la imagen del alacrán que se autodestruye: "Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitando de alacranidad para acabar con el alacrán" (*R*, 28, 308). Pero la propuesta de Cortázar, así como la romántico-simbolista,³⁷ no pretende en modo alguno la destrucción absoluta de la literatura. Al contrario,

³⁶ Saúl Yurkievich, Prólogo, en Julio Cortázar, *Obra Crítica 1*, p. 26.

³⁷ Referidas en la figura construida por Rimbaud en *Saison en enfer*, plasmada por Cortázar (*Tt*) y reiterada por Yurkievich en la cita previa.

la propuesta de Cortázar busca conservarla y de hecho que renazca, y el mecanismo utilizado en *Rayuela* toma forma a partir de la figura del túnel.

Para recuperar el mundo que divide al individuo de la realidad, hemos visto, Cortázar propone siempre la conexión entre dos extremos, ya sea mediante puentes (en *Rayuela*) que equivalen a la invención, o de una novela que funcione como túnel (en *Teoría del túnel*): “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir” (*Tt*, 66). De esta forma toma a Rimbaud como protagonista de la toma de acción para reformar la literatura: barrenarla desde sus cimientos,³⁸ desde el romanticismo, para —y esto no hay que olvidarlo— reconstruir algo después, pues:

Se tarda en ver que el escritor no se suicida como tal, que al barrenar el flanco verbal opera —rimbaudianamente— una necesaria y lustral tarea de *restitución*. Y este avance en el túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación (*Tt*, 66-67).

Lo dice literalmente así en *Rayuela*, la solución poética ante el empobrecimiento artístico que viene nacerá como la figura del túnel, pues sólo al destruir el lenguaje anquilosado podrá renacer la literatura, y la manera de destrucción más efectiva, será justamente la risa, pues “la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra” (*R*, 71, 539). Así, como vimos antes, Cortázar se basta en gran medida de la ironía como recurso estético que trasciende temas humanos hacia un sentido profundo, y en *Rayuela* la usará constantemente para lograr el efecto de túnel deseado en su literatura. Por ejemplo, para hablar de los estereotipos y lugares comunes en la literatura, introduce guiones entre palabras que formen frases prefabricadas para desacralizar las grandes revelaciones filosóficas utilizando, como lo llama Horacio Oliveira, *las haches como penicilina*:

En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: “El gran hasunto”, o “la hencrucijada”. Era suficiente para ponerse a reír y

³⁸ Para Rimbaud, la poesía resulta del método de exaltación de la vida, y superación del hombre; su demonio se sintetiza en la *rebelión* y la *destrucción*. Posee un pensamiento dinámico, y cada poema es una prueba que pierde vigencia luego de haberse ensayado. Así, busca mediante su método poético, y dadas sus circunstancias de vida, llegar a que su espíritu vea más claramente. Para Raymond, poetas como Rimbaud querían *superar* al hombre, y tal como Ícaro o Prometeo fracasaron. Los describe como un faro cuyos rayos “despejan las tierras vírgenes donde otros penetraron después” (Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p. 37).

cebar otro mate con más ganas. "La hунidad", hescribía Holiveira. "El hego y el hotro". Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor (*R*, 90, 581).

Con ironía, el personaje-narrador busca restituir una naturaleza original y subversiva de la literatura, y se acerca a ella por medio de las haches. Éstas se convierten en antídoto para la angustia ante la realidad que se muestra avasalladora; esta cualidad es, además, propia del existencialismo que, como veremos a continuación, constituye parte fundamental de la poética cortazariana y, una vez más, recuerda a las vanguardias, en tanto juego del lenguaje, pues las haches, además, se convierten en un elemento visual que, sólo gráficamente, añaden un sentido creado únicamente para la obra: las haches son, como lo será el mate a su manera, una forma de evasión de la realidad, una reformulación de la angustia y una suavización del contacto con ella. Al volver risible la situación —añadiendo la hache a cualquier asunto— el individuo se reconcilia por un momento con su realidad: logra alejarse y regresar con una nueva perspectiva.

2.4. LA ESTRUCTURA Y EL CONTENIDO: FUNCIÓN CONJUNTA EN *RAYUELA*

La estructura de la novela entraña, asimismo, un fuerte contenido irónico que, como bien apunta Julio Ortega, se refuerza gracias a la parte de los "capítulos prescindibles". Así se presenta en *Rayuela* el movimiento que irrumpe como túnel para crear la nueva literatura:

Los capitulillos de *Rayuela* poseen una dinámica favorecida por su propio montaje interpolación y remisión. El juego de leer a saltos no es meramente ingenioso o divertido sino el mejor modo posible, tal vez el único, de sostener en la lectura el dinamismo imantado de esas iluminaciones y episodios, que, de otro modo, serían un "diario de escritura" o peor aun, una novela sin novelización. Se puede, por ello, decir que la novela es aquí la parodia de la novela: está vaciada de relato, coordenadas verosímiles, argumentación, motivaciones y consecuencias. Tiene, sin embargo, el poder de la lectura en el interior de la ficción: el de leer lo vivido como una obra por hacer sentido, y en esa lectura todo está librado al presente, a la indeterminación de lo vivo.³⁹

Se parte, pues, de que el verdadero puente debe ser correctamente tendido desde el individuo (lector o escritor), pues éste creará así su realidad. La relación con el mundo no puede ser entonces de divorcio, no puede estar cada parte en un lado: el puente funciona como una permanente unión, y recrea la imagen de la convivencia.

El lector o escritor debe encontrarse inmerso en la realidad a la que tiende, pues sólo así podrá acceder a la

³⁹ Julio Ortega, *Ob. cit.*, pp. 14-15.

verdad antes aludida: "Hay que tenderse al máximo, ser voyant como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un voyeur" (R, 116, 658). De esta forma, el escritor rebelde se vuelve uno con su lector, y la obra no sólo es accesible al lector, sino que éste la integra a su vida: "El escritor rebelde da el paso definitivo, y el reclamo de un lenguaje solamente poético prueba que su mundo novelesco es ya sólo poesía, un mundo donde se continúa relatando [...] y se cumplen accidentes, destinos y situaciones complejísimas, pero todo ello dentro de una visión poética que comporta, natural y necesariamente, el lenguaje que es la situación" (Tt, 90).

Oliveira es la personificación de este poeta romántico, y de cierta forma tiene en sus manos la responsabilidad de que se desarrolle la nueva propuesta literaria. Baste recordar el epígrafe con que se inicia la primera parte de *Rayuela*: "Rien ne vous tue un homme, comme d'être obligé de représenter un pays" (Jacques Vaché, *Carta a André Bretón*). En él se expresa a manera de metáfora esta sensación propia del simbolismo o segundo romanticismo: un sujeto que busca elevar y despertar las conciencias y los paraísos artificiales, que a través de los estados nostálgicos (*spleen*) y la soledad, de lo onírico y de la sinestesia pone en marcha su creación artística; y a la vez, el peso enorme que esto le significa como individuo solo en el mundo, que converge con el existencialismo de los años cincuenta: "Sartre ve el existencialismo como la batalla que da el hombre por sí mismo, para alcanzarse y pasarse en asunción creciente de ser; su forma verbal es drama: novela, teatro, cuento" (Tt, 127), que al final terminará por condensarse en un único género que, a partir de la mezcla, alcanza la totalidad: la novela.

La nostalgia viene a insertarse justamente en esta la relación que, a partir de las vanguardias, se estableció entre el escritor y su obra. Puesto que la originalidad de *Rayuela* radica por un lado en su formulación como libro objeto (*paratexto*⁴⁰: su estructura, tablero de dirección y organización de sus partes), y por otro en la forma como aborda y tiende a reformular, a propósito de la nostalgia, el arquetipo mítico del Adán caído —como desarrollaré más adelante—. En resumen, la singularidad de una propuesta literaria como *Rayuela* radica en la reelaboración de temas clásicos (amor, paraíso perdido, amistad) con una estructura muy novedosa:

La detallada tachadura y larga organización del manuscrito de *Rayuela* es una práctica sistemática del proceso que constituye a la novela. Recordemos que, desde el comienzo, es una novela deliberativa: se plantea entre dos espacios urbanos, es un discurso reflexivo del exilio, asume los debates estéticos de la hora, y se propone el arte nuevo de rehacerlo todo para recomenzar fuera de la literatura, desde donde los surrealistas dejaron la poesía [...] Cambiar la lectura, esa propuesta modernista de Borges, se convierte

40 Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 10

aquí en una práctica que incluye al lector como agente de un arte por hacerse. Ése es, precisamente, el discurso deliberativo que el manuscrito revela como tachado. *Rayuela* consigna sus orígenes pero sólo para borrarlos; nace, así, a favor de su tachadura.⁴¹

Cortázar construye su propia propuesta artística mediante la apropiación y reelaboración de las corrientes antecesoras, pues éstas son la base para delinear al protagonista y su naturaleza melancólica-nostálgica. Así, Cortázar define al protagonista de *Rayuela* relacionándolo con un creador caracterizado por lo efímero: "El surrealista se queda solo y desnudo como el mago en su círculo de tiza, en un mundo des-articulado, y cuya rearticulación le escapa en parte y en parte deja él escapar" (*Tt*, 108). Se trata de un creador que se vale de una herramienta para aislarse del mundo, y del trabajo de recreación para poder salvarlo. Aislado y mediante la invención, este poeta o mago logrará por lo pronto salvarse del mundo que lo rechaza y que, a la vez, él rechaza. Si bien esto se logra a partir del surrealismo, vemos que dicha actitud será sólo un punto de arranque para Horacio Oliveira.

La sola estructuración a partir de los capítulos prescindibles, como dice Park Chang, tiene una función retórica, pues configura en conjunto una metáfora que se sostiene a lo largo de la novela: "El transcurso anecdótico de las aventuras de Oliveira se rompe con la invasión de las citas y, por lo tanto, se traspasa el eje de selección, en términos de Jakobson, y se estaciona momentáneamente en los elementos similares. Al final, se produce el efecto de montaje metafórico."⁴²

Para Cortázar, la novela ya posee de por sí una estructura más abierta que el cuento. De acuerdo con Yurkievich, en el diálogo que establece con Cortázar en su artículo "Julio Cortázar: al unísono y al dísono", la novela es la "gran totalizadora apta para todo contenido", y su género el "más gnómico: permite a la conciencia reflexiva explicitarse (y a veces explayarse) [...] en la novela, la meditación, el debate, el esclarecimiento pueden incorporarse a la progresión como activantes: el discurso cognoscitivo puede volverse funcional."⁴³

Su estructura, continúa Yurkievich, al ser un continente vasto y, sobre todo, más plástico, dota de una potencialidad infinita al género, el cual Cortázar redefine. Los sentidos conferidos gracias a la novedosa estructura, gracias a la intertextualidad, son ciertamente una metáfora, pero no de lo universal, puro y redondo, sino

41 Julio Ortega, *Ob. cit.*, p. 24.

42 Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, p. 173.

43 Saúl Yurkiévich, "Julio Cortázar: al unísono y al dísono", pp. 419-420.

de la espiral, del infinito: “Collage: no el edificio clásico (despliegue proporcionado, progresivo, simétrico: metáfora de la armonía universal), sino el laberinto, la ramificación, el jardín de los senderos que se bifurcan.”⁴⁴

Esta función hace que la novela permanezca en movimiento: el personaje busca su *kibbutz*⁴⁵, mientras que el lector a cada paso lo completa o decide dejarlo así, pero al final, si se opta por ser un lector activo, este montaje al que alude Park Chang equivaldrá a una construcción que correspondería hacer al lector:

El autor ofrece al gozador, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su forma*, aunque esté organizada por otro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.⁴⁶

El autor, por lo tanto, sólo es en parte responsable de las metáforas y conexiones que el lector produzca, pero también se deslinda del efecto que pueda tener, pues le resultaría imposible concebir al momento de la escritura real qué otras vías de reconfiguración pueda hacer el lector, qué significados encuentre, y en parte ésta es la intención de un libro como *Rayuela*, una búsqueda fundamentada y aun propuesta por el propio autor.

La concepción cortazariana de la novela, la cual incluye a *Rayuela* como representante principal, se expresa en Teoría del túnel a partir de la condensación de la ideología artística planteada tanto por el existencialismo como por el surrealismo.⁴⁷ La novela está relacionada irremisiblemente con el ser humano, y como tal debe siempre privilegiar este vínculo y procurar que éste sea lo más estrecho posible. La novela es, pues, “posibilidad expresiva de comunicar una antropología sin demasiada mediatización o parcelamiento; el hombre en su ámbito, su diálogo, su dialéctica vital continua y relativa a cuanto lo rodea, lo acecha y lo exalta” (Tt, 126).

Ciertas características del surrealismo son elementos constitutivos de *Rayuela*: el lenguaje poético que irrumpe sin una finalidad ornamental, el aceptar que la realidad se desborda en el sueño, la presencia de la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 420.

⁴⁵ **kibbutz**. (Del fr. *kibboutz*, voz de or. hebr.). m. En Israel, colonia agrícola de producción y consumo comunitarios (RAE). De acuerdo con la definición del propio Oliveira: “Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro” (*R*, 36, 354-355).

⁴⁶ Umberto Eco, *Obra abierta*, apud Juan Loveluck, *Ob. cit.*, p. 89.

⁴⁷ “Su poética más que en un estética consiste en una mayéutica; aspira a conjugar surrealismo (aprehensión analógica, dimensión poética, “diario de viaje al paraíso y noticia de extravío”) con existencialismo (combate que libra el hombre por sí mismo para alcanzarse y tender un puente sobre el hiato del yo al tú al él) y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana” (Saúl Yurkiévich, en Julio Cortázar, *Obras completas*, p. 29).

magia, del azar, de lo que Cortázar ha dado en llamar lo no-euclidiano. Todas estas características de *Rayuela* son resultado de esa estructura que admite la convivencia de diversos géneros o, como la llama Cortázar, la novela como una manifestación poética total; es decir, una obra que consiente de manera simultánea otras formas literarias como la poesía, la narración y el drama, y más aun asegura que la realidad sólo puede revelarse mediante la poesía (*Tt*, 92). A través de la novela, el escritor rebelde es capaz de plasmar su propuesta profunda.

2.5. LA IMAGEN TOTAL

Ana María Barrenechea sostiene que la persecución de una manifestación total por medio de la literatura se debe en gran medida a una tradición novelística que inició desde Cervantes, de manera que: "Al abrir la novela a la vida la incluye en su totalidad: los hombres con sus acciones y sus pasiones, con sus problemas y sus imaginaciones, y también los productos de lo que imaginan, la literatura y el arte, sin olvidar el análisis, la pasión o la burla sobre ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad creadora ha producido."⁴⁸ Al final se trata de la inmediatez que tanto el poeta como el lector exigirán de la literatura, tal como lo demandaba Rimbaud, para ser capaces de sentir en carne propia esa realidad *fabricada*.

La manifestación poética total en *Rayuela* se presenta en la estructura de la novela, dadas las influencias mencionadas ya, pero también se muestra a través del personaje, de sus ideas y de sus acciones: él también busca la inmediatez, pues se siente escindido del mundo, nostálgico ante su realidad. El puente entre esa realidad en la que Oliveira se encuentra parado y no comprende, y el ideal de lo que concibe como un centro, imagen absoluta o *kibbutz*, está representado por la invención y, más concretamente, por el juego mediante la imagen de la rayuela.

En *Rayuela*, la imagen utilizada para establecer el camino de la nostalgia hacia el *kibbutz* aparece por primera vez en el capítulo 73. Por un lado se habla del "fuego sordo" que corre por todo París, lo cual representa la costumbre. Al final, parece que aspira justo a la renuncia de la costumbre a la manera que hicieran los existencialistas a mediados del siglo XX. Entonces se propone la creación, la literatura, la invención de mundos. En el capítulo 73 el narrador recupera una anécdota de Morelli acerca de un napolitano cuyo objeto sagrado era un tornillo, el cual pasaba gran parte del día mirando en el piso; para los vecinos (al final, testigos y lectores pasivos de esta historia):

El tornillo primero fue risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la

⁴⁸ Ana María Barrenechea, *apud*. Juan Loveluck, *Ob. cit.*, p. 84.

calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz [...] A lo mejor el napolitano era un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo (*R*, 73, 546).

De allí que el Gran Tornillo represente la *tura*. Su sacralidad es intrínseca en tanto que el napolitano la conoce, pero se vuelve invención, no al momento de ser reconocida por un testigo (lector hembra o pasivo), sino cuando existe lo que en *Rayuela* Morelli describe como un *lector activo* que, no conforme con observarla, también participa en la construcción de la realidad, es decir, la acepta y comprende, pero, sobre todo, forma parte de ella.

Por eso *Rayuela* puede considerarse una novela *escribible*, cuya intención es la escritura de nuevos textos, que éstos renazcan y se sigan produciendo, que se formen lectores activos. No es coincidencia que esta misma idea aparezca representada por la figura del fénix otra vez en el capítulo 73: "Ardeos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix" (*R*, 73, 546), donde se muestra la imagen de una obra que se recrea sobre la anterior y nace otra vez, nunca igual, pero otra vez.

Los objetos

La sacralidad del Gran Tornillo formulada por una cualidad de la insignificancia que a la vez revela lo esencial, se enfatiza en el capítulo 1. Mediante el ejercicio de recordar (la invocación como juego), Horacio Oliveira rescata "lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido", pues afirma que "el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y los riñones..." (*R*, 1,126).

La esencia del individuo vive en los objetos menos pensados: la Maga recorre las calles de París buscando la tranquilidad que sólo tendrá, lo sabe Oliveira, hasta que encuentre un "pedazo de género rojo"; de la misma forma, Oliveira está obligado, cada vez que algo se le cae al suelo, de recogerlo o algo malo ocurrirá a una persona cercana cuyo nombre inicie con la misma letra del objeto tirado.

Si bien en el capítulo 1 no está presente el Gran Tornillo, su esencia se muestra bajo la forma de un terrón de azúcar. Tal como la morelliana citada del capítulo 73, Oliveira se relata en un restaurante elegante y lleno de gente donde, por accidente, tira un terrón de azúcar que va a caer quién sabe a dónde. Pronto el protagonista se lanza al suelo y, ayudado por un mesero que no tiene idea de qué busca, recorre el piso del lugar hasta que lo recupera: "Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo

se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, esa clase de episodios de todos los días" (*R*, 1, 131).

Si por un lado se encuentran los objetos insignificantes que revelan en mayor o menor medida (en todo caso dan la pauta) el camino hacia ese instante divino que únicamente se alcanzará al final, también incurren en el capítulo 1 las coincidencias que conectan la tura o invención con el azar. Lo que parecería entrar en el terreno de lo fantástico —como la serie de coincidencias presentadas por Oliveira— en realidad forma parte del terreno de lo poético. Dice Goloboff: "Para Cortázar la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico [...] Un verdadero realismo para él debe estirar los límites de lo real, dejar ver sus 'intersticios', dejar asomar lo que una mirada demasiado normalizada se oculta. El mundo fantástico, para Cortázar, está dentro del nuestro."⁴⁹

Oliveira describe lo *modestamente excepcional* de su vida: "encontrar grandes pelusas grises o verdes dentro de un paquete de cigarrillos, u oír el silbato de una locomotora exactamente en el momento y el tono necesarios para incorporarse ex officio a un pasaje de una sinfonía de Ludwig van" (*R*, 1, 127). La poesía, tanto como la fantasía, es ya parte de la realidad, y para comprender mejor esta última, no deben separarse.

La poesía en la narrativa

Se trata, por un lado, de reconocer la naturaleza creadora de la escritura, de la fábula, pero siempre aceptar que la literatura es parte de nuestra realidad. La propuesta de *Rayuela* se perfila en este sentido, muy claramente, cuando en la lectura se toman en cuenta los "capítulos prescindibles": el salto de un lado al otro, las influencias que forman parte de la literatura y que el lector, desde su propia realidad, debe reconstruir. La reconfiguración que el lector habrá de hacer a partir del mosaico de citas, notas y complementos de la anécdota que se presentan tiene una función precisa en el sentido global de la novela. En principio, crea la ilusión de un caleidoscopio o *aleph* al que tanto alude Oliveira en el capítulo 36⁵⁰.

Sin embargo, para David Viñas la propuesta de Cortázar fracasa, en tanto que no logra establecer una retórica que consiga paliar la vanguardia caduca a estas alturas, y en la cual se apoya, por lo que, para él, se queda en la misma retórica⁵¹ sin conseguir trascenderla. Los cuestionamientos no sólo llegan por parte de críticos

49 Mario Goloboff, *Ob. cit.*, p. 79.

50 "Look through the peephole and you'll see patterns as pretty as can be" le dice a Oliveira uno de los detenidos que lleva consigo un caleidoscopio. Recordemos que en esa noche de 'descenso a los infiernos' en compañía de la clochard Emmanuèle, y luego de ser arrestados por la policía, se encontrarán con una pareja de paidófilos también arrestados.

51 "Si la justificación mayor de su escisión entre 'espíritu' y 'cuerpo' venía siendo la 'revolución de las palabras', que se daba por sabido encarnaba la vanguardia, ya no sirve ¿qué ocurre? Cuando la 'revolución de la palabra', antiburguesa y antirretórica, se va decantando sobre sí misma para convertirse en otra retórica ¿qué se hace?" (David Viñas, "Cortázar y la fundación mitológica de París", en *De Sarmiento a Cortázar*, p. 130).

como David Viñas, sino que, dada la polifonía existente en *Rayuela* en episodios como los del Club de la Serpiente, encontramos incluso objeciones a la postura de Morelli que vienen de la novela misma, cuando los del Club se reúnen a leer y comentar: “Las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre” (R, 99, 613).

La tura que se plantea es tanto *escritura* como *lectura*. Todo radica en una búsqueda que bien puede darse por el camino del Gran Tornillo, del terrón de azúcar, del “pedazo de género rojo”, del ascenso en la rayuela. Pero, ¿por qué búsqueda?, ¿búsqueda de qué? La respuesta parece estar implícita desde el inicio, aunque no palpable puesto que no se menciona como tal hasta después: se trata de un paraíso perdido (la infancia, la patria, el amor) que se construye primero por los objetos perdidos, luego por el sueño olvidado y que, en un momento dado, remite a *Adán y Eva expulsados del paraíso* de Masaccio.

El terrón de azúcar no será más que una forma aparente de recuperación, pero no la auténtica, la definitiva: “Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura, un artilugio de la raza, una ciudad que es el Gran Tornillo [...] Incurables, perfectamente incurables, elegimos por tura el Gran Tornillo, nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día” (R, 73, 546). Hará falta recorrer un largo camino para encontrar, perder y siempre saber cómo recuperar el paraíso.

La tura o juego: el camino del personaje al kibbutz

Horacio Oliveira, en resumen, se configura como niño que considera el juego como parte de la vida, y cuya incidencia en la vida tiene lugar, casi siempre, desde el punto de vista infantil. Se distingue del resto de hombres a causa de su forma de relacionarse, siempre consciente y racional, y también por la visión que de sí mismo tiene. Al final, el protagonista está marcado por una falta o pérdida “que nos lleva a la búsqueda donde muchos erramos y otros revelan. Ese hueco —el ‘descontento vital’ del que habla Kant—, dice Schopenhauer, son lagunas en la memoria, que se reemplazan por ideas fijas, lagunas que quedan porque su recuerdo produce dolor” (Tt, 36); es decir, la nostalgia que impulsa la acción para poder encontrar el kibbutz o lograr permanecer en el otro lado.

Oliveira procurará por diversos medios acceder a él: lo buscará en la figura de la Maga, del Adán de Masaccio, recuperando la esencia de su sueño, de un recuerdo de la infancia, de una melodía de jazz, saltando la rayuela en un ascenso simbólico, terrenal al fin, y lúdico en tanto ligado con la creación artística, con la escritura, literatura, pintura, vinculado con el Gran Tornillo del capítulo 73, pues al final: “Surrealistas y existencialistas

—poetistas— reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga” (*Tt*, 137).

Así, el protagonista de *Rayuela* será justamente ese intelectual que busque reformar la manera de hacer arte, que anhele la revelación de otro lado al que, lo sabe, sólo podrá llegar por medio de la construcción de puentes, de la invención, del juego. Pues Oliveira, escritor rebelde, "ataca lo literario poniendo en crisis la validez misma del hecho verbal estético" (*Tt*, 73), y de esta forma establece el compromiso humano que al escritor vocacional le falta: por medio de la creación de puentes, los textos podrán seguirse escribiendo; el escritor rebelde centra toda su fuerza en la acción, en la invención, pues *escribe para existir*.

Al final, lo verdaderamente representativo de estos puentes es su pronto desvanecimiento. La historia de Oliveira, artista efímero, está construida por las ideas plasmadas en *Teoría del túnel*, donde Cortázar narra cómo en el siglo XX comienza una especie de fricción entre el escritor y sus herramientas literarias. Veremos cómo en general la disposición de *Rayuela* invita a una lectura construida justamente a base de puentes, los cuales desesperadamente Oliveira tenderá en aras de encontrar su centro o *kibbutz*.

3. INFLUENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE RUTINA

Ciertas alegorías propuestas por el existencialismo son rescatadas en *Rayuela* y, si bien cada autor resuelve los conflictos de la relación del ser humano con el mundo a su manera, en apariencia coinciden, por lo menos, en el punto de partida: la angustia de vivir —encarnada por ejemplo por la náusea sartreana— que llega en el momento en que el sujeto se vuelve consciente de su existencia. Albert Camus da cuenta de lo absurdo de la vida como parte constitutiva de la misma: la rutina esconde el absurdo y el suicidio, aunque en sí lo asume, rechaza la vida y, como veremos, evita que se actúe con libertad. Así lo expresa Oliveira: "No te querés dar cuenta de que la acción, lo mismo que la inacción, hay que merecerlas" (*R*, 28, 315).

Para comprender mejor el concepto de rutina y la búsqueda de Oliveira, es preciso recordar que se trata de tres momentos, relacionados todos con el proceso descrito en la Introducción: inicial, intermedio y final. Como vimos, el *inicial* está representado por un sentimiento de desasosiego, extrañamiento o, podríamos decir, *nostalgia*, que mueve al individuo a actuar, que detona la búsqueda. El momento *intermedio*, corresponde a la búsqueda en sí, la cual se lleva a cabo por medio de la invención, un tipo de invención *efímera*, como veremos más adelante. Finalmente, el tercer momento tiene lugar cuando ocurre el *encuentro*, es el arribo al *kibbutz del deseo* que, de manera intrínseca, alude a la vez a la perpetuidad del movimiento sugerido por la búsqueda: mientras el sujeto desee, la búsqueda no cesará. Con todo, existe un momento cero, previo incluso a la angustia, a la revelación momentánea de la razón, un momento que se resume en la irracionalidad e inconsciencia generadas por la rutina, la cual no permite estar en el mundo con libertad, como diría Albert Camus o el propio Cortázar en boca de Horacio Oliveira.

En resumen, un antecedente notable para tratar el tema del absurdo y de la rutina subyace en las ideas existencialistas, muchas de las cuales aparecen también plasmadas en el Teatro del absurdo. Ya que el propio Cortázar construye su teoría de la novela con base en la corriente existencialista, veamos cuáles son los fundamentos que ésta ofrece de la rutina y que Oliveira rechazará cuando la incorpore a su conciencia.

3.1. EXISTENCIALISMO

El existencialismo nace por la influencia de la propuesta filosófica positivista (fenomenología), así como por ideas de autoconocimiento orientales, y sostiene que la experiencia que constituye la vida humana puede to-

marse como fenómeno. En este sentido, el existencialismo se aboca a la relación que el hombre establece con su entorno. De la inadecuación entre el ser humano y el mundo, Camus reconoce el surgimiento de lo absurdo. Éste no radica en el ser humano ni en el mundo, el absurdo nace de la relación entre ellos: “Ese divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. Y como todos los hombres sanos han pensado en el suicidio, cabe reconocer, sin más explicaciones, que hay un lazo directo entre ese sentimiento y la aspiración a la nada.”⁵²

El absurdo puede dejar como única solución el suicidio, pero es erróneo pensar que una vez que se toma conciencia de éste y se opta por él, se es libre, pues en realidad la libertad no se ejercería con responsabilidad. Camus sostiene en *El mito de Sísifo* que aquel que opta por el suicidio no es más grande que la existencia misma, sino que se ve avasallado por ella. Reconoce también que, si la única certeza de la vida es la muerte, no tiene sentido vivir: “Morir voluntariamente supone que hemos reconocido, aunque sea instintivamente, el carácter ridículo de esta costumbre⁵³, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento.”⁵⁴ De acuerdo con Camus, hay que reconocer la rutina y vencer el sentimiento de lo absurdo, para que la existencia no sea más grande que uno; con ello, el autor plantea tres posturas básicas:

- a. La *rebelión*, a través de la cual el hombre ejerce una confrontación perpetua con su existencia. Entre la resignación y la aceptación, ha de optarse por la lucidez ante la vida: el que la acepta, dota de sentido la existencia a pesar de que parezca absurda. Quien no toma conciencia, no la tiene tampoco de lo absurdo, y sólo le queda la ilusión de ser libre.
- b. La *libertad*, que consiste en aceptar, pero no estar condicionado. Se trata de la condición de vivir sin esperanza, sin las ilusiones ni las reglas comunes de un mundo que obliga al ser humano a dejarse *ser vivido*, en vez de vivir.

⁵² Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 16.

⁵³ En este caso, la palabra *costumbre* se usa con el mismo sentido que *rutina*, cuyo significado alude a una repetición y sucesión tal de situaciones, que el sujeto deja de percibir las. Sin embargo, podría aventurarse una distinción sutil entre ambas, entendiendo por rutina la faceta cotidiana del sujeto, subordinada en cierta medida a la *costumbre*, la cual implicaría un ámbito más extenso, un concepto creado no sólo por el día con día, sino por una imagen global de una sucesión de días que, juntos, conforman la vida.

costumbre. (Del lat. **cosuetumen*, por *cosuetdo*, *inis*). 1. f. Hábito, modo habitual de obrar o proceder establecido por tradición o por la repetición de los mismos actos y que puede llegar a adquirir fuerza de precepto. 2. f. Aquello que por carácter o propensión se hace más comúnmente (RAE).

rutina. (Del fr. *routine*, de *route*, ruta). f. Costumbre inveterada, hábito adquirido de hacer las cosas por mera práctica y sin razonarlas (RAE).

⁵⁴ *Ídem*.

c. La *pasión*, que llama a replicar las experiencias lúcidas de la vida (como los momentos de crisis), en oposición a la inconsciencia antes planteada. Cuando se logra repetir esa lucidez, se consigue vivir en una sucesión de presentes.

De acuerdo con Camus, aquel que se planta en el pasado, vive en la depresión; quien mira sólo hacia el futuro se llena de deseo, ilusión y angustia; mientras que quien vive en el presente, encuentra la lucidez que hará de ese presente *la mejor experiencia de su vida*. Por lo tanto veremos que la única forma de vivir plenamente debe centrarse en lo que vive a cada momento. Se trata de Sísifo empujando la roca cada vez, irremediablemente para siempre; sin embargo, como vimos, al volverse consciente de su realidad y tomar las riendas de sí mismo desde lo profundo, también se vuelve dueño de sus días.

3.2. TEATRO DEL ABSURDO

El Teatro del absurdo en gran medida tiene sus raíces en las vanguardias, especialmente en el surrealismo y dadaísmo, antecesoras inmediatas. Concretamente el término absurdo fue acuñado por los pensadores existencialistas Camus y Sartre, que encontraban la racionalidad del mundo fuera del alcance humano, como vimos en el caso específico de Camus. De acuerdo con Esslin Martin⁵⁵, teórico de la corriente, el Teatro del absurdo rechaza el teatro realista por la manera en que éste tiende a presentar sus personajes con profundidad psicológica, pues ha perdido toda confianza en que la comunicación humana sea posible por medio del lenguaje.

El Teatro del absurdo retoma principios básicos del existencialismo, y analiza y define esta corriente como una manifestación dramática de posguerra, pues encuentra en ella un esfuerzo por expresar el sentido del *sinsentido* predominante de la condición humana, mediante recursos literarios y lingüísticos, en un juego de parodia e ironía. Su concepción de la rutina se refleja, por ejemplo, en *Esperando a Godot* de Beckett como una *gran sordina*, imagen que nubla el sentido real de la vida, que enmascara la realidad.

El arte de Beckett, estrechamente vinculado con el tema de la cotidianidad, ha sido reconocido por su sutil forma de retratar emociones y situaciones propias de una realidad encadenada a la posguerra, y por ser uno de los creadores del Teatro del absurdo. Así, la estética de Beckett se caracteriza por presentar por contraste

⁵⁵ <http://mural.uv.es/sagrau/levante/index.html> [14 de junio de 2005].

temas *trágicos* —como la brevedad de la vida, la soledad, la degradación, la impotencia y el sufrimiento humanos— en estructuras hasta cierto punto cómicas.⁵⁶

La tragicidad del Teatro del absurdo reside en una suerte de teología de la muerte de Dios, del momento en que éste comienza a morir, cuando el hombre le pide cuentas acerca de su abandono. Al respecto, de acuerdo con María Zambrano, la imagen de Dios constituyó desde un inicio la salida de la angustia, una salvación de la relación con el mundo, la reforma del pensamiento inmanente que por fin encuentra recipiente de los temores naturales de los seres humanos: “La aparición de los dioses significa la posibilidad de la pregunta [...] La pregunta dirigida a la divinidad [...] ha sido la angustiada pregunta sobre la propia vida humana.”⁵⁷ Sin embargo, su desaparición genera el sentimiento del absurdo, pues todas las preguntas pierden su receptor, por lo que dejan al individuo desprotegido y sin respuestas.

Si el ser humano se distingue de los animales justamente por el uso de la conciencia, al no ejercerla, tampoco hace uso de su libertad, característica básica —de acuerdo con Albert Camus— para superar la naturaleza trágica de la existencia humana. Si bien el ser humano puede preferir esta inconsciencia para no sufrir a causa de ideas que lo sobrepasan, que le son insoportables —como la muerte—, esta hipnosis no le permite apreciar con plenitud la realidad y, sobre todo, ésta se vuelve sólo una ilusión. En el caso de *Rayuela*, optar por la inconsciencia, por no darse cuenta de la realidad no es exactamente el caso de Horacio Oliveira, pero sí la raíz desde la que fundamentará su propuesta.

3.3. *RAYUELA* Y EL EXISTENCIALISMO

La relación de *Rayuela* con el existencialismo no es casual, ya que este vínculo se sugiere desde el planteamiento de la corriente que hace Cortázar en *Teoría del túnel* como propuesta de la nueva novela. Allí se hacen referencias directas a Sartre, aludido en *Rayuela* con el uso de los términos *náusea* y *absurdo* en más de una ocasión.

Asimismo, ciertas secciones de esta novela, que en mucho recuerdan al Teatro del absurdo⁵⁸, refuerzan la idea de esta fuerte influencia existencialista, que sustenta el sentimiento nostálgico de Horacio Oliveira: “La angustia no se supera con un sistema de sustituciones más o menos egoístas y hedónicas; hay que asumirla libremente y anularla mediante un volcarse en la realidad a través de la acción [...] Las confusiones, los

⁵⁶ Antonia Rodríguez Gago, Introducción a *Los días felices* de Samuel Beckett, pp. 10-11.

⁵⁷ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 35.

⁵⁸ Por ejemplo, en el “Diálogo típico entre españoles” (*R*, 41, 394), se recrea una escena al estilo de Ionesco o Beckett: la idea de tras-tocamiento del tiempo, la indiferencia ante la identidad; la rutina que genera incomunicación entre las personas, donde dos españoles entablan una conversación en la que cada uno habla de su propio tema.

atajos, las renunciaciones, dan a cada experiencia una penetrante legitimidad humana. No hay existencialismo: hay existencialistas" (*Tt*, 121).

El existencialismo propondrá vivir en el presente, formulación que se muestra en Rayuela formulación a través de un diálogo entre los integrantes del Club de la Serpiente, en el que se hace referencia a la época de los agnósticos y de la carencia de religión que crea la imagen de la falta de futuro: "Lo que hace tu fuerza es que para vos no hay futuro, como es lógico en la mayoría de los agnósticos. Siempre estás vivo, siempre estás presente, todo se te ordena satisfactoriamente como en una tabla de Van Eyck. Pero si te pasara esa cosa horrible que es no tener fe y al mismo tiempo proyectarse hacia la muerte, hacia el escándalo de los escándalos, se te empañaría bastante el espejo" (*R*, 28, 313).

El existencialismo propone ejercer la libertad humana por medio de la rebelión como vía para vencer esa sordina de la que habla Beckett, y así vivir con pasión. Las acciones que toma Oliveira para vencer este sentimiento que genera nostalgia tienen como finalidad específica recuperar al paraíso perdido. El estado de Oliveira oscila entre una entrega a la náusea y una toma de acción cercana a la melancolía, que está más cerca de la definición de absurdo dada por Albert Camus, pero sobre todo por su solución ante el *tedium vitae*.

El existencialismo y la unidad

A Oliveira le gustaría encontrar la forma de mantenerse en el instante divino, evitar el regreso del sentimiento del absurdo. De la misma manera como el existencialismo propone la atemporalidad, vivir sólo en el presente, no angustiarse por el futuro ni deprimirse por el pasado, Oliveira rechaza la nostalgia que busca un único sentido que sea eje, aquella que llama *nostalgia indoeuropea*, y en cambio busca una nostalgia Edénica que, desde la pureza, le permita ver con claridad la verdad y aterriza esta idea en la figura del mandala.⁵⁹

Para que alguien, de todo eso que estaba ahí, ahincando y mordiéndolo y sobre todo arrancando no se sabía qué pero arrancando hasta el hueso, de todo eso se saltara a una cigarra de paz, a un grillito de contentamiento, se entrara por una puerta cualquiera a un jardín cualquiera, a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás, y en ese jardín se pudiera cortar una flor y que esa flor fuera la Maga, o Babs, o Wong, pero explicados y explicándolo, restituidos, fuera de sus figuras del Club, devueltos, salidos, asomados, a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación [...]

⁵⁹ **Mándala** o **mandala**. (Del sánscr. *mandala*, disco, círculo). m. En el hinduismo y en el budismo, dibujo complejo, generalmente circular, que representa las fuerzas que regulan el universo y que sirve como apoyo de la meditación. (RAE)

Pureza como la del coito entre caimanes, no la pureza de oh maría madre mía con los pies sucios (*R*, 18, 207-208).

El sentimiento de la nostalgia surge del extrañamiento ante cosas que se dan en el mundo civilizado, como la revelación de que ha vivido inmerso en la costumbre y su latente absurdo, nacido de la relación entre el mundo y el hombre. Cuando se toma conciencia de la rutina y se despierta al mundo, ésta se vuelve insoponible: de allí la imagen de la náusea que amenaza la tranquilidad de Oliveira, sobre todo cuando está a punto de alcanzar un absoluto:

Me estoy acercando a la ubicuidad [...] Vuelvo de cuatro partes simultáneas: El sueño de esta mañana, que sigue vivo y coleando. [...] Y es tan fácil, si te fijás un poco, a lo mejor vos lo comprendés. Cuando te despertás, *con los restos de un paraíso entrevisto en sueños, y que ahora te cuelgan como el pelo de un ahogado*: una náusea terrible, ansiedad, sentimiento de lo precario, lo falso, sobre todo lo inútil. Te caés hacia adentro [...] y te vas dejando ir con la esperanza de quizá volver a lo otro, a eso que eras antes de despertar y que todavía flota, todavía está en vos, en vos mismo, pero empieza a irse... Sí, te caés por un momento hacia adentro, hasta que las defensas de la vigilia, oh la bonita expresión, oh lenguaje, se encargan de detener (*R*, 57, 513).

Al parecer, esta rutina y la inconsciencia —que más parece hipnosis o sordera ante la realidad— se asemeja a la pureza del paraíso; sin embargo, al volverse consciente, resulta imposible volver a aceptarla. Con la idea presente de que el sentimiento de la rutina se asemeja en mucho al Edén originario, por no haber noción de conciencia, Oliveira da los términos de configuración de un paraíso que ha perdido a causa de la conciencia. El personaje está atrapado en una lucidez que no lo deja actuar, por eso es testigo solamente. Una vez que se ha reconocido la rutina, debe formularse una manera de vencer el sentimiento de lo absurdo, para que la existencia no se vuelva avasalladora, que no sobrepase a la persona.

Julio Cortázar reconoce este *despertar* existencialista y lo utiliza para delinear lo que sería su propio Adán, suelto en el nuevo paraíso de la rayuela:

El existencialismo incita [al escritor rebelde] a asumir su precariedad, a maravillarse de existir y tomarse por entero a su cargo, a encontrar en sí y por sí mismo cómo participar en una realidad que no cesa de construirse y de construirlo. El existencialismo lo ayuda a no depender de las esencias, a acentuar la pri-

macía de la existencia y a no dejarse absorber por las ideas, a librar la batalla que da el hombre en asunción creciente de ser [...] Esta concepción del existente despojándose de falsos asideros para avizorar una historia compartida que funda el legítimo comienzo del hombre se aplica y se explica en *Rayuela*. Horacio Oliveira es su atribulado portavoz. Áter ego de Cortázar, la dice porque la vive.⁶⁰

3.4. *RAYUELA Y ESPERANDO A GODOT*⁶¹: PROCESO DE ESCRITURA Y DE LECTURA

Tanto en *Rayuela* como en *Esperando a Godot*, la palabra deja de ser verbo creador, pues no existe ya la fuerza de Dios como tal, en cambio ésta sólo busca detener por un instante el devenir del silencio.⁶² Es, a cada paso, lenguaje en descomposición que sólo le permite la entrada a través de esos murmullos rulfianos insertados por Beckett. Así se proyecta una estructura fragmentaria, propia de la cultura occidental, reconocida, asimismo, por Oliveira. De tal forma, el lector/receptor debe a cada paso reconstruir el mundo, la identidad, el pasado y el futuro, de cada personaje, aspecto básico en la propuesta de *Rayuela*.

Mientras que en *Esperando a Godot*, de acuerdo con Lucas Margarit, el plan es construir sobre la imposibilidad (el artista y el fracaso crean un lenguaje impotente) en *Rayuela*, el método básico de construir un orden al parecer desordenado a partir de los capítulos prescindibles, marca una cualidad de la palabra y de la estructuración del discurso, que engañosamente se muestra como un juego sumatorio, pues, dice Julio Ortega: "Los 'lectores' que descifran los cuadernillos de Morelli se leen a sí mismos, y los leemos leyéndonos [...] los tiempos de la historia (la memoria del relato) no corresponden a los tiempos de la escritura (la suma de las restas), porque lo decisivo no es la experiencia de un sujeto sino la puesta en página de la voz."⁶³ La reflexión de la mirada absurda —presentada mediante la repetición— es sólo una forma de rasgar ese lenguaje. Se busca, pues, volver a dotar a la palabra de su poder original, pero es preciso desintegrarla, llevarla al límite para lograrlo.⁶⁴

Así se reafirma la importancia del proceso de escritura en *Rayuela*, donde, desde el capítulo 1, el planteamiento define la función narrativa de la construcción que se desenvuelve en toda la novela. Por eso Julio Ortega llama resta al proceso de escritura: "En esa escena original de la escritura, los espacios sumados, inexorablemente,

60 Saúl Yurkievich, Prólogo a *Obra crítica 1* de Julio Cortázar, p. 28.

61 Tomo como muestra particular del Teatro del absurdo esta obra de Samuel Beckett, pues encierra características que me parecen representativas e iluminadoras de la propuesta de Julio Cortázar en relación con sus influencias y la creación de *Rayuela*.

62 Michael Worton, "*Waiting for Godot* and the *Endgame*: theatre as text", p. 68.

63 Julio Ortega, Prólogo a *Obras completas* de Julio Cortázar, p. 19.

64 "Las palabras no perduran el tránsito del ayer al hoy, son el ayer mismo. O al menos las palabras entendidas como signos capaces de interpretar lo que no sólo les excede sino lo que además les es ajeno. Y ese hoy que se une al ayer mediante un vínculo común deja de darse por añadidura. Hay que construirlo, no con palabras, sino pese a ellas" en Jenaro Talens, "El silencio como representación", en *Pavesas*, p. 12.

se restan objeto tras objeto. La suma de lo narrado y la resta de lo discontinuo serán decisivas al comienzo y al final de la composición de la novela.”⁶⁵

La oposición por excelencia en cada corriente, hemos visto, se da en torno al lenguaje y su caducidad para expresar la inmediatez, y esto se vincula concretamente con el pensamiento occidental en tanto que fragmentario: todo lo divide en pares mínimos, es dicotómico por excelencia, y estos personajes ya no parecen reconocer los opuestos dados por el mundo occidental. Sienten que la noción de bilateralidad del mundo occidental en la que se encuentran atrapados no les dejara más opción que los polos opuestos: sí-no, blanco-negro, arriba-abajo, yin-yang; sin embargo, Oliveira se pregunta si estas dicotomías tienen sentido y, gracias al intertexto de Morelli, la postura de *Rayuela* se apuntalará a cada paso en la novela:

Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (y todo esto en un paisaje resplandecientemente escrito, y a la vez sospechoso de burla, de helada ironía frente al espejo) los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable (*R*, 141, 717).

Así, en *Rayuela* se presentan situaciones mediante formas cíclicas que se fundamentan primero en la historia; pero cuando una misma estructura planteada se percibe más de una vez, de la fragmentación inicial que Oliveira dice sentir, no sólo se intuye que la situación se está repitiendo, sino que indefinidamente ha ocurrido así. Sin embargo, el inevitable regreso al principio no devuelve al personaje igual: puede pasar un millón de veces por la misma situación, pero, a pesar de su repetición, cada vez vuelve distinto, en cada una se transforma.

En *Esperando a Godot*, es clara la mutación hacia la decadencia. La única manera de volver la vida soportable es pretender que tal repetición no existe, que siempre es la primera vez que se vive ese día, simular que no se recuerda el anterior. Se vislumbra el mito del eterno retorno nietzscheano, pero trastocado, pues en este caso no se aclama la vida otra vez, se está atrapado en ella. Los personajes son prisioneros de un día, en esa vida, en un mismo espacio de tiempo congelado: "El horror de vivir junto con la imposibilidad de morir, atraviesa la escritura *beckettiana*, mostrando al mismo tiempo la imposibilidad de deshumanizarse del todo [...]"

65 Julio Ortega, *Ob. cit.*, p. 20.

todo es innumerable salvo el tiempo, una especie de fuerza neutra e implacable como la luz que nunca acaba porque nunca comenzó.”⁶⁶

El eterno retorno se sublima en la experiencia cotidiana de cada personaje: cada vez esperan a una suerte de salvador/redentor que no llegará jamás. En *El mito de Sísifo*, Albert Camus sostiene que ese tipo de repetición de acciones no tiene ninguna posibilidad de mejora ni de progreso. El título mismo de la obra, *Esperando a Godot*, posee ese gerundio que remite a una acción inacabada e inacabable; funge así como destino o fatalidad, pues todos están condenados a comenzar siempre de nuevo el día, imposibilitados a terminarlo de una vez y para siempre.

En *Rayuela* no, allí Oliveira será consciente, demasiado consciente, y este exceso de razón es justamente lo que termina por fragmentar su realidad. El sentido del título, en cambio, si bien tiene implícita una repetición en tanto que juego, entraña ciclos en pos de la salvación, y aunque en forma de resta, sus ciclos son constructivos, pues el juego, si bien se vincula con la infancia en primer lugar, también cubre una función relacionada con lo sagrado y poético. En ese sentido, *Rayuela* se salvará por medio del juego y no dejará sin esperanza a los seres que habitan su mundo ficcional.

La salvación sólo puede encontrarse por la vía de la conciencia, la cual debe llevar al individuo a aceptar su naturaleza finita e individual, sin dioses ni fuerzas supremas que pueda protegerlo: “Si hay un destino personal, no hay un destino superior o al menos no hay sino uno, que juzga fatal y despreciable. En lo demás, [Sísifo] sabe que es dueño de sus días.”⁶⁷ Y éste es el único apoyo que el ser humano tiene para asumir su realidad y acceder realmente al mundo.

Del mismo modo que la memoria, aquella que “ya no representa un asidero temporal que recompone cronológicamente la existencia, sino un enunciado [...] presente incierto en el cual las palabras en su linealidad posibilitan una cierta continuidad de la existencia”⁶⁸, Godot cumple una función en esta obra, más que ser pura alegoría o simbolismo: mantener la espera para que siempre exista un vacío por llenar. Este símbolo está representado en *Rayuela* por la búsqueda: en ella radica la incompletud, sentido de abandono, la vía de demostración de la fragilidad humana, la indeterminación de la estructura espacio-temporal. Por eso, afirma Beckett:

Las leyes de la memoria son tema para más leyes generales sobre el hábito. El hábito es un compromiso efectuado entre el individuo y su medio [...] la garantía de una sosa inviolabilidad, la luz conductora de

66 Jenaro Talens, “El silencio como representación”, p. 9.

67 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 159.

68 Antonia Rodríguez Gago, Introducción a *Los días felices* de Samuel Beckett, p. 69.

su existencia. El hábito es el lastre que encadena al perro a su vómito. Respirar es hábito. Vida es hábito. La vida es una sucesión de hábitos, ya que el individuo es una sucesión de individuos [...] La creación del mundo no tuvo lugar una vez y para siempre, tiene lugar cada día.⁶⁹

3.5. EL ABSURDO: SENTIMIENTO ANTE LA RUTINA

Oliveira sabe que no puede luchar contra los ciclos de la naturaleza, y esto lo vuelve consciente de lo trágico del mundo. Al enfrentarse a él, entiende que no puede más que presenciar que la vida le pase de largo; pero, mientras lo hace, trata de desentrañar su sentido, de ser parte de ese mundo, aunque, al final, le parezca siempre un divorcio irresoluble. Así lo refiere Oliveira:

Me desperté y vi la luz del amanecer en las mirillas de la persiana. Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba [...] En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su eje. Náusea, sensación insoportable de coacción. *Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano* (R, 67, 532, las cursivas son mías).

Esta aseveración de Oliveira contiene ecos de *El extranjero* de Camus, donde también se representa la rutina que conlleva al enojo ante la vida. Mientras Mersault —protagonista de dicha novela— vive en la rutina, en actos contingentes sucesivos que tienen o no sentido en su vida, Oliveira es un personaje ya vuelto a resolver este sentimiento; sin embargo, no es más que un espectador, tal como Mersault. Las cosas cotidianas de todos los días y la aceptación pasiva de que así suceda, caracterizan el absurdo, que Oliveira define así en *Rayuela*: "El absurdo es que no parezca un absurdo [...] es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones. Yo no sé, che, habría que intentar otro camino" (R, 28, 314-315).

69 Proust and *Three dialogues with Georges Duthuit*, Londres, John Calder, 1965, pp. 18-19. *Apud* Michael Worton, *Ob. Cit.*, p. 73: "The laws for memory are subject to the more general laws of habit. Habit is a compromise effected between the individual and his environment [...] the guarantee of a dull inviolability, the lightning-conductor of his existence. Habit is the ballast than chains the dog to his vomit. Breathing is habit. Life is habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals [...] The creation of the world did not take place once and for all time, it takes place every day."

Oliveira coincide en este sentido con el protagonista de *El extranjero* de Camus. Cuando dictan su condena, Mersault por fin experimenta la tragedia humana: en la muerte de su madre él no fue más que espectador, tal como lo es de su propia existencia, la cual ve transcurrir sin resistencia ni participación. Con el asesinato del árabe, Mersault incide en esa relación del ser humano con el mundo, pero lo hace de manera inconsciente, sin pasión. Pero cuando se convierte en un condenado a muerte, y entra en la cárcel, debe renunciar a la rutina para permanecer solo consigo mismo, lo cual provoca que su percepción del mundo comience a cambiar: “Cuanto más reflexionaba, más cosas desconocidas u olvidadas extraía de la memoria. Comprendí entonces que un hombre que no hubiera vivido más que un solo día podía vivir fácilmente cien años en una cárcel. Tendría bastantes recuerdos para no aburrirse.”⁷⁰

La noche antes de ser ejecutado, Mersault por fin despierta. El asesinato del árabe podría parecer el primer impulso de *rebeldía*, pero la verdadera confrontación sólo se presenta ante su propia muerte, al reconocer la única certeza que el ser humano tiene de su existencia: “Pero estaba seguro de mí, seguro de todo, más seguro que él, seguro de mi vida y de esta muerte que iba a llegar. Sí, no tenía más que eso [...] Era como si durante toda la vida hubiese esperado este minuto... y esta brevísima alba en la que quedaría justificado.”⁷¹

Como ocurre con Mersault, en *Rayuela*, de acuerdo con Carlos Oliva, hay tres episodios reveladores: “Existen tres momentos clave en la novela, tres purgatorios que Oliveira recorre en su descenso. Su encuentro con la pianista Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour y su relación con la clocharde.”⁷² Así, la primera toma de acción de Oliveira no va más allá de la contemplación, de la toma de conciencia del absurdo. Había un lado de las cosas donde no se tenía noción del absurdo, y ha despertado amargamente al otro extremo donde ya no se tiene esa calma, lo cual lo lleva a analizar cómo era el lado primigenio, esas ventajas que lo libraban de sentirse tan fuera de lugar, con tantos cuestionamientos a la realidad. Lo nota primero cuando tiende a ese Edén reconstruido que le significaba vivir inmerso en la rutina y, luego, cuando encuentra la amargura de ese exceso de memoria que parece tener, ya que, cuando no se es consciente, ésta desaparece por completo.

3.6. REALISMO VS. EXISTENCIALISMO

Cortázar se opone al realismo en tanto que aleja a las partes participantes en la construcción de la obra (autor-obra/personajes-lector), pero esta disconformidad no se funda con *Rayuela*, sino que, como vimos, sus bases vienen del Teatro del absurdo. Baste recordar que Cortázar rechaza el lenguaje literario caduco, las formas

⁷⁰ Albert Camus, *El extranjero*, p. 115.

⁷¹ *Ibid.*, p. 172-173.

⁷² Carlos Oliva, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*, p. 94.

literarias anquilosadas: "El hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de normas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje 'literario', el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad" (*Tt*, 66); es decir, sin la renovación constante del arte, éste deja de comunicar y se vuelve cotidiano, rutinario y sin sentido, absurdo.

Por su parte, Anderson Imbert expone que, dentro de la tendencia literaria de los años cuarenta y cincuenta en Latinoamérica, donde se inserta Cortázar, los escritores jóvenes "[buscaban presentar] la realidad como algo vivo, desordenado, en bruto, algo que está ocurriendo entre el novelista y el lector [...] Desaparece el narrador como testigo omnisciente, como obrero que desde dentro arregla las cosas para que las entendamos mejor, como dueño y empresario de un espectáculo al que se nos invita para divertirnos."⁷³ Por eso, la inmediatez caracteriza en gran medida la propuesta de *Rayuela*, un en carne propia que como puente busca trascender la página escrita e integrarse a la vida del lector, que éste sienta tanto como lo hacen los personajes. Por lo tanto, como sostiene Joaquín Roy, el autor ya "no puede permanecer en la misma situación de superioridad que el narrador tradicional; tiene que hacer un pequeño esfuerzo para atraerse la confianza del lector [...] El autor debe procurar estar en el mismo tiempo que el lector, a su altura y en su mundo."⁷⁴ De esta forma, el lector podrá ubicarse en la inmediatez de los personajes y forjar un puente sólido con la obra que lee.

En realidad, todo gira en torno de la propuesta literaria, entendiéndola como un contexto artístico determinado por cambios y estancamiento –sobre todo este último– que impulsa a los creadores jóvenes a superar las estructuras anteriores caducas, entre las cuales está el realismo. En términos generales, esta nueva literatura se opone al realismo porque, como dice Yurkievich: "No se puede confrontar la literatura con la realidad empírica como referencia fundamental: confrontación que desnaturaliza lo específicamente estético y precaria por la mutación de eso que cómodamente llamamos realidad."⁷⁵

El propio Cortázar asegura su intención de terminar con estos sistemas de lenguaje caducos, cuya vigencia se pierde cuando la comunicación ya no se establece con éxito. Al repetir siempre un mismo discurso –como vimos que ocurre con el Teatro del absurdo–, el mensaje deja de tener vigencia, y el receptor se vuelve sordo: "Su aspiración no se conforma con practicar un relato naturalista de la realidad, él busca la noción de contranovela. No es difícil adivinar que lo que Cortázar precisaba no era sólo cambiar de género sino cambiar

73 Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 352.

74 Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad*, p. 191.

75 Saúl Yurkiévich, "Julio Cortázar: al unísono y al dísono", *Revista Iberoamericana*, p. 417.

el género [...] ‘Yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas’.”⁷⁶

El arte se construirá, al final, por medio de intersubjetividades, y la belleza no será unívoca, sino que permitirá una totalidad al entender a cada individuo a la vez que lo considera como sociedad. Dice Park Chang: "Por supuesto, todos los discursos narrativos contienen una visión subjetiva del objeto narrativo, empero, no todas las modalidades de la novela suponen la representación completamente fiel de la realidad como el realismo [...] La autenticidad de la ficción estará en desenmascarar su propia ficcionalidad, en exponer abiertamente su estatuto metafórico y en no pretender tomarla por realidad, verdad ni belleza.”⁷⁷

El rechazo del realismo queda explicado a partir de la creación a contrapelo de la novela consciente, o como Byong Kyu Park Chang la ha llamado, la *ficción autoconsciente*, una forma de hacer literatura cuya construcción es confirmada a cada paso por el narrador. Existe un sujeto que sobresale en la ficcionalización, y es el mismo que encarnará esta cualidad del personaje –Oliveira–, del autor –Cortázar–, del meta-autor –Morelli–, y aun del propio lector.

3.7. TOMA DE ACCIÓN DESDE LA LITERATURA

La literatura puede ser provocadora por sí misma, mediante el lenguaje literario —aun con el anquilosado— e intentar destruir desde dentro, con ciertos recursos estilísticos (como las haches como penicilina) el vacío comunicativo. Como vemos, *Rayuela* construye su mensaje global mediante la anécdota, contexto literario, estructura y recursos estilísticos. Con *Teoría del túnel*, Cortázar muestra que una forma de habitualidad que obnubila la visión clara de la realidad, tanto en la ficción como fuera de ella se muestra en la literatura cuando el lenguaje se vuelve caduco para imprimir sentido sobre el mundo, abordándolo por caminos equivocados:

El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total de lo humano sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba; no sólo empobrecía el reino sino que vanidosamente mostraba falsos fragmentos que reemplazaban —fingiendo serlo— a aquello irremisiblemente fuera de su ámbito expresivo (*Tt*, 63).

Para que el arte comunique y salve la rutina, debe proponer; decir, no sólo mostrar; fabricar, no únicamente reutilizar. Si existen ciertas formas aprendidas y que por su uso se sabe que funcionan, el escritor rebelde habrá

76 Carta a Jean Bernabé (junio, 1959), en Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, p. 187.

77 Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, p. 151.

de rechazarlas, pues la finalidad del arte no es proveer de un mismo mensaje una y otra vez, sino replantearlo (desde la forma) para que la comunicación, aunque sea por un momento, tenga lugar.

De este modo, Cortázar se propone una literatura que no simplemente recree ciertos sentimientos y pensamientos mediante la palabra, y rechaza la literatura realista, ya que es descriptiva y no encarna lo propiamente humano: "Aun lo irracional (en Proust, por ejemplo) aparece racionalmente traducido [...] Todo lo cual explica, crea y exalta una Literatura, pero desespera al joven escritor 'bárbaro' que quiere estar en su novela con la misma inmediatez con que estuvo en las vivencias que generaron la novela" (*Tt*, 71-73).

La interpretación en Rayuela: Más allá del existencialismo

Cortázar provee de las pistas de la configuración de *Rayuela* al plantear que, para formular la nueva novela del escritor rebelde, se debe tomar en cuenta el existencialismo y el surrealismo para encarnar desde la inmediatez de los personajes y las situaciones, y acceder al lector como si estuviera ante la verdad: "Porque el mundo ya no importa si uno no tiene fuerzas para seguir eligiendo algo verdadero" (*R*, 32, 338). En *Teoría del túnel*, Cortázar reafirma este matrimonio de las corrientes que dan sentido a su propuesta literaria, la cual radica de manera profunda en la relación que el individuo sea capaz de establecer hacia el exterior y que debe estar forzosamente basada en la acción consciente y libre del hombre:

Este humanismo lo es de veras porque todo lo pide del hombre en cuanto cree que el hombre posee virtualmente sus últimas posibilidades, está solo frente a su destino, puede decidirlo como individuo y especie, y *debe* escoger su futuridad al escoger su presente. Los rasgos de esta angustia humanista, *su noche oscura del alma*, han llevado a que se intentara atribuirle una raíz de nostalgia de lo divino, de *saudade* religiosa (*Tt*, 132).

Y esta "intertextualidad irreductible a una palabra conciliadora, a la concertación, a la universalidad abstracta del viejo humanismo"⁷⁸ que describe Yurkievich no es otra cosa que el rescate de la humanidad propuesta por el existencialismo, por el Teatro del absurdo, mediante el camino trazado por los surrealistas. El hombre solo, Oliveira, sin dios, sin otro destino que la muerte, así como la consciencia de esta realidad empujan a la aceptación como única vía de salvación, la cual nacerá cada día, a cada instante, y dependerá de cada individuo encontrarla o no.

En *Rayuela*, ya desde el capítulo 73 se muestra desidia ante la rutina. Es la imagen de ese fuego *sordo*, es decir, sin conciencia, que carcome toda la ciudad, el mundo, la vida. La fuerza que vence se produce desde su

⁷⁸ Saúl Yurkiévich, "Julio Cortázar: al unísono y al dísono", p. 421.

esencia misma, por eso el tema puede extrapolarse, gracias a la presentación que de él hace Cortázar, al nivel superior que constituye la literatura y su propuesta. Recordemos la propia postura de Morelli, de acuerdo con Oliveira:

Apenas te metés un poco en serio en [los] textos [de Morelli] empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el agujón, harto de ser un alacrán pero necesitando de alacranidad para acabar con el alacrán [...] Toda tentativa de explicarlo fracasa por una razón que cualquiera comprende, y es que para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible (*R*, 28, 308).

Rayuela propone demoler las formas anteriores para construir encima otras nuevas, impulso heredado del espíritu de las vanguardias. La oposición se da por un lado a través de la contranovela *versus* la novela tradicional, en tanto costumbre sorda; es decir, desde una postura que se enfrenta a la tradición cultural-artística. En estos términos lo maneja Etienne que, en una conversación del Club de la Serpiente sostiene que, gracias a los surrealistas, las nociones caducas encontraron un reducto de salvación, un puente o túnel por medio del cual encontrar la nueva creación que les permitiera realmente *re-vivir* el lenguaje, más que únicamente *reanimarlo*:

Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no reanimarlo (*R*, 99, 613-614).

El agua en los zapatos

Ante la imagen despiadada del absurdo, se levanta el concepto de esperanza, como última salida a la racionalidad. Así lo expresa Etienne cuando, nuevamente en el capítulo 28, los del Club hablan del absurdo: "Probablemente de todos nuestros sentimientos el único que no es verdaderamente nuestro es la esperanza. La esperanza le pertenece a la vida, es la vida misma defendiéndose" (*R*, 28, 314). El absurdo fragmenta todo lo que fue concepción del mundo y de la existencia, separa al individuo de su entorno y la esperanza llega al rescate de la vida, implantada como sentimiento en el ser humano, para hacerle justicia. Oliveira pasa más de una vez por una esperanza de salvación que pronto termina por disolverse. Tal vez la más clara sea la de su encuentro con Berthe Trépat.⁷⁹

En el capítulo 23, Oliveira, al comenzar a llover, entra a un concierto. Allí conoce a Berthe Trépat, compositora e intérprete de piano de todo el repertorio que escuchará. Desde el inicio del capítulo se advierte la presencia de la lluvia ese día, bajo la cual Oliveira más tarde terminará caminando con la pianista por todo París. Temprano en la tarde, antes de que Horacio saliera a la calle, en una plática con la Maga, ella le dice que un día terminará por ahogarse en uno de sus ríos metafísicos. Más tarde, en el concierto de Berthe Trépat, con ironía y ante el desconcierto que le provoca lo que está presenciando, Oliveira se remite a lo vivido en el día que encarna su sentimiento profundo de nostalgia: "Tantos ríos metafísicos y de golpe se sorprendía [...] aplaudiendo a esa loca encorsetada. Extraño. Debía ser el frío, el agua en los zapatos" (*R*, 23, 249).

El agua en los zapatos representa una puerta, una entrada a la esperanza, el rechazo momentáneo de los ríos metafísicos y la aceptación de la realidad inmediata: "Era como un camino que se abriera de golpe en mitad de la pared: bastaba adelantar un poco un hombro y entrar, abrirse paso por la piedra, atravesar la espesura, salir a otra cosa. La mano le apretaba el estómago hasta la náusea. Era inconcebiblemente feliz" (*R*, 23, 264). La náusea, por su parte, representa el contacto con la esperanza y el vértigo del fin de la felicidad que se aproxima.

El encuentro con Berthe Trépat es una muestra del enfrentamiento con el absoluto, de acuerdo con la definición que da Oliveira. La búsqueda de absoluto puede culminar en más de una ocasión, pero, luego de aparecer, deja un sentimiento de vacío al pasar, y esta culminación parece, por lo tanto, sólo momentánea. Así lo explica Oliveira a la Maga: "[Lo absoluto] viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad,

⁷⁹ Este episodio se vuelve motivo del protagonista, pues luego de que pase —y aun al principio de la novela (*R*, 2, 135)— se toman los zapatos llenos de agua como imagen de la nostalgia.

su máximo alcance, su máximo sentido, y deja por completo de ser interesante” (*R*, 9, 166). *Rayuela* se opone a la búsqueda del absoluto pues proyecta las raíces occidentales que Oliveira rechaza y busca superar:

Inscrito en la tradición vanguardista de este siglo que asume una postura antagónica respecto a la herencia cultural de Occidente, el escritor argentino cuestiona, pero no rechaza, la racionalidad formal, y sospecha que la visión cotidiana del mundo no es más que una construcción fabricada por esa facultad humana mediante la cual los datos de nuestra experiencia se arreglan de manera coherente y se organizan jerárquicamente. En esto radica la insatisfacción de buscadores cortazarianos como Johnny, Persio, Horacio y los entes figurales en relación con el *status quo*.⁸⁰

La náusea no es otra cosa que una forma de felicidad, una ilusión que se evapora, un absoluto de tantos que aparecen en la novela, aunque no todos con la misma fuerza ni vividez: "Una alegría, una mano debajo de la piel apretándole el estómago, una esperanza —si una palabra así podía pensarse, si para él era posible que algo inasible y confuso se agolpara bajo una noción de esperanza, era demasiado idiota, era increíblemente hermoso y ya se iba, se alejaba bajo la lluvia” (*R*, 23, 265). Ya en el capítulo 17, por vía del jazz, se había remitido a Jelly Roll y al estribillo que decía: “Stood in a corner, with her feet soaked and wet” (*R*, 17, 199-200), que a cada paso del capítulo 23 cobra un sentido más profundo, pues así se queda Oliveira: solo luego de haber encontrado por un momento el sentido, aquel que permite dejar de tener frío, de sentir la humedad, de ser consciente de la rutina. Al final, siempre, el absoluto consigue que toda esperanza desaparezca: “[En la escena de Berthe Trépat] su esfuerzo de tender un puente entre dos mónadas sin ventanas resultó ser un disparate ‘para reírse’. Por lo tanto, ‘La forma más abierta de este templo imposible —dice Fernando Aínsa— es su propia parodia.’”⁸¹ La nostalgia se presenta después por medio del recuerdo, al asomarse al pasado, cuando en ese momento de plenitud ésta por fin se había anulado del todo, con sólo en mente quitarse los zapatos húmedos, la esperanza se esfuma y Oliveira se siente como engañado por haberla concebido real:

Cuando, mucho más tarde, [...] volvió a la memoria del día, [...] se dijo que al fin y al cabo no había sido tan idiota sentirse contento mientras acompañaba a la vieja a su casa. Pero como de costumbre había pagado por ese contento insensato. Ahora empezaría a reprochárselo, a desmontarlo poco a poco hasta que no quedara más que lo de siempre, un agujero donde soplaban el tiempo, un continuo impreciso sin bordes definidos [...] Es demasiado idiota, pero hubiera sido tan bueno subir a beber una copa con ella [...]

⁸⁰ Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, p. 225.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 141-142.

sacarse los zapatos al lado del fuego. En realidad por lo único que yo estaba contento era por eso, por la idea de sacarme los zapatos y que se me secan las medias (*R*, 23, 269).

Así, el sentimiento generado por el absurdo está íntimamente ligado con la percepción del tiempo, que encierra a Oliveira en la costumbre y lo lleva al automatismo. Aterriza, de esta forma, en el personaje, pero se fundamenta, asimismo, a partir de la estructura misma de la novela. *Rayuela*, mediante los capítulos prescindibles, propone saltos que terminan enviando al lector para siempre a dos capítulos: del 58 al 131 y del 131 al 58, dos puntos que se cierran y terminan por remitirse mutuamente al infinito, pero que vienen de un movimiento previo mucho mayor, que paulatinamente se cierra cada vez más, hasta terminar por fin —aunque siempre en movimiento— en dos puntos, la mínima que presenta Beckett para remitir al infinito. Así se proyecta estructuralmente una figura cuyo movimiento bien puede empujar hacia adentro o hacia afuera, pero que al final siempre empuja, una espiral. En este sentido, los dos puntos finales evocan una espiral centrípeta que nunca cesará de moverse, aunque dicho movimiento parezca casi imperceptible.

Por lo anterior, en *Rayuela*, la noción de infinito viene implícita en la eterna remisión de los últimos dos capítulos —del 58 al 131— que, como dijera Beckett⁸², denotan el sentido de infinito en una suerte de movimiento que nunca cesará. Pero también en el vértigo que siente Oliveira ante el encuentro del absoluto, es la náusea que aprieta el estómago, la promesa de la felicidad, la esperanza de que es posible llegar a la culminación de un sentimiento, y la certeza de que luego del arribo éste se esfumará. Una y otra vez Horacio Oliveira creará haber encontrado su *kibbutz* y, como la piedra de Sísifo, lo perderá.

⁸² Para dar a entender la sensación de repetición infinita, se cuenta que Beckett, aficionado a las matemáticas, se planteó Esperando a Godot en sólo dos capítulos: “He knew that in mathematical theory the passage from 0 to 1 marks a major and real change of state, and that the passage from 1 to 2 implies the possibility to infinity, so two acts were enough to suggest that Vladimir and Estragon, Pozzo and Lucky and the boy, will go on meeting in increasingly reduced physical and mental circumstances but will never not meet again.” (Michael Worton, “*Waiting for Godot* and the *Endgame*: theatre as text”, p. 70).

4. DE LA INCONSCIENCIA A LA CONCIENCIA

En *Rayuela* se toma mucho de la corriente existencialista, pero, ya que Oliveira es desde el principio consciente de su naturaleza de testigo de la realidad, de su incapacidad de verse inmerso en la vida tal como la Maga, esta novela de Cortázar parece superar el planteamiento existencialista inicial. Luego de que surja la conciencia de vivir en un mundo absurdo, Oliveira debe asumir la existencia y sobreponerse a la rutina, superarla. Mientras que la inconsciencia es un fuego que ensordece en tanto que hipnotiza al individuo, la conciencia se presentará en forma de una *quemadura dulce* —resultado del fuego sordo pero ya tangible por el sujeto— *que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo* (R, 73, 544). La sordera presentada ya a través de la noción de cultura y de tradición se alegoriza a través de los personajes de *Rayuela*, concretamente de Horacio Oliveira, cuyo exceso de conciencia busca por todos los medios regresar a la unidad.

Vimos ya que Oliveira siente que no es más que un espectador de su propia vida, mientras ésta le pasa de largo. La rutina de cada día lo desespera, lo deprime, lo cual muestra que es consciente del absurdo de la rutina; sin embargo: “Al contrario de la náusea sartreana, hija del tedio, la melancolía⁸³ es el hambre ontológica del ser consciente. Y puede ser saciada por momentos, instantes —la poesía, el erotismo, el amor, la música...— en que el tiempo se ensancha y la eternidad se hace presente, no como duración, como presencia, y el mundo revela su sentido.”⁸⁴

En *Rayuela*, las cosas al parecer más insignificantes —como el Gran Tornillo del que se habla en el capítulo 73—, resultan significativas, en tanto que hay un tránsito de la indiferencia e inconsciencia para llegar finalmente a la aceptación del destino, del absurdo de la existencia: rebeldía, libertad y pasión. En la vida, cada situación forma parte de un presente sucesivo, se trata de conciliar el instante de revelación con la visión histórica-occidental que Oliveira tiende a rechazar.

4.1. LA AUTOCONSCIENCIA

Rayuela plantea que existe una realidad interior, la de cada individuo, donde va contenida su percepción personal, y una exterior, a la cual busca conectarse por medio de la percepción, de la razón y del arte. Si bien Oliveira

⁸³ En *Rayuela* vemos que el término ‘melancolía’ es reemplazable por el de ‘nostalgia’, aunque en cada caso se especificará su uso. Por ahora, dada la anotación que acerca de la melancolía se hace, en concordancia con lo que se habla de la nostalgia, se considera lo dicho acerca de la melancolía en relación con el personaje.

⁸⁴ Julio Hubbard, Prólogo a *De la Melancolía* de Aristóteles e Hipócrates, p. 39.

se sabe del lado de la realidad, siendo sólo espectador, intuye que cruzar hacia el otro lado de la realidad debe encontrarse al alcance de la mano, sólo que no se es consciente de ello: "A lo mejor bastaría agarrarse la nariz y ponérsela a la altura de la oreja, desacomodar una nada la circunstancia [...] Nada más fácil que cargarle la romana a lo de afuera, como si se estuviera seguro de que afuera y adentro son las dos vigas maestras de la casa" (*R*, 125, 675). Sin embargo, esta solución, este puente hacia lo otro, no le da seguridad. Algo en la manera de fragmentar la historia, de ver las causas como antecedentes, en lugar de entender la vida como un presente autosuficiente, no concuerda con lo que él espera encontrar: "Pero es que todo está mal [...] el hecho mismo de estarlo pensando en vez de estarlo viviendo te prueba que está mal, que nos hemos metido en una desarmonía total que todos nuestros recursos disfrazan con el edificio social, con la historia, con el estilo jónico, con la alegría del Renacimiento, con la tristeza superficial del romanticismo" (*R*, 125, 675).

La clave para la construcción de este puente hacia la realidad alterna radica en la armonía, dice Oliveira, en evitar la fragmentación y el anquilosamiento; hay que despertar, pero no racionalizarlo todo. Cuando una idea se establece y todo el mundo comienza a abreviar de ella como pozo común, entonces la comunicación deja de ser eficaz y se pierde u olvida su sentido. Por lo tanto, para acceder a la realidad como síntesis anhelada, en *Rayuela*, de acuerdo con Park Chang, se crea un vínculo que conforma la ficción autoconsciente. En sus propios términos, este autor explica que:

[En *Rayuela*] por medio de la revisión autoconsciente del proceso de ir constituyendo el mundo ficticio se da cuenta de que la ficción no es una realidad exterior; pero la concepción de la realidad del lector también es una construcción conceptual y lingüística igual que la de la ficción. Este reconocimiento paradójico se manifiesta en *Rayuela* a través de la indagación metafísica de Oliveira que expresa una manera de hacer el mundo y de la explicación novelesca de Morelli que muestra cómo se hace ese mundo.⁸⁵

Como dijo antes Cortázar, se trata de un *challenge*⁸⁶ o desafío que se implementa al momento de reconocer la realidad, de despertar a la amarga revelación, pero también al asumirla. Y su actitud personal se resolverá por medio del juego de la rayuela, el cual constituye el medio combate de los que no son poetas, ellos "se integran en la excentricidad hasta un punto en que lo excepcional de esa condición, que suscita el *challenge* para el poeta o filósofo, tiende a volverse condición natural del sujeto extrañado, que así lo ha querido y que por eso ha ajustado su conducta a esa aceptación paulatina" (*Vd*, 37-38). Veremos cómo en *Rayuela*, de la fragmentación inicial, se

⁸⁵ Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, pp. 216-217.

⁸⁶ "Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se discute la calidad) nace de que su extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de *challenge and response*" (*Vd*, 36).

pasa a la unidad, a la inconsciencia, a la identificación en el sueño, en los restos de Edén; y, de la identificación de la rutina, a la noción de simplificación que, sin embargo, cada vez volverá a fraccionarse. Quedará en Oliveira decidir si reunificarla, si responder y reaccionar, si completar ese *challenge-response* planteado.

La rutina, como vimos, es el momento previo a la conciencia, antes de que el mundo sea revelado, antes de encontrar de dónde viene el sentimiento generado por el absurdo que corresponde a la hipnosis que vivieron tantos personajes retratados por la corriente existencialista. Oliveira se pregunta por el tiempo, y su cuestionamiento lo lleva a darse cuenta de la realidad de la vida, como una ilusión que lo vuelca al retorno de la inconsciencia, pues la respuesta, de llegar, es muy efímera: "¿Y el tiempo? Todo recomienza, no hay un absoluto. Después hay que comer o descomer, todo vuelve a entrar en crisis. El deseo cada tantas horas, nunca demasiado diferente y cada vez otra cosa: trampa del tiempo para crear las ilusiones. 'Un amor como el fuego, arder eternamente en la contemplación del Todo. Pero en seguida se cae en el lenguaje desaforado'" (R, 9, 164). Por eso cuando la Maga le pregunta acerca del absoluto, la respuesta de Oliveira es contundente, y justifica su postura ante la realidad: "Mirá –dijo Oliveira–, viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido, y deja por completo de ser interesante" (R, 9, 166).

4.2. EL DESPERTAR A LA CONCIENCIA

Para que el sujeto pueda tomar acción en su propia vida debe darse, en primer lugar, un despertar de la inconsciencia a la conciencia, una especie de revelación que no es en absoluto dulce. Cuando el individuo se enfrenta por primera vez con la realidad, ésta se muestra absurda, dotada de una amargura tal que se vuelve insostenible: "Por qué con tus encantamientos infernales, me has arrancado a la tranquilidad de mi primera vida... El sol y la luna brillaban para mí sin artificio; me despertaba entre apacibles pensamientos, y al amanecer plegaba mis hojas para hacer mis oraciones. No veía nada de malo, pues no tenía ojos; no escuchaba nada de malo, pues no tenía oídos" (R, 126, 676, [Discurso de la mandrágora en *Isabel de Egipto*, de Achim von Arnim]).

Se revela entonces una realidad fragmentaria, pues la unidad se ha perdido; un pensamiento que no logra acaparar todas las partes, que vuelca al individuo hacia afuera de su mundo, lo convierte en un testigo de esa fragmentación. Esto hace que Oliveira se sienta incapaz de la acción, atrapado en la rutina, representada por el fuego sordo en el capítulo 73, la cual crea la inconsciencia ante el mundo y la realidad. El ser humano vive entonces de manera irresponsable, como hipnotizado. El *tedium vitae* que viene desde los románticos⁸⁷ se resume más tarde en este sentimiento del absurdo ante la rutina, el no encontrar respuesta a la pregunta por el ser. En

⁸⁷ También referido como *spleen* o bazo por la localización en el cuerpo de la melancolía.

Rayuela, se refiere a la náusea que provoca el sentir la vida como *continuum* constante, sin cambio ni sentido: "Pero cuántas veces había cumplido el mismo ciclo en montones de esquinas y cafés de tantas ciudades, cuántas veces había llegado a conclusiones parecidas, se había sentido mejor, había creído poder empezar a vivir de otra manera, por ejemplo una tarde en que se había metido a escuchar un concierto insensato, y después... Después había llovido tanto, para qué darle vueltas al asunto" (*R*, 48, 451).

Como vimos, del divorcio entre el ser humano y el mundo, carencia de puente, surge la nostalgia que reproduce la rutina, el tedium vitae ya que la vida no se muestra o revela en su totalidad, no existe sentido: "Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momento" (*R*, 28, 312). Por ejemplo, en contra de formar parte de la rutina, cuando Oliveira se da cuenta de que Rocamadour está muerto, decide no gritar, no hacer nada, y se justifica: "Este instinto no me sirve de nada, esto que estoy sabiendo desde abajo. Si pego el grito es de nuevo Berthe Trépat, de nuevo la estúpida tentativa, la lástima. Calzar en el guante, hacer lo que debe hacerse en esos casos. Ah, no, basta. ¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante" (*R*, 28, 295-296).

Carlos Oliva, en un intento por analizar el contenido trágico de *Rayuela*, ve momentáneamente en Oliveira al héroe del drama que insiste en no entregarse de lleno a la rutina, a la inconsciencia y justamente la muerte de Rocamadour le representa una revelación de lo que, pese a sus deseos, le estaba vedado:

La agnición como parte del poema dramático implica fundamentalmente entregarse a esa ignorancia y oscuridad y no precisamente la eliminación de esas dos características. El acto de la agnición es efectivamente conocimiento, pero en esencia es conocimiento de lo oscuro y de lo inteligible, por eso la agnición se da por medio del dolor [...] ir renunciando a todo, hasta que finalmente se puede intentar recuperar nuevamente todo desde un punto de sufrimiento: la muerte de Rocamadour a través de la agnición; pero justo aquí Cortázar empuja a su personaje a dudar también del dolor por la muerte de Rocamadour.⁸⁸

Sin embargo, Oliva termina por rechazar la analogía entre ambas, pues se da cuenta de que en la novela no existen círculos que se cierren⁸⁹, al contrario, se legitima un movimiento perpetuo, como vimos antes, una búsqueda al infinito dentro de un laberinto donde el personaje ha de encontrarse cada vez. Así, luego de encarar

⁸⁸ Carlos Oliva, *Ob. cit.*, p. 101.

⁸⁹ "La tragedia no aparece, no existe una conclusión definitiva que le dé coherencia a la vida como conocimiento, como dolor y redención. El círculo no se cierra y entonces se observa que nunca ha comenzado. Esa indefinición le da a *Rayuela* su estructura laberíntica." (Carlos Oliva, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*, p. 102).

crudamente la realidad, de enfrentarse con la muerte, para intentar sumergirse nuevamente en la inconsciencia, Oliveira recurre al mate que le equivale a un punto y aparte, a un “cambiamos de tema”, a la evasión de la realidad cruda que acaba de mostrársele: “Pero este mate es como un indulto, che, algo increíblemente conciliatorio. Madre mía, cuánta agua en los zapatos. Mirá, un mate es como un punto y aparte. Uno lo toma y después se puede empezar un nuevo párrafo” (R, 28, 294).

Al contraponer la conciencia y la inconsciencia, también se enfrenta la unidad contra la fragmentación, así como la costumbre (o rutina) con la revelación del absurdo. En el capítulo 102, Ronald cita La carta de Lord Chandos, de Hofmannsthal: “Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida” (R, 102, 632). Cabría preguntarse, entonces, si no es preciso pasar por un camino que incluya tanto la simplificación original dada por la costumbre, para luego cobrar conciencia de este absurdo y finalmente, por medio de la acción poder remontarse a esa paz otra vez. Dice Fernando Pessoa: “La Decadencia es la pérdida total de la inconsciencia; porque la inconsciencia es el fundamento de la vida. Si el corazón pudiera pensar, se pararía.”⁹⁰

En ese sentido, en *Los placeres y los días*, novela que precede a *En busca del tiempo perdido*, Violante, personaje que representa lo mundano, afirma: “Pero no había contado con una fuerza que, si se ha nutrido de la vanidad, vence al cansancio, al desdén, hasta el fastidio: es la costumbre.”⁹¹ De esta manera, Proust reconoce en la costumbre una potencia que hace más fácil vivir día con día y lo plasma en esta mujer, sólo para confirmar que la costumbre o rutina ensordece, ciega y evita el enfrentamiento con la realidad y, bien la vuelve más placentera, bien la niega y anula la acción de vivir en su plenitud.

Razón vs. instinto

El ser se escinde en sentimiento y pensamiento. La responsabilidad de asumir el absurdo es demasiado peso para el corazón, pero la razón consigue fragmentarlo. Oliveira, a su manera, al reflexionar acerca de lo absurdo de la costumbre, llega a la misma conclusión: “Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés” (R, 28, 313). Parte del supuesto, como vimos antes, de que el absurdo es, de hecho, la costumbre: las cosas son de una manera determinada y el individuo no puede más que ser parte de esa realidad desde afuera,

90 Fernando Pessoa, Epígrafe, *Libro del desasosiego*.

91 Marcel Proust, “Violante o la mundanidad”, *Los placeres y los días*, p. 47.

como espectador. Sólo se consigue entrar en el mundo y estar cara a cara con la realidad cuando uno parece perder la cabeza:

Cada vez que entramos en una crisis es el absurdo total [...] la dialéctica sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma [...] En el punto culminante de una crisis procedemos siempre por impulso, al revés de lo previsible, haciendo la barbaridad más inesperada. Y en ese momento precisamente se podía decir que había como una saturación de realidad [...] La realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es la hora en que le pegamos un tiro a un tipo, que saltamos por la borda [...] La razón sólo nos sirve para disecar la realidad en calma, o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea. Pero esas crisis son como mostraciones metafísicas, che, un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural y corriente del pitecantropo erecto (*R*, 28, 313).

Únicamente en los momentos de crisis, todo se revela por completo y no cabe duda de que somos parte, de que la fragmentación por un instante desaparece. Se trata del vínculo innegable entre el ser humano y su instinto. Es la inmanencia contra la trascendencia que pretende el individuo, lo humano contra la animalidad.

En estos términos lo expresa el amigo argentino de Oliveira, Traveler: “Las ventanas son los ojos de la ciudad –dijo Traveler– y naturalmente deforman todo lo que miran. Ahora estás en un punto de gran pureza, y quizá ves las cosas como una paloma o un caballo que no saben que tienen ojos” (*R*, 41, 401). Es testigo, se encuentra frente a una ventana observándolo todo, pero también así posee la inmanencia animal, y por lo tanto se siente en contacto con la realidad de manera más pura; se trata de la reinvencción de la ciudad, de una imagen que conglomerar el sentido, que revela la unidad. Y cuando ésta se deja ver tal como existe dentro de todos, resulta imposible no actuar como parte del todo, tal como los animales.

El ser despierta de otra forma y, trágicamente, su despertar sólo dura un instante. Se trata de otro absoluto que cobra fuerza cuando se entra en crisis, y la razón no tiene tiempo de fragmentarlo todo con calma. El vínculo del arrebató que se produce por el instante divino buscado es evidente en los términos que lo presenta María Zambrano, quien afirma que: “La relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio.”⁹² Esto ubica al individuo, de golpe, en un mundo enrarecido, donde siente un vacío, la

⁹² María Zambrano, *Ob. cit.*, p. 28.

fragmentación: “Lo que le rodea está lleno [y el hombre] podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño.”⁹³

Al contrario del planteamiento de Platón acerca de la verdadera naturaleza de las cosas, en *Rayuela* la esencia de la realidad no radica en un mundo de las ideas, sino que ésta, al depender del individuo, se revela únicamente en los momentos de mayor descontrol. Si Platón plantea que por medio de la razón el ser asciende hacia lo verdadero, *Rayuela* de entrada rechaza cualquier dialéctica para acceder a la realidad pues, al contrario, ésta sólo funciona cuando hay calma.

La realidad, según lo dice Oliveira, se presenta con toda su fuerza cuando sobreviene una crisis, y entonces, justo cuando se muestra con total lucidez, se pierde el control sobre ella: “Esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el del mundo ordenado y en calma [...] Los milagros nunca me han parecido absurdos; lo absurdo es lo que los precede y los sigue” (*R*, 28, 313). La realidad es crudeza naturalmente, y la intención de civilizarla no se logra completamente.

El arte: acción e inconsciencia

Oliveira rechaza de manera contundente lo que llama *ideas recibidas*, insertas en la cotidianidad; es decir, se opone a la costumbre, en tanto que se convierte en una forma de hipnosis de las conciencias y él, consciente hasta la médula del absurdo de la vida, no puede estar conforme con esa concepción de la realidad. Opta entonces por la fuga del absurdo y, entre las medidas que toma, apela al lenguaje artístico en sus diferentes expresiones, en tanto polisémico, ambiguo y abierto:

—Es cierto —dijo hoscamente Etienne—. Por eso prefiero mis pigmentos, estoy más seguro de su efecto.

—En todo caso de su efecto en vos, pero no en la portera de Ronald. Tus colores no son más seguros que mis palabras, viejo.

—Por lo menos mis colores no pretenden explicar nada.

—¿Y vos te conformás con que no haya una explicación?

—No —dijo Etienne—, pero al mismo tiempo hago cosas que me quitan un poco el mal gusto del vacío.

Y ésa es en el fondo la mejor definición del homo sapiens (*R*, 28, 308).

93 *Ídem.*

La sensación de vacío creada por la segmentación de la realidad se cura mediante la invención. Dado que la finalidad del arte es el arte mismo, no se falsea su contacto con la realidad, éste es puro y sincero. Recordemos que ya en el capítulo 73 se había definido el concepto de *verdad* a partir de la invención o tura: "Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo" (*R*, 73, 545). El arte no aparece como distractor del absurdo, como podría parecer, sino que sienta las bases de distintos mundos que puedan paliar el sentimiento causado por la costumbre, el sinsentido de la rutina. El arte, de hecho, representa el puente por excelencia para acceder al paraíso perdido, como veremos más adelante.

Sin embargo, esta propuesta de salvación por medio del arte no se revela como tal todo el tiempo. Se muestra por un lado la noción de conciencia de la vida para reforzar el rechazo a la costumbre y su hipnosis; por lo tanto, la costumbre no debe preferirse sobre la completa confirmación del individuo a partir de su reconocimiento en el mundo. Entonces ¿de dónde nace la afirmación de Pessoa?, ¿no es en realidad la inconsciencia un punto muerto en la vida?, ¿cómo aprehender la propia vida si se carece de memoria? Porque, queda claro, sin conciencia, ¿cómo retener el pasado o el mismo presente?

Oliveira, y en general la propuesta en *Rayuela*, en un principio, intenta permanecer sin tiempo en un vivir ahistórico que se acerca a la noción de Edén antes planteada. Para concretar la imagen del arte como figura Edénica, en una discusión del Club de la Serpiente enfrentan a dos artistas: Klee vs. Mondrian. El primero en tanto lo lúdico del arte, el segundo por la pureza de su propuesta:

—Fíjate un poco en Mondrian —decía Etienne—. Frente a él se acaban los signos mágicos de un Klee. Klee jugaba con el azar, los beneficios de la cultura. La sensibilidad pura puede quedar satisfecha con Mondrian, mientras que para Klee hace falta un fárrago de otras cosas. Un refinado para refinados. Un chino, realmente. En cambio Mondrian pinta absoluto. Te ponés delante, bien desnudo, y entonces una de dos: ves o no ves. El placer, las cosquillas, las alusiones, los terrores o las delicias están completamente de más (*R*, 9, 165).

4.3.LOS PERSONAJES: FUNCIÓN SIMBÓLICA EN *RAYUELA*

Hemos visto que *Rayuela* se propone como contraposición a la novela tradicional y mediante alusiones o rescate de otras corrientes, a la literatura que no busca romper con lo establecido. De la misma forma, el concepto de

nostalgia parece surgir como rebelión, como inconformidad con la cultura e ideología occidentales. Oliveira es inconformista por definición, lo dice Morelli y sus palabras delinean con precisión al personaje:

En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo en las ventajas falsamente recíprocas. Podría ser Robinson sin mayor esfuerzo. No es misántropo, pero sólo acepta de hombres y mujeres la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social; él mismo tiene medio cuerpo metido en el molde y lo sabe, pero ese saber es activo y no la resignación del que marca el paso (*R*, 74, 548).

Su inconformidad no sólo se ve reflejada contra su propia cultura en el sentido abstracto del término, sino que aterriza concretamente en la sociedad de la que forma parte, en todo lo que sea sociedad, pues al final es un individuo inmerso en ella. Así, Oliveira se opone a la cultura occidental, al pensamiento dialéctico, a la literatura cuyo lenguaje ha dejado de comunicar, por lo que atenta contra éste:

Había multiplicado las notas sobre una supuesta exigencia, un recurso final y desesperado para arrancarse de las huellas de la ética inmanente y trascendente, en busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral*. ¿Umbral de qué, a qué? Se deducía una incitación a algo como darse vuelta al modo de un guante, de manera de recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados (*R*, 124, 671).

Por eso toma una postura reflexiva, basada en ideas sobre los sentimientos, todo lo trata de racionalizar. Esa ideología racionalizadora es, paradójicamente, una característica de la cultura occidental contra la que Oliveira se postula, ya que fragmenta la realidad en vez de tomarla como un todo. Pereira encuentra la contraposición que tan claramente se presenta en *Rayuela* entre los conceptos culturales de occidente *versus* oriente, y cómo Cortázar los plasma a través de sus protagonistas:

Oliveira, ese romántico occidental para quien el amor existe sólo en su imposibilidad, en la infinidad de obstáculos que lo irrealizan. Arrancándolo de la esfera de la vida, Oliveira sitúa el amor en la esfera del saber, y con ello no hace sino instrumentalizar una triste operación reductora: reduce el amor a un mero objeto de razón, a un simple medio de conocimiento. La Maga, por el contrario, objeto de un amor que

incesantemente se niega como tal, constituye un constante fluir en el que la razón no participa. Es la vida misma la que vive en ella. Pero en su sentido más esencial, más hondo, más verdadero, libre del ropaje social que el intercambio con los otros le presta.⁹⁴

Recordemos la afirmación de Kant citada por Klibansky: “El hombre melancólico aborrece todas las cadenas, sean las cadenas de oro del cortesano o los grilletes del galeote.”⁹⁵ El individuo se siente encadenado a su sociedad y trata de liberarse; sin embargo, al mismo tiempo se ve aislado, solo y fragmentado, y por eso procura recuperar la unidad. Se debate contra sí mismo en dicotomías irresolubles, y prefiere conciliarse con un absoluto o totalidad que sea capaz de abarcarlo todo.

La imagen de la Maga: función totalizadora

La nostalgia parece tenderse hacia ese momento en que se poseía una *mirada simplificadora*, la mirada de la rutina, a pesar de que por medio de la fragmentación el individuo cobre conciencia de la realidad. La inconsciencia, vista a través de los ojos de la costumbre, aparece constantemente vinculada con un sentimiento edénico de paz. Aunque la conciencia en teoría haga al individuo responsable de su propia vida, logre que sea realmente libre en el mundo, la paz sólo llega con la inconsciencia.

La Maga encarna esta paz, la inocencia Edénica, la simplificación y la unidad. Entre la dialéctica y el pensamiento zen que todo lo unifica, Oliveira ocupa la primera casilla y desesperado ve a la Maga formar parte de la segunda sin siquiera notarlo. La Maga es inmanente al mundo, Oliveira está atrapado en la trascendencia, y la Maga ni siquiera sabe qué es cada una: "La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica a Gregorovius. Al final llegaba a convencerse de que había comprendido el Zen, y suspiraba fatigada. Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente" (*R*, 4, 150).

Armando Pereira afirma al respecto que la temporalidad también interviene en la formación del mundo tanto de los del Club de la Serpiente, que no pueden dejar de ver la fragmentación y entrar en la inmanencia, como de la Maga que vive en ella sin poder transmitirlo: "La Maga no vive su trascendencia ni siquiera a través de la mirada de Oliveira, se abandona al presente como el único territorio posible para ella, y el presente,

⁹⁴ Armando Pereira, *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*, p. 146.

⁹⁵ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Ob. cit.*, p. 12.

en ella, está marcado por la contingencia de cada uno de sus actos.”⁹⁶ Se trata del presente continuo que los existencialistas tanto enfatizan como única vía de vivir.

Por lo tanto, el mundo puede intentar aprehenderse mediante la razón, la fragmentación, pero los sentimientos no. Oliveira, o cualquier individuo, difícilmente podrá encontrarse enamorado partiendo de la razón. Ésta elige, mientras que el corazón, tal como un acto evocador, conduce ciegamente. Dice Oliveira: "Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella [...] Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio [...] A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto" (R, 93, 593).

La fragmentación condensa en gran medida, no sólo la idea, sino también el sentimiento de nostalgia que lo invade. Ante la fragmentación —reflejada en la memoria, en los sueños, en la identidad— Oliveira nostálgicamente anhela la unidad, personificada en la Maga: "Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen" (R, 3, 144).

En este sentido, Oliveira crea una imagen de totalidad mediante la mención de todas las mujeres significativas para él: modelos, jazzistas, actrices, que en conjunto, crean la imagen total de la mujer que es símbolo de su búsqueda, símbolo de totalidad, y que conforman un gesto que bien podría retratar la historia de la humanidad:

El gesto de llamarlo levantando el brazo lo hacía pensar en actrices del pasado y sobre todo en cantantes de ópera como Emmy Destynn, Melba, Marjorie Lawrence, Muzio, Bori, y por qué no Theda Bara y Nita Naldi, le iba soltando nombres con enorme gusto y Talita bajaba el brazo y después lo volvía a subir suplicando, Eleonora Duse, naturalmente, Vilma Banky, exactamente Garbo, pero claro, y una foto de Sarah Bernhardt que de chico tenía pegada en un cuaderno, y la Karsavina, la Boronova, las mujeres, esos gestos eternos, esa perpetuación del destino (R, 56, 501-503).

Pero sólo la Maga constituye por completo la ubicuidad, la simplificación de lo fragmentado y, de acuerdo con Pereira, esto es el resultado de una pluralidad que se refleja en el deseo que a cada momento se redefine

96 Armando Pereira, *Ob. cit.*, p. 147.

y reforma: este deseo encarna justamente la ubicuidad, la invención perpetua, la realidad *versus* la ficción, al individuo aislado en contraposición a la reintegración social, la fragmentación contra la unidad:

El plural que define al sujeto que desnuda al cuerpo de la Maga es la presencia ubicua de un deseo que trasciende los cuerpos concretos, que se cumple en ellos al trascenderlos, que los reúne y los separa formando figuras siempre nuevas y cambiantes, que se juega entre ellos como algo huidizo, sutil, inapreciable, como un pez que multiplica sus formas en las aguas fosforescentes de un estanque. Ese estanque es la escena de lo imaginario, el imaginario en el que se juega el deseo del sujeto.⁹⁷

La Maga refleja el otro lado al que Oliveira quiere llegar y, al ser su imagen, constituye a su vez el puente de acceso, y esto dota al amor de la esencia de la acción, de la invención, los cuales son motor para alcanzar la otra orilla, allí donde radica y se siente por fin la unidad: "Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua" (*R*, 93, 593).

La unidad se ha perdido, Oliveira se siente fragmentado, y ve en la Maga la posibilidad de reunificación; sin embargo, las cosas más mundanas, más cotidianas y menos importantes le molestan de ella: "Y es tonto porque todo eso duerme un poco en vos, no habría más que sumergirte en un vaso de agua como una flor japonesa y poco a poco empezarían a brotar los pétalos coloreados, se hincharían las formas combadas, crecería la hermosura. Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdoname" (*R*, 93, 593). Oliveira piensa demasiado, no logra quedarse quieto para aprender a contemplar, a que las cosas le sean mostradas de forma natural, mientras que a la Maga el mundo parece revelársele a cada momento sin el menor esfuerzo, tiene la realidad latiendo dentro. Oliveira no tendría más que despertarla de alguna forma para que ésta también se le revelara a él, para evocarla y que la verdad del mundo lo golpeará de pronto en una sola imagen.

⁹⁷ Armando Pereira, *Ob. cit.*, p. 158.

5. RECUPERACIÓN DEL PARAÍSO PERDIDO

El hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa, y cuando su entusiasmo lo abandona, se asemeja a un niño malo a quien su padre ha echado de casa.

Hölderlin

5.1. PARAÍSO PERDIDO

Oposición al pensamiento occidental: nacimiento de la nostalgia

La unidad fragmentada supone un estado inicial análogo a la pérdida del Edén, una ruptura que suscita la necesidad de reunificación. Muy cercana a la noción de unidad, en *Rayuela* aparece constantemente, como hemos visto, la idea de costumbre como elemento del que se parte para el planteamiento de la fragmentación o de la unidad. Cuando un ser humano está inmerso en la rutina de la vida cotidiana, padece de una especie de hipnosis o automatismo que no le permite ser consciente de su propia vida. Así, el término se acerca a un sentido de la animalidad, una pureza inconsciente que le permite vivir sin preocupaciones.

La nostalgia en Horacio Oliveira surge por las ataduras ineludibles que tiene con su cultura, determinado fatalmente por el racionalismo occidental. El proceso de razonamiento irónicamente lo aleja cada vez más del centro simplificador que busca. Para Yurkievich, la búsqueda de Oliveira es de: “Liberación total: liberarse de las contingencias: liberarse de la historia: liberarse de la especie.”⁹⁸ El arte parece acercar a la simplificación o animalidad, pero el ser humano tiende a aferrarse a su razón, y esto no hace sino ponerle trabas en el camino a la pureza Edénica, desviaciones a un camino que podría tener un acceso más directo. Sólo al tomar con naturalidad el mundo, tal como los animales, es decir, mediante la inconsciencia, el puente se tenderá y el acceso al otro lado será más sencillo:

La flecha va de la mano al blanco: no hay mitad de camino, no hay siglo xx entre el x y el xxx. Un hombre debería ser capaz de aislarse de la especie dentro de la especie misma, y optar por el perro o el pez original como punto inicial de la marcha hacia sí mismo [...] El hombre de que se habla no acepta esas pseudo realizaciones, la gran máscara podrida de Occidente [...] tiene una idea completamente insensata de lo que

⁹⁸ Saúl Yurkiévich, “Julio Cortázar: al unísono y al dísono”, p. 422.

él llama realización, y no lo lamenta porque algo le dice que en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina (*R*, 125, 673).

La historia —de acuerdo con Oliveira— fragmenta la realidad, la vida de las personas, pues, así, la realidad se vuelve aprehensible. Estas características son propias de la cultura occidental, y de ello son conscientes tanto Oliveira como los del Club de la Serpiente que, por lo tanto, aluden al pensamiento oriental. Si bien la memoria tiende a ser fragmentaria, en una de sus reuniones y mediante ideas tomadas de Jung, el Club comprende que ésta también puede unificar:

—Wong dice que Jung estaba entusiasmado con el Bardo —dijo Ronald—. Se comprende, y los existencialistas también deberían leerlo a fondo. Mirá, a la hora del juicio del muerto, el Rey lo enfrenta con un espejo, pero ese espejo es el Karma. La suma de los actos del muerto, te das cuenta. Y el muerto ve reflejarse todas sus acciones, lo bueno y lo malo, pero el reflejo no corresponde a ninguna realidad sino que es la proyección de imágenes mentales... [...] El Rey de los muertos mira el espejo, pero lo que está haciendo en realidad es mirar en tu memoria [...] El juicio que pronuncia el Rey no es su juicio sino el tuyo. Vos mismo te juzgás sin saberlo (*R*, 28, 306-307).

Aquí los recuerdos, todos juntos, tejen la imagen total de la vida, ante la cual se erige un juicio final que también es dado por el propio individuo. Se trata de una imagen plástica que llega más lejos que la costumbre, pensamiento más claramente propio de la tura, y cercano a Oriente.

El Edén de Oliveira

Desde el capítulo 2, Oliveira se proclama nostálgico y, aunque su contexto lo coloca dentro del pensamiento occidental, se enfrenta contra la construcción de la nostalgia hecha por ellos. Se trata, recordemos, del alacrán autodestruyéndose, al intentar terminar con un lenguaje literario caduco desde sí mismo. Así, en *Rayuela*, Oliveira se enfrenta a la nostalgia occidental desde la nostalgia misma, tal como lo dice Morelli:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un Edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre...* Y dale con las islas (cfr. Musil) o con los gurús (si se tiene plata para el avión París-

Bombay) o simplemente agarrando una tacita de café y mirándola por todos lados, no ya como una taza sino como un testimonio de la inmensa burrada en que estamos metidos todos (*R*, 71, 537).

En el capítulo 2 Horacio Oliveira habla por primera vez de la nostalgia con ese tono íntimo con que lo dota la primera persona. En él Oliveira alude a su centro, cree que a causa de su inserción en el pensamiento occidental no puede llegar al *otro lado* que intuye. Encuentra en la nostalgia un orden que la conciencia occidental trata de imponer sobre las cosas:

Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste (*R*, 2, 138).

Oliveira se opone, al final dialécticamente, a este tipo de nostalgia que busca un eje único que le dé razón de ser. *Rayuela* retoma entonces el arquetipo de la nostalgia indoeuropea por excelencia: el paraíso perdido. En términos generales, Oliveira habla de la nostalgia del Edén, pero lo formulará de manera profunda adjudicándole características culturales que le confieran la naturaleza completa para poder enfrentarse contra la cultura occidental.

La necesidad de vuelta al paraíso perdido no surge de la nada. Sus raíces subyacen en una dicotomía occidental también recurrente en esta novela, la animalidad *versus* la civilización. Así dice Oliveira acerca de esta pureza, pero sobre todo de la forma como accederá a ese otro lado, donde las cosas ya no están fragmentadas, donde radica la verdadera humanidad, su Edén:

Había multiplicado las notas sobre una supuesta exigencia, un recurso final y desesperado para arrancarse de las huellas de la ética inmanente y trascendente, en busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral*. ¿Umbral de qué, a qué? Se deducía una incitación a algo como darse vuelta al modo de un guante, de manera de recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados (*R*, 124, 671).

El tema del paraíso perdido aparece en el capítulo 28 como reto a la razón. Ante el comentario de Ronald: "No nos ha ido tan mal", refiriéndose al paso del hombre a través de la historia, Oliveira, tal como contestaría

irónicamente Cándido, replica: "Por suerte todo va muy bien en el mejor de los mundos posibles" (*R*, 28, 317). Asimismo, le dice abiertamente, dado que la relación del hombre con el mundo no es fácil, que hablar de buena o mala suerte, resulta un tanto irresponsable, falso y sin perspectiva:

¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien? ¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro? Si una lombriz pudiera pensar, pensaría que no le ha ido tan mal. El hombre se agarra de la ciencia como de eso que llaman un ánora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es. La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en el centro. A pesar de toda su curiosidad e insatisfacción, la ciencia, es decir, la razón, empieza por tranquilizarnos [...] Probablemente la única ánora de salvación sea la ciencia, el uranio 235, esas cosas. Pero también hay que vivir (*R*, 28, 311-312).

Oliveira hace un proceso de desconstrucción de la historia, la fragmenta y concluye que las ideas que el ser humano ha inventado para sentirse en contacto con la animalidad, con la pureza y simplificación, constituyen una prueba del sentimiento de extrañamiento que el hombre realmente vive. No se siente a gusto en el mundo, por eso ha recurrido a imágenes Edénicas que lo provean de la unidad que su cultura parece ya no otorgarle.

El paraíso es la imagen de lo fragmentado y se establece como constante en *Rayuela*, para representar el sentimiento nostálgico tan propio de Oliveira. Por eso él tiene la responsabilidad, una vez que se ha hecho consciente de la naturaleza absurda y fragmentada del mundo, de recuperar esa unidad de alguna forma. El paraíso perdido se convierte, así, en una construcción narrativa sin tiempo ni espacio; mientras dura, parece dar las respuestas que tanto anhela el protagonista, pero, como ocurriera con el terrón de azúcar, de un momento a otro, cuando por fin se tiene entre las manos, se desvanece.

5.2. CONSTRUCCIÓN POÉTICA DEL EDÉN

La nostalgia en *Rayuela* está fuertemente vinculada con ideas Edénicas que remiten a la unidad, como vimos. Pero, en el fondo, este Edén tiene una marcada esencia infantil, la cual se sustenta desde el título mismo de la novela. En este sentido y para comprender mejor la estructura de la nostalgia como tema clave en *Rayuela*, cabe una vez más evocar el surrealismo visto a partir de *Teoría del túnel*.

De acuerdo con Cortázar, para el surrealismo "[la] intuición del reino del hombre es puerilmente Edénica. Pueril en cuanto el surrealista busca la *visión* antes que la verificación (visión del adulto); Edénica en

cuanto *Edén* significa literalmente paraíso en la tierra” (*Tt*, 136). Como vemos, la búsqueda latente en *Rayuela* surge desde los dos puntos de salida: bien el capítulo 1 o el 73; asimismo plantea dos fundamentos básicos: la visión Edénica o naturaleza pueril-lúdica de una figura como la rayuela —que asimismo resuena en la definición del surrealista: “el mago en su círculo de tiza”—, así como la idea del paraíso en la tierra.

En resumen, la nostalgia de Horacio Oliveira es, en gran medida, una nostalgia del paraíso perdido, y una búsqueda constante del mismo, ya sea a través de la infancia (memoria y juego), del sueño o del arte, pues, continúa Cortázar: “El surrealista parte de que la visión pura —la del poeta— revela ese paraíso; ergo el paraíso existe y sólo falta habitarlo sin resistencia. El poetismo de estas décadas es siempre diario de viaje al paraíso; con frecuencia, también, noticias de extravío, mapas errados, retorno melancólico” (*Tt*, 136).

De acuerdo con Yurkievich, la noción Edénica viene de la tradición romántico-simbolista-surrealista, en la cual el poeta funciona como mediador entre fuerzas ocultas y les pasa tabla rasa. Así se vuelve a la pureza, se puede reiniciar la vida en el punto que se haya quedado, siempre distinta. Pero la condena no es haber perdido este paraíso donde se poseía todo, sino haberlo reinventado en forma de costumbre, olvidarse de este pasado ideal y, luego de la luz deslumbrante, renunciar a la vista, y conformarse con esa ceguera que acaba por matar la esencia humana.⁹⁹ La conciencia pesa, y duele lo que muestra, pero salva de este falso Edén.

La vida cotidiana parece borrarlo, pero el individuo encuentra las vías para conectarse con este centro, Edén, paraíso perdido. Con todo, al mismo tiempo ciertas cosas de la vida cotidiana se equiparan al sentimiento edénico de paz: la costumbre, el arte, el amor, el sueño; y en cambio otras a la pérdida del mismo: la conciencia, la fragmentación de la razón, el desamor, el despertar. El sujeto no puede esperar otra cosa del encuentro más que un instante de paz, asumir la conciencia de la realidad para volverla a perder, y que ese momento en que se pierde y se transita de la conciencia al paraíso, sea dulce, pero que lo coloque nuevamente en el Edén:

El homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenario (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedó atrás, reventándose contra la puerta cerrada, y que se puede ir aflojando con un suspiro el pobre botón del culo, enderezarse y empezar a caminar entre las florcitas del jardín y sentarse a mirar una nube nada más que cinco mil años, o veinte mil si es posible (*R*, 71, 538).

99 “La verdadera condena: ‘el olvido del Edén, es decir, la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas” (Saúl Yurkiévich, *Ob. cit.*, p. 413).

El Edén por ende lleva consigo la idea de la unidad ampliada en todos los niveles: es la imagen poética que el sujeto recupera para aterrizar su sentimiento, pero también se expande a las ideas artísticas que se enlazan con la propuesta de Cortázar. Por eso, Morelli no tarda en afirmar, burlándose de las frases hechas, que el mundo debe superarse mediante la poesía, elevar los sentidos hacia la unificación, y centrarse sólo en ello:

Puede ser que haya un reino milenario, pero si alguna vez llegamos a él, ya no se llamará así. Hasta no quitarle al tiempo su látigo de historia, hasta no acabar con la hinchazón de tantos *hasta*, seguiremos tomando la belleza por un fin, la paz por un desiderátum, siempre de este lado de la puerta donde en realidad no siempre se está mal [...] hay que ser poeta [...] para perder más de cinco minutos con estas nostalgias perfectamente liquidables a corto plazo (R, 71, 540-541).

El sentimiento de extrañamiento provocado por el mundo va de la mano con la nostalgia, y con la actitud que ante ella se toma. Del hombre que niega el absurdo y vive fingiéndose ciego, al poeta o artista o cronopio que no puede dejar de sorprenderse a cada paso de la forma como se presenta la realidad surgirá la propuesta cortazariana del Edén y su función en el mundo occidental para unificar y luego olvidarla para siempre, como un instante deslumbrante que, luego de presentarse, no se olvide, pero desaparezca y entonces poder empezar a vivir.

La Maga, personificación del paraíso: el otro lado

La Maga representa la esencia que radica en el otro lado de las cosas, lo opuesto al testigo que Oliveira encarna, parte del azar de la naturaleza, parte del mundo sin segmentaciones ni razón: "Era de las que rompen los puentes con solo cruzarlos, o se acuerdan llorando a gritos de haber visto en una vitrina el décimo de lotería que acaba de ganar cinco millones" (R, 1, 127). De acuerdo con Ana María Barrenechea, la Maga indica el camino que Oliveira ha decidido seguir, pues le representa el mundo sin ataduras, la realidad pura, Edénica y, en apariencia, sin sufrimiento: "La Maga encarna el impulso de Horacio, es la figura inspiradora que le señala inconscientemente el camino, bordea el límite del misterio y hasta se sugiere que lo traspasa antes que él. En cierto sentido se le asigna un papel activo de inquietadora de Horacio por su sola existencia."¹⁰⁰

De un lado se presenta el sentimiento, lo irracional; del otro, la reflexión, lo racional; de un lado estará la Maga, ser irracional; del otro Oliveira, siempre racional. Al presentarse de forma dicotómica y fragmentada, Horacio permanecerá del lado de lo racional y desesperadamente buscará su acceso al otro lado, ese *otro lado*

100 Ana María Barrenechea, "Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*", p. 826-827.

que podríamos resumir justamente en la nostalgia del Edén. La Maga está de forma inmanente en el mundo, y Oliveira sólo la puede observar, tal como observa a una golondrina:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es un orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irremediamente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos (*R*, 21, 234).

La Maga es su puente hacia lo otro, aquello que ella le presentó y que desde entonces busca constantemente. Es su cura, hasta que la pierde, como perdió el paraíso. Condenado a estar del otro lado, Horacio no es más que un testigo de aquello a lo que no tiene acceso más que esporádicamente, a través de lo que la Maga le revela de manera natural. Parece que ella vive en ese otro lado de la sinrazón, del sinsentido, de la "pureza del caimán", mientras que él no logra acceder, no sabe cómo tender el puente que lo haga permanecer allí, sólo tiene atisbos de lo que está del otro lado: "Era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros" (*R*, 2, 135). El modelo de unidad es la Maga, y Horacio anhela ser más como ella, para estar así cerca del Edén, de la pureza.

Todo lo anterior se traduce, en primera instancia, como un *sentimiento* de la nostalgia, pero es *idea* en cuanto que se conforma por una reflexión constante, la cual confirma el divorcio de Oliveira y la sociedad:

La reflexión será entonces crítica o no será. Es el instrumento que facilita la inserción del individuo en la sociedad sin que éste pierda nunca sus límites, sin que llegue a confundirse con ese todo maquínico que tiende a suprimirlo *como* sujeto [...] Pero también es cierto que la reflexión hace posibles los intercambios entre el sujeto y la colectividad que le ha tocado en suerte vivir. Es, en suma, un instrumento racional de socialización. Es lo que nos permite ser los otros sin dejar de ser nosotros mismos.¹⁰¹

Sin embargo, para Oliveira la reflexión o —como la llama Pereira— la socialización, lo aleja más del paraíso que cree encontrar en la incivilización, animalidad o inmanencia; mientras que él quiere ser parte, sólo consigue ser testigo. No logra vivir su vida, se siente fuera de ella, como un mero espectador. La Maga le dice a Horacio

101 Armando Pereira, *Ob. cit.*, pp. 134-135.

constantemente que es como un testigo que ve a la realidad como si estuviera en un museo y cada elemento de él, cada persona, fuera un cuadro. Oliveira está desvinculado del mundo, es un lector pasivo del mundo: "Pero gentes como él y tantos otros, que se aceptaban a sí mismos (o que se rechazaban pero conociéndose de cerca) entraban en la peor paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo. 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).

Recordemos que Yurkievich sostiene que la *Saison en enfer* de Cortázar está plasmada justamente en *Rayuela*. Entonces, el poeta debe dejar de ser meramente espectador y tomar acción: "Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*" (*R*, 116, 658). El poetismo que Cortázar reconoce en esas corrientes de principios y mediados del siglo xx se presenta por primera vez en los dos inicios de *Rayuela*. En ambos casos se traduce en forma de instante al cual sólo se tiene acceso luego de haber emprendido una búsqueda sin rumbo fijo que se resuelve con un encuentro, en apariencia trivial e insignificante, a causa del objeto que lo captura, pero que en realidad tiene mucho de conexión con lo divino.

El sueño

"Time present and time past —recitó Oliveira— are both perhaps present in time future. Está escrito que hoy todo va a parar a los versos de T.S. Estaba pensando en un sueño."

Rayuela, capítulo 122

La nostalgia del paraíso perdido es enriquecida profundamente por Cortázar mediante la intertextualidad¹⁰², que se establece con los "capítulos prescindibles", y permea en toda la obra. Una forma de integrarse será mediante la *ecfrasis*¹⁰³, concretamente cuando recurre a una pintura medular de la tradición occidental para reformularla y crear un nuevo discurso: *Adán y Eva expulsados del paraíso* de Masaccio. Tomado como punto de reflexión, en dicho cuadro convive la idea de paraíso perdido de mano del sueño. Oliveira habla de cómo el despertar se asemeja a perder ese paraíso y enfrentarse al mundo de la misma forma que Adán lo hiciera al perderlo:

Todo eso tendrá, me imagino, una raíz edénica. Tal vez el Edén, como lo quieren por ahí, sea la proyección mitopoyética de los buenos ratos fetales que perviven en el inconsciente. De golpe comprendo mejor el

102 "Todos los textos literarios nacen de otros textos literarios [...] en una acepción más absoluta del término: cada palabra, cada frase o trozo constituye una reelaboración de escritos que precedieron o que rodean una obra en particular. No existe la *originalidad* literaria, tampoco la *primera* obra literaria: toda la literatura es *intertextual*" (Terry Eagleton, "El postestructuralismo", en *Una introducción a la teoría literaria*, p. 167). El término *intertextualidad* fue acuñado por Julia Kristeva en 1969. Dado que las relaciones intertextuales tienen distintos grados de abstracción, se considera desde la cita hasta formas más indirectas de alusión —de lo concreto a lo abstracto—. Gérard Genette se refiere al término como *transtextualidad*, y sostiene que ésta corresponde, sobre todo, con la manera de hacer literatura en la segunda mitad del siglo xx y de principios del XXI.

103 Mecanismo de construcción de imágenes plásticas por medio del lenguaje literario.

espantoso gesto del Adán de Masaccio. Se cubre el rostro para proteger su visión, lo que fue suyo; guarda en esa pequeña noche manual el último paisaje de su paraíso. Y llora (porque el gesto es también el que acompaña el llanto) cuando se da cuenta de que es inútil, que la verdadera condena es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir la conformidad vacua, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas (*R*, 132, 691-692).

Oliveira anhela el paraíso que Adán perdió, no lo tiene y por lo tanto no es más que una especie de espectador o lector pasivo de lo que éste fue. El sueño representa en gran medida la pérdida del paraíso, y la situación del humano que vive desprotegido de los dioses y, envuelto en una gran nostalgia del Edén, el *terreno baldío* de T.S. Eliot que condensa todos los tiempos y revela el ideal y único, un presente continuo.

Durante el sueño, todas las barreras que se imponen en la realidad para volverla aprehensible se eliminan y el mundo aparece como una totalidad en armonía. Oliveira lo ejemplifica con un sueño que tiene estando en París, que lo remite a la casa de su infancia en Buenos Aires. En medio de la noche comienza a evocarlo, a vivirlo, a oscilar entre uno y otro lado del sueño a la vigilia y, cuando ya cree que ya ha despertado por completo, se le revela la cualidad aglomerante de la inconsciencia, por fin la ubicuidad sin resistencia:

Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga; el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos, y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la sensación de estar en lo propio, en lo esencial, como cuando se es niño y no se duda de que la sala va a durar toda la vida: una pertenencia inalienable (*R*, 123, 669).

Puesto que la mente no fragmenta durante el sueño, según lo demuestra el propio Cortázar, en ese momento se crea un vínculo con todo lo que esté al alcance del soñador; sea de forma deliberada o por azar, sea de manera tangible o implícita, el sueño está vinculado, asimismo, con la influencia romántica y surrealista que veía en lo onírico la ventana a las sensaciones verdaderas y el encuentro con la realidad que importaba.

Asimismo, los sueños se relacionan con la memoria en tanto que implican un proceso de evocación, el cual tiene lugar cuando, durante el día, el sueño de pronto revive a causa de algún estímulo inesperado; gracias

a eso es posible reestructurarlo, rascando en la memoria para invocar su esencia y finalmente dotarlo de sentido en el contexto actualizado de la vida cotidiana. Así, Oliveira relata su proceso evocativo de ciertos sueños:

En los cafés me acuerdo de los sueños, un *no man's land* suscita el otro; ahora me acuerdo de uno, pero no, solamente me acuerdo de que debí soñar algo maravilloso y que al final me sentía como expulsado (o yéndome, pero a la fuerza) del sueño que irremediablemente quedaba a mis espaldas. No sé si incluso se cerraba una puerta detrás de mí, creo que sí; de hecho se establecía una diferencia entre lo ya soñado (perfecto, esférico, concluido) y el ahora. Pero yo seguía durmiendo, lo de la expulsión y la puerta cerrándose también lo soñé (*R*, 132, 691).

La puerta que se cierra a sus espaldas representa justamente la mencionada antes por el propio Oliveira. Se trata de la capacidad de aludir al Edén y, luego de entenderlo, de reencontrarlo, inevitable y fatalmente olvidarlo, porque sólo así el individuo puede realmente reintegrarse al *continuum* que constituye su vida. Con todo, el sueño lo conecta con ese otro lado al que todo el tiempo alude, y le da las pistas para encontrar la paz también en el mundo externo, en todos los tiempos, para así poder mantenerse, cada vez, en el presente:

Una certidumbre sola y terrible dominaba ese instante de tránsito dentro del sueño: saber que irremisiblemente esa expulsión comportaba el olvido total de la maravilla previa. Supongo que la sensación de puerta cerrándose era eso, el olvido fatal e instantáneo. Lo más asombroso es acordarme también de haber soñado que me olvidaba del sueño anterior, y de que ese sueño *tenía* que ser olvidado (yo expulsado de su esfera concluida) (*R*, 132, 691).

El olvido presentado en la cita anterior se muestra de forma trágica, puesto que parece que el sueño tuviera todas las claves y éstas de pronto se borrarán u ocultarán, dejando a Oliveira desprovisto de respuestas. La falta de retención de las imágenes comporta la verdadera tragedia humana, pues la conciencia oscila, pero no puede amarrarse por completo. Por esta causa, el sueño no es negativo en sí: "Lo malo no es el sueño. Lo malo es que eso que llaman despertarse..." (*R*, 100, 626-627), pues justo en ese momento la realidad y el absurdo se vuelven otra vez latentes. Por eso, Oliveira le dice a Etienne: "¿A vos no te pasa que te despertás a veces con la exacta conciencia de que en ese momento empieza una increíble equivocación? [...] Lo mismo que llamarle

sueño. Eso no se puede calificar, precisamente la equivocación es que no se puede decir siquiera que es una equivocación" (*R*, 100, 626-627).

Cuando Oliveira despierta luego de tener ese sueño unificador de su casa en Buenos Aires que era al mismo tiempo ese cuarto en París, el protagonista también recompone algo interno. El recuerdo salva de las inconsistencias de la vida diaria, y dota las cosas de sentidos que no se perciben en el mundo real. Se trata de esa dimensión intermedia de la que hablaba Calvino a propósito de *La Odisea*¹⁰⁴, y que Cortázar actualiza y reformula en *Rayuela*: "El verdadero sueño se situaba en una zona imprecisa, del lado del despertar pero sin que él estuviera verdaderamente despierto" (*R*, 123, 669); sin embargo, resulta difícil expresar esta experiencia, parece que las palabras no son medio suficiente para reformular una esencia inefable:

Para hablar de eso hubiera sido necesario valerse de otras referencias, eliminar esos rotundos *soñar y despertar* que no querían decir nada, situarse más bien en esa zona donde otra vez se proponía la casa de la infancia, la sala y el jardín en un presente nítido, con colores como se los ve a los diez años, rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hojas, verde de fragancia, olor y color una sola presencia a la altura de la nariz y los ojos y la boca (*R*, 123, 669).

Entonces se intenta traducir el sueño para que su esencia no perezca. Es la forma más inmediata que se le ocurre a Oliveira, pero pronto descubre que, tal como en el Teatro del absurdo, la comunicación ya no existe, y que las palabras no alcanzan a conformar ese intrincado de caras, colores, olores y sentimientos que surge en el sueño; su esencia es intransmisible, incomunicable y, como lo mostró con la imagen de la puerta que se cierra, una vez que ésta ha estallado dentro de sí, se rescata del sueño poco menos de lo que alcanza a verse de un *iceberg*.

No obstante la fatalidad del sueño, el ser humano se empeña en tratar, pues vale más el intento por medio de las palabras que dar todo por perdido. Así, Talita y Traveler suelen compartir sus sueños todos los días en la mañana, impotentes ante la separación que se produce cuando duermen y, al reencontrarse al día siguiente, creen poder salvar este tiempo separados por medio de la palabra: "Por la mañana, obstinados todavía en la duermevela que el chirrido horripilante del despertador no alcanzaba a cambiarles por la filosa vigilia, se contaban fielmente los sueños de la noche [...] cabeza contra cabeza, acariciándose, confundiendo las piernas y

¹⁰⁴ De acuerdo con Italo Calvino, en *La Odisea* existen dos niveles de realidad mítica, las cuales corresponden a dos geografías: a) experiencia histórica; b) geografía de lo *fabuloso*: yuxtaposición de tradiciones heterogéneas. En tercer lugar, distingue una geografía ubicada en medio de las otras dos, la cual remite a la Isla de los Feacios, "lugar ideal del que nace la narración, utopía de perfección humana fuera de la historia y fuera de la geografía." (Italo Calvino, "Los niveles de realidad en la literatura", *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Enric Sullá [ed.], p. 200).

las manos, se esforzaban por traducir con palabras del mundo de fuera todo lo que habían vivido en las horas de tiniebla" (*R*, 143, 721).

La reunificación que pretende darse por medio del lenguaje es ciertamente irónica, pero no parece existir otra forma. Traveler y Talita lo aceptan, e intentan mediante la comunicación encontrarse, sin éxito, del otro lado. Oliveira no, él rechaza la capacidad que el lenguaje tiene de transmitir lo que en esencia es el sueño, y así se lo dice a Etienne: "—En realidad casi no te puedo contar [el sueño]—dijo Oliveira, resignado—. *Imaginate que al llegar a Marte un tipo te pidiera que le describas la ceniza. Más o menos eso*" (*R*, 122, 668). Y es que cómo se define lo efímero, cómo lo etéreo.

Cuando duerme, Oliveira rechaza la realidad por considerarla una imagen falseada de una verdad inaprehensible. Dada la inmediatez del sueño, le resulta pesado y difícil reincorporarse al mundo real, aquel que lo separa de sí mismo, ese otro lado que no termina de comprender. Oliveira siente que la esencia de la realidad puede proyectarse desde el individuo y tener una franca incidencia en su relación con el mundo —como vimos en el capítulo relacionado con su poética. Así, el despertar es amargo y la realidad sólo se reajusta en el personaje a cucharadas; para transitar de lo inefable a la crudeza del mundo, habrá de bastarse de palabras que lo reincorporen y traigan de vuelta los referentes:

Hizo un violento esfuerzo para salirse del aura, renunciar al lugar que lo estaba engañando, lo bastante despierto como para dejar entrar la noción de engaño, de sueño y vigilia [...] Respirando con esfuerzo murmuró: «Maga», murmuró «París», quizá murmuró: «Hoy.» Sonaba todavía a lejano, a hueco, a realmente no vivido. Se volvió a dormir como quien busca su lugar y su casa después de un largo camino bajo el agua y el frío (*R*, 123, 670).

La separación que Oliveira tiene con su especie, con su sociedad, con sus seres queridos, con sus amigos, es la verdadera fragmentación a la que está sometido, a la que se siente destinado. Pero "sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos" (105, 636). Y, en esos momentos, parecería que otra vez, de una u otra manera, forma parte de la especie, "como las palabras perdidas de la infancia, escuchadas por última vez a los viejos que se iban muriendo" (*R*, 105, 636).

Así, cuando Oliveira se despierta esa noche en que sus dos patrias se mostraban desde un solo lado, en un tercer lugar fuera de riesgo de fragmentación, allí donde todo se funde y la puerta aún no se ha cerrado,

el protagonista se percata de que eso que identifica como sueño no sólo se presenta en la inconsciencia, sino que cobra fuerza en el instante en que se logra retener ya durante la vigilia: "Tal vez el verdadero sueño se le apareció en ese momento cuando se sintió despierto y meando a las cuatro de la mañana en un quinto piso de la rue du Sommerard y supo que la sala que daba al jardín en Burzaco era la realidad" (*R*, 123, 670). Esta unidad es tan real como lo es su propia identidad: "supo sin ningún asombro ni escándalo que su vida de hombre despierto era un fantaseo al lado de la solidez y la permanencia de la sala aunque después al volverse a la cama no hubiera ninguna sala y solamente la pieza de la rue du Sommerard" (*R*, 123, 670).

En la mayoría de los sueños, siempre al otro día, todo lo sabido desaparece: el *yo* deja de existir a los ojos del *tú*, y sólo queda su huella mal marcada en la sombra. Se trata, una vez más, del instante que se siente ante el absoluto, antes de que éste se diluya sin remedio. Por eso, muchas veces la memoria no se presenta como eco del pasado, sino como su escalofrío, sienta sus bases en el vacío, ya no en el tiempo. Así describe Talita su primer encuentro con Oliveira, tomado del recuerdo. Al remontarse a ese día, desde un momento en que esa acción concluyó, reconoce lo que se veía venir:

Tendría que repasar algunas cosas, tanto que se olvida, el tiempo con su esmeril suavcito, la batalla indescriptible de cada día de ese verano, el puerto y el calor, Horacio bajando la planchada con cara de pocos amigos, la grosería de despacharla con el gato, vos tomate el tranvía de vuelta que tenemos que hablar. *Y entonces empezaba un tiempo que era como un terreno baldío* lleno de latas retorcidas, ganchos que podían lastimar los pies, charcos sucios, pedazos de trapos enganchados en los cardos, el circo de noche con Horacio y Manú mirándola o mirándose, el gato cada vez más estúpido o francamente genial, resolviendo cuentas entre los alaridos del público enloquecido, las vueltas a pie con paradas en los boliches para que Manú y Horacio bebieran cerveza, hablando, hablando de nada, oyéndose hablar entre ese calor y ese humo y el cansancio (*R*, 47, 444, las cursivas son mías).

Por todo lo anterior, las reflexiones de Oliveira acerca del acto de soñar lo llevan a afirmar que: "Soñando nos es dado ejercitar gratis nuestra aptitud para la locura. Sospechamos al mismo tiempo que toda locura es un sueño que se fija" (*R*, 80, 562). La conclusión, cada vez que se alcanza el absoluto, es la misma. La ironía se eleva luego a juego matemático.¹⁰⁵ Todos los días son como un sueño desde el cual no se tiene control de la realidad y que promueve el arribo a la locura.

105 Así, en *Esperando a Godot*, opera la eterna paradoja de aludir a un mañana que jamás llegará.

6. DE LA MELANCOLÍA A LA NOSTALGIA

“La melancolía es la dicha de estar triste”

Victor Hugo, en *Les Travailleurs de la mer*¹⁰⁶

Hay que contextualizar la reformulación de la nostalgia que Cortázar hace en *Rayuela*, pues este concepto se alimenta de una tradición. Para confirmarla hago la siguiente revisión del término *melancolía*, que en ocasiones se utiliza como sinónimo de *nostalgia*, ya que este último no surgió hasta el siglo XVII, pero se caracteriza analógicamente al primero.

La nostalgia requiere de un individuo que la sienta, no es un concepto aislado del ser humano, por lo que es necesario comprenderla como un sentimiento, padecimiento o, como veremos, enfermedad. En este caso, el individuo portador de la nostalgia es Horacio Oliveira. El *DRAE* la define como una “tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida”, que, tomado en un sentido mucho más amplio, da cabida a la polisemia con que en *Rayuela* se explota su presencia.¹⁰⁷

Así, la nostalgia está vinculada en gran medida con lo que desde la antigüedad se conoce como *melancolía*. Hipócrates distinguió cuatro humores (sangre, bilis negra, flema y bilis amarilla) que, de acuerdo con su mayor o menor presencia en el individuo, tenía ciertos efectos en él. La melancolía era causada por la bilis negra, sus propiedades eran el frío y el calor, y su planeta Saturno.

En sus cartas, Hipócrates la define como: "Lo que daña al espíritu de los hombres cuando se produce en exceso: existe de un modo natural en todos, pero algunos la producen en menor cantidad y otros en abundancia; en este último caso, sobrevienen enfermedades. Se trata de una sustancia que algunas veces puede ser buena y otras, mala."¹⁰⁸ La carga de ambigüedad que tiene el término también es reconocida por Klibansky, Panofsky y Saxl, quienes afirman: “Pocos términos habrá, en la historia del pensamiento, tan ambivalentes como la simple

¹⁰⁶ Raymond Klibansky, Panofsky y Saxl, *Ob. cit.*, p. 12.

¹⁰⁷ Tomo la definición del *DRAE* por tratarse de la más general, de allí específico en cada época cómo el término, análogo en ciertos momentos de la historia al de *melancolía*, tomó forma.

¹⁰⁸ Hipócrates, “Cartas X-XVII”, en *De la Melancolía*, pp. 76-77.

palabra ‘melancolía’. Desde sus antecedentes griegos, ese término ha expresado a la vez un estado anormal o enfermizo, un temperamento y el temperamento de los hombres marcados por la grandeza.”¹⁰⁹

La melancolía tiene un efecto ambiguo y potencial, lo cual da entrada a que factores externos la definan en gran medida, los cuales difícilmente se ciñen sólo al organismo y en cambio le añaden un valor que depende de cada individuo. En este sentido, el término cambió con el transcurrir del tiempo. Julio Hubbard reconoce cómo algo que se había intentado restringir al ámbito médico, pronto denotaría su estrecho vínculo con aspectos humanos indisolubles:

La melancolía es una de las muchas ideas griegas que a través de la historia han visto cambiar lo que nombran y, sin embargo, persisten en mostrar que su inasible objeto es, a la vez, una descripción y una valoración, un sustantivo y un adjetivo, vicio y virtud, cifra de la incapacidad y de la genialidad [...] Tres cabezas visibles: un temperamento, una enfermedad y la característica del genio.¹¹⁰

De acuerdo con Klibansky, Panofsky y Saxl, la tradición protestante relacionó la melancolía con el demonio, mientras que Rousseau la encontraba “dulce y amiga de la voluptuosidad.”¹¹¹ Para Kant, la melancolía era “la verdadera virtud basada en principios [...] el hombre melancólico aborrece todas las cadenas, sean las cadenas de oro del cortesano o los grilletes del galeote.”¹¹²

Así, del siglo XIV hasta el XVIII los estudios acerca de la melancolía renuncian a la mera descripción de los humores o temperamentos hipocráticos y se vuelcan finalmente al intento de interpretar la condición humana. En esa época surge justamente el término médico *nostalgia*, que se aplicaba a la enfermedad causada por una situación emocional específica, presentada en los soldados ante la lejanía de su hogar y de sus seres queridos. La palabra *nostalgia* surge en el siglo XVII como término médico; está formada del griego *nostos* (regreso) y *algos* (dolor).¹¹³

A inicios del siglo XX, Freud contrasta la melancolía con el duelo ante una pérdida, y afirma que, mientras el primero es “estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior [...] el

109 Klibansky, Panofsky y Saxl, *Ob. cit.*, p. 11.

110 Prólogo a *De la Melancolía*, p. 7.

111 Klibansky, Panofsky y Saxl, *Ob. cit.*, p. 12.

112 *Idem*.

113 Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico*, Madrid, Gredos: 1976; W. M. Jackson, *Diccionario Hispánico Universal*, México, Inc. Ed.: 1973; *Enciclopedia Británica*, Inc. Británica World Language Dictionary, (s/ciudad: EUA): 1966; Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, Paul Dupont, 1959; DRAE; <http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/index.html>; <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche> [29 de marzo de 2006: 21 hrs]; <http://www.reference.com/browse/wiki/Nostalgia> [29 de marzo de 2006].

objeto perdido de la melancolía sigue siempre presente y siempre inalcanzable”.¹¹⁴ El duelo provoca una sensación de aburrimiento, en la línea del *tedium vitae* y cercano al provocado por la rutina, como vimos. En cambio, la melancolía tiene una característica metafísica que la conecta más con la acción; si bien provoca un sentimiento doloroso, éste se puede convertir en la propia cura en tanto provoca la pregunta, el cuestionamiento por el ser, por el absoluto.

6.1. DEFINICIÓN DE NOSTALGIA EN *RAYUELA*

La nostalgia en *Rayuela* es un concepto motor altamente polisémico y en ese sentido no puede definirse unívocamente. Su polisemia corresponde al objeto perseguido por Oliveira, en cuyo afán de unidad proyecta su búsqueda en la imagen plástica del caleidoscopio, el cual representa la ubicuidad. Hay más de cinco términos con que en *Rayuela* se remite de una u otra forma a la nostalgia, pero todos condensan básicamente dos características humanas o dos formas de acceso nostálgico: como *sentimiento* y como *idea*.

En primer lugar ciertamente hay una lejanía del país natal, de la cultura original y de los primeros amigos: Oliveira es literalmente un extranjero en Europa. Sin embargo, más tarde, cuando el personaje tiene que regresar a Buenos Aires, su naturaleza de extranjero se redefine al echar de menos París, forzado a abandonarlo, en realidad desterrado de esta ciudad no-natal y empujado de nuevo a la propia. En este sentido, se da un juego de identidades con su doble Traveler, se presenta al argentino que se sabe descendiente directo de europeos, o incluso un europeo radicado en América: "Oliveira es la mitad de la conciencia, la que se considera maldita y hace lo posible por volver a la cuna europea de su cultura; Traveler es la otra mitad que se balancea entre la prisión y el exilio, pero que debe quedarse en la tierra y se aferra a ella como remedio último."¹¹⁵

En segundo lugar, ya desde el capítulo 1 de la novela se muestra cómo el protagonista se remonta a tiempos mejores con la Maga: frente al río la invoca y con ello pretende encontrar algo que siempre ha buscado, que desconoce y desea nombrar, saber identificar, y que en realidad se traduce más como una búsqueda metafísica cuya meta es incierta. Esta cualidad también se refleja en la estructura de la novela: ese saltar de un lado hacia otro con un final que remite al infinito del capítulo 131 al 58 y del 58 al 131, lo cual semeja la forma de una espiral, como veremos más adelante. Y, en tercer lugar, pero principalmente, *Rayuela* tiene una estructura

114 Prólogo a *De la Melancolía*, p. 38.

115 Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad*, p. 194.

fragmentaria que permite al lector reconstruir la novela y dar vida al espectro global que ésta tendrá con la lectura:

[Cortázar] insiste en que el lector participe asimismo en la búsqueda del centro, de la última casilla de la rayuela, del cielo, avanzando en su propio mandala a medida que toma parte en este mundo de la imaginación, del juego [...] Si el tablero es en cierto sentido un juego, la intención del autor es que se tome este juego muy en serio. El que lo haga, el que decida ser 'lector cómplice', entrando en el laberinto cortazariano, puede ser que llegue a una perspectiva más amplia de la literatura y de la realidad, que es precisamente lo que quisiera el autor.¹¹⁶

Esta fragmentación no termina en la estructura, de hecho es el motor de las acciones de Oliveira: reconstruir a partir de los fragmentos para poder volver a la unidad. Dos conceptos clave: la fragmentación y la simplificación, la costumbre (o rutina) y la conciencia. Se trata de la conciencia de que existe un paraíso por ser habitado, y de que sus raíces están entre nosotros, sólo falta remontarse a ellas y reencontrarse con el centro descentrado.

Con todo, en *Rayuela* nos enfrentamos a una nostalgia que incita a la búsqueda de nuevos signos a la vez que hay una nostalgia por los viejos. Se trata de una lucha de fuerzas de manera cada vez más consciente que abarca todos los ámbitos de la obra: desde el personaje como individuo, hasta la novela misma como símbolo de estos temas. También se trata vivamente, una vez más, del túnel.

Por todo lo anterior, la nostalgia en *Rayuela* opera tanto en la estructura como en el contenido de la novela, de las voces y los niveles narrativos, la construcción del personaje y sus reflexiones, y funge, asimismo, como motor de las acciones del protagonista, en el cual se produce el engranaje tanto de la estructura como de dicho contenido: "En el forcejeo dialéctico entre formas heredadas de la tradición e intervención de la personalidad creadora son muchos los grados y matices. Cortázar ha llegado en este sentido en *Rayuela* a un punto difícil de alcanzar; y es propio calificar de revolucionaria la intención y factura de la obra."¹¹⁷ Gracias a la nostalgia se crea el vínculo entre el personaje y su contexto en la ficción —la búsqueda de la identidad tal como la definía

116 Ken Holsten, "Notas sobre el 'Tablero de dirección' en *Rayuela* de Julio Cortázar", p. 688

117 A. Carlos Isasi Angulo, "Función de las innovaciones estilísticas en *Rayuela*", p. 591-592.

el existencialismo, como vimos—, que consigue trascender una postura del propio Cortázar ante la literatura y su época.

6.2. LA NOSTALGIA: POLISEMIA DEL TÉRMINO

Hemos visto cómo la nostalgia en *Rayuela* engloba una serie de otros temas que, juntos, dan vida a la figura de lo que representa este concepto en la novela. En términos muy generales, la nostalgia es la búsqueda del centro que lleva a cabo Horacio Oliveira; sin embargo, tanto el protagonista como su búsqueda y la noción de centro incorporan elementos que ayudan a comprender mejor este tema unificador.

El protagonista se caracteriza por su rechazo a la concepción del mundo occidental, por lo que busca un centro, un mandala basado en la cultura oriental, el cual niegue todas las dicotomías propias de la ideología de occidente. La naturaleza de inconformidad del personaje parte de la toma de conciencia de la realidad, puesto que, sin ella, no sería posible tener una postura ante el mundo. En principio, por lo tanto, es necesario ver que, a lo que se opone Oliveira, está condensado en lo que los existencialistas abordaron en sus teorías filosóficas y definieron como la *rutina* y que, desde los románticos, se tomó como el *tedium vitae* y, más tarde, por Sartre específicamente como la *náusea*.

Oliveira, a pesar de estar también atrapado en la rutina y de concebirla como el absurdo ante la vida, no está inmerso, sino que tiene conciencia de ella. Al contrario de los personajes del Teatro del absurdo que no se dan cuenta del tiempo, Oliveira es consciente de la fatalidad de su concepto del mundo. La falta de memoria de los personajes de *Esperando a Godot* se opone al exceso que tiene Horacio Oliveira. Su memoria lo compromete con el mundo, la conciencia se le presenta como un padecimiento que no le permite vivir bien, y lo convierte en sólo un testigo de la realidad de la que debería ser parte. El personaje se siente escindido de la sociedad, de sí mismo y del mundo, y busca por todos los medios recuperar esta unidad.

Como vimos, la imagen que sirve en *Rayuela* para condensar la unidad es el Edén, en tanto inconsciencia, simplificación, pureza, animalidad. En este sentido, coincide con la costumbre; sin embargo, dado que Oliveira está inmerso en una cultura y que la conciencia es una característica básica del ser humano, la rutina le genera extrañamiento, se da cuenta del absurdo y entonces se pregunta por él, y la reflexión en sí misma equivale a una fragmentación de la realidad, mientras que ésta, vista desde los ojos de la animalidad, habría de presentarse

como una imagen total, como inmanencia, al racionalizar cada sentimiento y cada percepción, termina por diseccionar el mundo.

Por eso, Oliveira rechaza la historicidad y tiende a lo que lo remita a ideas edénicas de unidad. La escisión le implica una separación del mundo, por lo que Oliveira se siente del otro lado de las cosas —la imagen del testigo— y sólo encuentra el acceso a él tendiendo puentes constantemente. La memoria le sirve justamente como puente que, aun del lado de la fragmentación, lo provee de las imágenes originales de aquello a lo que tiende, al Edén original al que quiere volver, y que equipara con el sueño. El sentimiento que siente Adán al ser expulsado, explica Oliveira, es el mismo que tiene cuando despierta, momento en que surge la fragmentación: del paraíso, del sueño, de la memoria de la infancia, de sí mismo.

Puesto que, desde un inicio, busca un centro, Horacio Oliveira propone la figura del mandala: una espiral que está permanentemente en movimiento; pero, pronto, encuentra que la imagen que mejor condensa todos los elementos de su búsqueda de manera natural, además de dotarlos de acción, es el juego, concretamente, el de la rayuela: puente de la tierra al cielo. El Edén hace pedazos la identidad y todo lo perteneciente a la realidad cuando se pierde. Oliveira intenta restituirlo y procurar la unidad.

7.LA MEMORIA

La memoria se fundamenta en la esencia del ser humano, fatalmente regida por el espacio y el tiempo. Estos conceptos se constituyen siempre desde el individuo, pues, dada su relatividad, sin éste la espacialidad y la temporalidad no existirían. De esta noción surge la concepción de infinito y eternidad. El individuo participa en ellas gracias a su memoria, que lo vincula con el mundo exterior, con el *otro* y con los distintos momentos temporales —presente, pasado y futuro—. Por eso, hablar sobre la memoria implica forzosamente hablar sobre el tiempo.

La memoria constituye una forma de fragmentar el mundo, ya que equivale a una reflexión del lado del historicismo, de Klee en contraposición con Mondrian. La memoria aparece de forma recurrente en *Rayuela* en distintas situaciones, pero en casi todas corresponde a la búsqueda por la esencia divina, por la unidad. Además, la memoria es responsable del sentimiento melancólico no sólo de Oliveira, sino de todos los personajes: la Maga, Ossip, Traveler, Talita.

En el presente apartado hablaré del individuo, cuya identidad quedó ya definida sobre todo a partir de Oliveira, y me extenderé hacia los demás personajes, ya que ellos también hacen uso de la memoria como ejercicio. En este punto se intersectan dos temas fundamentales para comprender el de la memoria: sus mecanismos básicos —por medio de los cuales la fragmentación terminaría por unificarse— y el personaje responsable de que esto ocurra —a cargo de la narración catártica por medio de la cual busca restituir ese orden roto—.

7.1.LA MEMORIA FRAGMENTADORA

La memoria es fragmentación de lo vivido. Cuando la Maga le habla a Oliveira acerca de su proclividad a *mondrianizarse*, es decir, a aislarse del mundo y creer que las respuestas vienen de lo *único*, éste entiende que para encontrar la unidad habrá de forjarla mediante la reunión de los pedazos segmentados. Recordemos este diálogo entre Oliveira y la Maga:

—¿Vos sabés bien lo que es la unidad?

—La unidad, claro que sé lo que es. Vos querés decir que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo. ¿Es así, no?

—Más o menos —concedió Oliveira—. [...] En fin, vamos a ver: tu vida, ¿es una unidad para vos?

—No, no creo. Son pedazos, cosas que me fueron pasando.

—Pero vos a tu vez pasabas por esas cosas como un hilo por esas piedras verdes.

(*R*, 19, 212)

Mientras tanto, Oliveira permanece fragmentado entre ese pasado al que se remite y el futuro que quiere aprehender; sólo así es capaz de mantenerse tranquilo en un presente continuo que le ahorra el sentimiento de escisión. Sólo por medio de la memoria, Oliveira tiene acceso a ese otro lado, ésta cava túneles para, al alcanzar el encuentro sagrado, arribar también a la esencia buscada.

El recuerdo es, por un lado, la sustancia encontrada mediante los fragmentos que constituyen las personas que la memoria representa, pero también los sentimientos que, recreados en retrospectiva, dotan de sentido esa telaraña cuyo enramado no queda totalmente claro:

En *Rayuela* el tiempo y el espacio se representan por analogías con diferentes procesos como el conocimiento o la música; estos procesos también figuran a Horacio Oliveira girando en el interior de esos lugares. [Los espacios se yuxtaponen], laten juntos un espacio barroco y uno romántico, esos dos grandes espacios de configuración y representación no se pueden separar periódica o epocalmente, sino que continuamente montan uno sobre otro.¹¹⁸

De la misma manera lo expresa Proust en un cuento de *Los placeres y los días* —título que confirma lo dicho acerca de los elementos reconstructores de la vida—, donde afirma que, por medio de la sinestesia —olores y texturas— es posible recrear calidades de tiempos pasados que lo transportan a un momento que por alguna razón contiene una esencia buscada: "Ahora recojo en mi recuerdo todos aquellos pensamientos, y son más tristes por haber sido comprendidos, desaparecida para siempre la suavidad de su aterciopelada superficie [...] ¿Qué virtud posee este matinal olor de lilas para atravesar tantos vapores fétidos sin fundirse con ellos y esfumarse con ellos?"¹¹⁹

Por su parte, Oliveira reconoce la capacidad de la percepción, sobre todo cuando todos los sentidos se unen, pues revelan —de forma natural y, al parecer, contingente—, ese otro espacio anhelado. La percepción se conecta con el arte, pero la capacidad que éste tiene de provocar sensaciones en el individuo, así como las sensaciones en sí, no pueden fragmentarse ni crear categorías: "Una cosa es la música que puede traducirse en

118 Carlos Oliva, *Ob. cit.*, p. 89.

119 Marcel Proust, "Confesión de una muchacha", en *Los placeres y los días*, p. 111.

emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo, el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso” (*R*, 17, 202).

Y en este sentido, sólo como testigo, Oliveira puede poner orden en su vida para prepararse después para vivirla, pues sólo con la distancia de la retrospección, tal como la planteada por Proust, otorga un sentido estético y humano a la vida que lo ha detenido, pues, si bien nadie puede ser al mismo tiempo actor y espectador de su propia vida, el acto catártico de narrar es prueba de lo contrario.

En *Rayuela*, Oliveira se vuelve consciente de la falta de memoria que subsiste en todos, aun en sí mismo, e intenta palearla, pero no consigue su confirmación en el otro, como si se tratara de un puente infranqueable que se tiende entre él y la realidad. De allí sobreviene el surgimiento de la ternura, el miedo a la soledad, la monotonía y la costumbre, el amor a lo cotidiano.

7.2. LOS MECANISMOS DE LA MEMORIA

El protagonista se sirve de la memoria para vincularse con otros momentos en los que sentía que poseía de manera inconsciente y natural la felicidad. Nuevamente se localiza una característica del existencialismo de Camus, pues, como vimos, Oliveira apela a un momento de inconsciencia parecido a un Edén o a la infancia, cuando de forma simple se sentía feliz.

La memoria constituye un vínculo entre el hombre y su inconsciente, ya sea que éste lo provoque, o que se le presente sin tener control sobre el flujo de recuerdos. Oliveira no se relaciona con el mundo exterior o con su mundo interior de manera natural, ni como lo hacen quienes lo rodean: “Parte de la constatación vital de una falta o pérdida, aquella que nos lleva a la búsqueda donde muchos erramos y otros revelan. Ese hueco —el ‘descontento vital’ del que habla Kant—, dice Schopenhauer, son lagunas en la memoria, que se reemplazan por ideas fijas, lagunas que quedan porque su recuerdo produce dolor.”¹²⁰

Evocación e invocación

Por medio de la memoria el protagonista intenta recuperar la esencia de los tiempos felices. Para comprender en qué consiste la operación que realiza Oliveira, recurro a una distinción de los mecanismos de la memoria que Salvador Elizondo propone en un ensayo acerca de la infancia. Este autor hace una distinción entre dos formas básicas de recordar: la invocación y la evocación; éstas constituyen, según su definición, actos necesarios de todo ser humano.

120 Julio Hubard, Prólogo a *De la Melancolía*, p. 7.

Elizondo explica cada uno de los mecanismos: “La *evocación* nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de todo momento. La *invocación* nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que —como en los encantamientos— encierra la clave del misterio.”¹²¹ Destaca, en el caso de la evocación, la función de ciertos elementos que despiertan el recuerdo, para lo cual toma como base *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust; mientras que, para la invocación, parte de *El retrato del artista adolescente* de James Joyce, donde resulta de fundamental importancia la palabra o enunciación.

En *Rayuela* operan ambos mecanismos. Horacio Oliveira se planta en el puente de manera voluntaria; no sólo espera encontrar a la Maga, sino que en su estadía en ese lugar ritual, apela a una serie de recuerdos de un tiempo mejor ya perdido. Al mismo tiempo, una vez allí, su mente encuentra un rumbo propio. Imágenes aleatorias de su historia de amor aparecen ante sus ojos de forma involuntaria, pues una diferencia esencial entre la invocación y la evocación radica, asimismo, en el grado de voluntad con que el sujeto dota el acto rememorativo.

La voluntad de la invocación va acompañada, además, de la enunciación o *proferimiento de la palabra* que menciona Elizondo; de acuerdo con él, se nombra al ser que se invoca para alcanzar un recuerdo, una imagen que se niega a aparecer. Dice Elizondo: “La enunciación de ese nombre, esa palabra desprovista de todos sus atributos, han de servir para revivir de una manera que trasciende la superficialidad y la aparente banalidad de las sensaciones que se originan en la carne. Los sentidos desaparecen, se vuelven como espectros inútiles al contacto con esa presencia trascendental de las esencias.”¹²²

Al tratar de entender a la Maga, de aprehender su esencia, Oliveira se siente en contacto con lo divino, aquello sin definición que busca. De ahí el ritual elaborado junto al río cuando la pierde, y su invocación a lo largo de toda la novela. El encuentro con lo absoluto ocurre tan pronto la conoce, pero parece olvidarlo cuando ya están en la relación, y sólo se vuelve consciente cuando ya la ha perdido y evoca toda su historia con ella: “Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia. Para ella no había desorden, lo supe en el mismo momento en que descubrí el contenido de su bolso” (*R*, 2, 134).

121 Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 23.

122 *Ídem*.

Las funciones de los mecanismos de la memoria

En ese sentido, Horacio recurre a la invocación a todo lo largo del primer capítulo. En reiteradas ocasiones este personaje-narrador nombra a la Maga, sobre todo de dos maneras. Por un lado, Oliveira alude a ella como receptora implícita o *narrataria* del relato, construye su discurso en torno a ese remitente y se refiere directamente a ella: "Nunca *te* llevé a que madame Léonie *te* mirara la palma de la mano" o "Aún ahora, *Maga*, me preguntaba si este rodeo tenía sentido." Pero, además, aunque en el mismo contexto de la narración en primera persona, la nombra como si estuviera al margen de la narración: "*Oh Maga*, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente" (*R*, 1, 122), vocativo donde radica la esencia misma del recuerdo, y a través del cual se pierde la noción exacta del límite entre la acción de invocar y la propiamente evocativa.

En resumen, si la invocación implica voluntad, la evocación es involuntaria. Los sentidos se encargan de despertar en el sujeto, mediante un punto de enlace entre el pasado y el presente, la trama de un recuerdo, un elemento en común: "La relación entre el presente y el pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones sin las cuales esta evocación sería imposible."¹²³ Asimismo, la evocación libera al sujeto del absurdo, aunque sólo sea por momentos, mediante las percepciones que lo acercan a la inmanencia: "El tacto que reemplaza las definiciones, el instinto que va más allá de la inteligencia. La vía mágica, la noche oscura del alma" (*R*, 20, 222).

La evocación es el recuerdo que sorprende de pronto y que, lo quiera o no el individuo, lo transporta de golpe a algún momento de su vida, que puede no ser placentero. El recuerdo se muestra con toda su fuerza sólo por un instante y pronto comienza a disolverse; o bien se planta como una piedra negra en el estómago, y genera el malestar melancólico que tanto caracteriza a Oliveira. De esta forma, mientras se encuentra con Talita en la morgue del manicomio, en el fondo del delirio, es asaltado por un sentimiento:

Pero mientras cerraba la puerta de la heladera y se apoyaba sin saber por qué en el borde de la mesa, un vómito de recuerdo empezó a ganarlo [...] Y de golpe, sin saber cómo, se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga, sabiendo que no era pero hablándole de la rayuela, del miedo en el pasillo, del agujero tentador. Entonces (y Talita estaba ahí, a cuatro metros, a sus espaldas esperando) eso era como un fin, *la apelación a la piedad ajena, al reingreso en la familia humana, la esponja cayendo con un chasquido repugnante en el centro del ring*. Sentía como si se estuviera yendo de sí mismo, abandonándose para echarse

¹²³ *Íbid.*, p. 18.

—hijo (de puta) pródigo— en los brazos de la fácil reconciliación, y de ahí la vuelta todavía más fácil al mundo, a la vida posible, al tiempo de sus años, a la razón que guía las acciones de los argentinos buenos y del bicho humano en general. Estaba en su pequeño, cómodo Hades refrigerado, pero no había ninguna Eurídice que buscar (*R*, 54, 479).

La evocación crea el vínculo con el instante divino, gracias al cual puede darse la reconciliación con la especie humana. Una vez más, tal como ocurrió al final de *Del lado de allá*, cuando lo deportan de París a causa de la clochard, Oliveira se encuentra tocando fondo en el manicomio de Buenos Aires. Sabe que puede remontar, y ahora tiene las armas para entender que la respuesta puede estar en el otro, y no sólo en las ideas metafísicas que lo aquejan.

Los mecanismos de la memoria, en general, pretenden romper los puentes y colocar todas las cosas juntas, del mismo y único lado. Los puentes sólo son necesarios porque en un momento el ser humano se fragmentó, y el divorcio entre su cuerpo y su mente, entre el ser humano y los animales, entre el mundo real y el Edén tuvo lugar.

7.3. RITUALIZACIÓN A PARTIR DE LA MEMORIA

El sacrificio

En *El hombre y lo divino*, María Zambrano señala que el encuentro divino ocurre luego de un acto invocativo, pero un sacrificio debe tener lugar para asentar su calidad divina. En *Rayuela* este mecanismo se presenta con la muerte de Rocamadour, de la que Oliveira se niega a participar por el vínculo que su reacción tendría con la costumbre, con aquello de lo que desesperadamente busca deslindarse y, para hacerlo, habrá de recurrir a mecanismos precisos.

Aunque ésta tiene lugar después de que Oliveira en el capítulo 1 se para frente al río, desde el puente, a invocar a la Maga, ya desde entonces Rocamadour es una figura que representa el sacrificio de la Maga por hacer que su relación funcione, es la decisión que ella toma para salvar lo otro: “El sentido ‘práctico’ del sacrificio debió ser un dar lugar a una especie de ‘espacio vital’ para el hombre; por medio de un intercambio entregar algo para que se le dejara el resto [...] Todo pertenecía a los dioses y al hombre nada.”¹²⁴ Al final el niño termina muriendo, y la relación entre la Maga y Oliveira no se salva. Y esto último lo intuye el protagonista desde

¹²⁴ María Zambrano, *Ob. cit.*, p. 39.

el inicio, por eso sale al puente a buscar a la Maga, a buscarla desde la pregunta por el encuentro, para luego remontarse a tiempos mejores.

El sacrificio propicia un anuncio de la verdad, del absoluto, cuya revelación sólo dura un instante. De acuerdo con Zambrano, la manifestación divina siempre sale de lo cotidiano, pues, aunque siempre presentes, sólo en determinados momentos los dioses se muestran en plenitud. El absoluto entra dentro de la “categoría de manifestaciones divinas, cuando una realidad deslumbrante aparece en su brevedad, como manifestación de algo infinito [...] la noción del ‘instante’ viene de lo divino.”¹²⁵

Para acceder al lugar divino, dice Zambrano, debe existir primero un lugar sagrado que se relacione con ese otro lado al que se tiene acceso para establecer un vínculo. Irónicamente, en el primer capítulo, Oliveira elige el puente, construcción que por definición vincula dos lugares, dos lados que se encuentran en principio separados. Pero más irónico resulta la revelación que tenga Oliveira cuando ya haya perdido a la Maga y se dé cuenta de que ella era ese lugar donde necesitaba estar, ese presente continuo que, luego de perderla, buscará y querrá recuperar: “Algo que parecía estar ahí para siempre, que llenaba con su presencia la totalidad de nuestra alma ha desaparecido de pronto sin que lo podamos retener [...] Lo que aparece en el ‘instante’ es la pre-verdad.”¹²⁶

La verdad puede o no serle revelada, y eso depende de su propia memoria, de la reinvención del pasado que gracias a ésta él lleva a cabo. Con el arribo al mandala, Oliveira comprende la verdad del mundo, está más cerca de él, de un centro que aún no concibe como múltiple, pues, como dice Zambrano: “El centro es el lugar de lo sagrado, que se ilumina por el sacrificio.”¹²⁷ La unidad llega, por lo tanto, por vía del ritual sagrado, así se mostrará el instante divino:

El sacrificio es el acto o la serie de actos que hacen surgir este instante en que lo divino se hace presente [...] A estos ‘instantes’ nacidos del sacrificio corresponderán siempre las acciones en las cuales la realidad se revela originalmente [...] Sin la manifestación de lo divino en cualquier forma que se haya verificado, el hombre no hubiera podido, por extraño que parezca, lograr esa su visible aunque precaria independencia [...] La presencia de los dioses pone una cierta claridad en la diversidad de la realidad ya existente desde el mundo sagrado más primitivo y paradójicamente permite que vaya surgiendo el mundo profano.¹²⁸

125 *Ídem.*

126 *Íbid.*, p. 40-42.

127 *Íbid.*, p. 43.

128 *Ídem.*

En un sentido global, el *sacrificio* podría analizarse desde la perspectiva de los momentos de crisis, presentados en el apartado acerca de la inconsciencia, cuando las cosas se muestran con absoluta lucidez y el hombre está realmente frente al mundo, sin intermediarios. Pero cuando no tiene lugar un momento de crisis, el protagonista habrá de optar por un mecanismo o ritual que le permita acercarse al otro lado, a la realidad viva.

Proust y Cortázar

Existe una relación tangible entre Proust y la cita hecha por Elizondo acerca de la importancia de los objetos en la acción de recordar, de la identidad que debe establecerse para que un evento pasado se vincule con uno presente, el cual puede ser causal —evocativo— o deliberado —invocación. En cualquier caso, hemos visto que la diferencia fundamental en *Rayuela* radica en la acción ejercida, deliberada, en pos del momento esencial. Así, cuando el narrador menciona este mecanismo, se vuelve evidente su presencia en todo el capítulo, además de que se refuerza con una reflexión al respecto acompañada por más digresiones acerca de la Maga. En concordancia con la primera frase del capítulo: "¿Encontraría a la Maga?", el recuerdo anhelado es ella.

La influencia de Proust en Cortázar se hace vigente desde *Teoría del túnel*, donde el autor de *Rayuela* lo menciona y analiza. De hecho, Cortázar habla de cómo Proust en la contemporaneidad equivaldría a un estancamiento creativo, e insta al escritor rebelde a superarlo:

Basta ya, Marcel Proust. Es el momento de superar el hiato y completar la dimensión humana en y con lo no-humano; es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces. Porque así, en suma, se alcanza el más legítimo autoconocimiento. Tal ha sido siempre el secreto del héroe [...] el paso a la acción es *la síntesis misma*, la liquidación del hiato por el puente del hombre que no es ya subjetividad, y la realidad exterior a él que no es ya objetividad, sino superrealidad que involucra ambas instancias en el acto por el cual hombre y mundo *se integran* (*Tt*, 123).

Lo que Cortázar rechaza de Proust no es propiamente la intención de éste, ni que su forma de arribar a la realidad sea ineficaz en sí misma, pero Cortázar siente que este tipo de puentes ha perdido vigencia, y que la nueva forma de tenderlos con el mundo para encontrar la inmediatez deberá darse en la acción misma, más que en las palabras. Irónica empresa, pues Cortázar mismo construirá su propuesta mediante el lenguaje;

sin embargo, consciente de ello, se propondrá destruirlo como si cavara un túnel para acceder a la *superrealidad*, al mundo a carne viva.

Con todo, en el camino del túnel, su personaje se encontrará consigo mismo, y la memoria dotará de realidad a las cosas que toque. Ossip dice a la Maga: "Por eso, si le pedí que me hablara de Montevideo, fue porque usted es como una reina de baraja para mí, toda de frente pero sin volumen", a lo que contesta la Maga: "Y Montevideo es el volumen..." (*R*, 15, 192). Lo anterior muestra que la palabra insuflará las imágenes de inmediatez, y reforzará la idea de que los sujetos están contruidos por los fragmentos que constituyen su historia personal y contexto.

Incluso en la relación entre individuos, la memoria fija el presente en tanto reúne todos los tiempos que un sujeto posee, aquellos que dan forma a lo que el individuo es en sí, y que lo vuelve aprehensible al otro: "Y por eso Gregorovius insistía en conocer el pasado de la Maga, para que se muriera un poco menos de esa muerte hacia atrás que es toda ignorancia de las cosas arrastradas por el tiempo, para fijarla en su propio tiempo [...] Para no amar a un fantasma" (*R*, 16, 196).

Por su parte, Oliveira está atrapado en su constante e irrenunciable necesidad de racionalizar todo. Mediante la invocación trata de recobrar esos tiempos de inconsciencia en que cree que era dueño de esa felicidad. Pero en el presente no es ya dueño ni de ese pasado, así que apela al futuro, y trata de plantearse un encuentro con la felicidad; de allí ese inaugural "¿Encontraría a la Maga?" en el cual planea un encuentro próximo, en el cual espera recuperar la felicidad; sin embargo, esos encuentros ya han tenido lugar, su relación con la Maga prácticamente ha terminado, y en el fondo sabe que ella es ya más una imagen de la esencia anhelada que un ser amado.

Tal como sus encuentros por casualidad, el acto de recordar en este primer capítulo de *Rayuela* oscila entre la voluntad y el azar. Para Cortázar el azar como tal no existe, sólo el juego, por lo que Oliveira juega a recordar de manera voluntaria, pero siempre con un espíritu contingente. Con todo, aun al inicio del capítulo reconoce que encontrar a la Maga no es, después de todo, tan casual: "Entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía *sin sorpresa*, convencida como yo de que *un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas*" (*R*, 1, 120). Por eso, en el capítulo 21, cuando Oliveira otra vez sea narrador desde la primera persona, retomará esta frase inicial donde se quedó el mecanismo de invocación. De acuerdo con Armando Pereira:

No es casual, entonces, que el sujeto del discurso amoroso de Barthes sea la primera persona del singular, un yo irreductible a cualquier formulación tendiente a globalizar o generalizar la especificidad de una

experiencia: 'se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es *el yo*, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis' [Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*].¹²⁹

Esta vez, su reflexión acerca del recuerdo se habrá modificado sutilmente; si antes sentía que era capaz de recobrar a la Maga, a la manera que al final del capítulo 1 recuperara el terrón de azúcar, esta vez entiende que lo que existe aún entre la Maga y él ya no es tanto amor como recuerdo, y que ambos se deshacen en sus manos tal como los granitos del terrón: "Cada vez iré sintiendo menos y recordando más" (*R*, 21, 234), la Maga es ya una imagen, sólo que tendrá que llegar a Buenos Aires para comprenderlo por completo.

La memoria es justamente el puente que lo conduce a la inmediatez del momento, aun cuando Oliveira pronto se da cuenta de que ésta sólo recrea una disección de la realidad, y no muestra más que la imagen de las vivencias que anhela recobrar tal como sucedieron. En este sentido, en el último párrafo de *Por el camino de Swann*, Marcel ha comprendido que:

[Los recuerdos de dos lugares] me ayudaban a comprender la contradicción que hay en buscar en la realidad los cuadros de la memoria, porque siempre les faltaría ese encanto que tiene el recuerdo y todo lo que no se percibe por los sentidos. La realidad que yo conocí ya no existía [...] Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no era más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestra vida de entonces; el recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente son tan fugitivos como los años.¹³⁰

Oliveira es la imagen de un sujeto que se para en un punto determinado de su vida y tiende su mirada hacia atrás. Pero, para poder aprehenderla en su totalidad, primero la segmenta (en días, en sensaciones, en personas): "Pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapados a la cosa en sí, al presente puro" (*R*, 21, 234). Para que el instante pueda revelarse, al final habrá de tejer, con todos los elementos y detalles que retiene en la memoria, una imagen completa que resuma una *vida*.

¹²⁹ Armando Pereira, *Ob. cit.*, p. 152.

¹³⁰ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, pp. 515-516.

8. TIEMPO Y ESPACIO: EL NARRADOR

8.1. EL NARRADOR

Para ahondar en el tema de la nostalgia en *Rayuela*, me detendré ahora en la figura del narrador, a partir de la cual hablaré un poco de los niveles narrativos y de la temporalidad de la acción, ambos estrechamente vinculados con dos vertientes del tema central: el tiempo y el espacio percibidos desde un *yo*, en este caso, el narrador. Para definir la figura del narrador y el papel que tiene en la ficción recorro a cuatro autores que plantean el concepto: Wayne Booth, Alberto Paredes, Bal Mieke y Luz Aurora Pimentel.

Para Booth, todos los relatos están filtrados por la conciencia de un narrador, que bien puede ser un *él* o un *yo*; sin embargo, en ficción, al encontrar un *yo* debemos saber que un *espíritu activo* se interpondrá entre el lector y el evento narrado¹³¹. No es lo mismo un narrador en primera que en tercera persona; dentro de la tercera persona, Booth jerarquiza la participación más o menos activa que el narrador desempeña, y habla de un *observador* —narrador omnisciente que no participa de la acción del relato— y de un *agente-narrador* —que forma parte de la acción—: “Los observadores y los agentes-narradores, sean conscientes de sí mismos o no, dignos de confianza o no, pueden tener el privilegio de saber aquello que los medios estrictamente naturales no les permiten aprender, o bien encontrarse limitados a una percepción y deducciones realistas.”¹³²

Alberto Paredes, asimismo, hace una distinción entre narradores en tercera persona: *narrador* y *narrador con* (o *narrateur avec*, de Pouillon), el cual, a pesar de mantener la tercera persona en que “diferencia su voz de las de los personajes, la posición que adopta para contar es la de uno de ellos.”¹³³ En contraste con la tercera persona o narrador omnisciente o *heterodiegético*, la primera persona o narrador *homodiegético* se plantea de antemano desde la subjetividad, y por eso el lazo de confianza es de entrada más difícil de establecer. Además, el

131 Wayne C. Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification », *Poétique du récit*, p. 93

132 “Les observateurs et les agents-narrateurs, qu'ils soient conscients d'eux-mêmes ou pas, dignes de confiance ou pas, peuvent avoir le privilège de savoir ce que des moyens strictement naturels ne pouvaient pas leur permettre d'apprendre, ou bien être limités à une perception et à des déductions réalistes.” (*Ibid.*, p. 107).

133 Alberto Paredes, *Las voces del relato*, p. 37.

narrador *homodiegético* se plantea como *narrador con*; es decir, es actor del relato, lo cual: “hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas.”¹³⁴

Al respecto, Luz Aurora Pimentel señala que este planteamiento subjetivo no sólo compete al grado de credibilidad que se establece con el narrador de parte del lector, “sino que, además, activa el problema de su ubicación espaciotemporal y cognitiva.”¹³⁵ Mieke Bal lo toma desde un punto de vista gramatical, de acuerdo con el cual el narrador es siempre una primera persona. A continuación, la autora considera necesario delimitar la terminología que separa a los narradores en *primera* y *tercera* persona:

La distinción tradicional entre narrativa de ‘yo’ y narrativa de ‘él’ es, como veremos, no solamente inadecuada por razones terminológicas. El riesgo está en que quede inarticulada una diferencia porque se deseche la infiltración del ‘yo’ en la *historia* [...] Las *situaciones narrativas*, las diversas relaciones del ‘yo’ narrativo con el objeto de la narración pueden ser constantes dentro de *un* texto narrativo [...] Pero sería un error creer que la situación narrativa es inmutable.¹³⁶

La figura del narrador, en tanto que enuncia desde una situación espacio-temporal, implica asimismo una afectación en los niveles narrativos. Luz Aurora Pimentel, ahonda un poco más en la relación del narrador con el espacio y el tiempo: plantea dos tipos de narrador homodiegético: el *autodiegético* y el *testimonial* de acuerdo con su grado de participación en el relato.

Concretamente, tanto las relaciones espacio-temporales como el papel que desempeña el narrador de *Rayuela* ayudan a entender mejor su sentido, como planteamiento inicial de la novela. El capítulo 1 de la novela abre con un narrador homodiegético que se coloca en una situación temporal determinada en gran medida por el uso de verbos en pospretérito, lo cual dota la narración de ambigüedad. Esto, aunado a los verbos en pretérito, dificulta la ubicación del narrador *autodiegético* en un tiempo preciso del relato. La primera persona aparece también en los capítulos 7, 8, 21 y 42, donde se enfatiza la afirmación de Park Chang, según la cual la identidad fragmentada de los personajes está cimentada en el narrador, y sólo después se traduce en los personajes: “En *Rayuela* los personajes no se preguntan a sí mismos sobre su identidad y personalidad. Más bien actúan como

134 Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 139.

135 *Ibid.*, p. 141.

136 Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, p. 132.

seres reales. La descomposición del ego se desarrolla no en la conciencia de los personajes sino en el nivel de narración.”¹³⁷

¿Pero cómo funciona el narrador/personaje al momento de recordar? Pimentel recupera la distinción hecha por Genette de los tipos básicos de narración en relación con el tiempo verbal del relato, de acuerdo con la cual en *Rayuela* se ejerce sobre todo una narración *retrospectiva*¹³⁸, dado el insistente uso de pasado, copretérito y pospretérito; sin embargo, hay un atisbo de narración *simultánea* que se percibe mediante el uso un presente, como se muestra en el párrafo citado arriba.

En el relato, al parecer en retrospectiva, el narrador se vuelca hacia su propio deseo. Pimentel remarca una distinción importante en cuanto a los niveles narrativos y la perspectiva de la acción: habla del narrador *intradiegético* que da profundidad a los niveles de un relato, en contraste con el narrador *delegado* que habla en un mismo nivel narrativo, por lo que únicamente hay un cambio de voz, pero no de nivel.

Esta distinción básica entre el narrador y el personaje organiza tres elementos básicos del capítulo 1 en el relato: el deseo, el recuerdo y la posibilidad. El narrador habla de *deseo*: la elección del tiempo verbal es señal para que el lector sepa que habla del pasado, de un momento ya extinto y por lo tanto de otro nivel narrativo.

De pie en el puente mientras observa el correr del río, el narrador-protagonista recuerda sus encuentros con la Maga; así se proyecta un segundo nivel de realidad en el texto: el “aquí” enunciativo (presente) y el “allá” enunciado (pasado). La relación entre estos dos planos da cabida a la idea de *posibilidad*: si el personaje en ese pasado ha encontrado antes a la Maga, es probable que lo haga también esta vez. Más adelante me detendré en los mecanismos que el narrador utiliza para dicho encuentro, en estrecho vínculo con los de la memoria.

En *Rayuela* el narrador actúa a la vez como narrador *intradiegético* y como narrador *delegado*. Por un lado *excava* en los niveles narrativos para dar cuenta de más hechos ocurridos en el pasado, un tiempo pasado que más que presentarse de manera horizontal o cronológica, se muestra en forma vertical como imagen de profundidad. Por otro, se mueve en ese plano inicial desde donde enuncia, y que de hecho puede ubicarse en el

137 Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, p. 197.

138 Luz Aurora Pimentel, *Ob. cit.*, p. 157.

espacio: “Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que *flota* sobre el río me dejaba distinguir las formas” (R, 1, 119).

La primera y la tercera personas en la narración

El capítulo 1 de *Rayuela* está narrado en primera persona, la mayoría de verbos está conjugada predominantemente en pretérito. La nostalgia se presenta desde un inicio: es narrador, tiempo, espacio. Horacio Oliveira, lejos de su patria, extraña todo, el amor es motor del protagonista que se para frente al río a recordar a la Maga, tiende puentes constantemente para encontrar un centro, ha volcado su vida a la búsqueda.

Además, en las primeras páginas del capítulo 1 de *Rayuela* están sentadas las bases del relato: la narración se hace en primera persona, y contrasta con otros capítulos que están en tercera. Resulta sobresaliente que no haya consistencia en la voz narrativa a lo largo de la novela, que salta de primera a tercera persona, sobre todo en su primera mitad. Tras este planteamiento, la primera pregunta sería si puede hablarse de un solo narrador o existe una multiplicidad de narradores, y si esto se debe al cambio de voz. Atendiendo a la clasificación de Genette, ¿son tipos de narrador diferentes?, y si es así ¿qué tipo de narrador es cada uno? ¿En qué cambia el sentido del texto en cada una de las voces narrativas?, ¿hay, como parece, una carga de emotividad que impulsa esta movilidad del narrador?

Asimismo, en los capítulos 1 y 2 los verbos están conjugados en presente con partes preponderantemente en pretérito, las cuales denotan un valor de deseo o posibilidad. Esto se mantiene en algunos capítulos más adelante, pero el grueso del libro tiene un narrador tradicional: omnisciente, es decir en tercera persona, cuya narración es en pretérito. En el primer caso, de existir por lo menos dos tiempos en la narración —el pasado aludido y el presente en que se enuncia, sin contar la metaficción por ahora— cabría suponer que el narrador/protagonista crea un tercer tiempo, que podría concebirse como un *tiempo sagrado*, en el cual irrumpe una operación apelativa mágica, parecida a un conjuro, lo cual se conecta con el tema de los mecanismos de la memoria (evocación e invocación).

En relación con estos mecanismos, y si se reconoce que ese tiempo es intermedio al presente y pasado, parece establecerse una relación directa con el narrador en primera persona, pues el protagonista es el sujeto que invoca, desde un espacio sagrado y con un texto que vuelve a aparecer más tarde en el capítulo 21:

[En el] capítulo 21 de *Rayuela* [...] para explicar que el ‘pasado se le vuelve presente y que el presente es un extraño y confuso futuro’, Horacio dice, entre caviloso y nostálgico: ‘Mi mano tantea en la biblioteca, saca a Crevel, saca a Roberto Arlt, saca a Jarry’. Claro, son los libros que se salvan del fuego o del olvido,

los que Cortázar rescata del pasado, los que están más íntimamente entroncados con su presente, las piezas con las que *Rayuela* hace enroque antes de lanzarse a sus propias jugadas y gambitos.¹³⁹

En este capítulo se muestra la nostalgia a través de la referencia a la literatura argentina, del Teatro del absurdo y, mediante el uso casi absoluto de la primera persona, también crea un vínculo con el autor, con sus propias preferencias literarias que además están plasmadas en *Rayuela*, pero, sobre todo, sienta las bases de su propio juego, ya que toda nueva creación forzosamente estará relacionada en algún nivel con otras corrientes, con otros autores e ideas.

Asimismo, el uso de la primera persona da la apariencia de un conjuro, como en *Aura* de Carlos Fuentes, narrado en segunda persona, lo cual le da un tono de invocación, o en *La muerte de Artemio Cruz*, donde se juega con las voces narrativas y tiempos verbales para dar un triple sentido: a) de recuerdo (Él-pretérito); b) de enunciación (Yo-presente); y c) de anticipación (Tú-futuro).

Funciones narrativas

El narrador en tercera persona en *Rayuela* tiene una función descriptiva, en la cual el tiempo manejado es el presente o el pretérito: "Así había empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra" (*R*, 4, 145). Asimismo, este narrador tiene una función narrativa, predominantemente en pretérito: "El tercer cigarrillo del insomnio se quemaba en la boca de Horacio Oliveira sentado en la cama; una o dos veces había pasado levemente la mano por el pelo de la Maga dormida contra él" (*R*, 3, 139).

En el caso de la primera persona, la función narrativa tiene lugar en copretérito y pospretérito con un valor de posibilidad, lo cual se acerca al sentido de *ritual* esbozado arriba. En segundo lugar, se presenta otra función narrativa en pretérito perfecto e imperfecto, utilizada para proyectar el tema de la memoria: "Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que ya no recuerdo" (*R*, 1, 123).

El discurso tiene otro matiz cuando la narración ocurre en presente: "Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado, haciendo lo que otros hacen y viendo lo que otros ven" (*R*, 1, 123).

139 Jaime Alazraki, "Cortázar y la narrativa argentina actual", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, p. 219.

Asimismo, en presente se usa a manera de vocativo, al referirse a un narratario que es un personaje, en este caso, la Maga: “Toco tu boca, con mi mano toco el borde de tu boca” (*R*, 7, 160).

En resumen, en *Rayuela* se confiere a la primera persona narrativa —que en la tercera es también el protagonista y punto de focalización— ese poder invocativo, cuyo origen es emotivo y está fundado justamente en la nostalgia. Por su parte, considerar cada capítulo como un texto independiente¹⁴⁰, coloca en un mismo nivel tanto los textos de la historia lineal como los llamados capítulos *prescindibles*, a la vez que invita a justificar esa relación lógica tan clara entre las dos primeras partes o lados, que reclama la participación constante del lector al incorporar los textos de la tercera parte. Dice Ana María Barrenechea:

La novela de Cortázar —como muy buena parte de la literatura contemporánea— ofrece dos tendencias polarizadas; una hacia la focalización de un *modelo* y otra hacia la concretización que trata de apagarlo sin borrarlo del todo. A cada autor se le plantea la dosificación y el tipo de equilibrio (o de desequilibrio) que desea establecer entre ambas y hasta la opción total por la primera. Esto lo conduce también a una oscilación entre la opacidad y la transparencia, entre entidades narrativas cerradas que se autoabastecen y acentúan lo metatextual *versus* entidades abiertas a la referencialidad.¹⁴¹

Hay una inserción y formulación de la novela de Cortázar en su contexto artístico: su propuesta se presenta en *Rayuela* y en la novela contemporánea a través de mecanismos como el intertexto vs la referencialidad. Una de las dos posibles lecturas de *Rayuela* se inicia en el capítulo 1 y, con ella, propiamente la trama; además de que, por lo general, en todo primer capítulo se sientan las bases del relato. A pesar de que puede considerarse un texto autónomo, lo cual justifica su análisis por separado, es preciso apuntar que al ser parte de un libro, el capítulo 1 también cobra un sentido a nivel global.

8.2. EL TIEMPO

Los verbos en la construcción narrativa: encuentro con la Maga

En el capítulo 1, la voz narrativa —de Horacio— hace uso de una serie de verbos que además de estar en pasado, llevan impreso un valor bien de posibilidad, duda o habitualidad; a su manera, todos giran en torno a una forma de deseo:

¹⁴⁰ Lo cual se sugiere por la estructura de la novela que salta de un lado a otro, y que incluso nombra los capítulos como *casillas*.

¹⁴¹ Ana María Barrenechea, “Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*”, p. 828.

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa (*R*, 1, 119).

De todos los verbos del párrafo anterior, cabe resaltar que *flotar* es el único que aparece en presente; pero sobre todo, este verbo, en la "luz de ceniza y olivo que *flota* sobre el río", está relacionado justamente con el Sena, como punto de partida en todas las direcciones posibles en esa primera escena de *Rayuela*: hacia abajo de él, en el espacio; hacia atrás, en el tiempo; y hacia lo estático, en ese simbolismo de lo eterno y lo temporal que es el río.

Así, la luz de ceniza y olivo, entre el resto de elementos en que Oliveira se coloca, se encarga de transportarlo a un pasado que añora, y que tiene en común esa propiedad visual. El sentido de la vista proyecta al personaje hacia un tiempo anhelado y concluido. Incluso, cuando termina el encanto de tiempos pretéritos en la narración, se vuelve evidente la añoranza más del tiempo que de la persona, pues en el presente las cosas ya han cambiado: "No es fácil hablar de la Maga que *a esta hora anda* seguramente mirando aplicadamente al suelo" (*R*, 1, 120). A pesar de nombrarla en ese presente, en donde por lo tanto, la historia está aún vigente, el hecho de que el personaje se refiera con tanto apego al pasado, insinúa que esa felicidad pretérita ya ha caducado, aun cuando los elementos aludidos continúen en su vida.

Dentro de toda la enumeración de acciones y condiciones que eran necesarias para el encuentro con la Maga, lo único que no ha cambiado y que en sí no cambia nunca es el río. Este elemento funciona entonces como punto de anclaje entre el pasado y el presente, entre el momento evocado y el momento evocador, y como lugar en el cual se ejerce la invocación.

El tiempo y su relación con el espacio

Se evidencia la transposición de dos planos: uno horizontal, que compete al espacio de la enunciación y que se revela gracias al único verbo en presente utilizado en este párrafo: "Luz de ceniza y olivo que *flota*"; y uno vertical, que se relaciona con el tiempo, hacia el cual convergen todos los otros niveles aludidos por el narrador: ese salto hacia distintos tiempos anteriores en su historia con la Maga. Italo Calvino desarrolla el concepto de los niveles de realidad en el relato y, a partir de un análisis de las voces narrativas de *La Odisea*, muestra cómo éstas permiten ver los diversos planos formados en la literatura:

[En *La Odisea*] las vicisitudes contadas en tercera persona tienen una dimensión psicológica y afectiva que les falta a las otras [...] Por el contrario, las aventuras de Ulises contadas en primera persona parecen pertenecer a un repertorio mitológico más primitivo, en que las comunes mortales y los seres sobrenaturales se encuentran cara a cara, en un mundo poblado de monstruos, cíclopes, sirenas, magas que transforman a los hombres en cerdos: el mundo, en suma, de lo sobrenatural pagano y preolímpico.¹⁴²

A continuación, Calvino distingue dos niveles de realidad mítica que corresponden a dos geografías: a) la experiencia histórica de la época, y b) una geografía de lo *fabuloso*: resultante de la yuxtaposición de tradiciones heterogéneas. Me parece que en *Rayuela* ocurre algo muy similar: a) el nivel referencial, en donde se articula el discurso: Horacio Oliveira —narrador *autodiegético*— que se para en el puente frente al río a invocar a la Maga; y b) el desarrollo de sus recuerdos que buscan aprehenderla, vuelta ya objeto de su afecto en un plano que no corresponde al real:

Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco; un amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento, se sumaba quizá a otras fuerzas, las articulaba y las fundía en un impulso que destruiría alguna vez ese contento visceral del cuerpo [...] Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo correr al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa. Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala, así como la súplica de Fausto al instante que pasaba no podía tener sentido si a la vez no se lo abandonaba como se posa en la mesa la copa vacía (*R*, 48, 449).

El amor funciona como puente y, a pesar de que la persona amada haya renacido en un plano distinto, esto la dota de un nuevo sentido. El amor es acción en tanto actor, no recipiente, y el amor permite que la espiral permanezca en movimiento, que Oliveira se mantenga en pie: "No hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama" (*R*, 79, 560).

En este sentido, y retomando a Calvino, veremos que la intencionalidad de la voz narrativa en primera persona no es la misma que en *La Odisea*. En el caso de *Rayuela*, el narrador persigue un fin muy específico que se revela a la mitad del capítulo 1. Horacio da la clave en esta aparente divergencia del relato central del que

¹⁴² Italo Calvino, "Los niveles de realidad en la literatura", p. 200

parte; sin embargo, si se relee con atención, el método de recordar no sólo se plantea, sino que se aplica al pie de la letra:

El juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido [...] 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 [...] hasta que la Maga, besándome y echándome en la cara el humo del cigarrillo y su aliento caliente, me recobraba y nos reíamos [...] Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas (*R*, 1, 126-127).

Resulta muy significativo que, tal como ocurre con tantos otros elementos de la novela, el narrador dé también las reglas de lectura del capítulo 1. La creación de reglas y su puesta en marcha son elementos constitutivos de *Rayuela*: un autor implícito propone la lectura del libro, intercala textos aislados de diversos autores para que sean recontextualizados por el lector, pero añade un factor metanovelístico que a cada paso apela a la lectura de la novela que de hecho tenemos en las manos. De acuerdo con Park Chang:

Parece que la ficción misma contiene otra historia de ficción. Este recurso literario se aproxima a la ‘mise en abyme’ de *Los monederos falsos* de André Gide [...] la reduplicación produce un efecto fantástico en la medida en que el mundo ficticio de segundo grado invade poco a poco al otro, hasta que finalmente se confunden. El lector llega al punto de no saber cuál es el universo ficticio y cuál el real. Gérard Genette denomina esta técnica como ‘metalepsis’.¹⁴³

Rayuela se basa en un juego de interpretación que consiste en alternar constantemente a los distintos tipos de narrador y al lector. Se busca que este último sea libre y pueda ejercer su lectura, por eso el libro no tiene una estructura convencional; sin embargo, siempre es precisa una dirección, una normatividad, que forzosamente debe establecerse para poder jugar la rayuela planteada como formato de la novela.

8.3. EL RECUERDO: EJERCICIO INDIVIDUAL

En el microcosmos que refiere el capítulo 1, se sientan las reglas del ejercicio de recordar, pero también se aplican. La simultaneidad de las acciones —presentado de manera más tangible en el capítulo en que Oliveira lee a Pérez Galdós mientras lo comenta— permite que el personaje comience a recordar mientras perfila su juego

¹⁴³ Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, pp. 214-215.

de la memoria. Se trata de una voz metanovelística que habla de la manera de los mecanismos de la memoria que sirven para convertir en invocación ese ejercicio; es decir, lograr que al aplicarlo, la Maga aparezca, tal como en su recuerdo ocurre. La búsqueda se da en primer lugar en pos de la Maga, pero refleja el planteamiento inicial de la escritura. Al respecto apunta Yurkievich:

Ya la primera pregunta de Oliveira ‘¿Encontraría a la Maga?’ es una demanda por el poder de la escritura, potencial pero actual, condicional pero poderosa, porque anuncia en el sujeto de la búsqueda la historia de la novela y en la pérdida de la amada el luto de la pareja, esa tinta de la escritura reparadora. Esta pregunta anuncia el programa de la novela: el cuento de la búsqueda y el recuento de escribirlo. En la indeterminación convocada, el relato es el acto verbal que potencia las respuestas como producto del discurso. Así, el narrador es autor (adelanta las interrogaciones de su drama) y actor (ensaya las respuestas como el juego de su relato).¹⁴⁴

Por su parte, el recuerdo desde el capítulo 1 marca la pauta no sólo de su manera de lectura, lo cual estaría en un nivel A; sino que habla de un ejercicio que tiende un puente entre dos niveles: el presente B, y el pasado deseado C. Dice Julio Ortega:

La novela es el mayor juego: empieza cuando todo ha terminado, como el recuento de sí misma y como el proyecto de otra novela [...] leemos la novela como la peregrinación de Oliveira aunque sabemos que su aventura ha terminado cuando empieza el relato, porque quien habla en la novela es una voz que regresa para recuperarse en la escritura. El “yo” de Oliveira es Morelli, el “otro” radical. La novela por hacerse es la imagen de la novela que leemos.¹⁴⁵

En su texto antes citado, Calvino, luego de dar las dos geografías principales de *La Odisea*, menciona una tercera ubicada en medio de las otras dos que remite a la Isla de los Feacios, “lugar ideal del que nace la narración, utopía de perfección humana fuera de la historia y fuera de la geografía.”¹⁴⁶ Y Oliveira disecará la

144 Julio Ortega, Prólogo a *Obras completas* de Julio Cortázar, pp. 14-15.

145 *Ibid.*, p. 19.

146 Italo Calvino, *Ob. cit.*, p. 200.

memoria en ese espacio sagrado, “hombre entre dos mundos, mientras el continente perdido se ha helado en la memoria.”¹⁴⁷, y allí yacerá, cerca de la unidad.

El presente continuo

En *Rayuela* parece localizarse también un tercer nivel de realidad, intermedio a los antes planteados, y que remite a un plano sagrado en donde conviven los recuerdos con el presente, y en el que se hace evidente —como afirma Luz Aurora Pimentel, parafraseando a Hamburger— que en la narración ficcional no existe un tiempo pasado ni futuro; el narrador, anclado siempre en el presente, muestra a un personaje en acción cuya narración es simultánea al propio acto de lectura:

Aun cuando esté narrado en tercera persona, aun cuando la forma de narración sea retrospectiva y el sistema de tiempos verbales elegido sea el perfecto, el sentido temporal no es el pasado sino, en realidad, el presente. Este presente, sin embargo, no tiene valor temporal en relación con el narrador; no es, en ese sentido, un verdadero presente, puesto que lo es sólo para el personaje, quien se constituye en la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva y de experiencia de lo narrado.¹⁴⁸

No obstante, Pimentel aclara que: “Sólo la narración en primera persona, especialmente cuando el presente de la locución entra en juego en la narración, el presente y el pasado tienen un valor temporal real, puesto que están referidos al yo que narra.”¹⁴⁹

Sobre este punto, en *Teoría del túnel*, Cortázar habla de la relación que se establece entre la obra y el lector de acuerdo con la persona que narra, y lo vincula con cada corriente: “Los caminos divergen en el tránsito del Yo al Tú. Si *Yo* es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, *Tú* es la superrealidad mágica para aquéllos y la comunidad para éstos [...] Sartre ha afirmado que la elección de un hombre compromete a la humanidad entera [...] que la angustia surge precisamente de esa responsabilidad tremenda” (*Tt*, 134-145).

En *Rayuela* se plantea un relato diegético —en la enunciación— y otro metadiegético, dentro del cual sobresalen dos funciones: la definida por Genette como *explicativa*, que consiste en narrar acontecimientos en el pasado que hagan posible entender la situación del presente; y la *temática* que Pimentel explica de la siguiente

147 Joaquín Roy, *Ob. cit.*, p. 185.

148 Luz Aurora Pimentel, *Ob. cit.*, p. 161.

149 *Ibid.*, p. 162.

forma: “Entre relato que enmarca y relato enmarcado media una diferencia de mundos narrados; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o de contraste.”¹⁵⁰

Al tomar en cuenta estas funciones, el final del capítulo 1 —en donde se narran las obsesiones de los dos personajes: la Maga y Horacio Oliveira— cobra sentido y, de comenzar como el relato de un evento aislado (la necesidad de Oliveira de recuperar un terrón de azúcar en un restaurante), se revela la meta alcanzada por analogía: rescatar el terrón o encontrar a la Maga, aprehender tal como en el recuerdo lo perseguido, pues en ello consiste su destino: “Yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, *esa clase de episodios de todos los días*” (*R*, 1, 131).

Ese cierre, al parecer irónico, se presenta con fuerza luego del planteamiento del método de recuperación: una persecución constante, hecha a diario y en situaciones que sólo de manera particular pueden entenderse, que sólo un narrador en primera persona, desde la subjetividad, puede articular.

¹⁵⁰ Gérard Genette, *apud* Luz Aurora Pimentel, *Ob. cit.*, p. 151.

9. EL JUEGO COMO INVENCION

La imagen del juego está implícita en *Rayuela* desde su título. A Oliveira, no obstante, le toma la mitad del libro darse cuenta de que la salvación no radica en la complicada dialéctica occidental, sino en la conexión con el arte, con el amor y con la niñez. Cuando comprende que la verdad habita en la infancia, Oliveira por fin puede remontarse y salir, salvarse, aunque primero haya de tocar fondo.

Luego de que Oliveira pierde a la Maga, todo se torna una imagen. El mundo le queda ya lejos y su único vínculo con él ocurre a través de la creación efímera, de la proyección de los mundos internos que tiene en la mente hacia aquello que se le presenta en la realidad, pero de la cual no deja de dudar.

9.1. EL ESPACIO Y SUS METÁFORAS: EL JUEGO POÉTICO DE LA REALIDAD

Si los usuarios de una ciudad, sus signos, sus parques públicos, sus comportamientos peculiares constituimos su poética, *el escritor es su cartógrafo emotivo.*

Vicente Quirarte

En *Rayuela*, el espacio tiene un papel fundamental para la cura de la nostalgia, pues, a través de éste, la Maga se conecta con el todo, y allí se convierte en ejemplo para Oliveira que, luego de comprender así el mundo, comienza a acostumbrar más los espacios públicos para tender sus puentes internos hacia la realidad externa. Dicho puente justamente se trata justamente de la ficción, pero como arte efímero que a cada paso crea distintas imágenes que se esfuman en un segundo.

La caminata

La primera imagen que ve formarse por sí sola es la de los movimientos que desde el inicio se dibujan por la Maga y él. Oliveira los llama *movimientos brownoideos*, y dotan de volumen el lenguaje literario, valiéndose de la éfrasis para sustentar estas figuras efímeras, esencia de lo humano: “El movimiento es el concepto de la verdadera alma del mundo [...] es el sí mismo, el sujeto como sujeto”¹⁵¹. También de esta forma se extiende un puente desde el inicio de la novela —“¿Encontraría a la Maga?”— que conecta con el capítulo 34, donde Oliveira se vuelve a preguntar por ella:

151 Gadamer, *La dialéctica de Hegel*, apud Carlos Oliva, *Ob. cit.*, p. 93

Dónde estarás, dónde estaremos desde hoy, dos puntos en un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitrariamente [...] pero no te explicaré eso que llaman movimientos brownioideos, por supuesto no te los explicaré y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte, desplazándonos (*R*, 34, 346-347).

Y sin saberlo, estos movimientos lo conectan cada vez más con la inmanencia, con la animalidad y simplificación que tanto busca, con el absurdo que no requiere ya reflexión. Juntos, caminando sin sentido, Oliveira y la Maga dan vida a una figura que desaparece casi al momento de ser trazada:

Y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento brownioideo, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido (*R*, 34, 347).

Oliveira asume un papel de caballero andante cuyo tránsito, dice Vicente Quirarte, "tiene por objeto restaurar el orden ideal del mundo y equilibrar las fuerzas que permiten su movimiento."¹⁵² En este caso, la conciencia es un elemento requerido y privilegiado, pues, testigo por excelencia, "utiliza sus piernas para moverse por la urbe. Pero los misterios, imperceptibles para los ojos del común de los mortales, adquieren en la visión del andariego profesional una serie de códigos."¹⁵³

También a Oliveira la ciudad se le descubre nueva a cada paso y, sin saberlo, gracias a su mirada virgen es capaz de encontrar en ella, como figura, un nuevo puente de sentidos. De allí ese "París es una gran metáfora" que Gregorovius le profiere a Oliveira, que descubre en cada elemento de la fragmentación un signo por ser interpretado. De allí, también, que, de camino a Buenos Aires, Oliveira pase a buscar a la Maga: "Caminar con un propósito que ya no fuera el camino mismo. [...] Así la visita al Cerro, después de todo, habría tenido un sentido, así la Maga dejaría de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible reunión —pero

¹⁵² Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*, p. 577.

¹⁵³ *Ídem*.

no ya con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella" (*R*, 48, 450-451). Con todo, como afirma Joaquín Roy, "a la sensación solitaria, a su tozudez mental en encerrarse más, va a unirse la inevitable nostalgia, paralela a sus andanzas."¹⁵⁴

Su caminata evidentemente tiene un sentido de búsqueda, pero parece centrarse más en la catarsis producida a causa de ella, que por el encuentro en sí: "Caminar es dibujar un mapa interior, una ruta para el espacio que deseamos perpetuar en el tiempo, al menos en el tiempo interior que nos alimenta e impulsa."¹⁵⁵ Sólo cuando se siente listo, Oliveira alude al encuentro y desea realmente arribar al kibbutz.

Arte efímero

La ciudad es recreada por Oliveira, pero únicamente como el efecto de extrañamiento que los poetas pueden transformar en arte, y los escritores, en novelas; sin embargo, Oliveira no consigue vincularse como los demás con la ciudad, con el mundo. Descomponiendo la cita de Quirarte, el mundo le representa el misterio por descifrar, la ciudad, su metonimia.¹⁵⁶ En este sentido, Traveler lo analiza y le dice: "Lo que a vos te ocurre es que no sos un poeta. No sentís como nosotros a la ciudad como una enorme panza que oscila lentamente bajo el cielo, una araña enormísima con las patas en San Vicente, en Burzaco, en Sarandí, en el Palomar, y las otras metidas en el agua, pobre bestia, con lo sucio que es este río" (*R*, 40, 384).

Aún en París, Oliveira se topa con la imagen de las tizas, lo cual le da la primera pista de su salvación. La construcción de imágenes por medio del uso de gises de colores le abren un panorama que a través de su romance con Pola se le vuelve latente. Oliveira se encuentra con ella en una plaza donde un grupo de artistas usa como pizarrón la banqueta. Allí se le revela de golpe el poder del arte efímero y su vinculación con el pensamiento oriental:

Si las barredoras municipales no acabaran con todo eso al amanecer, Tsong Tsong vendría en persona con un balde de agua. Sólo termina de veras lo que recomienza cada mañana [...] En el fondo esas monedas las ponemos en la boca de los muertos, el óbolo propiciatorio. Homenaje a lo efímero, a que esa catedral sea un simulacro de tiza que un chorro de agua se llevará en un segundo. 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, 526-527).

¹⁵⁴ Joaquín Roy, *Ob. cit.*, p. 184.

¹⁵⁵ Vicente Quirarte, *Ob. cit.*, p. 579.

¹⁵⁶ "La ciudad es el misterio por descifrar; la calle, su metonimia" (Vicente Quirarte, *Ob. cit.*, p. 24).

El valor del arte, por lo tanto, radica en su característica trágica por tener un destino determinado, que en tanto coincide con el sentimiento del absurdo. Oliveira no puede más que aprovecharse de este procedimiento cuya cualidad entraña respuestas que en todo lo demás no ha podido, si bien las ha encontrado, lograr que perdure el sentimiento de satisfacción. Pero de eso se trata, del absoluto que por un instante se enciende, y que luego se apaga, tal como, en una reunión del Club de la Serpiente, se ejemplifica mediante la figura de los tenebristas:

Oliveira encendió un Gauloise y como en un La Tour el fuego tiñó por un segundo las caras de los amigos, arrancó de la sombra a Gregorovius conectando el murmullo de su voz con unos labios que se movían, instaló brutalmente a la Maga en el sillón, en su cara siempre ávida a la hora de la ignorancia y las explicaciones, bañó blandamente a Babs la plácida, a Ronald el músico perdido en sus improvisaciones plañideras. Entonces se oyó un golpe en el cielo raso justo cuando se apagaba el fósforo.

—"Il faut tenter de vivre", 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, 306-307).

El instante que se enciende y termina corresponde en gran medida, como vemos, con el instante de la memoria que genera la imagen total, así como se mostró mediante el Bardo. Al mismo tiempo constituye una figura que se dibuja en el momento y desaparece, pues no cuenta con ningún soporte, más allá de sus testigos. Las tizas encierran esta cualidad, que se presentan en la rayuela, en Pola, en la ciudad. Si todo el mundo está dibujado con gis, también él en algún momento será barrido en la mañana, en la tarde, en la noche. En cambio, sólo sobre el arte, aquel que él mismo lleva a cabo, tiene control:

Un mundo de tizas de colores giraba en torno y los mezclaba en su danza, papas fritas de tiza amarilla, vino de tiza roja, un pálido y dulce cielo de tiza celeste con algo de verde por el lado del río. Una vez más echarían la moneda en la caja de cigarros para detener la fuga de la catedral, y con su mismo gesto la condenarían a borrarse para volver a ser, a irse bajo el chorro de agua para retornar tizas tras tizas negras y azules y amarillas (*R*, 64, 527).

Gracias a la idea de tiza, logra reinventar la ciudad, arte o tura, la ciudad hecha de tiza, el prototipo de la imagen de la rayuela le prepara el camino de la salvación. Allí radica el juego y la invención llevada a cabo por Oliveira. El espacio expande su visión del mundo y realiza la creación que en otros ámbitos, empezando por el amor, le fue imposible permanecer. En cambio, con la tiza es consciente de su esencia perecedera, y por eso el sentimiento no se le podrá ir de las manos. De allí la nota a la que remite en los capítulos prescindibles acerca de los espacios creados: "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 [Artaud, *Le Pèse-nerfs*]).

Oliveira reúne en la invención efímera la cualidad de deseo. Así, llega al sentimiento de unidad, de simpleza e inconsciencia por medio del amor. Luego de estar en la calle redibujando la ciudad con tiza, llega al departamento de Pola y, con la poca luz que queda, traza su figura, constituyendo un cuadro que lo remite a una imagen impresionista:

Era casi de noche y Pola parecía una figura de Bonnard, tendida en la cama que la última luz de la ventana envolvía en un verde amarillento. "La barredora del amanecer", pensó Oliveira inclinándose para besarla en un seno, exactamente donde ella acababa de señalar con un dedo indeciso. "Pero no suben hasta el cuarto piso, no se ha sabido de ninguna barredora ni regadora que suba hasta un cuarto piso. Aparte de que mañana vendría el dibujante y repetiría exactamente lo mismo, esta curva tan fina en la que algo..." Consiguió dejar de pensar, consiguió por apenas un instante besarla sin ser más que su propio beso (*R*, 64, 528).

Al remitir a un mundo creado por la ficción de la pintura, la impresión, un trazo pictórico, gráfico, Oliveira cava un túnel por donde escapa de la realidad y se salva momentáneamente de la barredora; en el arte no podrá tocar a Pola, plasmada ya, humanamente inmortalizada. Se trata de la tura, del arte efímero pero constante, del amor que lo conectará, cual puente, con la esencia de las cosas que busca Oliveira. En el fondo, la tiza refleja una naturaleza activa por parte del artista efímero, pero también del escritor y, desde la propuesta de *Rayuela*, en el lector. Morelli se plantea:

Osar al mismo tiempo poner a un lector –a un cierto tipo, es verdad– en contacto con un mundo *personal*, con una vivencia y una meditación personales... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes,

irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas [...] Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (*R*, 97, 607).

La unidad alcanzada mediante la invención de nuevos signos, por ejemplo, con la Maga o los objetos trascendentes, presentan de alguna forma al absurdo en su contexto. La reinención de signos será el objeto y conformará un puente con el lector, el cual resultará ser un personaje. El proceso de escritura por lo tanto, vuelve a plantarse al frente del movimiento activo que en *Rayuela* llevan a cabo todos sus elementos.

El sentido lo da primero el mandala, pero pronto esta imagen es relegada mediante la ironía: "Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar una purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon" (*R*, 82, 564-565). El juego y el arte como acción entrañan la invención que Oliveira tiende como forma de invención. Se trata de la escritura que lleva marcado el mandala, que tiene como finalidad el encuentro del kibbutz, lejos de la nostalgia.

Con todo, la escritura debe tomarse con cierta distancia. El juego de lo efímero requiere un artista que esté convencido de su labor, es decir, que no la cuestione, que no piense en ella, y Oliveira difícilmente lo consigue. Cuando ya ha dado el paso hacia el compromiso con este tipo de vida, que sólo puede darse desde la inconsciencia, renunciando a todo lo que sea idea prefabricada, Oliveira vuelve a reflexionar, y esta fragmentación lo lanza fuera de la unidad una vez más:

No se puede vivir cerca de un titiritero de sombras, de un domador de polillas. No se puede aceptar a un tipo que pasa el día dibujando con los anillos tornasolados que hace el petróleo en el agua del Sena. Yo, con mis candados y mis llaves de aire, yo, que escribo con humo. Te ahorro la réplica porque la veo venir: No hay sustancias más letales que esas que se cuelan por cualquier parte, que se respiran sin saberlo, en las palabras o en el amor, o en la amistad (*R*, 31, 332).

La unidad llega mediante la invención de nuevos signos. La Maga empieza como uno, pero a lo largo de la novela se reformula, y su mutación no se detiene, cada vez es tomada como un símbolo distinto. El juego muestra la unidad, pues permite vivir sin pensar demasiado, encontrar el centro, y ensayar este encuentro

una y otra vez, a pesar de la nostalgia. Con todo, a Oliveira le es difícil aceptar este mecanismo que exige una reincidencia constante, cada vez volver a empezar, encontrar la esencia, perderla, y una y mil veces pasar de la tierra al cielo, aprender a lanzar la piedrita, atinar, y llegar al final Cielo:

A Oliveira le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otras veces llamaban centro, y que a falta de contorno más preciso se reducía a imágenes como la de un grito negro, un kibbutz del deseo [...] y hasta una vida digna de ese nombre porque (lo sintió mientras tiraba el cigarrillo sobre la casilla cinco) había sido lo bastante infeliz como para poder imaginar la posibilidad de una vida digna al término de diversas indignidades minuciosamente llevadas a cabo. Nada de todo eso podía pensarse, pero en cambio se dejaba sentir en términos de contracción de estómago, territorio, respiración profunda o espasmódica [...] pero era bueno haberse sentido profundamente ahí durante un tiempo inconmensurable, sin pensar nada, solamente siendo eso que estaba ahí con una tenaza prendida en el estómago. Eso contra el territorio, la vigilia contra el sueño. Pero decir: la vigilia contra el sueño era ya reingresar en la dialéctica, era corroborar una vez más que no había la más remota esperanza de unidad (R, 56, 491).

La unidad no existe, hay que inventarla cada vez, o encontrarse con ella en el momento menos esperado. De eso se trata la evocación, que la lluvia que le calará los huesos luego del concierto de Berthe Trépat no puede ser prevista y mucho menos elegida. Que la Maga haya desaparecido, en gran parte por su culpa, y que luego se le presente una mujer que parece su doble, no hace sino reforzar la búsqueda de este individuo que se encuentra con su destino: “[Oliveira] buscaba a la Maga a partir del principio de la obra [...] La mujer uruguaya se va convirtiendo en un símbolo de periplos metafísico y existencial de Oliveira en el transcurso de la historia. En el encuentro ilusorio y efímero con la Maga a través de Talita, Oliveira tiene, al parecer, la visión totalizadora que deseaba.”¹⁵⁷

Cuando encuentra a Talita, ilusoriamente la Maga, en la morgue, nuevamente en contacto con la cura de la hidropesía, mientras Traveler duerme y luego de haberle relevado el turno de velador, Oliveira se transporta a otro espacio y tiempo, y sin darse cuenta, se ve frente a la Maga, en la reconciliación esperada; entonces, sin

¹⁵⁷ Byong Kyu Park Chang, *Ob. cit.*, p. 167.

controlarlo, le planta un beso: “Y el beso significa la reconciliación eterna de los elementos terrenales, contradictorios y discontinuos, como si fuera la unión del hombre con la mujer en la tradición de la alquimia.”¹⁵⁸

9.2.FIGURAS

*La espiral: tocar fondo para remontar*¹⁵⁹

Si bien en el capítulo 56 se muestra el último delirio que tiene Oliveira antes de acceder a su kibbutz o Cielo, también en el capítulo 36, cierra la primera parte del *Rayuela* con un encuentro descarnado con la realidad. Oliveira habrá de tocar fondo para remontarse y salir: “Liberación total implica también liberación del mal, abrir la caja de Pandora: liberación de instintos destructivos, de fuerzas aniquiladoras. Mal, caos, entropía, muerte, dispersión, disolución, caída, vacío: la perpetua presencia amenazante a la que no siempre puede regirse por el salto imaginativo, el vuelo evasivo, la ilusión poética: fracaso de Oliveira.”¹⁶⁰

Al salir a las calles de París en busca de la Maga, Oliveira se encuentra con la *clochard*, Emmanuèle, quien pronto conforma un doble de la Maga y lo vuelca a un delirio que le permitirá ver la realidad en ese París como siempre intentó que se le revelara; se trata de la totalidad, del caleidoscopio: “LOOK THROUGH THE PEEPHOLE AND YOU'LL SEE PATTERNS PRETTY AS CAN BE’ [...] Chillidos de entusiasmo, patterns pretty as can be. Et tous nos amours, declamó Emmanuèle sentándose en el piso del camión. Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio” (*R*, 36, 368).

Oliveira se ha referido ya a la búsqueda que ha de darse desde abajo, tocar fondo, para salir y encontrarse con su kibbutz. Entonces alude a Heráclito, filósofo del tiempo, que se enterró en la mierda para curarse de la hidropesía, que Oliveira transforma de alguna forma en el sentido nostálgico que él tiene y entiende por fin que “la hidropesía se cura con paciencia, con mierda y con soledad” (*R*, 36, 367). Cuando Oliveira es sorprendido en la calle bebiendo con Emmanuèle y a punto de acostarse con ella, ambos son puestos en la parte trasera de una patrulla. Al poco tiempo llega un par de paidófilos que le muestran un caleidoscopio, la imagen total formada por la fragmentación. Ante la unidad, Oliveira concluye:

El Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁹ “Looping the loop”.

¹⁶⁰ Saúl Yurkiévich, “Julio Cortázar: al unísono y al dísono”, p. 422.

ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados (*R*, 36, 369).

En su encuentro con la clochard a Oliveira se le revelará el absoluto, pero como continuación de éste. Se trata de la imagen de la espiral que tiene un movimiento hacia fuera y hacia dentro, aquella que llega hasta el fondo para luego salir y que, por lo tanto, condensa la fuerza de la fragmentación y de la unidad, y reinventa la nostalgia como motor: "Identidad a través de la analogía [...] La novela misma opta por comenzar, por volverse sobre sí misma y crear, bajo ese presupuesto de ruptura en su interior, *la otra novela*. El relato vuelve a su primera línea, '¿Encontraría a la Maga?...' y por delante de la frase, el recurrente y dialéctico riesgo de idealizar."¹⁶¹

Por eso, con un dejo de ironía, como guiño que marca el espejo presentado entre la Maga y la clochard, el narrador integra el estribillo mencionado primero en el capítulo 1 y más tarde en el 21 respecto de la Maga, pero que, al ser usado con Emmanuèle, cava profundo, y nos muestra el túnel del que hablara Cortázar, que toma fuerza para, desde la ironía y la risa, llegar al otro lado de las cosas; desde abajo y sin fuerzas, remontarse para encontrar el kibbutz, y reformar la figura de un mandala en la pureza infantil de la rayuela:

Y era tan natural que en la sombra la mano de Emmanuèle tanteara el brazo de Oliveira y se posara confiadamente, mientras la otra mano buscaba la botella y se oía el gluglú y un resoplar satisfecho, tan natural que todo fuese así absolutamente anverso o reverso, el signo contrario como posible forma de sobrevivencia. Y aunque Oliveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengañó, algo le decía que también allí había kibbutz, que detrás, siempre detrás había esperanza de kibbutz (*R*, 36, 361).

Al llegar al fondo de la náusea, Oliveira se sortea con ella en una lucha que pretende domar la circunstancia. Al ser consciente con todo el cuerpo, se pone cara a cara con la realidad —como en las crisis, como cuando el descontrol— y entonces consigue remontar desde abajo: siempre habrá un hueco por el cual escapar.

¹⁶¹ Carlos Oliva, *Ob. cit.*, p. 96.

La rayuela

Una vez más, se trata de un problema de visión, como dijera Zambrano, que ha de reajustarse para poder acceder al kibbutz. Pero también en este capítulo se muestra por primera vez, con absoluta plenitud, la imagen de la rayuela y su ayuda para salvar la armonía. Por medio de los pasos de este juego, Oliveira por fin:

Entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos [...] y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz (*R*, 36, 369).

La otra manera de salvación ocurre, justamente, a través del juego, y Oliveira encuentra que este camino es el más conveniente para vencer la nostalgia e ingresar en la armonía. El juego, vinculado en gran medida con los otros métodos de acción, el arte efímero o el amor, y explica:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo (*R*, 36, 367).

La rayuela está vinculada con la infancia, época que tiende hacia la imagen del Edén, en tanto allí reina la inocencia y la paz. No existe la conciencia que en la edad adulta se presenta y no deja vivir bien a Oliveira, mientras que la infancia es simplificación, y el juego, el mejor puente para recobrarla. Así, luego de explicar cómo se juega la rayuela, Oliveira reconoce la nostalgia de recurrir a un juego así, cuya victoria empieza a concretarse en algún punto de la infancia:

Lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (Je n'oublierai pas le temps des cerises, pataleó Emmanuèle en el suelo) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como

ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. Que era lo que sabía Heráclito, metido en la mierda (*R*, 36, 367-368).

El juego de la rayuela, tanto como la acción de amar, constituyen la cura a la nostalgia, la reconciliación con el mundo cuya mirada revela extraño y absurdo. También mediante la invención, se presenta cómo la conciencia es, en muchos sentidos, salvación y puente. Oliveira reconoce en el otro la salvación, pero siempre requiere de un puente para acceder a él, ya sea que se presente en forma de la amistad, del amor, o de la realidad, en cuyo caso, el arte fungirá como su acceso. En este sentido: "La escena del manicomio en la habitación de Oliveira constituye el punto crítico de las relaciones Traveler/Horacio como dobles arquetípicos. No hay que olvidar que en las tradiciones registradas por la mitología, el folklore y la literatura, el que se encuentra con su doble muere."¹⁶²

Para cuando Oliveira vuelve a Buenos Aires, la visión que tenía del mundo desde su partida ha cambiado radicalmente. Traveler lo cuestiona acerca de su regreso, y Talita tampoco comprende muy bien qué siente este personaje hacia su patria y hacia París. Irónicamente Oliveira se va de América a Europa, y decide radicar en París, y de allí es desterrado a su patria original; sin embargo, esto lo dota de gran visión del mundo, lo cual reafirma el epígrafe que inaugura la segunda parte de la novela: "Il faut voyager loin en aimant sa maison" (Del lado de acá, Epígrafe [Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*]). Tal como en el caso de la Maga, en tanto la ambigüedad de su muerte, la supuesta muerte de Oliveira al final no puede asegurarse, pues se desconoce en realidad qué pasa, sólo se tiene certeza del instante sublime que éste vive: "En el plano anímico, cultural, rotundamente argentino y porteño, la plena tranquilidad de Horacio solamente puede ser aceptada si previamente se asimila el mítico culto a la amistad de unos hombres de edad media, con cierto respeto masculino, con cierta distancia [...] Manolo Traveler también está apostando a la misma casilla de la rayuela."¹⁶³

Con todo, la salvación sin duda se le presenta en forma de amistad, y Traveler consigue comprobarle que las relaciones humanas terminan por tender más puentes que las reflexiones que sólo alejan al protagonista de la sociedad e incluso de sí mismo.

162 Ana María Barrenechea, *Ob. cit.*, p. 823.

163 Joaquín Roy, *Ob. cit.*, p. 201.

10. IMAGEN TOTAL

Desde el punto de vista de la melancolía, Klibansky, Panofsky y Saxl reconocen la existencia de una “unidad suprema [que] desciende gradualmente y se ramifica en la multiplicidad de las cosas terrenales, pero los fenómenos se escalonan en series verticales que alcanzan por grados hasta los minerales inmóviles”¹⁶⁴, lo cual se corresponde con la pluralidad de imágenes que conforman la unidad expuesta por Morelli.

Luego de encontrarse con Berthe Trépat, Oliveira regresa al departamento a ver a la Maga, y la imagen del caleidoscopio se muestra mediante el sentimiento que tiene el protagonista, el cual se refleja en él mismo, recargado en la puerta por fuera, mientras escucha la conversación de la Maga y Ossip: “[Horacio] sentado en el rellano [...] como una figura de tarot, algo que tiene que resolverse, un poliedro donde cada arista y cada cara tiene su sentido inmediato, el falso, hasta integrar el sentido mediato, la revelación [...] un poliedro, algo cristalino que cuaja poco a poco en la oscuridad” (*R*, 28, 290).

Esta figura, presentada a propósito del arresto de Oliveira y del descubrimiento del kibbutz, se vierte en los moldes que poco a poco fue asentando con su discurso, y cuando sea el momento, vierte sobre ellos la noción de totalidad, gracias a la écfrasis y al lenguaje renovado. Así Morelli reconoce la formación del *aleph* borgiano y, en sus propios términos, se refiere a él como una construcción paulatina que sólo al final cobra un sentido global. Para que la unidad llegue, es necesaria antes la fragmentación, sólo así aparecerán “patterns pretty as can be”:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos de tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia [...] que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas del desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero

¹⁶⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Ob. cit.*, p. 161.

donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura (*R*, 109, 647).

Por eso, la Maga, Pola, la clochard o Talita corresponden a la imagen femenina en la cual Oliveira ha depositado toda su esperanza de salvación. Así, cuando vea a Talita en momentos transformada en la Maga, Oliveira se siente seguro de haber encontrado la unidad. No puede haber tantas coincidencias, y si la Maga se le presenta ventana abajo, algo debe significar. Así el personaje se deja llevar tan lejos por los signos, que pierde el control, y por eso besa a Talita, creyendo que es la Maga:

A lo mejor era pura coincidencia que abajo hubiera alguien al lado de la fuente, una mujer de espaldas, con el pelo largo y los brazos caídos, absorta en la contemplación del chorrito de agua. A esa hora y con esa oscuridad lo mismo hubiera podido ser la Maga que Talita o cualquiera de las locas, hasta Pola si uno se ponía a pensarlo. Nada le impedía mirar a la mujer de espaldas puesto que si Traveler se decidía a entrar las defensas funcionarían automáticamente y habría tiempo de sobra para dejar de mirar el patio y hacerle frente [...] A menos que también por su parte hubiera puesto en pie un sistema especial de ataque (podían ser la Maga o Talita, se parecían tanto y mucho más de noche y desde un segundo piso) destinado a-sacarlo-de-sus-casillas (por lo menos de la una hasta la ocho, no llegaría jamás al Cielo, no entraría jamás en su kibbutz) (*R*, 56, 496-497).

Los conflictos internos de Oliveira vienen en gran medida, como hemos visto, de sus relaciones fallidas. Tanto en el amor, como en la amistad, el protagonista no ha podido mantener la relación. Es un hecho que ha perdido a la Maga, pero con Traveler parece ofrecérsele una nueva oportunidad de conciliación con el mundo, consigo mismo, con la sociedad y la especie. Oliveira reflexiona acerca de esto, y luego de muchas tensiones acumuladas con Traveler, le dice a su manera todo lo que desde su llegada a Buenos Aires no se han podido decir:

Mirá, Manolo, vos hablás de entendernos, pero en el fondo te das cuenta que yo también quisiera entenderme con vos, y vos quiere decir mucho más que vos mismo [...] Cuando los amigos se entienden bien entre ellos, cuando los amantes se entienden bien entre ellos, cuando las familias se entienden bien entre ellas, entonces nos creemos en armonía. Engaño puro, espejo para alondras. A veces siento que entre

dos que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los que están ahí mirando desde afuera (*R*, 46, 437).

Al final, Traveler y Oliveira hacen las paces. El protagonista comprende que su amigo no busca lastimarlo; al contrario, pretende que todo vuelva a la calma. Se le revela, entonces, a Oliveira que su doble conoce esa paz que él tanto busca, y ésta no radica en la deformación de la realidad por medio de la razón, la armonía puede encontrarse fácilmente mediante la amistad, el amor, o cualquier relación social que se establezca de forma sincera y recíproca.

Así, Oliveira busca románticamente, al parecer ya en otra dimensión, la imagen de la Maga como salvación o puente, de la misma forma que la imagen del Adán de Masaccio se le presenta paralelo al sueño que lo ubica ya como parte del otro lado, dueño del espacio y tiempo esenciales:

Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por nosotros, como si fueran los golems de un encuentro imposible entre sus dueños [...] y todo lo que era Manú y estaba en el nivel de Manú no podía participar de la ceremonia, porque lo que empezaba ahí era como [...] doblar una pierna y empujar un tejo de la primera a la segunda casilla, de la segunda a la tercera (*R*, 54, 481).

Porque en el sueño, de la yuxtaposición se salta a la fundición de distintos planos y tiempos, y en el delirio todo se vuelve posible. Así, cuando Oliveira se encuentra con la Maga, ya no tiene sentido tratar de racionalizar su encuentro, simplemente debe aceptarse y tomar de la experiencia lo que necesite para que el signo continúe vivo, y la esencia se le revele una vez más, sea la clochard, la Maga o Talita, pues la ficción o tura halla siempre la forma de proyectarse en la realidad:

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acaban de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (*R*, 54, 481).

A partir de entonces Oliveira se hace más consciente de que su empresa nostálgica en pos de la Maga ha fallado. El amor no tiene las respuestas que él busca, así que redirecciona sus fuerzas y sus reflexiones, y éstas cobran más fuerza en el terreno por un lado del arte —aunque de manera marcadamente irónica cuando se dan en el ámbito del Club de la Serpiente— y por el otro, en el terreno del sueño, estrechamente relacionado con el sentimiento del paraíso perdido.

10.1.DEL DELIRIO A LA TOTALIDAD

Para que la armonía se mantenga, la solución no parece ser el sueño, dormir para concentrar el vínculo con el otro lado, sino despertar. En el enfrentamiento, en el cara a cara se disputa humanamente la armonía, y la nostalgia de ser un padecimiento que debilitara o congelara al individuo, comienza a mostrarse propiamente como motor, como incitador de las acciones. Pero antes, entre uno y el otro momento, la nostalgia se presenta en Oliveira en forma de delirio: se trata del momento de crisis cuando la realidad se muestra tal cual es, con absoluta lucidez. Es una cuestión interna, de percepción más que de la realidad en sí, como dice Zambrano:

No es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es *ver* [...] al perseguir lo que persigue, lo primero que necesita es *identificarlo* [...] Y cuando poéticamente los defina creará transcribir lo que ha sido, se ha mostrado siempre así. Entonces habrá finalizado el deliro de persecución; ha alcanzado por fin el pacto [...] las fuerzas naturales, 'la naturaleza' ha sido vista tan sólo después de que los dioses en su perfecta figuración la dejaron visible. En la lucha con los dioses, el hombre interpreta la paz como victoria. De ahí que los dioses vuelvan a perseguirle.¹⁶⁵

Por eso Zambrano se enfoca en la visión, más que en la realidad. La aprehensión del mundo se da por vía del personaje, para lo cual debe identificar los objetos que la construyen y nombrarlos. En esta empresa está implícita la fragmentación, y con ella debe luchar, y de ella bastarse también para encontrar la paz y armonía perdidas. Es interesante, cabe subrayar, la mención que Zambrano hace acerca de la victoria: Oliveira cada vez siente haber encontrado el absoluto, y cada vez lo vuelve a perder. La paz es un estado sin conciencia, no es victoria, "de ahí que los dioses vuelvan a perseguirle", y que el delirio empeore, pero a la vez lo ayude a surgir de lo profundo cada vez. El delirio muestra muchos caminos a Oliveira para acceder a la realidad en carne viva. Gracias a éste podrá darse realmente cuenta de lo que para Traveler significa esa amistad. Para Zambrano:

¹⁶⁵ María Zambrano, *Ob. cit.*, p. 29.

El delirio se convierte entonces en exaltación que llega a la embriaguez [...] dentro de sí, donde siente esa realidad suprema que le impulsa y le lleva sobre todo obstáculo [...] La aparición de un dios representa el final de un largo periodo de oscuridad y padecimientos. Y es el suceso más tranquilizador de todos los que pueden ocurrir en una cultura; señal de que el pacto, la alianza, está concluido. Ha cesado el deliro de persecución, al menos en su fase inicial; en adelante, el perseguido lo será por un dios a quien podrá demandarse una explicación. Y será la primera pregunta que el hombre se ha atrevido a formular, pues ya tiene a quien dirigirse.¹⁶⁶

A pesar de lo ocurrido con Talita, Traveler sube a ver a Horacio a tratar de tranquilizarlo, sigue sus condiciones e, incluso, se conmueve al presenciar el aislamiento, al parecer, sin remedio de su amigo, su determinación basada en la locura: “Lo pertinente es que Horacio *está convencido* de que no lo va a abandonar en su locura o confusión final. Desde el punto de vista literario, la seguridad es comprensible: son la misma persona, un doble perfectamente sublimado.”¹⁶⁷ De acuerdo con Yurkievich, la personalidad de Oliveira está construida tal como la del *piantado*. El protagonista de *Rayuela* se caracteriza por la “locura romántica: locura enaltecida sin experiencia real de la demencia (disolución de la personalidad, caos, anulación, caída definitiva en el gran agujero negro, muerte mental, desequilibrio aniquilador).”¹⁶⁸ De esta forma, Oliveira accede a su centro, al kibbutz, al Cielo por medio de la rayuela. El delirio no es más que el arribo.

10.2. EL INSTANTE DIVINO

Ninguna de las varias eternidades que planearon los hombres —la del nominalismo, la de Ireneo, la de Platón— es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos.

Jorge Luis Borges

Oliveira encuentra el *instante divino*¹⁶⁹, la *totalidad* o *revelación* gracias a su amistad con Traveler. Por eso, más allá del hecho de un aparente suicidio o no de Horacio, lo que vale del final de *Rayuela* es ese instante que se expande eternamente en el tiempo, la apariencia de la eternidad en el momento cuando la felicidad por fin es alcanzada y se saborea como si su duración se expandiera en el tiempo:

166 María Zambrano, *Ob. cit.*, p. 34.

167 Joaquín Roy, *Ob. cit.*, p. 200.

168 Saúl Yurkiévich, *Ob. cit.*, p. 413.

169 Para condensar las ideas de aquello a lo que tiende Oliveira, que oscila entre el kibbutz, la felicidad, el Edén y la simplicidad, he optado por llamarlo *instante divino*. Este término condensa todos los sentidos que se han tratado en la presente investigación: el tiempo y el espacio pierden sus límites, y el mundo se concibe como totalidad, infinito y eternidad, del tiempo y del espacio.

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas y dejarse ir, paf se acabó (*R*, 56, 509).

El instante: momento fuera del tiempo, cuando al fin la nostalgia pasó, ya no necesita volver a un momento que no es, porque ya está allí: "De manera que lo único que podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido", casi no moverse, permanecer en donde está y mantener casi el equilibrio del instante para que no se borre, esa sensación análoga a la evocación, esa magdalena que se disuelve con el té, esa imagen de los cerillos y el olor de las agujetas que aparecen al fin de manera gratuita, sin ningún esfuerzo se muestran puras, el momento pleno donde Oliveira se quiere quedar:

Yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles, método que había empezado a practicar años atrás [...] el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido. Temblando de no ser capaz de acordarme, atacado por la polilla que propone la prórroga, imbécil a fuerza de besar el tiempo, terminaba por ver al lado de los zapatos una latita de Té Sol que mi madre me había dado en Buenos Aires. Y la cucharita para el té, cuchara-ratonera donde las lauchitas negras se quemaban vivas en la taza de agua lanzando burbujas chirriantes (*R*, 1, 126-127).

Porque el Cielo no es sino un instante fuera del tiempo, la eternidad no corresponde a una sucesión interminable, sino a un momento sin tiempo, estar cerca de lo divino, sentirse querido: "No había palabras..." —por primera vez no hay palabras: lo inefable es la felicidad al fin— "...para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela...", feliz perpetuamente. De acuerdo con Borges: "Los objetos del alma son sucesivos, ahora Sócrates y después un caballo —leo en el quinto libro de las Enéadas—, siempre una cosa aislada que se concibe y miles que se pierden; pero la Inteligencia Divina abarca juntamente todas las cosas. El pasado está en su presente, así como también el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición."¹⁷⁰

170 *Enéadas*, apud Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*, p. 17.

No obstante, el encuentro que él busca al parecer sólo es posible si vive como lo ha hecho, a cada instante buscándolo, sin sentirse completo nunca, porque, de la misma forma que Sísifo un día voltea al cielo y se siente dueño de sus días, Oliveira sabe que en ese instante donde está, ante Talita como espejismo de la Maga, con su doble allí abajo viéndolo, con ese amor, sin importar si estuvo en el pasado o volverá en el futuro, allí, en ese presente perpetuo, Horacio al fin encuentra la felicidad: "Lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo *algún encuentro había*, aunque no pudiera durar más que ese *instante terriblemente dulce* en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas y dejarse ir, paf se acabó".

Un *sin lugar a dudas* que, acompañado de ese subjuntivo no-realizado que apela a la irrealidad ("hubiera"), a un lugar y espacio inexistentes, no ocurre de hecho en esta ficción. Se trata únicamente de una ironía, de un anhelo mientras se saborea esa dicha del instante divino del que habla Borges. A través del oxímoron "un instante *terriblemente dulce*" se ratifica su naturaleza efímera, que al fin alcanza plenitud, y al mismo tiempo se reconoce lo *trágico* —de allí lo terrible y dulce—, otra vez las tizas que desaparecerán, como el espacio y el tiempo se escapan de las manos. Pues no hay que olvidar que, como decía Proust: "El recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente son tan fugitivos como los años."¹⁷¹

El final es, pues, el momento cuando se acaba el juego, el término del ritual invocatorio interminable de búsqueda cuando se pierde esa magia adjudicada a cada espacio, al mandala, a la rayuela: "Porque Talita estaba sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis". Parece esa especie de felicidad anhelada: "Si la escritura vuelve ocasionalmente a ella será sólo bajo la figura de la nostalgia. Y es que la escritura del texto ha cumplido al fin un ciclo completo: si el motor que puso en marcha el discurso fue la nostalgia —'¿Encontraría a la Maga?'—, la nostalgia será también su punto de llegada, su culminación necesaria."¹⁷² La rayuela se ha apagado, ya no se trata de un avance de la Tierra al Cielo mediante la rayuela pintada por tizas en el piso que Horacio mira desde arriba: él está arriba, en ese instante sublime, ya en el Cielo: "la *armonía* duraba increíblemente", la primera vez que la armonía se ha alcanzado, la única, y a su lado un verbo aspectual

171 Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*, p. 516.

172 Armando Pereira, *Ob. cit.*, pp. 172-175.

CONCLUSIÓN

La nostalgia en *Rayuela* funciona como motor, el personaje mismo la fabrica para mantener el movimiento que lo conducirá al centro. Así como un soldado la vive a causa de la lejanía de casa, Oliveira crea la nostalgia para sí: a través de citas se acerca a la realidad, por medio de lo otro, por medio de lo lejano en tiempo y espacio, por medio del anhelo de encontrar a la Maga una y otra vez en lugares diversos, en tiempos equivocados, en personas diferentes (Talita, la clochard). No sabe exactamente qué quiere encontrar en París, todo se queda en el ámbito abstracto, pero en Buenos Aires comprende de golpe que las respuestas están en la reconciliación con el mundo, al salvar la distancia que media entre el hombre y su realidad.

Así, el tipo de nostalgia predominante en *Rayuela* no es en absoluto una nostalgia tradicional; en cambio Cortázar parece redefinirla al presentar al protagonista en un estado de búsqueda constante, que alcanza a ser más bien dulce, y sobre todo en el capítulo 56, cuando el protagonista toma conciencia de todo al mirar al presente y sentir un encuentro que, lo dice, sólo dura un instante, pero que en el tiempo narrativo se extiende y, al cerrar la novela mientras el lector todavía se presencia, nunca termina.

Oliveira encuentra placer en el dolor de la nostalgia y por eso constantemente pone en peligro lo que tiene. El placer radica en la búsqueda, en el puente y no en la consecución, en dejar prolongarla tanto como sea posible, lo cual al fin no tiene que ver con la esencia de la prolongación del instante cuando al fin encuentra ese *instante divino*. Por un lado aparece el amor, construcción individual de Horacio Oliveira: hacia la Maga, Pola y Talita. Pero si bien la figura de la Maga resulta complementaria, en tanto que opuesta, en cuanto se trata el tema de la amistad, se conoce la verdadera salvación del protagonista, "que un pez solo en su pecera se entristece y entonces basta ponerle un espejo y el pez vuelve a estar contento..." (*R*, 8, 161-162).

El concepto del *espacio*, en un sentido simbólico, está anclado a los temas anteriores (narrador, tiempo). Así, se muestran sobre todo dos lugares donde la acción adquiere un significado esencial para la novela, los cuales se relacionan directamente con la estructura por un lado, y con los temas del narrador y del tiempo por el otro:

- a. Del lado de allá: París (nostalgia de Buenos Aires)
- b. Del lado de acá: Buenos Aires (nostalgia de la Maga)

c. *La figura de la rayuela*, que organiza las situaciones y personajes de acuerdo con relaciones espaciales *arriba/abajo, un lado/otro lado*¹⁷³.

d. *La figura del río*, que escinde espacios, pero también representa al tiempo como Heráclito lo pintaba, y se presenta como lugar de reflexión y punto de arranque de esa narración en primera persona de *Rayuela*.

Pero, ¿qué salva verdaderamente a Horacio? Ya Joaquín Roy lo había dicho en su estudio sobre literatura argentina: ante toda la nostalgia del lugar que deja, se encuentra con la patria abandonada, a la que regresa y vuelve a ser bien recibido. Lo que realmente da coherencia a esa acción y la vuelve entrañable, no es tanto una relación con una ciudad, como con la gente que allí habita. Por eso la amistad es un tema vital en *Rayuela*; gracias a ella el personaje verdaderamente se salva. Traveler —doble de Horacio— lo rescata, lo libera de la locura, y siendo su amigo, demostrándole el cariño que existe, la complicidad y la lealtad a pesar de todo, comprende lo que en apariencia no tiene más que una forma de verse, y confía en su amigo: "No había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo", pues, como dice Roy: "Lo que permanece es la antigua amistad, un tanto mitificada por la tradición, el tango, la nostalgia de otros tiempos: una religión nacional a la que el argentino se aferra cuando las circunstancias de la vida se lo exigen."¹⁷⁴

Si Cortázar no tuvo otra opción que separar sus ideas occidentales en bloques y capítulos para conformar esta novela, al final supo franquear la encrucijada que pocas opciones reales le dejó la literatura, y entonces aludió al juego para alejarse lo más posible de ese callejón sin salida que es el lenguaje, la costumbre, ciertos tipos de literatura. Haber fragmentado las ideas de *Rayuela*, haberlas acomodado conforme a mis propias ideas, sometiéndolas a la regla occidental, a la catalogación, a meter en cajones lo que en apariencia se parecía, ¿no resulta irónico a final de cuentas?

El proceso de análisis de la novela ha resultado verdaderamente dura, a veces se sentía imposible, porque, pese a lo que diga el propio Cortázar, la novela es mondrianizante, se basta a sí misma en muchos aspectos, pero constituye un universo que a veces se siente inabarcable. Con todo, al mismo tiempo logra tender puentes imperecederos con el lector, lo cual la salva de ser, como supondría Cortázar, una empresa fallida:

No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos (23, 28) están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del establishment de las letras,

173 Como los mismos títulos proponen: "Del lado de acá" y "Del lado de allá".

174 Joaquín Roy, *Ob. cit.*, p. 249.

a la vez espejo y pantalla del otro establishment que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada.¹⁷⁵

Estos capítulos, aunque en gran medida pueden ubicarse en la literatura tradicional, han alcanzado la meta que Cortázar proponía, contrapuesta a la desesperación que Proust podría llegar a causar: tienden puentes que ubican al lector, al joven escritor —rebeldes los dos— en la vivencia inmediata; ya no existen barreras entre el Libro y el lector, el lector es parte del libro, y se le exige de hecho que participe en él.

Asimismo, en tanto anécdota, Cortázar logra, tal vez mediante recursos cuyo resultado pueda aparentar un discurso cursi (propio de la literatura anquilosada), conectar finalmente al autor con la historia, ya que lo vuelca a evocar referencias personales, que entrañan sentimientos tan auténticos como los experimentados por los personajes.

El resultado de una novela como *Rayuela*, más allá de poder definirse en términos dicotómicos, como *éxito* o *fracaso*, parece dispararse en muchas direcciones, como flechas lanzadas todas al mismo tiempo. El recurso que Cortázar utiliza para conseguirlo y no quedarse en lo tradicional es la ironía; ella lo salva cuando está hasta el cuello de recursos retóricos anquilosados. La risa, que ha cavado más túneles que las lágrimas en la historia, pone una hacha y, como la penicilina, cura la herida a la novela que ha dejado una recurso prefabricado, o marca con guiones las frases que ya se han vuelto una sola palabra: del guión a la yuxtaposición sólo hay un paso, y entonces las frases más usadas se convierten en una unidad.

Quizá de haber elegido un tema como el juego, como la risa o la ironía habría sido más fiel a la propuesta de *Rayuela*. Elegir la nostalgia tal vez me revele como una mala lectora de la novela, como una lectora pasiva que no supo comprender su esencia profunda, o tal vez es que en este tema creí resumir el puente que se establece con todo, porque al leerla me sentía, con la inmediatez de un caimán, en la situación planteada, aunque nunca hubiera ido a París, y jamás haya amado a la Maga.

175 Julio Cortázar, *apud* Daniel González Dueñas, *Las figuras de Julio Cortázar*, p. 27. Las cursivas son mías.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime, "Cortázar y la narrativa argentina actual", en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/Main, Editorial Vervuert, 1993.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana* (vol. II: "Época Contemporánea"), México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Aristóteles e Hipócrates, *De la Melancolía*, Prólogo de Julio Hubbard, Vuelta/Ediciones Heliópolis, México, 1994.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Contexto histórico de François Rabelais*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Barrenechea, Ana María, "Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 49, No. 125 (octubre-diciembre), 1983.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Trad. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1974.
- Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, Ana M^a Moix (trad.), Barcelona, Tusquets, 2003.
- , *Los días felices*, Antonia Rodríguez Gago (ed.), Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Pavesas*, Jenaro Talens (ed.), Barcelona, Tusquets, 2000.
- Booth, Wayne C., *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- Calvino, Italo, "Los niveles de realidad en la literatura", en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, Madrid, Crítica, 1996, pp. 197-201.
- Camus, Albert, *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- , *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico*, Madrid, Gredos, 1976
- Cortázar, Julio, "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos* (tomo I, 2 tomos), México, Siglo XXI, 2000, pp. 32-38.

- , "Del sentimiento de lo fantástico", en *La vuelta al día en ochenta mundos* (tomo I, 2 tomos), México, Siglo XXI, 2000, pp. 69-75.
- , *Historias de cronopios y de famas*, México, Alfaguara, 1997.
- , *Obra crítica 1*. Prólogo de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.
- , *Obra crítica 2*. Edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994.
- , *Obras completas* (vol. III: "Novelas II"), Saúl Yurkiévich (ed.), Julio Ortega (prólogo), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, (Círculo de Lectores, Opera Mundi).
- , *Rayuela*, México, Alfaguara, 2001.
- , *Rayuela*, Andrés Amorós (ed.), Madrid, Cátedra, 2003.
- Culler, Jonathan, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- Diccionario*, Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2001.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Elizondo, Salvador, "Invocación y evocación de la infancia", en *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Enciclopedia Británica*, Inc. Británica World Language Dictionary, (s/ciudad: EUA): 1966.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, México, Era, 1992
- , *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La Biografía*, 1ª ed. México, Seix Barral, 1998.
- González Dueñas, Daniel, *Las figuras de Julio Cortázar*, México, Aldus, 2002.
- Herráez, Miguel, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Sergio Ramírez (Preliminar), Barcelona, Ronsel, 2004.
- Holsten, Ken, "Notas sobre el 'Tablero de dirección' en *Rayuela* de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 39, No. 84-85 (julio-diciembre, 1973).
- Isasi Angulo, A. Carlos, "Función de las innovaciones estilísticas en *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 39, No. 84-85 (julio-diciembre, 1973).
- Jackson, W. M., *Diccionario Hispánico Universal*, México, Inc. Ed., 1973
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

- Loveluck, Juan, "Aproximación a *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, 34, No. 65 (enero-abril, 1968).
- Margarit, Lucas. *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- Oliva, Carlos, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*, México, CONACULTA/Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2002.
- Orgambide, Pedro y Roberto Yahni (dir.), *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.
- Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
- Park Chang, Byong Kyu, *Julio Cortázar y la ficción autoconsciente*, (Tesis de doctorado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Pereira, Armando, *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Pessoa, Fernando, Epígrafe, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado,
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 2001.
- , *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2005.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- , *Los placeres y los días*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México. 1850-1992*. México, Ediciones Cal y Arena, 2004.
- Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Robert, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, Paul Dupont, 1959
- Roy, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1998.
- Viñas, David, "Cortázar y la fundación mitológica de París", en *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- Worton, Michael, "Waiting for Godot and the Endgame: theatre as text", en John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, University Press, Cambridge, 1994.

Yurkievich, Saúl, "Julio Cortázar: al unísono y al dísono", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, (enero-junio, 1985).

-----, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

FUENTES EN INTERNET

<http://mural.uv.es/sagrau/levante/index.html> [14 de junio de 2005]

<http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/index.html>

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche> [29 de marzo de 2006: 21 hrs]

<http://www.reference.com/browse/wiki/Nostalgia> [29 de marzo de 2006]