

La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar

Félix Martín Terrones Saldaña

▶ **To cite this version:**

Félix Martín Terrones Saldaña. La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar. 2004. halshs-00004641

HAL Id: halshs-00004641
https://shs.hal.science/halshs-00004641

Preprint submitted on 15 Sep 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar

Félix Terrones

La primera intención que se tiene al aproximarse a un texto narrativo es la explicitación de las coordenadas de la anécdota, reseñar el perfil de los personajes y establecer las relaciones entre ellos para, a la luz de la interpretación, otorgarle un sentido a todo esto. Nosotros seguiremos en cierta medida este esquema pues en la novela que analizaremos se subvierte el orden temático tradicional a favor de la concepción del autor – implícita dentro de la ficción – de lo que es, o deber ser, una novela, como producto social de lenguaje. Y esta subversión imposibilita el realizar una crítica que deje de lado la reflexión acerca de la novela como género, asunto tan relevante en Rayuela que sin él se relegaría la poética que alienta el texto y solo se enumeraría algunos aspectos considerados de relevancia.

Así, este trabajo presentará una disposición estructural similar a la del libro, orientada básicamente en función a los espacios - Paris y Buenos – y los cambios que el protagonista atraviesa en ellos durante su búsqueda. Entendemos búsqueda en el sentido de derrotero físico y emotivo en función a un fin: como es obvio nos movemos por uno de los tópicos más caros a la literatura que va desde la mitología griega, pasando por el Chrétien de Troyes, hasta el mismo Marcel Proust; sin embargo, en Rayuela el objetivo es singular. ¿Cuál es el objetivo? Ningún otro que la identidad final basada en la extrapolación del principio dialéctico – entendido como alienante por Oliveira - y ajena a las determinaciones de nación, sociedad o cualquier término heredado sin problematización. Más allá de si el objetivo de Oliveira pueda pasar por romántico, como se ha indicado en numerosas ocasiones, nosotros analizaremos su derrotero en las siguientes páginas para, hacia el final, cuando nos toque interpretar la tercera parte del libro, entroncar su búsqueda con la de otro personaje: Morelli.

De este modo, al final procuraremos haber dilucidado un aspecto que consideramos que, pese a su simpleza, ha sido poco señalado por la exégesis cortazariana: es el motivo de la búsqueda como recurrencia durante toda la narración. Además, dadas las características singulares de la ficción que se plantea en Rayuela este motivo atravesará la narración misma para reflexionar sobre los alcances, los senderos y las posibilidades del lenguaje como novela. Tema y lenguaje, anécdota y sintaxis, los hilos entre unos y otros no se encuentran separados sino todo lo contrario, ambos se entrecruzan y reclaman mutuamente.

I. Paris o las formas de la razón

En principio, Rayuela se lee de dos formas: una, la corriente, en la que las páginas se suceden hasta tres asteriscos que significan “fin”; otra, la alterna, en la que el lector salta páginas y capítulos en un aparente desorden receptivo. Esto no quiere decir, como es evidente, que se trate de lecturas canónicas:

dentro de la dinámica del libro, la postura o la interpretación que le da el autor a su texto se encuentra en una posición horizontal con su lector o co-autor, como prefiere llamarlo Cortázar. Así, bien podemos seguir estas instrucciones, nunca indicaciones, como podemos obviarlas, es decir, leer el libro a nuestro antojo (desde luego, según el ideal de lector que plantea la novela). ¿Es un capricho el de Cortázar, como se le ha achacado, o, por el contrario, hay una razón subyacente a todo esto? ¿Hay mucha diferencia entre una y otra lectura o solo se trata de la amplificación de anécdotas? ¿Tiene repercusiones en la recepción no leer el texto más que en una de sus formas?

La primera de las lecturas comienza nada más abrir el libro y se extiende hasta el capítulo 56, cuando Horacio Oliveira, el protagonista, parece caer de la ventana de un sanatorio bonaerense. Se encuentra dividida en dos partes bien diferenciadas: Del lado de allá (París) y Del lado de acá (Buenos Aires). Y se diferencian no solo en lo que corresponde a los personajes que tiene cada uno de los espacios, sino también en el tono que lleva el derrotero de Oliveira. Si en París camina por las calles como un *flaneur*, en una sucesión de anécdotas que tiene como objetivo adquirir la manera en que la Maga se mueve por el mundo, esa negligencia inconsciente, esas respuestas sin preguntas, parece que Buenos Aires es el lugar donde termina, recluido en su departamento, el circo o el hospital, por cerrar su espacio y donde no le queda más que recordar el pasado junto a ese fantasma que antes llamó Maga o Lucía. Acabamos de escribir que se trata de dos partes diferenciadas, pero quizá, a partir de lo dicho, convenga hacer una aclaración. Ellas, París y Buenos Aires, son ciudades reunidas por este personaje que se constituye en el referente central – no es casual el adjetivo – de la novela.

Oliveira es un exiliado (a su manera también lo es en el mismo Buenos Aires) que debe estar rondando los cincuenta años y que se dedica a la escultura. Durante el periodo que se narra en la novela, parece llevar ya un buen tiempo en Francia, dedicado a un confuso negocio con un librero y a buscar por la calle pedazos sueltos de latón o cualquier cosa para armar sus esculturas. Así, esa realidad artística que él elabore con ellas, esa dimensión y valor nuevos, lo serán en tanto reúne estos objetos encontrados y les da significado dentro de un nuevo código. Lo mismo que Marcel Duchamp con sus ready made, Oliveira hace esculturas con objetos que, en principio, poco o nada tienen de artístico, es la intención subversiva del artista la que los hace arte[2]. Es en la dispersión que nuestro personaje reúne bajo un mismo signo tenemos ya una primera búsqueda: como artista, Oliveira procurará encontrar una unidad atrás o más allá de objetos.

Quizá, si tenemos en cuenta la tradición literaria rioplatense, puede resultar un lugar común esta especie de viaje iniciático por Paris, pero quien ha leído la novela sabe que él tiene rasgos muy particulares. Oliveira es un excéntrico desde el momento en que ha renunciado a la complacencia y la seguridad que puede brindar una vida burguesa. Como es evidente, es muy consciente de esto, una conciencia de un estricto rigor lógico que, si bien le da una posición crítica, lo deriva en un asombro y una búsqueda que poca tranquilidad le permiten. Hay un pasaje representativo en este sentido pues en él Oliveira afirma su temprano divorcio del "instalarse confortablemente en esa supuesta unidad" que, según le parece, es perniciosa desde el momento en el que cierra las puertas a las preguntas o introduce en una dialéctica tan efectiva de "pelota y pared" (2, 135):

> La cuestión de la unidad lo preocupaba por lo fácil que le parecía caer en las peores trampas. En sus tiempos de estudiante, por la calle Viamonte y por el año treinta, había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía que montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter. Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por el correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque *es así* y nos integra, completa y robustece. La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaba de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzando a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir - ¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca o en qué tenebroso día?- hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido de eso que ahora era nada más que estar ahí tomando mate y mirando el culito al aire de Rocamadour y dos dedos de la Maga yendo y viniendo con algodones, oyendo los berridos de Rocamadour a quien no le gustaba en absoluto que le anduvieran en el traste. (19, 216)

La unidad, según la plantea, no es aquella pronta aceptación de principios que resulta perniciosa por su carácter heredado, nunca sometido a cuestionamiento. De este modo, la cita es representativa en la medida en que ella nos expone la exacta medida de la problemática de Horacio: mientras percibe una sociedad cuyos individuos reciben acríticamente un lenguaje que los trasciende para alojarlos en categorías que los limitan, él sentirá necesario buscar una dimensión humana mas consciente y al mismo tiempo más "entrañable", similar a esa manifestada muchas veces en lo físico como los excrementos o el culito al aire de Rocamadour, el hijo de la Maga que, en sus berridos, es animalizado desde la perspectiva de Oliveira.

Sin embargo, esta búsqueda se concretizará, paradójicamente, gracias al mismo lenguaje y sus palabras, esas perras negras. Descubrimos, entonces, que no se trata de una renuncia al lenguaje, sino de darle su exacto valor, torcerle el cuello para que sea medio de revelación, antes que un velo sobre los ojos o paliativo de enajenados. Sin palabras llegar a la palabra, quizá sea esta una de las frases que mejor podría resumir a la novela en todos los niveles (literario, social, lingüístico y estético) pues resalta el hecho de procurar la unidad no en un lenguaje heredado, sino en el lenguaje como meta de identidad. En la tercera sección reflexionaremos en detalle sobre esto ya que, por ahora, es suficiente remitirnos a Oliveira como un personaje que anhela esta identidad por encima de las díadas - el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia - que Occidente, y su historia, y su tiempo, ha naturalizado para hacer de ellas un fin que, en lugar de permitirle ser más humano, lo apartan de él.

En este sentido es imposible dejar de lado las influencias existencialistas en la novela. El hombre, tal y como parece entenderlo Horacio, está antes de esa unidad lingüística que le hace afirmar, digamos, que es un ciudadano, un padre de familia, un católico, un policía, etc, atributos que no son más que síntomas

de la asunción de rasgos que reducen, con el tiempo, su existencia. El hecho de lo que haya elegido ser supone una renuncia: de ahí su tragedia, de ahí su responsabilidad. Jean Paul Sartre afirmaba que el hombre se proyectaba sobre el mundo a partir de sus elecciones, por lo tanto, dependía de él hacerlo con responsabilidad para de ese modo no solo elegir su destino, sino también en él el de los demás. Y esta proyección solidaria, lo mismo que con Horacio, es anterior a cualquier esquematización o definición. No obstante, Rayuela se aparta del existencialismo en su concepción del lenguaje porque éste sí precede y además trasciende la experiencia humana, restándole libertad y, por lo tanto, elección, más allá de cualquier posibilidad de evasión. Se trata de un lenguaje que, además de cerrarse sobre los individuos, hace de ellos instrumentos de cambio, delineando sus sentimientos e ideas. Las consecuencias de esto son mucho más desoladoras desde el momento en el que se reconoce que nadie puede escaparse al lenguaje y su determinación de nuestros sentimientos y anhelos (de ahí el recelo del protagonista: *la soberbia venganza del verbo contra su padre*).

Horacio Oliveira dejará atrás una sucesión de experiencias determinadas, consciente o inconscientemente, por su búsqueda de un centro, la necesidad que tiene de llegar a una utopía en la que se termine eligiendo no un partido, sino lo humano; una utopía en la que se olvide el contrabando dialéctico de la filosofía y su racionalidad; utopía escamoteada por los valores y leyes refrendados por la costumbre y su imperio. Este afán lo llevará a entrever el centro en muchos pasajes de la novela – con Berthe Trépat o en la muerte de Rocamadour, también en el jazz, por ejemplo –para, lo mismo que Tántalo, esforzarse por alcanzar la promesa de realización tan cercana como la Maga. Y si Tántalo, aquel rey condenado por los dioses a estirarse por siempre para alcanzar unas manzanas, jamás podrá hacerlo, el protagonista de Rayuela querrá culminar su búsqueda, llegar a esta utopía que es el cielo sin éxito por culpa del medio que utiliza: la razón.

Es cierto que Oliveira es un excéntrico, un sujeto que desconfía del lenguaje, un hombre que busca una verdad atrás de los antagonismos occidentales, como ya hemos señalado, pero, paradójica condición, él es tan racional que siempre termina por reducirlo todo a una identificación de dicotomías – París, Buenos Aires; Occidente, Oriente; lo Masculino, lo Femenino, etc – sin mayor dialéctica posible. Hay que añadir que él es muy consciente de esto, es más, repetidamente lo expresa: “a fuerza de tener la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza” (3,141). Y la conciencia no solivianta el pesar, muchas veces lo lleva a una suerte de envidia hacia quienes viven ajenos a esta racionalidad categorizadora (su relación con la Maga puede ser leída de este modo) o al mero quietismo: la lucidez terrible del paralítico, la ceguera del atleta perfectamente estúpido (3,141). Mientras tanto pasa el tiempo en París y Horacio, junto con los demás, todavía no consigue ese “kibbutz del deseo”.

Quizá este paso del tiempo, en el que el ser humano termina instalado en lo consuetudinario y habitual, se plantee desde el nivel onomástico. Horacio es un nombre cuyo significado es “consagrado a las Horas”, las diosas de las estaciones del año (Eunomía, Diké y Justicia). Esto en lo concerniente al mundo griego, pues en el mundo egipcio las Horas del inframundo eran representadas como dos grupos alrededor de una serpiente enroscada cuyo

significado era el no tiempo o el presente infinito[3]. Y es precisamente la extrapolación de un tiempo que no transcurre sino para sensualizar más las formas, que se sucede vertiginosamente sin respuesta para acentuar el fracaso, uno de los anhelos de Oliveira y de sus amigos del club de la Serpiente.

¿Qué decir del Club de la Serpiente, ese conciliábulo de intelectuales y artistas, todos perversos, todos mediocres, que se reúnen en el piso de los americanos Babs y Ronald? ¿Cómo referirnos a cada uno de ellos si, fuera de la pincelada de personalidad que se les da, parece que dentro de la novela funcionan más como grupo, el círculo de quienes rodean a la manzana del conocimiento? Quizá sea suficiente resaltar que en ellos se encuentra el eco colectivo, una amplificación, de nuestro protagonista pues ellos también son exiliados reunidos en Paris buscando una respuesta a esa inquietud metafísica que los reúne. En este sentido sus discusiones buscarán indagar por una instancia de comunión y reconocimiento en la realidad y, sobre todo, en la representación de esta realidad: el arte (Etiennne es pintor, Horacio es escultor, el magnífico capítulo 17 finaliza con la exaltación del jazz, ese medio "burlaaduanas" para recuperar una "forma arquetípica").

> —Volvé de Benarés —aconsejó Etienne. Hablábamos de Morelli, me parece. Y para empalmar con lo que decías se me ocurre que ese famoso Yonder no puede ser imaginado como futuro en el tiempo o en el espacio. Si seguimos ateniéndonos a categorías kantianas, parece querer decir Morelli, no saldremos nunca del atolladero. Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder (a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevisión, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. Yo la siento mientras estoy pintando. (99, 618)

Más adelante, cuando toque reflexionar acerca del papel que tiene Morelli y sus textos en Rayuela, abundaremos en la interpretación de su lugar en la novela en este momento es suficiente enfatizar su relación con el Club. Morelli les otorga, literalmente, la llave del conocimiento a los integrantes del Club quienes acuden con ella a su piso para arreglar los papeles, extrañados de haberlo tenido tan cerca sin saberlo. Mientras lo hacen, discuten, interpretan, los alcances estéticos y sociales de su libro, del cual Rayuela es un doppelgänger, En boca de Etienne descubrimos el compromiso estético del arte como actividad, es decir, buscar la promesa no en el futuro sino en el aquí y ahora. Tenemos expresada una indirecta crítica a la Modernidad y su proyecto de realización en un futuro que es visto como promesa de bienestar (Comte y Marx son, de este modo, intérpretes del futuro que le espera al hombre) [4]. Entonces, mediante la reafirmación del presente, frente al futuro, el reconocimiento de que él también es humano, este ratifica la responsabilidad existencialista del hombre. Además, explicita el propósito del Club de la Serpiente.

Ahora bien, los miembros del Club de la Serpiente no llegaran a ninguna parte porque esa razón crítica, que los ayuda a ser conscientes, a no dejarse embaucar por espejismos o parábolas, los condenará a negarse sin fin para perpetuarse, poder ser en el cambio. Al examinar sus principios, y en ellos los de Occidente, el Club de la Serpiente traza sus fronteras, "se juzga y, al juzgarse, consuma su autodestrucción como principio rector". La razón crítica

que ellos utilizan “se identifica con la sucesión y con la alteridad”. Así, si bien se reacciona contra el espejismo del futuro, esta reacción está envenenada porque es el resultado de la operación moderna por excelencia: la reflexión y la razón que cuestionan, la crítica en sus heteróclitas transformaciones que se destruye para renacer[5].

Sin embargo, siempre hay alguien, una mujer, que se escapa a esta paradójica condición. Ella es la Maga quien, pese a haber tenido un papel activo en la formación del Club, será una excéntrica dentro de él, a quien se le acepta pese a ser no tener el nivel suficiente para participar de las discusiones, una “inconsciente”[6]. Con ella, o su idea o recuerdo, se abre la novela en su forma tradicional.

> ¿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 distinguirlas 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, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado pare escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico (1, 119).

¿Encontraría a la Maga?, esta es la pregunta con la que se abre el libro en un franco paralelo, como vamos viendo, con la indeterminación que guía las páginas de la primera lectura. De entre todos los personajes de la novela, ella tiene un vínculo muy intenso precisamente con el más cerebral o reflexivo, Oliveira. Y esta orientación por la reflexión, repetimos, es la que lo lleva a la búsqueda de un paraíso sobre la tierra – kibbutz, rayuela – a asirse de una verdad por encima de las contingencias (representadas en el río de Heráclito sobre el que se extiende el puente). Entonces, la pregunta con la que se abre el libro es la explicitación de la característica de perseguidor que tiene el protagonista, como si desde el inicio se nos hubiera querido plantear el *leitmotiv* de búsqueda que pesa sobre Oliveira. Lo curioso está en que se trata, la pregunta inicial, de un cuestionamiento por alguien concreto, y no una doctrina o sistema. Y este alguien concreto es la Maga, una mujer en la que el protagonista identifica una negligencia de formas, entonces ajena a su sistematizar constante y frenético, una seguridad inconsciente que la hacen sujeto de los afanes por comprender, una sola vez, el mundo como ella lo hace. Por otro lado, es conveniente resaltar en este punto la inteligente lectura que le da Kathleen Genover a este comienzo del libro. El párrafo citado está escrito solamente en pretérito imperfecto (*encontraría, había*) lo cuál le da a los hechos el carácter de reiteración en el tiempo. No obstante, el siguiente párrafo introduce un adverbio – ahora - tras el imperfecto: Pero ella no estaría ahora en el puente. De este modo, el lector se ve transportado de inmediato a una nueva cronología de los hechos, un lugar en el que se fusionan pasado con presente. Y es esta ambigüedad cronológica de pasado, presente y futuro una constante en la novela, como si los hechos narrados se eslabonasen por la sola memoria de Oliveira y su flujo que con su capricho “atrae la atención hacia un evento, incidente o circunstancia[7]”. ¿Desde qué lugar habla Oliveira? ¿En dónde está, y en qué condiciones, nuestro narrador se expresa para que elija abolir una relación “normal” de los hechos? No lo sabemos, la respuesta a esto se elude durante toda la novela. Sí queda claro, en cambio, que se trata de una

costumbre casi ritual el buscarse sin encontrarse por las calles de París. Antes que ser una búsqueda a la luz de la razón por senderos ya conocidos, ambos hacen de los encuentros fortuitos el medio de construcción de su relación y resaltan, de ese modo, el margen de azar y contingencia que es la cuota necesaria para acceder a la realidad anhelada por Oliveira.

¿Cuál es la razón para que Horacio piense constantemente en ella, incluso cuando ya se ha quebrado cualquier puente y solo el recuerdo la mantiene vigente? Quien ha leído la novela advierte que Horacio la busca porque es ella quien encuentra o, mejor dicho, tiene sin saber. La Maga en sus distracciones, en su negligencia, en su ignorancia y, sobre todo, en su amor por Rocamadour, está del otro lado donde no hay más lógica o razón crítica, y donde es, parafraseando la cita antes aludida, la palabra sin la palabra. La Maga representa otra forma del Cielo de la Rayuela, un cielo sin términos antinómicos en el que se encuentra instalada y que Oliveira – el jazz, la música en general, la discusión – entreve nada más que para codiciar: ¿Encontraría a la Maga?

Esta pregunta inicial - ¿Encontraría…? - abre la dificultad del vínculo entre las personas y coloca a alguien del otro lado para motivar el acceso o la comunión en la pareja a partir del encuentro, siempre momentáneo y nunca completo. Horacio Oliveira, anegado en los prejuicios que le provocan una actitud ambivalente de desprecio y respeto, no llega a cruzar los puentes, mientras ella hace y deshace los puentes. Desde luego, siempre estará presente el anhelo de completitud que tiene Horacio y lo empuja a codiciar la perspectiva de la Maga, que no es más que el fin de su búsqueda (la respuesta a la pregunta no es la Maga sino su forma de ver el mundo).

No obstante, ¿cómo caer en el amor, al que se le considera la instancia de humanidad y de encuentro, utilizando las mismas palabras de las que se desconfía? Más aún, ¿cómo amar sin repetir la costumbre, los tópicos entre los amantes convencionales? Líneas arriba nos referimos al lenguaje como propiciador del *esclerosamiento del carácter*, debido a su papel de velo de la realidad, obstáculo entre el hombre y su ser más profundo, toca ver cómo, a partir del glíglico, el lenguaje puede convertirse en la explicitación de la búsqueda por darle nueva materia verbal al amor.

En el séptimo capítulo del libro encontramos la declaración del amor como instancia de creación: Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano […] hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara (7, 160). Es precisamente esta cualidad del amor la que atrae a Oliveira, la de jugar a reinventarse (92, 589) – Cortázar parafrasea a Rimbaud – en una constante que le puede dar la posibilidad, o el espejismo de ella, de que por un instante entiende el mundo como lo hace la Maga, de que ha atravesado el último de los puentes. Y tal vez este anuncio del amor como motivo es explotado de una manera más intensa en el capítulo 68 que narra el encuentro entre ambos amantes.

> […] Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio les encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas,

> y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias. (68, 533).

Después de leer este capítulo es imposible no pensar en Alfred Jarry como una influencia en el autor de El perseguidor. Creemos que un estudio que realice un paralelo entre ambas poéticas sería útil no solo para determinar cuánto retoma Cortázar, sino también para resaltar cuál es la tradición con la que entronca Rayuela[8]. Pensamos básicamente en el Ubu Roi, drama con un comienzo explosivo: Mierdra (palabra disparate que ha llevado a preguntarse por su sentido a críticos como Jacques Lacan y Chassé). En ese Mierdra encontramos la pólvora para dinamitar al lenguaje desde dentro, incrementar sus horizontes, y al mismo tiempo vaciarlos al demostrar la arbitrariedad del signo y, con ella, la posibilidad e(sté)tica de renovar el lenguaje literario con nuevos significantes, que Jarry utiliza para delinear la personalidad carnavalesca de su marioneta del poder, el padre Ubú. Pero, a diferencia de Jarry quien corroe el poder del inefable padre con los neologismos, Cortázar les dará una significación ritual a ellos pues, perdido su significado tradicional, no se quedarán en la simple explosión sonora. En lugar de ello los neologismos adquieren su significado en su creación conjunta: tanto Horacio como la Magas lo conocen, nadie más. El acceso al conocimiento es exclusivo de ambos y de sus días como amantes, de ahí el carácter ritual en el que se transfigura el uso común de las palabras en función al descubrimiento.

Esto no quiere decir, sin embargo, que nosotros como lectores descubramos significantes vacíos, y por lo tanto estemos en las afueras, excluidos, pues muy bien extrapolamos un sentido del capítulo entero. La razón es el hecho de que más allá de que se trate de un cambio de vocabulario este no afecta a la sintaxis. Además se mantienen algunos sustantivos y verbos. De este modo, al mismo tiempo que consigue reinventar el lenguaje del amor, Cortázar consigue colocarnos, como lectores, en el límite de la comprensión y la no comprensión, el umbral mismo de la revelación que, en la narración, los mismos personajes anhelan. No obstante, a diferencia de nosotros los lectores, Oliveira no atraviesa este umbral pues esa sensación de haber encontrado por fin el cielo se deshace muy pronto.[9]

Este último aspecto se resalta muy bien, por ejemplo, si tenemos en cuenta la ubicación del capítulo siete antes mencionado. El capítulo precedente (6) se dedica a relatar la manera habitual que ambos tenían para encontrarse por Paris. Por su parte, el que le sigue da cuenta de sus acostumbrados paseos por la Quai de la Mégisserie donde ambos se dedican a ver peces. Tenemos, entonces, que el capítulo de tono exaltado se encuentra entre otros dos que no son más que informativos, como si incluso en la disposición de lo narrado se buscase resaltar que ese es un instante de completitud destinado a ahogarse en lo consuetudinario [10].

Ahora bien, si Horacio puede entrever el amor como lo entiende la Maga y, de ese modo, sentirse completo, jamás puede comprender el vínculo, otra forma de amor, que ella guarda con su pequeño hijo, Rocamadour. El bebé de la Maga es un personaje absolutamente escatológico en el que siempre está resaltada la dimensión física: las heces, el ano, la saliva. Así, las dos personas en la vida de la Maga son totalmente antagónicas: Horacio, el obseso racionalista; Rocamadour, el niño sin palabras, solo corporalidad. Entre ambos, la Maga se establece como dialéctica, el tercer vértice del triángulo. Solo si

tenemos en cuenta esto último podemos entender la separación entre Oliveira y ella tras la muerte de Rocamadour, pues con la desaparición del bebe, la Maga pierde una parte de su identidad. Más aún, es después del capítulo 28 que se le deja de llamar de manera sistemática con el nombre adoptado por su fantasía para referirse a ella cada vez más con su identidad primera: Lucía.
La desaparición de la Maga es la primera instancia en la desarticulación del Club de la Serpiente. Después de las peleas de Ossip con Oliveira, discuten este último y Ronald, desparecen algunos miembros y nuestro protagonista decide alejarse del Club para, hacia el final de capítulo, terminar sus confusos días en un incidente policial con una clocharde[11]. Paris como espacio de búsqueda de una realidad esquiva, pero expectante a cualquier vuelta de esquina se ha quebrado, solo queda los días que se suceden en una enferma repetición de modos y actitudes ya perdidos. Es entonces cuando Oliveira decide regresar a Buenos Aires, la ciudad latinoamericana que dejó tiempo atrás.

II. Buenos Aires y los tablones: la fractura de los puentes

Ingresamos, entonces, a la segunda parte de la primera de las lecturas, la llamada “Del lado de acá” (iniciada en el capítulo 37). Quizá sea conveniente, ya que hablamos de cada una de las partes como correspondiente a una ciudad, establecer, a manera de bisagra, el paralelo entre Buenos Aires y París. Líneas arriba aludimos la diferencia en los espacios de cada parte. Así afirmamos que, mientras que en París Horacio se movía como un *flaneur* en búsqueda de algo o alguien, en Buenos Aires, termina recluido en el departamento, el circo o el hospital, dispuesto solo a recordar los días al lado de la Maga. Por lo tanto, no solo tenemos un cambio en él sino en el ambiente físico de nuestro personaje. París es la libertad, las calles solo trazadas para que por ellas caminen nuestros personajes sin rumbo, pero en la búsqueda, mientras que Buenos Aires es el estar recluido, encerrado en espacios bien delimitados, entre los cuales se reparte el regreso y, al mismo tiempo, el extrañamiento de Oliveira. Son tres los lugares en los que transcurren los últimos diecinueve capítulos: el departamento en el que vive con Gekrepten, una vida de pareja instalada y normal, muy distinta a la que guardaba con la Maga; el circo, en el que trabaja; y el hospital, donde tiene como interlocutores a los locos – gente sin razón -, cuando antes tenía a los del Club – gente con la razón exagerada.
“Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia” (37,375), es el comienzo de esta parte, inicio en el que se nos introduce al mejor amigo de Horacio en Buenos Aires, una especio de doble. En la dinámica de Horacio como buscador, su amigo Traveler es una suerte de versión suya sin experiencia del exilio, por haberse quedado en el mundo porteño, una sociedad que le incomoda pero de la que no se aparta. También sin la necesidad de un amor enajenante, por abrirle una nueva forma para el ser racional, y sin la perspectiva de la mujer como dadora de una unidad que ella proporciona sin entender (ambos aspectos muy marcados en la Maga de Horacio).

La relación con Talita es un ejemplo de esto. En esta relación, acerca de la cual Oliveira reflexiona únicamente en el capítulo 78, ellos se ven a sí mismos como "unos porteños humildes y sin embargo sabemos quién es Pyere de Mandiargues" (40, 384); es decir, precisamente como aquellos seres sedientos de Occidente de los que se compadecía Horacio, por su entusiasmo provinciano con Europa. A su regreso, el deportado Oliveira, alienado por la Maga y París, se encuentra con este amor pedestre, por humano, frente al cual reaccionará transfigurando a Talita en la Maga (como si ésta última no fuera sino una idea arquetípica). Tal vez la única similitud fáctica, no inventada por Horacio, entre ella y la Maga es la actitud lúdica con respecto del lenguaje – "juegos del cementerio", "preguntas – balanza" – que, ante los ojos de unos criollo bien instalados como Don Crespo y la señora del Gutusso la hacen una estúpida, una loca (40, 386).

Descubrimos, entonces, que en su búsqueda incesante nuestro personaje ha cambiado de significante para la Maga, pero no de significado: la esposa de Traveler le serviría, lo mismo que la mamá de Rocamadour, para trasladar su necesidad de llegada al mundo Rayuela mediante la confusión (consciente o no, esto no queda claro), como si la necesidad de no asumir el fracaso lo llevara a reinterpretar la realidad. Dicha realidad, como ya hemos visto, es una mujer porteña sin el "cosmopolitismo" que podría significar un paso por Europa. ¿Por qué Horacio funde en una sola mujer a la Maga con Talita, mujeres tan distintas? ¿Por qué escoge precisamente a Talita, mientras vive con Gekrepten, ambas mujeres propias de una realidad a la que él renunció con su viaje a Francia? Él lo hace porque, en su necesidad de un centro más allá de las oposiciones, conjugado con la mujer como mediadora – ya lo vimos líneas arriba con la Maga - , la confusión de ambas imágenes fundiría no solo a ellas, sino también a Europa con América Latina, a la razón con la barbarie, al espacio abierto con el espacio cerrado. Lamentablemente, ya no tendrá el aliento de su vida parisina pues en Buenos Aires esta búsqueda será una patología, esfuerzo impotente por construirse un centro con las migajas de un pasado infructuoso, razón por la cual Oliveira termina, literalmente, al final de esta lectura, estrellado contra esa Rayuela idealizada.

Quizá el capítulo más relevante en esta parte del libro, en función a nuestra interpretación de Rayuela como una novela en la cual el motivo de la búsqueda es una constante, y en función a los vínculos establecidos entre la pareja y Horacio, es el número 41. El episodio de los tablones fue el primero que escribió Cortázar y esto es profundamente significativo si hablamos de un escritor que siempre afirmó no seguir un desarrollo programático en la realización de su trabajo, sino todo lo contrario, el abrir las esclusas del hacer para estar lo más cerca posible del otro lado. Talita colgando en ese puente es el nexo entre Horacio y su otro yo, Traveler, una suerte de Horacio sin exilio (por lo tanto, sin esa marcada oscilación entre conceptos antagónicos) que con su conviviente le envía el mate a Horacio. El mate, sobra decirlo, es la representación metonímica de la argentinidad y en él Traveler le alcanza quizá la última oportunidad de identidad. Si bien durante gran parte de la novela Horacio se ha presentado como una persona que reniega de la Nación – con mayúsculas – y busca alternativas - culturales, afectivas - a partir de la afiliación (individualidad que se construye antes que ser determinada por sus antecedentes familiares y sociales), también es cierto que, por otro lado, "persiste en Rayuela una nostalgia por el espacio perdido", ya sea la infancia o

la inocencia, en este caso una forma de ser previa a la experiencia europea muy bien representada en quien, a manera de espejo, tiene al frente: Manuel Traveler [12].

En este capítulo, Oliveira es quien establece el puente con el *otro lado*, Traveler y Talita, para que le llegue lo que él tanto anhela en ese momento. Hay que advertir que dentro de la novela se trata de la única vez en que Horacio no se plantea la necesidad de cruzar el puente sino que es él quien se constituye en la orilla destino, la orilla a la que debe llegar lo que le solicitó a su amigo, los clavos y el mate. No obstante, es inútil o demasiado tarde, como se vea, porque su amigo sabe de antemano que Talita no solo se negará a caer en la pieza de Oliveria, sino que regresará hacia él. El mismo Horacio tiene una posición ambigua al respecto, pese a ser quien armó el puente: Pretender que uno es el centro", pensó Oliveira, apoyándose más cómodamente en el tablón. "Pero es incalculablemente idiota" (41,398).

Reparemos en lo plástico de la escena: dos edificios, separados por unos cuantos metros, ventanas paralelas y unos tablones que se sujetan bien para que hagan las de puente entre Traveler y Oliveira, entre el argentino que se quedó y el argentino que se fue, entre el hombre que lleva una vida plácida junto a su amor, Talita, y el otro que fue arrancado de ella tras la muerte de Rocamadour y la desaparición de la Maga, entre el lado de acá y el lado de allá. Arriba del puente, en el aire, una región marginal y sin sustento, los objetos materiales se vacían del significado para adquirir uno nuevo, simbólico y ritual, el de la comunión y la posibilidad del centro en el laberinto, que terminará estrellado contra la pared y disperso. Abajo del puente un grupo de niños y mujeres, apelotonados, expectantes, observa con detenimiento lo que a sus ojos es una temeridad, la exposición gratuita de una vida, la de Talita, en un acto farsesco. De este modo, Cortázar nos propone diversos lados, facetas de este episodio, en franca correspondencia con la estructura de la novela, a partir de un hecho objetivo: el traslado de los clavos y el mate de un sitio a otro.

Cabe añadir que quien lo hace, Talita, es una mujer que atraviesa a medias un puente con un objetivo que se escapa a su individualidad. Si en la primera parte de la novela, la Maga era quien hacía los puentes para después destruirlos, la mujer, en esta ocasión tendrá un papel menos ideal y más instrumental. Se ha escrito mucho respecto a la anulación de la subjetividad femenina en las mujeres de la novela y, en general, dentro de la producción de Cortázar. Además, se resalta el hecho de que los personajes masculinos accedan a nuevas instancias de autoconocimiento, revelaciones, en las que las mujeres se encuentran al margen. Hay mucho de cierto en esta afirmación en el caso de la Talita del capítulo 41 y la de los capítulos finales del primer modo de lectura (una mujer que se convierte en la excusa para confundir realidades, confundirla con la Maga, como hemos señalado), pero lo más resaltante en ella es el hecho de que en la pira de la identidad sea el sacrificio: no importan sus miedos ni lo que ella piense, tampoco si se cae de improviso, lo único valioso es el juego entre esos dos hombres que de una manera silenciosa han terminado por pactar un conflicto que intuían y que tendrá su cénit con el beso que le da Horacio a ella.

- No me muevo – dijo Talita –. Pero parecía que...
- Sí, pero apenas – Dijo Oliveira -. Vos no te movás, es lo único que se puede hacer.

"Ya me han juzgado", pensó Talita. "Ahora no tengo más que caerme y ellos seguirán con el circo, con la vida" (41, 406)

De todos modos, será una de las últimas derrotas de Horacio Oliveira en esta primera forma de lectura. Tras la muerte de Rocamadour renunció a la Maga; tras el incidente con la clocharde no solo perdió a Paris y su complicidad con el Club de la Serpiente, sino también renunció a su racionalidad asqueada de lo físico; tras el episodio de los tablones renuncia definitivamente a fundar su identidad a partir de las raices nacionales: nos queda un personaje alienado de forma definitiva que, como un alucinado, termina arrojándose de una ventana al cielo de la rayuela dibujada en el patio del manicomio en el final de la novela. ¿Oliveira se arroja porque, saturado de solidaridad humana – la de Traveler y Talita – termina descubriendo que duraba solo un "instante terriblemente dulce" sin posibilidad de eternidad (56,509)? Por el contrario, ¿él intenta suicidarse porque la promesa del kibbutz personal era irrealizable, no entraría jamás al cielo, ni siquiera por un instante (56, 497)? Cualquiera sea la respuesta queda siempre la sensación de que la novela acaba como comenzó - con una pregunta – y, en ese sentido, las posibilidades de encuentro con un nuevo hombre, que reclaman tanto el protagonista como el autor de Rayuela, no van más allá de la problematización de elementos antinómicos aparentemente irreconcialiables.

Antes de ingresar en la última parte de este trabajo, la que se refiere a la segunda lectura del libro como otra forma de búsqueda y el planteamiento de novela que se explicita en Rayuela, es conveniente detenernos en la figura del "kibbutz del deseo" a la que acabamos de aludir. Oliveira define al kibbutz como una colonia – por lo tanto, comunión social – en la que se pueda "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 (36, 354 -355) ". En esta explicación que nos da el mismo protagonista de su ideal es necesario resaltar el hecho de que en este lugar anhelado se espera por fin "encontrar" y, al mismo tiempo, establecerse. Más adelante, la fantasía del kibbutz reaparece mediante la conjunción de imágenes de París con Buenos Aires (como lo hace con la Maga y Talita):

> ...entrecerrando los ojos para no aceptar la vaga luz que subía por los portales se imaginaba muy lejos (al otro lado del mar, o era un ataque de patriotismo?) el paisaje tan puro que casi no existía de su kibbutz...cómo habrá cambiado tu calle Corrientes, Suipacha, Esmeralda, y el viejo arrabal... muy lejos en el fondo de los ojos seguía viendo su kibbutz, no al otro lado del mar o a lo mejor al otro lado del mar, o ahí afuera en la rue Galande o en Puteaux o en la rue de la Tombe Issoire, de cualquier manera su kibbutz estaba siempre ahí y no era un espejismo. (36, 363)

Como señala Saona, en este fragmento se "niega la localización terrenal del kibbutz", se hace de él una instancia ubicua, que está en cualquier parte. En este sentido, se toman, indistintamente, elementos de las dos ciudades que han determinado el camino de Oliveira como "si el kibbutz fuera en realidad el espacio en que las dos ciudades se encontraran" [13]. De ahí el fracaso de la búsqueda metafísica de nuestro protagonista pues si el kibbutz no debería tener referentes específicos – ya que los trasciende -, este existe a partir de la conjunción de Paris con Buenos Aires, instancias que en el proyecto de ideal pueden mezclarse pero que efectivamente no lo hacen: ya hemos visto que son dos espacios bastante diferenciados.

No solo ocurre esto en el plano de las ciudades, sino en la distribución física del texto. El lector de la novela, en su primera forma, se encuentra, como habíamos señalado, con dos bloques de capítulos: “Del lado de allá” y “Del lado de acá”. Ambos, en una franca correspondencia con el Oliveira que siempre divide la realidad en términos antagónicos, sin posibilidad dialéctica; el parcelar la realidad y, de ese modo, falsearla. Podríamos decir, entonces, que el lector de Rayuela que lee la novela de manera convencional se queda en su manera Horacio, escindido entre dos términos. En este sentido, ¿cómo podríamos entender la lectura según el tablero de dirección, una lectura que salta capítulos y páginas, lo mismo que espacios? ¿A qué personaje nos recuerda esta lectura que quiebra los antónimos y se instaura como una comprensión total de la realidad, un kibbutz ubicuo, el cielo de la Rayuela?
La respuesta es clara: la lectura según el tablero de dirección es una lectura que sigue el modelo, la personalidad de la Maga. Así, además de ser lúdica, es profundamente revolucionaria desde el momento en que advierte que el novelar convencional – realismo, naturalismo - es una puerta cerrada a otras instancias de comprensión, lenguaje que confabula contra el hombre. Si la Maga le reprochaba a Horacio su racionalismo, esta segunda lectura le achaca a la primera el quedarse en la simple exposición del problema, no llegar a una antropofanía. Entonces, nos toca analizar la segunda lectura de la novela, una lectura que cuestiona a la novela como género y lenguaje espejo de una realidad definida y transparente.

III. Morelli y la novela o la búsqueda del lenguaje

Al inicio de este artículo, cuando identificamos las dos maneras que tenía el lector de abordar la novela aludimos al aparente desorden receptivo que provocaba la lectura según el tablero de dirección. Hemos calificado de aparente pues atrás de él se encuentra una muy elaborada y reflexiva concepción de cuál debe ser el vínculo entre lector y texto. Es cierto que muchas novelas plantean este aspecto, pero lo particular de Rayuela radica en el hecho de que dentro de ella misma encontramos las preocupaciones estéticas para la novela y su soporte: el lenguaje. Mientras el bildungsroman, por ejemplificar con un caso, plantea el crecimiento artístico del individuo en función a su naturaleza dialógica – pensemos nada más en Hans Castorp dialogando con Naphta o su primo Joachim en La montaña mágica -, en Rayuela encontramos, además, una explícita reflexión acerca de la novela como género y producto social en las Morellianas. La comunicación, otro puente, ¿debe ser unidireccional y básicamente receptiva o el significado se actualiza – y reinventa – en el receptor? De ocurrir esto último, ¿se caería en la anarquía interpretativa y la obra, unívoca y fija, se perdería en el texto, multiforme, inestable? Más aún, ¿esto último debe ser identificado con la imposibilidad de generar y transmitir significados, todos involucrados en un solipsismo pernicioso?
Si Rayuela, tal y como hemos visto es, en la primera de sus lecturas, una novela cuya temática, acaso principal, es la de la búsqueda – orientada en los caminos del arte, la música, el amor, las ciudades, la literatura, la amistad, etc - , en la segunda de las lecturas se amplifica la búsqueda a un nivel mayor: el de la novela en cuanto género literario. Esta vez la búsqueda marcará a un

personaje adicional - Morelli, ya lo sabemos - quien se dedica a la escritura de novelas y, justamente, aparece en el capítulo 116 con una glosa suya a L´abbé C de Georges Bataille (la intertextualidad enfatizada desde un inicio)[14]. No aparece como personaje sino hasta el capítulo 22 – cuarenta y dos "espacios" después según el tablero de dirección -, capítulo en el que, atropellado por un auto, es rodeado por transeúntes parisinos. Oliveira, uno de ellos, plantea la posibilidad de llamar a su familia para enterarla de lo ocurrido. El muchacho que tiene por interlocutor le aclara que eso no es posible pues Morelli "No tiene familia, es un escritor" (22, 238). A diferencia de Horacio quien, quiéralo o no, tiene una familia, un pasado, parece que la condición de escritor de Morelli hace de él una persona sin raíces visibles. Más aún, él afirma que la mejor cualidad de sus antepasados es la de estar muertos: esta característica sería la única que él heredaría, es decir, la desaparición física como preámbulo a la burlesca desaparición en la memoria (107, 638). Por eso, si Horacio se encuentra en el conflicto de desprenderse o no de su horizonte filial y social, en el caso de Morelli esto no se da, pues lo que es él lo es en función a sus obras. Del mismo modo en el que parece haber roto con su pasado personal, buscará hacerlo con el pasado literario: "¿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? ", dicen los miembros del Club de la Serpiente con respecto de sus alcances estéticos (99, 614).

Un primer reflejo de esta "declaración de principios" es el eco que en la novela que leemos en su segunda forma se hace de estas palabras. Morelli buscará destruir la novela en la apertura o extensión de lo que consideramos literario o no pues en De otros lados se incluyen textos diversos. Tenemos, por ejemplo, textos del tipo "cierre relámpago", o las cartas del licenciado Juan Cuevas (89); por otro lado, un gran número de citas – Lezama Lima (81), Aulio Gelio (148), etc -; luego, episodios que aclaran la trama de la primera lectura – Horacio en Paris y Buenos Aires -; y, finalmente, las Morellianas. ¿Cuál es el objetivo de reunir bajo la aparente unidad de un libro a escritos diversos y aleatorios?

Es imposible no advertir un parecido entre las intenciones del Cortázar miscelánico y el Ready Made de Marcel Duchamp, antes aludido. Mientras este último ubicaba un urinario en una galería o museo para, de ese modo, no solo agitar a los espíritus reaccionarios, sino también cambiarle el significante - un urinario en un museo no es más un urinario, ha dejado de serlo para ser una pieza de colección - Cortázar reúne textos diversos para hacer de ellos instancias de realidad, mostrar todas las facetas posibles de ella y, al mismo tiempo, convertirlos en literatura. Así, se da un movimiento doble: la literatura adquiere una expresión más cotidiana, menos académica y, por otro lado, se eleva a literario a escritos que, por su naturaleza, bajo ningún aspecto podrían ser considerados como tales.

Por otro lado, esta reunión de diversos textos, que sin el oficio caprichoso de una voluntad no tendrían ninguna coincidencia, supone que se ha advertido cierta falta de dinámica en la narrativa tradicional, ciertas reglas que, en boca de Morelli, son acusadas de general complacencia, actitud acrítica en el lector y asunción de formas retóricas inocuas por parte del escritor. Al identificar estas reglas lo que hace cuando introduce textos "no literarios" es empezar a jugar con ellas, recorrer nuevos senderos para encontrar un nuevo lenguaje novelesco.

Entonces, Morelli, sin pasado, encontrará su ser, su personalidad en el camino o la búsqueda de la literatura que él anuncia. Las intenciones y los alcances de novelar de este modo las formula él mismo cuando compara al libro con los dibujos psicológicos de la Gestalt para que sea el observador –lector – quien complete, en una actitud dinámica el significado de la novela. La suma de fragmentos o partes se convertiría en una realidad total e imperfecta, la que busca el escritor utilizar como umbral hacia una perspectiva distinta de la realidad, tanto en el autor como en el lector. Así, el significado se presenta abierto pero no por eso vacío: la apuesta de Rayuela no es nihilista, como ha querido entender cierta crítica postmoderna, sino que cimenta el lenguaje al resaltar su vitalidad, la posibilidad que tiene de reinventarse sin descanso: los significados se actualizan en una norma dinámica, jamás cerrada o unívoca.
Morelli en su afirmación del presente y el futuro, la novela como miscelánea y la interacción entre lector y autor son los aspectos vistos hasta el momento. Es momento de complementarlos señalando el contraste con el tipo de novela frente al cual parece que se reacciona: la novela psicológica, la narración de causas y efectos, ese mundo mundo cerrado que se había dedicado a ser juez y parte, espejo de un mundo estable - por unívoco -, susceptible de ser descifrado en sus instancias íntimas es subvertida en la segunda lectura pues el objetivo del plurilinguismo no es el mostrar una visión unívoca del mundo y de sus representaciones lingüísticas sino mostrar diversas parcelas de la realidad. Esto no quiere decir que no se pueda extrapolar un sentido, nada más alejado, solo quiere decir que el lenguaje de la novela ha perdido pretensión para desconfiar de sí mismo.
No obstante esta desconfianza, se le utilizará como medio para acceder al cielo: sin palabras llegar a la Palabra. Más allá de que con esta búsqueda se entronque con otra vertiente de la tradición literaria - como El cuarteto de Alejandría o, siglos más atrás, la vertiente de Cervantes o Sterne – esta afirmación por negación del lenguaje se encuentra en el corazón mismo de la novela como género. La búsqueda de Morelli abre la novela a fuerzas centrípetas que congregan una legión de dialectos que se saltan y superponen pero con el objetivo de concentrar el lenguaje en lo que se considera su verdadera función: convertirse en el puente para el acceso a otra orilla (de ahí la diferencia entre Rayuela y, digamos, un collage).
En el movimiento pendular de la novela como género, Rayuela se instalará como un referente de un problematizar las representaciones de la realidad a través de la palabra. De ahí la riqueza de la novela pues se trata de buscarle nuevos caminos de expresión a un género inclasificable y proteico. Por otro lado, la posibilidad ética de darle una dimensión verdaderamente humana al hombre enarbola el lugar activo de la literatura en la sociedad, no solo en lo concerniente al aspecto estético, sino también al lado político. En última instancia, sería muy difícil entender a artistas como José Emilio Pacheco - con sus traducciones y re-elaboraciones de poemas o Manuel Puig – con su particular versión de lo cursi - sin tener en cuenta a la novela de Cortázar. Incluso escritores del llamado Boom de novela hispanoamericana presentan similitudes, diálogos con Rayuela: García Márquez y la búsqueda de la identidad en un tiempo que entremezcla mito con modernidad o Donoso y la explicitación de la textualidad literaria, la impotencia de ir más allá de la palabra. Una palabra que en Rayuela se encuentra al final como una suerte de premio para el lector, no cualquier tipo de lector, sino aquel que la jugó

siguiendo tanto el orden de las casillas como su desorden: quien la ha leído en las dos maneras, habrá accedido al cielo.

---

[3] La referencias a culturas e historias más allá de los límites de Occidente son constantes en la novela. El objetivo de esto es mostrar rutas alternas a la comprensión y explicación de la realidad que asumió Occidente para, de este modo, relativizar algún posible intento de convertir lo que son perspectivas en absolutos. En cuanto a Egipto, la referencia más clara se da cuando en el capítulo 42 se cita al Libro de los muertos, importante texto sobre la vida de ultratumba (en él estaba explicada la teología egipcia).

[4] Tomamos las tesis que en su brillante Los hijos del limo Octavio Paz despliega a propósito del arte y su realización en el contexto de la Modernidad desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo pasado. Según él, el arte, la poesía en particular, ha tenido un movimiento ambiguo de atracción y rechazo hacia la Modernidad occidental.

[5] Las citas entre comillas pertenecen al mismo libro de Paz. En: Paz Octavio, Los hijos del limo Barcelona, Seix Barral, 1981 p.50

[6] Es significativo que sea la Maga quien forma el Club de la Serpiente pues ella es la personificación de la sinrazón o la inconsciencia ya aludida (explícita en el cuarto capítulo del libro cuando el narrador detalla la percepción que de ella tenía el Club). Por otro lado, también lo es el hecho de que la diáspora en el Club se haya provocado tras la muerte de su hijo, Rocamadour, otra personificación de la sinrazón, desde el momento en el que se trata de casi un recién nacido en el que solamente se resalta lo físico (heces, por ejemplo).

[7] Genover, Kathleen Claves de una novelística existencial (en Rayuela de Cortázar), Madrid, Playor, 1973 p.51

[8] Hacia el final de este ensayo, cuando nos toque trasladar el motivo de la búsqueda a la novela como género, procuraremos dar algunas luces al respecto. Por otro lado, en la tradición hispanoamericana encontramos casos paradigmáticos como puede ser el último canto de Altazor, poemario en el que el ángel – poeta cae del cielo a la pura onomatopeya de la nada o al balbuceo infantil, preámbulo a la adquisición del lenguaje (muerte y nacimiento que se dan la mano). Otros casos, no menos célebres son los de En la masmédula de Oliveiro Girando y el de Trilce de César Vallejo en los que desde el título se plantean las capacidades expresivas del lenguaje desprendido de un significado.

[9] Más adelante, plantearemos la renovación del lector en el lenguaje, utilizado como medio de revelación en la novela.

[10] Sin embargo, no es gratuita la alusión a los peces en el capítulo ocho. Ellos aparecen de nuevo en los capítulos 25 y 92. En el primero de los mencionados es Ossip Gregorovius quien le cuenta a la Maga la vez que se inició "en las labores propias de mi sexo". Esta vez no se trata de una mujer similar a la Maga sino de una prostituta que tenía, bajo la cama, un acuario. Dice Gregorovius: "Entonces, hacer el amor era eso, un pez negro pasando y pasando obstinadamente. La repetición al infinito de un ansia de fuga, de atravesar el cristal *y entrar en otra cosa*" (275 – 276, cursivas nuestras). Descubrimos, por lo tanto que hay un vínculo subterráneo entre esos paseos a ver los peces y la concepción del amor que tiene la novela, como umbral o medio de acceso. Más aún, en este vínculo el hombre – Ossip uno de los dobles de Oliveira – es animalizado, por lo tanto enajenado a la razón, para de ese modo hacer más instintiva – netamente sexual, el encuentro con la prostituta - la necesidad de entrar al "otro lado". En cuanto al capítulo 92, este narra un encuentro entre Pola y Oliveira. En este, Oliveira se adapta al nuevo lenguaje que es estar al lado de Pola. Dice el narrador que Oliveira: "Habituado sin saberlo a los ritmos de la Maga, de pronto un nuevo mar, un diferente oleaje lo arrancaba a los automatismos, la confrontaba, parecía denunciar oscuramente su soledad enredada de simulacros" (92, 589). De este modo, el narrador convierte mediante la analogía entre el cambio de pareja y el viaje en un mar desconocido a Oliveira en un pez que hacia el final de su encuentro con Pola cree que "Solo el placer en su aletazo último es el mismo; antes y después el mundo se ha hecho pedazos y hay que nombrarlo de nuevo, dedo por dedo, labio por lado, sombra por sombra" (92, 589).

[11] Es imposible interpretar el episodio con la clocharde de manera unívoca, bien puede ser la refrendación del fracaso de Oliveira, como también la explicitación de su nueva sensibilidad. En el primero de los casos, basta recordar que Emmanuele es totalmente escatológica, más aún que Rocamadour, desde el momento en el que se trata de una excéntrica social. Ambos, Oliveira y la clocharde, se encuentran bajo un puente, como si la imagen del puente como tránsito ya fuera inútil, y no quedara más que el sacrifico frente al recuerdo de la Maga (anticipo

de lo que ocurrirá después con Talita). Sin embargo, podemos también entender este episodio como el abandono de nuestro protagonista de esas maneras racionales asqueadas de lo físico, un abandono realizado en el cuerpo de Emmanuele, instrumento de conocimiento.

[12] Este último aspecto se encuentra muy bien interpretado por Margarita Saona en su libro Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea (la parte que resaltamos entre comillas es una cita literal). En este libro, ella se dedica básicamente a analizar dos personajes: Horacio y Morelli. Según ella, ambos se caracterizan, en el contexto de la narrativa contemporánea latinoamericana, por el hecho de que los vínculos que establecen son de afiliación antes que de filiación. Dice Saona: "El sujeto en Rayuela muestra una relación conflictiva con respecto a la familia y la nación, en la que hay una necesidad de alejarse del país, de distanciarse de su tradición literaria (concebida en términos de un linaje), y de los parientes (concebidos como encarnación de los "valores" nacionales). Pero paralelos a esa voluntad de distanciamiento aparecen señales de que la ruptura no es un asunto resuelto". Más adelante: "En la concepción de Oliveira, la familia y la nación constituyen una forma de identidad, unas raíces, un pasado con el que es necesario romper, con el que ya se ha roto" En: Saona Margarita Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea Buenos Aires: Beatriz Viterbo p. 133 y p.141

[13] En: Saona, Margarita Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea Buenos Aires: Beatriz Viterbo p. 151

[14] No es casual que se cite al autor de La literatura y el mal y Madame Edwarda quien propone entender a la relación erótica como instancia de conocimiento humano en tanto entra en juego dentro de ella la transgresión. Según Andrés Amorós, Emir Rodríguez Monegal y Severo Sarduy han analizado los vínculos entre ambos escritores. Para conocer más acerca de la literatura y la filosofía de Bataille recomendamos la novela Historia del ojo y la ya mencionada La literatura y el mal.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Mijail, Teoría y estética de la novela Madrid, Taurus, 1989. 518 p

Cortázar, Julio Rayuela Madrid, Cátedra, 2003 746 p

Genover, Kathleen Claves de una novelística existencial (en Rayuela de Cortázar), Madrid, Playor, 1973.

González Echevarría, Roberto Mito y archivo México: Fondo de cultura económica, 1998, 223 p.

Paz Octavio, Los hijos del limo Barcelona, Seix Barral, 1981 229 p.

Saona Margarita Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea Buenos Aires, Beatriz Viterbo 270 p.

Sartre, Jean Paul El existencialismo es un humanismo Buenos Aires, Editorial Huáscar, 1972.121p.