

Rayuela: Tiempo y Figuras

Julio Cortázar y Walter Benjamin

Por Álvaro Cuadra

RESUMEN

Nos proponemos esclarecer dos cuestiones que nos parecen fundamentales para develar una cierta concepción narrativa inmanente a dos autores: En primer lugar, mostrar que la noción de "figura" en Julio Cortázar es congruente con aquella de "imagen dialéctica" en Walter Benjamin, en cuanto ambas remiten a la leve instantaneidad fulgurante de un tiempo discontinuo. Fulgor e instante, como en un singular Haiku, se dan cita en las "morellianas" y otros relatos del escritor franco-argentino y en una singular concepción de la historia, según se desprende de algunas notas dispersas del pensador judío-alemán. En segundo lugar, nos interesa escudriñar esta poética de la temporalidad como condición de posibilidad para la emergencia de una nueva narrativa novelesca e histórica. Una narratividad que subvierte el tiempo burgués, lineal y continuo, como gesto utópico - político de emancipación.

PALABRAS CLAVE: Imagen dialéctica, figura, instante, narración.

Introducción

*Algunos días
no viene el ruiseñor
otros, dos veces*

Takai Kitô (1741 – 1789)

En enero de 1984, la revista francesa “*Magazine Littéraire*” dedicó su *dossier* a Julio Cortázar. Un mes antes de su muerte, las letras galas despedían así a éste, su hijo adoptivo¹. En aquella entrevista, Cortázar vuelve sobre uno de sus temas favoritos, la teoría del “*doppelgänger*”, proponiéndonos la idea de que de alguna manera Edgar A. Poe y Charles Baudelaire constituyeron “dobles” durante el siglo XIX. Como se sabe, fue el gran poeta del simbolismo quien tradujo y, en cierto modo, asimiló, el espíritu del poeta estadounidense: un hombre refinado y sutil, como el mismo Baudelaire, para quien su patria americana fue una gran cárcel y nunca estuvo a su altura.

Lo que Julio Cortázar no nos cuenta es que esa primera “figura” exige considerar otra no menos relevante. Por de pronto, el hecho de que fue él, precisamente, uno de los más connotados traductores de Poe al español y a la contemporaneidad. Así, pues, estaríamos ante un juego a tres bandas. Sin embargo, sospechamos que falta todavía una pieza para completar el rompecabezas. La pieza ausente se llama Walter Benjamin, el gran pensador herético que, de una manera oblicua, tradujo e interpretó a Baudelaire y a Poe.

La congruencia entre la escritura de Poe y Baudelaire ha sido objeto de numerosos estudios y es ya un tópico de los estudios literarios. Poco se ha dicho, en cambio, de la fascinante concomitancia de estos otros “dobles”: Walter Benjamin y Julio Cortázar. Como en un cuadro de Chagall, estos dos escritores se encuentran en un París imposible, donde la magia y el sueño componen extrañas convergencias en un tiempo indefinido.

Rayuela, la gran novela cortazariana bien merece una relectura a más de cuarenta años de distancia. La escritura de Cortázar en esta obra delata su parentesco e inscribe en la tradición literaria latinoamericana, aquellos hallazgos de las vanguardias: Joyce, Breton, Woolf y, de manera menos evidente, Walter Benjamin. Este

¹ Magazine Littéraire. Janvier. 1984

aire de familia se relaciona, ciertamente, con un particular modo de relatar una historia: esto es, una nueva concepción del narrador y del tiempo. En esta contra-novela, al igual que en Benjamin, lo subitáneo del momento poético es vía de acceso a una comprensión otra de semejanzas no sensibles, “figuras” en el caso del escritor franco-argentino, “imagen dialéctica” en el pensador alemán.

Si bien se trata de un “algo” tan fino como la seda y “casi” tan inane como el vacío y la nada, es en ese “casi en el que debemos detenernos. En el instante en que el tiempo se detiene, como una apabullante repentinidad, la oposición entre vacío y espíritu queda abolida. Ya sin palabras, sólo nos sobrecoge la tenue presciencia de un absoluto que es soledad y silencio. Lo subitáneo del instante poético es el “ahora” en que lo que “no-es” entra en constelación con el “es”, como escribe Jankélévitch: “Llamaremos al instante Casi – nada (Presque – rien) o Casi – ser (Presque – être): casi ser en tanto que emerge en el ser al salir del no – ser, casi – nada en tanto que es análogo a la nada; casi – nada en tanto que la chispa se apaga, casi – ser en tanto que, por el hecho mismo de apagarse, se enciende”²

Nos proponemos, entonces, esclarecer dos cuestiones que nos parecen fundamentales para develar una cierta concepción narrativa inmanente a estos dos autores. En primer lugar, mostrar que la noción de “figura” en Julio Cortázar es congruente con aquella de “imagen dialéctica” en Walter Benjamin, en cuanto ambas remiten a la leve instantaneidad fulgurante de un tiempo discontinuo. Fulgor e instante, como en un singular Haiku³, se dan cita en las “morellianas” y otros relatos del escritor franco-argentino y en una singular concepción de la historia, según se desprende de algunas notas dispersas del pensador judío-alemán. En segundo lugar, nos interesa escudriñar esta poética de la temporalidad como condición de posibilidad para la emergencia de una nueva narratividad novelesca e histórica. Una narratividad que subvierte el tiempo burgués, lineal y continuo, como gesto utópico - político de emancipación.

Dos advertencias. Primero. Nos hemos propuesto una relectura de *Rayuela*⁴ que, literalmente, haga presente el otrora de su escritura, por ello nuestra lectura se erige sobre la crítica enunciada por sus contemporáneos. De suerte que de la relación figurativa entre el

² Jankélévitch, V.. Philosophie Première. Introduction a une philosophie du “presque”. Paris. PUF. 1986 (1º ed. 1953). Hemos tomado la cita de Cuesta Abad, J.M. La historia según Walter Benjamin. Juegos de duelo. Madrid. Abada Editores.2004:48

³ Aclaremos que nuestra alusión al Haiku no tiene nada que ver con el gusto simbolista-modernista por toda suerte de exóticas “chinoiserías”. Entendemos el Haiku como una ascesis espiritual austera, sencilla y sutil ligada a la percepción del tiempo y la eternidad. De hecho, hay una estrecha relación entre el Haiku y la filosofía Zen que fue ya subrayada por los surrealistas primero, y por la “Beat Generation”, más tarde.

⁴ Cortázar, J. Rayuela. Barcelona. Editorial Bruguera. 1981 (Original. 1º edición. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1963) Indicaremos en lo que sigue las referencias a páginas según esta edición.

ahora y el otrora podemos barruntar un nuevo sentido. Segundo. Si el *Libro de los Pasajes* es susceptible de ser leído como un *Log-Book*, podemos extender esta hipótesis de trabajo a *Rayuela*, examinando su proceso de producción a través de la *bitácora* de esta novela de Cortázar, compilada hace algunos años por Ana María Barrenechea.⁵ En este sentido, hacemos nuestra la idea benjaminiana-cortazariana de la interrupción y lo discontinuo como lo propio del proceso configurador. Nuestro escrito no podría tomar la forma sino de rodeos, desvíos, divagaciones y merodeos en torno a *Rayuela*.

Sostenemos que en el principio de hacer saltar el *continuum* narrativo se funda, en rigor, un nuevo “*modo de significación*”, un vector cultural alternativo. Como escribe Benjamin: “La conciencia de estar haciendo saltar el *continuum* de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción”⁶ Por extravagante que pudiera parecer a simple vista, la concomitancia entre el pensamiento historiosófico de Walter Benjamin y la poética de Julio Cortázar apuntan en la misma dirección, la emancipación social, política y moral, una cuestión de primera importancia en el presente de América Latina.

Nuestra empresa explícita no es otra que “leer lo que nunca ha sido escrito”⁷, buscar un huidizo aroma de tiempo fugitivo, “aquello” que yace oculto en los pliegues de los signos. Buscamos, en el ahora, la fugaz experiencia del instante en que fulgura una imagen, una figura, capaz de establecer analogías, semejanzas, sentidos inauditos. Instantes que, como el Haiku, definido en el siglo XVII por Matsuo Bashô, son simplemente, aquello que está pasando, en este lugar y en este momento.

Ese “algo” que buscamos, posee la impensada capacidad de transformar radicalmente nuestra experiencia del tiempo y con ello, toda narratividad posible, sea que ésta tome tintes históricos como en el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin o novelescos, como en *Rayuela*, de Julio Cortázar. Aunque, a primera vista, pudiera pensarse que enfrentamos una empresa de carácter “poético”, esto es sólo rasguñar la superficie del asunto que nos ocupa, en cuanto entendemos esta exploración como un “medio de conocimiento”, en el más alto sentido del término.

⁵ Barrenechea. A.M. Cuaderno de bitácora de *Rayuela*. Buenos Aires. Editorial Susamericana. 1963

⁶ Benjamin, W. Tesis de filosofía de la historia. Discursos interrumpidos I. Madrid. Taurus. 1973 :188 (Original: Suhrkamp Verlag. 1972)

⁷ “Lire ce qui n’a jamais été écrit”. Hofmannsthal citado por W. Benjamin in Benjamin, W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. Paris. Les Éditions du Cerf. 2006: 434

1.- Rayuela: Tiempo de rupturas

*Está el haiku
en el viento de otoño,
pero está en todo*

Takahama Kyoshi (1874 – 1959)

Desde que se publicara *Rayuela* en 1963, no ha dejado de suscitar una especial atención, una suerte de fascinación, tanto para lectores como para los críticos literarios. Esta atracción, sin embargo, no ha redundado en estudios más completos y sistemáticos sobre la obra novelística de este autor argentino más conocido como cuentista. En efecto, Julio Cortázar no ha sido suficientemente estudiado. Las más de las veces nos encontramos con artículos que abordan parcialmente la obra que nos ocupa, rescatando así fragmentariamente un aspecto y diluyendo el análisis en epítetos a favor o en contra que en nada esclarecen el estudio. A nuestro entender, *Rayuela* –en la perspectiva de más de cuatro décadas de su publicación- se erige como un hito que se agiganta en la narrativa de habla hispana.

Esta novela ha sido comparada con *Ulises* de James Joyce por el escritor mexicano Carlos Fuentes. Si Joyce renovó la literatura en habla inglesa, corresponde a Cortázar el mérito de abrir, junto a otros escritores latinoamericanos, nuevos derroteros para la literatura en habla castellana. *Rayuela* se asocia de este modo con un cierto periodo de la literatura hispanoamericana conocido como el “*boom literario*” y que va desde *El Aleph* (1949) hasta *Cien Años de Soledad* (1967). El crítico y ensayista peruano Julio Ortega propone, justamente, un conjunto de obras claves o modelizadoras de esta nueva narrativa a la que aludimos. Así, cada obra propuesta resulta ser una proposición de escritura inédita, una práctica textual específica que, no obstante, converge en un espacio mayor que genéricamente se llama “nueva narrativa”.

Sea como fuere, lo cierto es que está fuera de duda que *Rayuela* se inscribe en nuestras letras como una de las obras que inauguran una nueva era. Hay en ella elementos inéditos en el ámbito de la novela hispanoamericana, rasgos propios de una modernidad si se quiere, en el sentido que le dio Baudelaire a este término, lo fugaz y lo perenne se encarnan en la escritura. Al igual que en *Manhattan Transfer* de Dos Passos, esta narrativa se nos presenta como un collage, como un conjunto heterogéneo de escrituras diversas. Hay

una interpelación continua a la enciclopedia del lector y a su participación. La noción de cita es elevada a la categoría de estilo, en fin, un ethos lúdico o irónico unifica y diluye los diversos fragmentos de este artefacto textual en que la realidad se vuelve incierta, evanescente, sospechosa.

Cortázar recoge, por cierto, lo mejor de la tradición universal, simbolismo, surrealismo, que plasma luego con el sustrato latinoamericano. *Rayuela* deviene así una especie de compendio explícito de varias literaturas, de varias culturas. Lo sublime y lo grotesco se dan cita en una suerte de parataxis escritural. Además, desde la casilla de los Morelli, el texto se torna autorreferente, es un nuevo espacio comunicacional que se instaura en el texto, el metatexto. La novela se cuestiona y examina, poniendo en tela de juicio no sólo el género mismo sino la tradición y los protocolos de la narratividad misma.

Antes de adentrarnos en los diferentes aspectos de *Rayuela*, quisiéramos dejar establecidas ciertas concomitancias que nos parecen fundamentales, a saber: révolte-collage-imagen dialéctica - escritura menipea. A primera vista, pareciera arbitrario unir categorías historiosóficas y estéticas con conceptos teóricos, sin embargo, si entendemos el collage como un principio general de composición, como una forma específica, tendríamos que repetir con Yurkievich: "Lo que importa/es/... reconocer su figura básica (figura de la desfiguración, forma de la disformidad), esa figura abierta, combinable, que modela las artes del siglo XX, esa imagen diversa y dispersa que constituye el fundamento (deontológico y noético) de nuestra representación del mundo. El collage es el ícono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible"⁸.

Cuando Picasso construyó el primer collage en 1912, "*Naturaleza muerta con esterillado*", lo que hizo fue fundar un modelo, una forma, para contenidos inéditos. El collage, por ende, es el plano expresivo, un signo y una experiencia nuevos frente al mundo, cuyo campo semántico –por cierto- encuentra su fundamento último en un nuevo "sensorium" que redundante en una gnoseología inédita. Así, podríamos arriesgarnos a afirmar que el collage (plástico, escritural o de cualquier otra índole), es lo carnavalesco de nuestros días, y ello manifiesta una de las dimensiones –precisamente la dimensión estética- de la "révolte". Como se puede constatar, la "révolte", el collage, la imagen dialéctica y lo carnavalesco no son mónadas inconexas, por el contrario, son distintas facetas de un mismo fenómeno: las distintas rupturas o discontinuidades a través de la historia. Esta y no otra es la perspectiva desde la que analizaremos

⁸ Yurkievich, S. A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. Barcelona. Muchnik Editores. 1984: 64

Rayuela. Un espacio sincrético que funde y amalgama proposiciones estético-literarias, una tradición romántico-surrealista, en fin, una gnosis heterodoxa. Ni teorías ni fantasmas sino “experiencias”, que tal como nos enseñó Walter Benjamin nace de la rebelión amarga contra el catolicismo, tal el caso de Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire, para traernos una “iluminación profana” de raigambre antropológica materialista⁹

Rayuela, en su más amplio sentido, posee una cierta función emoliente y subversiva frente a los modelos canónicos (*La Gran Costumbre*) y una función generadora de modelos alternativos; construcción y deconstrucción, dos momentos de una dialéctica que se resuelve en la escritura-lectura. Por ello, Yurkievich afirma que: “ El dispositivo collage rige la composición de *Rayuela* en todos sus niveles, no sólo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación lógicofactual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva de la novela. El collage determina aquí la aprehensión, la concepción y la representación del mundo; es matriz mental motriz de lo verbal¹⁰.

Nuestra mirada entiende *Rayuela*, entonces, como una praxis en que la matriz implica y conlleva lo motriz; así, el proceso de escritura es indisoluble de la lectura de esta obra, mucho más que en otras. Nuestra mirada quiere seguir el ritmo sincopado de la novela, considerando tres instancias en la obra cortazariana que nos ocupa, el proyecto y la escritura (bitácora), la configuración textual y, por último, la lectura y el metatexto.

El título de una obra es, inevitablemente, parte constitutiva del texto, un índice de su “*topic*”, enunciado mínimo de su proyecto y proyección. Hay varias cosas que decir sobre este título. *Rayuela* es un juego infantil que consiste en once casilleros que se dibujan en el suelo y se disponen alternadamente. El primer casillero es rectangular, luego se suceden dos y así, el último es una media luna que recibe el nombre de “cielo”, mientras el primero se llama “tierra”. Se trata de llegar al cielo mediante los saltos determinados por una piedrecita que se empuja con el pie. La idea es que no se permanece mucho tiempo en un casillero (incluso en el cielo), pues se trata de un ciclo sin fin complicando cada vez los saltos (con un pie, de espaldas, etc.).

El título de la obra nos está indicando dos aspectos fundamentales del proyecto cortazariano, su noción lúdica y el poder representativo

⁹ Véase: Benjamin W. El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea. In imaginación y Sociedad. Iluminaciones I. Madrid. Taurus Ediciones. 1989: 43-63

¹⁰ Yurkievich, S. Al calor de tu sombra. Bs. Aires. Legasa. 1985: 136

de este juego de la rayuela en particular. Existe una afinidad evidente entre la noción de juego y la idea surrealista de azar objetivo. Para Cortázar, el juego responde a un arquetipo atávico que se relaciona con lo hierático: “Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas”¹¹. El juego, en su dimensión última, apunta a una tentativa metafísica y mística; en suma, es un rito iniciático. Cortázar es explícito: “Creo que el juego es una pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas muy profundas que ahora vemos con menos claridad”¹². Conviene subrayar en este punto una afinidad entre el pensamiento benjaminiano y la poética cortazariana. En efecto, la noción de juego infantil o “*Kinderspiele*” posee una dimensión tanto ontogenética como filogenética y Benjamin lo relaciona con la mimesis, en cuanto la facultad más antigua para captar semejanzas, esa facultad mimética (*Mimikry*) podría ser entendido como una forma de pensamiento analógico en que el hombre reedita una filogenia, la infancia humana reproduce una cierta infancia de la humanidad. Hay una cita muy elocuente del propio Walter Benjamin consignada por Scholem en las que afirma que: “las frases que un chico construye a partir de palabras /previamente dadas/ mientras juega /tienen/ mayor parentesco con las de los textos sagrados que con las del habla corriente de los adultos”¹³. Muchas de estas antiguas correspondencias no-sensibles han cristalizado en la escritura, al punto de que Benjamin entiende la escritura como un “archivo de semejanzas”. Podemos repetir con Cuesta Abad: “En consecuencia, a través de la historia las antiguas fuerzas de la clarividencia se habrían trasladado a la escritura y el lenguaje, de manera que la lectura todavía conserva restos de una facultad que hace de ella una práctica entre mágica y profana.”¹⁴

Hay una afinidad clara, además, con ese presupuesto romántico según el cual nuestra aparente lucidez actual no es sino una noche profunda de la conciencia. La rayuela es un símbolo arquetípico que sustituye al laberinto cretense y que alude al misterio, a lo desconocido y a un secreto central. No es casual que Cortázar pensara llamar a su obra *Mandala* y que luego lo cambiara por *Rayuela*. Aquí conviene tener presente la reflexión de Yurkievich: “Al suplantar el título inicialmente previsto, *Mandala*, por el definitivo de *Rayuela*, Julio Cortázar desgrava su novela de exceso sacramental y vuelve explícito ese eje lúdico que es generador del texto y que lo atraviesa por entero. Al titularla *Rayuela* privilegia la noción de juego sobre la de ritual iniciático, aproxima el espacio narrativo a un ámbito más inmediato, más ligado a la experiencia común”¹⁵.

¹¹ Op.Cit.- 95

¹² Op. Cit.-,96

¹³ Scholem, G. Walter Benjamin y su ángel. Bs. Aires. F.C. E. 2003: 31

¹⁴ Cuesta, J. M. Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin. Madrid. Abada Editores. 2004: 19

¹⁵ Yurkievich. Al Calor de tu sombra. p.- 101

Rayuela sustituye el espacio epifánico, templo o imago mundi, el juego de la rayuela le quita la pesada carga catequística para referirse a la zona sagrada, “kibbutz del deseo”. Este juego está cargado de una alegoría, es un viaje en pos de la plenitud lleno de dificultades y malos entendidos azarosos. Lo que se busca es el cielo, es decir: la revelación, la unión mística. Nuevamente encontramos las reminiscencias románticas, pues la unidad es una de sus búsquedas más típicas. Como dice Béguin: “La percepción de la unidad es una premisa que los románticos aplican al mundo exterior, pero que tiene su fuente en una experiencia absolutamente interior y propiamente religiosa. Este punto de partida es el de los místicos de todos los tiempos y de todas las escuelas, para quienes el dato primitivo es la unidad divina, de la cual se sienten excluidos y a la cual aspiran a volver por el camino de la unión mística”¹⁶.

Esta unidad cósmica del romanticismo está en el punto de partida de Cortázar, *Rayuela* prefigura el itinerario de un hombre (el hombre) en busca de su unidad plenaria. La dimensión religiosa y mística de *Rayuela* –aclaremos- no es teológica sino más bien teosófica, se busca la experiencia, lo vivencial del contacto con esa zona hierática. La escritura, por tanto, está determinada por este proyecto y no puede ser sino jeroglífica (et. Escritura sagrada). El juego, el azar, es lo que mueve a los personajes y lo que vivifica la escritura. Conviene aquí tener presente lo que dice J. Concha respecto del juego en Cortázar: “Este acorde irracionalista exhibe en Cortázar caracteres diferenciales. Primero, se presenta casi como un juego, según revela ya el título de la novela. Lo cual constituye... una aporía, pues el juego como se sabe, es por excelencia el reino de las reglas y las convenciones, uno de los campos de formalización más evidentes. Sólo por una operación muy burda puede contraponerse el juego a la Gran Costumbre, eliminando de la mecánica de aquél los rasgos que comparte con ésta”¹⁷.

A nuestro entender, la oposición de “juego – Gran Costumbre” no se fundamenta en ser ambos un sistema de reglas y convenciones; eso es de una evidencia obvia. Lo interesante es que el juego, en tanto “*actus purus*”, carece de propósito y se nos entrega como manifestación degradada del rito, quiere ser un puente hacia una realidad última o trascendente, mientras la Gran Costumbre manifiesta el conformismo filisteo frente al mundo. La noción de juego en Cortázar se opone a la Gran Costumbre del mismo modo que lo sagrado se opone a lo profano. Otro aspecto importante es que el juego (lo lúdico), siendo un sistema de reglas, tiende a la gratuidad; está regido por el principio del placer y no por el principio

¹⁶ Béguin, A. El alma romántica y el sueño. Ensayos sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. Ciudad de México DF. F.C.E. 1950: 99

¹⁷ Concha, J. “Critizando *Rayuela*”. *Texto Crítico*. Nº1. Año I. Junio 1975: 71 – 88: 82

de la mera convención. Es cierto que el rito (el juego) es el campo de formalización por excelencia, no obstante, ello no nos autoriza a homologarlo con las convenciones sociales, pues sus finalidades se separan, tanto como sus fundamentos. Para Cortázar, la vida y la literatura son un juego: "... porque la literatura es también un juego, un gran juego, muy serio al mismo tiempo. No tiene nada de cosa científica o filosófica; la literatura es como un gato y no como un teorema¹⁸. Un juego muy serio, un juego-rito, juego-ceremonia, "vía de acceso al numen". Este proyecto lúdico atravesará todos los niveles de la obra; en su textura se funden la rebeldía, la estética menipea, lo mítico y lo místico, lo litúrgico y lo esotérico. Como resume Yurkievich: "El ludismo es componente basamental del Rayuela; interviene de manera determinante en el proceso de producción del texto y actúa en todos sus niveles. Los juegos entran en la historia novelesca... Están los juegos que transcurren en el nivel del significado y aquellos que afectan el discurso... Además del juego metanarrativo..."¹⁹

El proyecto cortazariano se anuncia, además, en las citas que inauguran el texto y que debe ser leída a la luz de lo que se ha dicho sobre lo carnavalesco. La primera cita *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento*, es la típica palabra ambivalente Hay que leer el texto dentro del proyecto rayuelesco: "Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas y consejos..."²⁰ No es descabellado decir que *Rayuela* tiene una intención moralizante, como afirma Alegría: "Queda la impresión de que Cortázar, como Camus en *La Peste* y Sartre en *Huis Clos*, ha escrito una "moralité": un sermón dialogado, profundo, desgarrador, patético"²¹. El texto citado por Cortázar data de 1797 y, desde luego, la "moralité" a la que se refiere *Rayuela* está en las antípodas del "buen orden" a que se refiere el Abad Martini. La segunda cita pertenece a un humorista argentino llamado César Bruto y se titula "Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy", del capítulo Perro de San Bernaldo, aquí se exponen ideas de tipo "eséntrico y esótico". El primer texto es ambivalente, el segundo es más bien paródico. De lo culto formal a lo inculto formal, la escritura oscila desde dos extremos, de lo moralizante cristiano a lo "patafísico"; de la clerecía a la juglaría. Más allá de las distancias obvias, hay algo en común: ambas citas apuntan a entregar, cada una desde su peculiar visión, una enseñanza a la humanidad, a los otros: "¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su

¹⁸ Cinta inédita de este autor.

¹⁹ Yurkievich. S. Al calor de tu sombra p.- 108

²⁰ Rayuela. p.- 7

²¹ Alegría F. "Rayuela o el orden del caos". Revista Iberoamericana. Pittsburgh. Vol. XXXV. Nº 69. Septiembre-diciembre de 1969: 459 – 472: 463

comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se ha ido al corno por culpa suya!”²².

El texto se inaugura con un epígrafe: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays”²³. Esta cita pertenece a Jacques Vaché (carta a André Breton) y abre la primera parte: “Del lado de allá” (capítulos 1 – 36); la segunda parte, “Del lado de acá”, utiliza como epígrafe una cita de Guillaume Apollinaire extraída de su drama surrealista “Les mamelles de Tiresias”: “Il faut voyager loin en aimant sa maison”²⁴. El libro se articula, entonces, de la siguiente manera:

“Del lado de allá” – capítulo 1 al 36
“Del lado de acá” – capítulo 37 al 56
“Capítulos prescindibles” – capítulos 57 al 155

Esta forma de ordenar el libro resulta ser una primera articulación sobre la que va a instalarse la segunda articulación que es la separación de los capítulos. Doblemente articulado, el texto de *Rayuela* nos recuerda el *Livre* mallarmeano y los conceptos de “obra abierta” o “texto plural” (véase páginas 51-61); esta forma abierta es puesta en movimiento más adelante con el llamado “Tablero de dirección”. *Rayuela* evidencia, desde luego, un “aire de familia” con el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Las similitudes no sólo atañen al plano expresivo, en cuanto escritura fragmentaria y a ratos opaca y a la extensa utilización de citas sino a algo mucho más profundo, una subversión de la narratividad misma que supone una nueva concepción del tiempo. De este modo, el tiempo histórico y el tiempo novelesco devienen discontinuos, único modo de aprehender los sentidos inauditos que emergen como mónadas de lo subitáneo, sea que los llamemos “figuras” o “imágenes dialécticas”.

Es evidente que las citas escogidas por el autor apuntan, ambas, a un mismo antecedente histórico: la vanguardia poética y, en particular, el surrealismo. Si tomamos el título y las citas iniciales como un todo, como un índice de “*topic*” textual, resulta lícito inferir una filiación estética e ideológica clara; *Rayuela* está concebida como un diálogo que habla desde una cierta modernidad radical que lo emparenta con el surrealismo²⁵. No es este el lugar para intentar hurgar en dicho parentesco; destaquemos, por ahora, que desde su título esta obra está concebida como un juego y como una búsqueda llevada al extremo, como una arremetida contra toda modalidad convencional de hacer literatura, esto es de *narrar*. Por ello es que *Rayuela* puede ser entendida como anti-literatura. Morelli, vocero o portavoz del autor, es categórico: “...una narrativa que actúe

²² Rayuela. p.- 9

²³ Op. Cit 11

²⁴ Rayuela. p.- 256

²⁵ Picon Garfield, E. ¿Es Julio Cortázar un surrealista?. Madrid. Gredos. 1975

como coagulante de vivencias, como catalizadores 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”²⁶.

Cortázar concibe la negación como principio estructurante, esto es: *Rayuela* es el des-montaje del lenguaje y del discurso, las redes semánticas se diluyen en infinidad de “gaps” textuales. Se trata de la aniquilación del convencionalismo sígnico, pretensión de universalidad y absoluto a través de (montado en) la lengua. Ya no interesará la lengua en sí, sino lo que ella contiene de significado primero. El anti-signo, como realidad autárquica, adquiere su propia densidad óptica más allá de las dialécticas al uso u otras clerecías literarias. La noción de anti-literatura pertenece al siglo XX, desde Miguel de Unamuno a Frisch, desde Jarry a Ionesco, desde Rimbaud a Nicanor Parra. El texto contemporáneo es, paradójicamente, un anti-texto, otro modo de llamar lo carnavalesco. Quizás, lo propio de nuestro siglo, es el grado de conciencia que poseen los escritores del siglo XX de la escritura de la negatividad, escritura de la “révolte”.

Uno de los rasgos que más llaman la atención del lector corriente es esa especie de juego que nos propone el autor antes de iniciar la lectura. En efecto, “el lector queda invitado a *elegir...*” entre dos posibilidades de lectura. Cortázar agrega: “El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue”. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la siguiente lista²⁷:

Para un conocedor de Cortázar, la asociación aparece de inmediato; pareciera que el autor nos está jugando una de *cronopios*. En su libro *Historia de Cronopios y de Famas*²⁸, nos divierte y asombra con sus protocuentos de talante patafísico, entre los que se cuentan –por cierto- sus famosas “instrucciones” para los actos más increíbles:

²⁶ Rayuela. p.- 448

²⁷ Op.Cit.- p.- 5

²⁸La patafísica, más que una doctrina sistemática o una ideología, es una actitud ante el mundo y la vida. Quizás, podríamos sintetizar su meta en una pregunta que, en un momento dado, profiere Ubú...¿es que acaso la sinrazón no vale nada?. La imaginación lúdica, lo especulativo se convierte en el eje de lo patafísico, verdadero punto ciego del espíritu donde se anulan las contradicciones, más allá de toda lógica y de toda moral o trascendencia. Una de las formas literarias predilectas de Jarry fue, precisamente, el *Almanaque*, conjunción de realidades diversas y elementos de la vida cotidiana. Cortázar va a recoger esta tradición precursora del surrealismo en textos tan notables como *La vuelta al día en ochenta mundos (1967)* y *Ultimo round (1969)*; sin embargo, el talante patafísico se hace presente ya en *Historias de Cronopios y de Famas* y volverá, inevitable, en *Rayuela* y obras posteriores.Véase:

Cortázar, J. *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires. Ediciones Minotauro. 1968 (Original: 1962)

subir una escalera, llorar, etc. El *Tablero de Dirección* bien puede ser entendido como *Instrucciones para leer Rayuela*, especie de divertimento cortazariano, pero no hay tal. Es verdad que el *Tablero* toma la forma de los protorrelatos de su libro anterior, sin embargo, en este caso no se invita al lector a aprender a matar hormigas en Roma sino a leer de determinada manera el artefacto textual que tiene entre las manos. Lo mismo que los electrodomésticos o los automóviles, *Rayuela* incluye “*How to Use it*”; la consecuencia es obvia: el lector se hace responsable de su propia lectura al elegir una alternativa. El *Tablero de Dirección* que propone el autor es:

73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10-65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120-16-137-17-97-18-153-19-90-20-126-21-79-22-62-23-124-128-24-134-25-141-60-26-09-27-28-130-151-152-143-100-76-101-144-92-103-108-64-155-123-145-122-112-154-85-150-95-146-29-107-113-30-57-70-147-31-32-132-61-33-67-83-142-34-87-105-96-94-91-82-99-35-121-36-37-98-38-39-86-78-40-59-41-148-42-75-43-125-44-102-45-80-46-4-110-48-111-49-118-50-119-51-69-52-89-53-66-149-54-129-139-133-140-138-127-56-135-63-88-72-77-131-58-131.

La primera lectura supone un avance lineal desde el capítulo 1 al capítulo 56. La segunda lectura está dada por el tablero. Una primera observación nos hace notar que se mantiene la estructura básica. De hecho, el tablero mantiene la sintaxis narrativa 1-54 e introduce entre ellos los llamados capítulos prescindibles. El capítulo 55 desaparece en apariencia, pues, se distribuye entre el capítulo 133 y el 129. *Rayuela* es el ejemplo típico de una obra moderadamente plural, es decir, polisémica. Advertimos una doble estructura: un texto-tutor y capítulos metatextuales. La lectura de *Rayuela* se hace, entonces, múltiple y regulada, redundando en varias isotopías posibles. Un símil pertinente podría ser la baraja del Tarot: los arcanos mayores como grandes unidades de sentido regulan las combinaciones de los arcanos menores, constituyendo así una totalidad coherente. La proposición de una lectura doble apunta más bien a la posibilidad cierta de una lectura múltiple o hipertextual. En este sentido, como afirma Rollason: “En las ficciones de Borges y en los relatos de Cortázar, como igualmente en la novela cortazariana *Rayuela* (1963), se han identificado rasgos determinantes de lo que iba a conformarse como el ciberespacio, como el laberinto, la memoria omnívora, la delirante proliferación de significantes, la comunicación cosmopolita, las agrupaciones especialistas y sectarias, y, tal vez sobre todo, la creación de un universo paralelo que entra en competencia con el mundo familiar hasta el punto de erigirse en alternativa y sustituto de éste. Se daría, de este modo, en la obra de ambos autores una prefiguración de múltiples facetas del universo de *comunidades virtuales* evocado por un apóstol del ciberespacio como Manuel Castells, o del *mundo allanado (flat world)* que pregona el gurú de la mundialización Thomas Friedman”²⁹

²⁹ Es claro que *Rayuela* prefigura lo que hoy entendemos como Hipertexto, el texto entendido como una potencialidad una pluralidad de trayectos de lectura. En este sentido esta novela lleva a un límite las posibilidades de la escritura plural. Véase el provocativo artículo

De este modo, en *Rayuela* es posible mantener la estructura 1-54 y mezclar de distinto modo los capítulos intercalados. Lo que resulta difícil de concebir es la alteración del texto-tutor, pues, en él reside la *lexia* mínima, la unidad de sentido mínima en el trayecto de lectura. Esto es posible, nos parece, porque los capítulos del 1 al 56 contienen la descripción (showing) y la narración de acontecimientos (telling), mientras que los llamados “capítulos prescindibles” abundan en disquisiciones (talking) y en citas. El autor se sitúa en un plano distinto al de la narración. Los capítulos prescindibles son expansiones de sentido de lo que está en germen en la narración. Así, en la segunda lectura surge lo que podríamos llamar un modelo de mundo, un sesgo literario, estético e ideológico que sólo subyace en la narración. Surge inevitablemente la interrogante sobre las motivaciones del autor para este tablero. Una respuesta bastante plausible nos la otorga Ana María Barrenechea: “La doble lectura muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia superficial del vivir, y el diseño profundo, que denuncia las secretas conexiones. Al proponer los dos –en lugar de suprimir el primero- el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración, mejor quizá la doble estructura de la experiencia de aprehensión del mundo. Además destaca por contraste el diseño profundo, que simboliza el modo de experiencia que se prefiere³⁰ .

Las consecuencias que podemos sacar del tablero tienen relación con tres aspectos que discutiremos: la lectura como creación de un tipo de lector; la novela como negación del sentido tradicional del *narrar*; la discontinuidad y lo subitáneo como modo de conocimiento.

Al concebir varias lecturas posibles, el autor abandona su papel de pequeño dios. Él también comparte la incertidumbre de los lectores, padece con ellos la gestación de la novela, muestra los tanteos de un proceso de producción. La escritura muestra las evidencias de su fabricación, la novela es un “patchwork”. La novela en sí ya no desvela, la escritura ya no es respuesta, aunque puede entrañar una fugaz iluminación. En este sentido, *Rayuela* es una escritura de tinieblas, una interrogante y una búsqueda, un balbucir absolutamente humano, por ello su vocación gregaria, su proposición dialógica y carnalesca. Notemos que el tablero exige algo más que la mera lectura, exige la responsabilidad de esa lectura; se apela, en última instancia, a una experiencia del lector. El tablero,

Rollason C. *Territorio fuera de toda brújula: Borges, Cortázar y el ciberespacio* Ponencia dictada en el I Congreso de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción Universidad Carlos III de Madrid, 6 a 9 de mayo de 2008. Santiago de Chile. Mapocho. Revista de Humanidades. Segundo semestre 2008. Nº 64 : 57 – 68

³⁰ Barrenechea, A.M. “La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar” in *Nueva novela latinoamericana* 2. J Iafforgue comp. Bs. Aires. Editorial Paidós. 1972: , 231

contrariamente a lo que pudiera pensarse, no es una pedantería ni un acto gratuito; carnavalesco mas no bufo. El tablero modifica el estatuto de la palabra. Bien mirado, es un acto profundo de humildad y una invitación a la autenticidad: el hablante y el receptor se ponen en un mismo nivel, la creación de un texto posible. Más adelante volveremos sobre la noción de lector-cómplice y de novela, a propósito de Morelli.

El tablero apunta también en otras direcciones. Cortázar maneja un concepto que nos parece muy concomitante con este juego aparente de los capítulos, nos referimos a su noción de “figura”: “ Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa- de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras... siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana³¹.

El tablero exterioriza aquello que Walter Benjamin aprecia en la discontinuidad de la historia, notemos aquello que señala en su quinta Tesis de filosofía de la historia: “La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista en el instante de su cognoscibilidad. ‘La verdad no se nos escapará’; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella (La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío)”³² Esta idea es recurrente en Benjamin y se encuentra relacionada con la *mímesis*, el reconocimiento fulgurante de semejanzas no sensibles: “El texto sobre la doctrina de la *mímesis* trata en realidad de una forma de leer que consiste en el *erkennen*, esto es, en el reconocimiento ancestrológico de semejanzas no sensibles. Este (re-)conocimiento es indisociable de un factor temporal por el que la aprehensión (*Wahrnehmung*) de la semejanza no sensible...está indefectiblemente unida a ‘un destello’ (*ein Aufblitzen*) o, en otros términos, a ‘un momento temporal’ (*ein Zeitmoment*) fugaz e inesperado. De la percepción de este fulgor afirma Benjamin que ‘pasa de súbito’: *Sie huscht vorbei*. Es esta misma expresión, referida primero a la captación de la semejanza no-sensible, la que aparecerá más tarde, por segunda vez, en *Sobre el concepto de la historia*, donde caracteriza la irrupción imprevista de

³¹ Harss, L. & B. Dohmann. Los Nuestros. Bs. Aires. Editorial Sudamericana. 1968 278

³² Benjamin, W. “Tesis de filosofía de la historia” in Discursos Interrumpidos. Madrid. Taurus. 1973: 190 (Traducido por Jesús Aguirre de Surkamp Verlag 1972)

la verdadera imagen del pasado que debe leer el verdadero historiador...”³³

De algún modo, el tablero nos ofrece una serie de fragmentos que se remiten unos a otros formando una oculta figura. Las dos lecturas son dos modos de vivir; transitar por la superficie o hundirse en las figuras inefables. El tablero guarda una relación estrecha con todo el presupuesto que anima *Rayuela*, dicho de otra manera: el tablero es en sí una imagen de lo que realmente está en juego en esta rayuela. Las dos lecturas oponen dos tipos humanos: *voyant*, *voyeur*; poetas y filisteos. *Rayuela* en su estructura profunda, quiere una lectura segunda (y no una segunda lectura). Nuevamente advertimos la herencia romántica en Cortázar: “...para Schlegel/ la religión/ sólo puede tener una realización práctica “poetizando”, “viviendo divinamente”, “sintiéndose lleno de Dios”; actuando motivados por el entusiasmo y el amor en lugar del deber, y en una comunicación directa entre el hombre y la naturaleza, el hombre y Dios, el uno y el todo”³⁴.

Recordemos que *Rayuela* iba a llamarse *Mandala*, cuya base es el tantrismo. En esta práctica religiosa, las imágenes son los vehículos para la meditación. La imagen se dinamiza y se asimila mediante al concentración. La imagen es transformada de objeto en signo gracias a la experiencia mística. El mandala es la imagen de iniciación tántrica y quiere decir círculo o centro; se trata de una serie de círculos concéntricos inscritos en un rectángulo. En suma, se trata de una *imago mundi* que permite al neófito acceder a niveles cada vez más elevados de conciencia. De hecho, el autor se propone entregarnos una visión global de la realidad cotidiana y de otra realidad posible, como se ha dicho, una suerte de cachetada metafísica.

La figura que está en *Rayuela* no es inmediata, hay que buscarla junto al autor a través de la asociación de una escena entre los personajes y una cita o un comentario sobre la novela; la figura es lo que despierta en nosotros de esa yuxtaposición; es una realidad tercera que, como en el budismo Zen, precipita un “*satori*”, un golpe en la conciencia del lector. El texto opera como catalizador de estados de conciencia excepcionales, más allá de la lectura lineal o anecdótica, esto es: *Rayuela* quiere ser más que literatura. Cortázar invita a los lectores a poetizar la lectura (y la vida) para encontrar ese “*yonder*”, la concatenación secreta de las cosas y de nosotros mismos. Esta búsqueda es el sello de esta obra, búsqueda que se va a centrar en un des-andar el lenguaje. Así, entonces, el texto todo – abstraído en el Tablero de Dirección- puede ser entendido como un mandala en su versión occidentalizada: como una rayuela.

³³ Cuesta, J. M. Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin. Madrid. Abada Editores. 2004: 20

³⁴ Gras Balaguer, M. El romanticismo como espíritu de la modernidad. Barcelona. Montesinos Editor. 1983: 54

La realidad que vemos de ordinario se parece más a un mantel plegado, lleno de arrugas, que a una limpia superficie. Diminutos valles y acantilados donde es posible sumergirse. En tales fisuras del espacio tiempo nos aguarda un “no saber”, en el cual desaparece el “yo” junto a la ilusoria realidad ordinaria. Como escribió San Juan de la Cruz:

*El que allí llega de vero,
de si mismo desfallece;
cuanto sabía primero
mucho bajo le paresce;
y su ciencia tanto cresce,
que se queda no sabiendo
toda ciencia trascendiendo*

La palabra es el origen, de allí su hierático poder genésico. La palabra es ya ontología sustantivada. La significación esconde la aquiescencia del espíritu y el mundo, es ella la que crea y ordena, *cosmos* y *nomos*. La palabra es ser y tiempo. Ella se erige sobre el silencio y la nada.

En oposición a una supuesta objetividad histórica, nuestros autores erigen una temporalidad poética, éxtasis del instante. Una de las críticas que se señalan a este punto de vista es la que consigna Cuesta Abad, comentando a K.H. Bohrer: “Según Bohrer, autores como Joyce, Woolf, Breton, Musil han intentado trasladar, al igual que Benjamin, una categoría de la conciencia subjetiva del tiempo como el instante a la objetividad de una utopía. Los momentos rememorativos, intuitivos o eróticos de la ficción novelesca coinciden con un sentimiento de felicidad...que tiene su correlato histórico en la categoría política de lo eudemónico exaltado por los ideales de las revoluciones americana y francesa o por el ‘utilitarismo’ cívico de una happiness de estirpe inglesa”³⁵

Una de las respuestas posibles a la objeción mencionada nos la entrega el mismo Cuesta Abad cuando escribe: “Para el utopismo estético – subjetivo e instantaneísta que se expresa en el arte y la literatura del siglo XX sólo se opone a la supuesta objetividad histórica de un programa político o ideológico en la medida que aquél representa la delación crítica de las premisas ilegibles que éste pretende establecer racionalmente. La ambigüedad paródica de la ficción no sólo desmiente toda atribución de univocidad ideológica, sino que delata también el carácter ideológico de toda univocidad interpretativa”.³⁶

³⁵ Cuesta Abad. Op Cit. 64, citando a K. H. Bohrer, Utopie des ‘Augenblicks’ und Fictionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur »Frankfurt. Suhrkamp.19996 (180- 218)

³⁶ Cuesta Abad Op.Cit. 65

2.- Rayuela: El Log-Book

*El ruiseñor
vuelve y vuelve a decirlo
y no se cansa*

Kaga no Chiyo (1703 – 1775)

Nos interesa analizar los elementos que dan cuenta del proceso de producción de la novela cortazariana que nos ocupa. Para ello contamos con el “log-book” o bitácora de *Rayuela* que el autor legó a Ana María Barrenechea y con las opiniones que él emitió sobre su obra cumbre. Los pre-textos o borradores y los para-textos u opiniones del autor y la crítica, nos van a permitir ir delimitando el proyecto que animaba la escritura de *Rayuela* y compararlo con el texto definitivo.

Ana María Barrenechea³⁷, habla desde una perspectiva teórica que se llama crítica genética. El mismo Cortázar se refirió a *Rayuela* en varias oportunidades; hablaba de “ese tiempo de ruptura, de búsqueda, de pájaros”, como el tiempo que inspiró su obra cumbre. Esta novela expresa, en efecto, una ruptura del tiempo y una búsqueda que se materializa en el plano del lenguaje, de la palabra. Es en el lenguaje donde se va a amalgamar el espíritu que guiaba a su autor y que no era otro que una búsqueda desde el lenguaje, en el lenguaje: “Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos”³⁸.

Tiene razón Cortázar, su novela alude muchas veces al problema del lenguaje literario, un problema que se muestra como una contradicción, cuando no como una paradoja, pues –en definitiva- la resistencia que emprende Cortázar emana de su condición de escritor. Él advierte con lucidez el contrasentido:” Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado

³⁷ Barrenechea. A.M. Cuaderno de bitácora de *Rayuela*. Bs. Aires. Editorial Sudamericana. 1983

³⁸ Harss.Op. Cit.- , 285

a fines innobles... Desde luego, esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma, y por eso *Rayuela*, desde un punto de vista estilístico, está muy mal escrito³⁹.

La novela de Cortázar está mal escrita, mejor dicho, escrita a contrapelo o “desescrita”; notamos que la relación del autor con respecto al lenguaje es la de resistencia, esto significa que la escritura se define como un anti-discurso, anti-literatura. El mismo autor nos indica que el capítulo 75 de su novela “resume bastante bien la tentativa del libro”⁴⁰. La “tentativa del libro” o proyecto escritural está sugerido en el capítulo 75 mediante al oposición en la página de dos tipos de lenguaje:” ...Oliveira no tenía más que remedar, con una sonrisa agria, las decantadas frases y los ritmos lujosos del ayer, los modos áulicos de decir y de callar.... Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades...”⁴¹

Las dos escrituras aparecen tipográficamente diferenciadas, de tal modo que la intención paródica es clara. Confluyen en un mismo acto lo engolado o áulico con la risa contra el espejo, la “pasta rosa”. Lo literario y lo vital. Cortázar, como los surrealistas, desea sustituir el “comme” por el “être”; Gregorovius nos lo explica de la siguiente manera:”No se puede revivir el lenguaje si no se empieza por intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad. Del ser al verbo, no del verbo al ser”⁴². Esta verdadera fórmula de Cortázar trae aparejada una pregunta radical que, nos parece, resume muy bien el proyecto de *Rayuela*: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?”⁴³. El tópico de la destrucción, junto a la discontinuidad y la tradición de los vencidos constituyen los fundamentos del pensamiento histórico revolucionario en Walter Benjamin. En este sentido, Cortázar comparte con muchos artistas y pensadores del siglo XX el talante destructivo, en este caso de una cierta noción de narrativa.

Resulta claro que el autor pretende destruir la literatura estandarizada, es decir, este tipo de práctica que va del verbo al ser, la falsa escritura. Por el contrario, se intenta redescubrir la realidad, ir del ser al verbo. *Rayuela* es el intento de fundir el arte y la vida. Aquí se muestra toda la herencia de la modernidad que, según hemos visto, desde Jarry a los surrealistas, es una búsqueda para autenticar la palabra. Notemos que el camino en busca de lo auténtico, pasa

³⁹ Harss. Op. Cit, 286

⁴⁰ Ibidém.

⁴¹ Rayuela. p.- 439

⁴² Op.Cit.- 499

⁴³ Ibidém.

necesariamente por una desemiologización de la realidad. Hay que abolir los signos que falsean y nos separan de lo primigenio. *Rayuela*, entonces, está “desescrita”, esto es: está destinada a disolver los códigos lingüísticos y narrativos.

En la proposición cortazariana: “*Del ser al verbo, no del verbo al ser*”, hay una negación de los universales, se niega el signo convencional, tanto social como cultural. La oposición básica, ser-verbo, puede ser llevada a grados de abstracción creciente: realidad-lenguaje, verdad (autenticidad)-signo. El razonamiento de Cortázar se homologa en este punto a los surrealistas y puede enunciarse del modo siguiente: el verbo, la lengua, es decir, el signo, en su uso pragmático y apofántico, no da cuenta de lo auténtico y verdadero, no nos pone en relación con la realidad, es decir, con el ser. Por lo tanto, el punto de partida de la nueva novela es el ser, la realidad; por ello, es imprescindible desemiologizar la literatura, pues ésta “representa” otra cosa, es ficción. Si lo que se quiere es dar cuenta de la realidad, hay que superar incluso el surrealismo, no basta re-animar el lenguaje, hay que re-vivirlo:”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... Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en la realidad... Hay que re-vivirlo, no re-animarlo”⁴⁴.

Cortázar acusa al lenguaje, pero no lo abandona; su desconfianza no llega al nihilismo que reniega y renuncia; quizá la mejor definición de su situación frente al lenguaje sea esa frase de *Rayuela*: “En guerra con la palabra...”⁴⁵ Cortázar escribe desde ese estatus de beligerancia con el verbo; así, su escritura avanzará como imagen especular de lo que escribe. Escritura es, al mismo tiempo, cuestionamiento de lo que se escribe, del texto y el acto que ello supone.

Los pre-textos de *Rayuela* se nos entregan como un manuscrito hológrafo recopilado y comentado por Ana María Barrenechea. Nos interesa en particular:

⁴⁴ Ibidém

⁴⁵ Op.Cit.- 481

- a. Cinco capítulos mecanografiados que Cortázar desechó al armar el texto final:
 - Meditaciones sobre el tema: determinismo-libre albedrío
 - Posible visión trascendente en una galería de cuadros en París
 - Diatriba contra los extranjeros petulantes en París, especialmente los hispanoamericanos
 - Crítica al lenguaje de la narrativa en español, representada por Perico Romero
 - Vagabundeos por el puente de la Avenida San Martín en Buenos Aires
- b. Capítulo de *La Araña*, publicado en *Revista Iberoamericana*⁴⁶.

Rayuela nace de las páginas de *La Araña*, este es el punto de partida: “*Rayuela* partió de estas páginas; partió como novela, como voluntad de novela, puesto que existían ya diversos textos breves (como los que dieron luego los capítulos 8 y 132) que estaban buscando aglutinarse en torno a un relato”⁴⁷. Entre las notas aparece una página en la que se resume *La Araña*, cuyo encabezado es:

“Novela”

1.- La araña

La mujer que duerme (¿dopada?)

El tubo de secotine. Los hilos negros.

Un poco de secotine en un dedo del pie. El hilo hasta el techo.

Secotine en cada dedo de las manos. Hilos

En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las pestañas.

El hombre asiste al despertar de la mujer

Hacen el amor entre los hilos⁴⁸.

Este capítulo será desarrollado y finalmente excluido de la versión final; por su importancia lo hemos incluido en un apéndice. Este núcleo plantea los grandes ejes semánticos de lo que será la novela. Queda claro que existía una vocación de novela y no de cuento; son varias las relaciones y alusiones que se despliegan a partir de este texto. Este relato está pensado en Talita y Traveler, aunque los hombres han sido eliminados y sospechamos la existencia de Oliveira en un segundo plano. El prepara un nuevo café al que le agrega algún barbitúrico (recordemos la nota: ¿dopada?); luego la invita a tirarse a la cama:”- Aprovechá que la cama no está tendida – dijo-. Siempre te ahorrás un trabajo lo miró como esperando que él renovara la señal, perose había puesto a silbar con los ojos clavados en el techo y más precisamente en una telaraña⁴⁹.

La imagen de la telaraña será reproducida en el cuerpo de la mujer, mejor dicho, desde el cuerpo de la mujer hacia el espacio que la ronda. Notemos que al reproducir la telaraña con hebras de hilo negro, se logra semantizar el espacio y el cuerpo, lo somático y la red de hilos nos remiten a conceptos claves de lo que será *Rayuela*, como advierte Barrenechea:”La tela es trampa, red que envuelve a la

⁴⁶ Revista Iberoamericana. La Araña inHomenaje a Julio Cortázar. Pittsburgh. Nº 84/85. Septiembre-diciembre 1973:387-726

⁴⁷ Op. Cit.- 387

⁴⁸ Barrenechea. Cuadernos de bitacora: 21

⁴⁹ La Araña: 389

víctima, pero también establece con sus hilos fijados desde un punto del cuerpo femenino a la periferia del espacio –habitación que lo contiene, una estrella de conexiones que se acerca al concepto fundamental de “figura” en Cortázar. El laberinto de esos hilos es también un mandala, dibujo y camino intrincado que conduce al centro. El hombre es el que teje la tela para atrapar a la mujer, inmovilizarla a merced suya para someterla al acto sexual. Pero también la mujer está situada fascinante, en el centro de la red, como araña que espera atrapar la mosca y devorarla”⁵⁰.

Aquí constatamos uno de los nudos que se desplegarán en la novela, la oposición entre el erotismo y la muerte; el Eros y el Thánatos. A partir de esta noción fundante, Cortázar va a derivar al nodo escritura–mandala, la unidad-la desintegración; Caos-Cosmos; el amor como rito o ceremonia ontologizante. Compárese el núcleo sémico de *La Araña* con el capítulo 104, por ejemplo:”La vida, fotografía del número, posesión en las tinieblas (¿mujer monstruo?), la vida, proxeneta de la muerte, espléndida baraja, tarot de claves olvidadas que unas manos gotosas rebajan a un triste solitario”⁵¹.

El amor, el juego y el humor conforman la tríada que llega, a veces, a la inversión: inconducta, desfasaje y locura. *La Araña* anuncia ya la ruptura de la causalidad y el imperio del juego, de lo gratuito. Los hilos negros no solamente aluden –a nuestro entender- a lo laberíntico, el mandala, sino que a la rabadomancia que postula ciertas atracciones astrales que convergen en el cuerpo femenino.

Finalmente, él se acerca a la cama tratando de no perturbar las hebras y le hace el amor. “El estrépito de los caireles coincidió con el golpe de sus pies al tocar el suelo del otro lado de la cama y con el alarido de que se apretaba el vientre con las dos manos”⁵². La acción que se desarrolla en la habitación –mediante los hilos- repercute en la lámpara que cuelga en el espacio, arriba; lo horizontal está unido a lo vertical, adquiriendo de este modo un carácter de hierofanía. Hagamos notar que: “...la relación entre lo fulmíneo, el instante y la hierofanía es anterior a Heráclito, más antiguo incluso que el Zeus del panteón mitológico griego. Es en la infancia de los primeros ancestros, cuando éstos no tenían palabras para nombrar a los dioses ni nombres que dar a sus experiencias de lo real, cuando percibían semejanzas no – sensibles en los fenómenos que ya sólo ofrecen al hombre moderno un aspecto insignificante o inconexo, donde se sitúa el inicio de una concepción del tiempo como revelación instantánea de lo divino en lo concreto”⁵³

⁵⁰ Barrenechea. Cuadernos de bitácora: 21

⁵¹ Rayuela. p.- 519

⁵² La Araña. 398

⁵³ Cuesta. Op. Cit. 41

La experiencia como vértigo la encontramos, como lo pensó Benjamín, en el plano de la religión: “La experiencia no sólo nos confronta con lo inédito: nos cambia; no sólo entrega material para nuestro conocimiento: es la condición en la cual éste mismo se cumple. Tendrá, pues, la virtud de atinar a su índole aquel concepto que la piense, digámoslo así, intensivamente, en su vértigo alterador. Contenida en la alusión benjaminiana a la experiencia religiosa estaría esa noción intensiva”⁵⁴ La experiencia se va a cristalizar en el lenguaje. La palabra es el origen, de allí su hierático poder genésico. La palabra es ya ontología sustantivada. La significación esconde el consentimiento del espíritu y el mundo, es ella la que crea y ordena, *cosmos y nomos*. Pero es ella también la que oculta, además, un *mysterium tremendum*: la secreta aquiescencia entre el vacío y el espíritu. La palabra es ser y tiempo. Ella se erige sobre el silencio y la nada. La relación más elevada entre la experiencia y la palabra es de índole religiosa. Hay una frontera en la que comparecen religión y materialismo, un punto de inaudita convergencia y no contradicción, o si se prefiere, indistinción: “Teología y materialismo histórico marcan dos modos y dos épocas de concebir y ejercer la filosofía. Lo son, en cuanto ambos están referidos a algo común, a un problema fundamental que se afanan por esclarecer, respecto del cual se ofrecen como respectivos órganos de inteligibilidad: la historia”⁵⁵ Cada poeta es el portador y vidente de esa opaca verdad. Cada verso es su testimonio que repite hasta el infinito los ecos de aquellas antiguas palabras: *In principio erat Verbum*.⁵⁶

La telaraña adquiere su real valor simbólico cuando lo relacionamos con tres elementos dispersos en las notas del log-book. Cortázar

⁵⁴ Op. Cit. 18

⁵⁵ Op.Cit.22. Es interesante hacer notar lo importante que resulta para América Latina repensar la experiencia religiosa desde un punto de vista dialéctico. La noción misma de dios ha sido apartada de toda la carga liberadora que en sí posee y esto no sólo como una astucia de los poderosos sino, y no pocas veces, por una muy pobre comprensión del fenómeno por parte de los que se declaran partidarios del cambio.

⁵⁶ La experiencia ha sido caracterizada como un saber de lo singular, como contingencia o inanticipabilidad y, como acaecer perceptible, esto es, en cuanto a su testimonialidad. Sin embargo, las “experiencias cumbre” a las que nos referimos parecen acontecer más allá del espacio – tiempo tal y como lo concebimos en nuestra vida ordinaria. Ese otro lugar, instituye el “*always present*”, el “*still point*” como lo llamó Eliot, un universo paralelo en que el tiempo queda abolido y al cual es posible acceder desde el psiquismo, un entorno anómalo que suspende todos los sentidos, una revelación. La ebriedad poética es esa rendija que hace posible una experiencia otra. Los verdaderos poetas son los últimos “*albatros*” que guardan el secreto, la secreta escala disfrazada, a oscuras y en silencio, sin testigos. Cogidos por el gran viento, los poetas despliegan su velamen de palabras para alcanzar esa “otra orilla”. Como en esa inolvidable estrofa de San Juan de la Cruz

*Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado;
Cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado*

Desde “allá”, todo cesa, todo deja de suceder y sin embargo es. Para este santo del Renacimiento español no había otro calendario sino la ortodoxia católica, pero su experiencia de lo absoluto excede con mucho los códigos retóricos de que dispone. La palabra es, ineluctablemente, la experiencia profunda, el advenir de una ruptura o discontinuidad frente al tiempo lineal, continuo y matematizado.

reflexiona sobre la literatura en occidente y dice: "El occidente renuncia cada vez más al mundo mágico, simpático, analógico. En el país del surrealismo, hoy se aclama a un Robbe Grillet, se olvida un cine de pura poesía, y sólo se acepta lo insólito cuando viene de Beckett o Ionesco, es decir, disparado por una dialéctica reseca. Joyce, símbolo del siglo: no es un poeta sino un filólogo genial, como Proust es un sociólogo y un psicólogo genial y Kafka un moralista y un axiólogo genial. Curioso: en el fondo la máxima poesía de este tiempo nace de la *filosofía existencial*. ¡Extraños avatares!"⁵⁷

La telaraña es la manifestación sensible de los hilos secretos que mueven al hombre más allá de la razón, o como dice Cortázar: "O sea que el occidente sigue su tradición helénica de racionalismo, Apolo gana hoy este round de su lucha secular con Dionisios"⁵⁸. La búsqueda del centro es la búsqueda de un Centro somatizado en la mujer; el erotismo es también vía de acceso. La analogía con las tesis de Freud y de los surrealistas salta a al vista, pero, en Cortázar toman ese tinte nocturno y grave que lo emparenta a la magia, al romanticismo. Todavía Freud pertenece a la tradición helénica. La telaraña, entonces, semantiza el cuerpo y el espacio, estos se vuelven signos de otra cosa, de otro orden de cosas. Cortázar rechaza a Ionesco y a Beckett en la justa medida en que se trata de un absurdo razonado desde dialécticas anquilosadas. Cortázar parece aproximarse a lo encantatorio. Esto explica, en cierta medida, su resistencia ante un lenguaje lógico y racional; acceder a la nueva realidad significa abolir la lógica inherente a los signos que pretenden describirla.

Un segundo elemento digno de considerarse es una nota de la bitácora que señala:

Log-book

De ningún modo admito que esto pueda
Llamarse novela.
Llamarle (subtítulo)

.....
ALMANAQUE⁵⁹

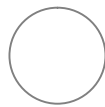
Cuando Cortázar piensa en su subtítulo sabe que Alfred Jarry escribió su *Almach du Père Ubu* (1899). Cortázar intenta realizar almanaques con *Último round*, por ejemplo; es una forma que ejerce una fascinación sobre él, quizá inspirado en sus lecturas juveniles. Un almanaque es, por definición, un compendio de saberes dispersos y –eventualmente– útiles; de tal modo que, el usuario encuentra en este tipo de libros una serie de asociaciones inusitadas, escrituras distintas, calendarios, horóscopos, etc. *Rayuela* guarda la

⁵⁷ Barrenechea. Cuadernos de bitácora: 148-9

⁵⁸ Op. Cit.- 149

⁵⁹ Op. Cit.- 166

reminiscencia del almanaque, pues, en tanto collage verbal, nos pone en relación directa con citas de autores de otras épocas y lenguas. El texto-tutor se mueve en la esfera de lo narrativo, pero los capítulos prescindibles resultan ser un acopio de saberes que convergen sobre el resto de la obra. Como una telaraña, se parte de un origen, el cuerpo femenino, y se produce una apertura hacia el espacio. *Rayuela* parte de una base o sustrato narrativo para abrirse a la reflexión, al hombre universal y su problemática existencial. El proyecto del autor posee una tensión intrínseca que va del círculo a la espiral. No olvidemos que el círculo o centro es el contacto con lo axial, mientras que la espiral es el símbolo patafísico por excelencia. Cortázar anota:



El círculo y orden cerrado
centro
concentración



La espiral
Orden abierto
Difusión
Excentración,
descentración⁶⁰

La imagen de la telaraña reúne los dos polos que dibuja Cortázar, lo circular y lo espiral; esta imagen está en el fundamento de la construcción de *Rayuela*. Según hemos visto, el texto está estructurado sobre una base narrativa que mantiene un orden y busca un centro, luego se suman los capítulos prescindibles que tienden a lo abierto. La estructuración del libro está regida por esta diástole y sístole de una escritura zigzagueante. La dualidad recorre todas las partes de esta obra: orden-caos; afirmación-negación; polos contradictorios que coexisten en la unidad de la praxis de la escritura, dos universos posibles. Conviene tener en mente la tesis cuarta de la doctrina patafísica que sostiene la unida de los contrarios. Cortázar pone de manifiesto este supuesto epistemológico.

Entre los pre-textos, existe uno particularmente interesante y que se relaciona con la imagen de la telaraña, es el capítulo mecanografiado *Meditaciones sobre determinismo / libre albedrío*. Se trata de una página que el autor elimina del texto final en la que Oliveira aparece

⁶⁰ Op. Cit.- 171

meditando sobre la noción de libertad al hurgar en un libro de pintura; surge la pregunta “¿De qué podía valerle decidir algo, con plena conciencia de hacerlo libremente, si para un punto de vista (situado ya virtualmente en el) futuro su elección sería casi seguramente una fatalidad?”⁶¹. La telaraña representa la posibilidad del sujeto para tender los hilos, fabricar la trampa que atraparé a la hembra, pero al mismo tiempo, ella ejerce una fascinación con su cuerpo tendido. Cabe preguntarse si hacer el amor no es un acto de libertad sino de fatalidad de una posesión; trampa y destino. Oliveira tiene plena conciencia del problema mientras lee una interpretación *ex post-factum* de un artista del Cuatrocientos: “...del mismo modo que Oliveira, leyendo una hipotética biografía que alguien hubiera podido escribir sobre él en el segundo milenio, se hubiera enterado de que su vuelta a la Argentina estaba minuciosamente sentada y fundamentada desde antes de que él pensara comprar el pasaje de ida. No por una concatenación determinista... más sutilmente, por un drama de tensiones, relajaciones, opciones y renunciaciones... acepta un coeficiente de libertad y de intervención personal, sin por ello perder su dibujo fatal, su inevitable precipitación en el resultado último, inconcebible para el jugador mientras juega y para el pintor mientras pinta”⁶². Esta idea que adquiere su forma en la imagen de la telaraña, puede ser puesta en correlación con la crítica benjaminiana al historicismo: “El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre diversos momentos de la historia. Pero ningún hecho es histórico meramente por ser una causa. Habrá de serlo póstumamente, en virtud de acaecimientos que pueden estar separados de él por siglos. El historiador que toma aquí su punto de partida ya no deja más que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. No sucumbe más a la representación de que la historia es algo que se deja narrar”⁶³

Tanto la idea de mandala como la de figura, señalan un determinismo que escapa a las posibilidades humanas; razonar los actos cotidianos desde esa perspectiva, convierte de hecho la libertad en una mera ilusión. Se acepta un coeficiente de libertad, pero no se pierde el dibujo, la figura. La telaraña –sostenemos– es la matriz semántica que alude a esta oposición primera y básica; determinismo (figura)-libre albedrío. La narración concebida como telaraña o hipertexto se opone a la épica histórica y novelesca, al sintagmático rosario benjaminiano o a la novela “rollo chino” referida por Morelli.

Una etapa muy importante en la reflexión del autor es la que se refiere a Horacio Oliveira. Oliveira, como actante privilegiado, aparece ya delineado en las notas de la bitácora. Las

⁶¹ Op. Cit.- 265

⁶² Ibidém.

⁶³ W. Benjamin. La dialéctica en suspenso (P. Oyarzún, Trad.). Santiago. Arcis.Lom..1995:109

consideraciones cortazarianas nacen del verbo “buscar”, Oliveira se va a identificar con la búsqueda desde el capítulo primero de *Rayuela*. “Y 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”⁶⁴. Cortázar estudia varias estrategias para el recorrido de su héroe; en sus apuntes señala:

Horacio:

Buscar un *centro* hic et nunc significa contemporizar

Sólo excentrado aquí, se podrá alcanzar un centro, una armonía. Pero a costa de la ruptura total con la “realidad”.

¿Cómo superar esa ruptura, seguir vivo?

- 1) Negando realidad a la “realidad” (Vedanta)
- 2) Apagándola, crespuscularizándola, nadándola.
- 3) Volviéndose loco.

Pero volverse loco no es posible por la mera voluntad.

- 4) Accediendo gracias a un *satori*, una iluminación
Tampoco es posible por la mera voluntad (por lo menos en el caso de Oliveira)⁶⁵

Oliveira es una especie de Teseo que va a recorrer el laberinto, mandala de su propia conciencia. A través de él, Cortázar va a estructurar el itinerario de su protagonista. La búsqueda de Horacio es dramática, acaso abisal; se busca un sentido de vida, se cuestiona –nada menos- que la noción trivial de realidad y la posibilidad de narrarla. Los cuatro puntos que señala Cortázar resultan ser un catastro que resume la modernidad del siglo XX en occidente, desde la locura (Artaud) a la iluminación (Rimbaud y *le merveilleux* surrealista).

El *Cuaderno de bitácora de Rayuela* data de 1958, aproximadamente. Por esa misma época Cortázar publica un relato que marca un punto de inflexión en su escritura y en su orden de preocupaciones. Se puede afirmar que *El Perseguidor* inaugura una nueva época en la narrativa cortazariana, la que Harss llama “fase arltiana”⁶⁶. Johnny Carter, saxofonista negro, también es un buscador de aguas profundas, donde la inspiración del artista se desborda en una “epilepsia metafísica”⁶⁷. Carter y Oliveira se emparentan, ambos personajes viven el intersticio, sedientos de absoluto, sufren esa nostalgia del reino. Lo existencial ocupa el lugar que ocupó lo fantástico por lo fantástico. Ese “centro *hic et nunc*” tiene un sentido que se hará explícito en textos posteriores de Cortázar, en *Último round*, escribe: “La puerta está bajo tus párpados, no es historia ni profecía... No hay más que abrirla y la manera es ésta: Hay que aprender a despertar dentro del sueño, imponer la voluntad a esa realidad onírica de la que hasta ahora sólo se es pasivamente autor, actor y espectador. Quien llegue a despertar a la libertad dentro de

⁶⁴ Rayuela. p.- 18

⁶⁵ Barrenechea. Cuadernos de bitácora: 242

⁶⁶ Harss. Op. Cit.- 258

⁶⁷ Op. Cit.- 272

su sueño habrá franqueado la puerta y accedido a un plano que será por fin un novum organum”⁶⁸.

Revisando las anotaciones del pre-texto sobre Oliveira, Ana María Barrenechea pretende ordenar las cuatro posibilidades anotadas por Cortázar como una sintaxis narrativa, utilizando para ello el conocido modelo de Bremmond. Es evidente que esta “estructuración”, como señalábamos, hay que tomarla con reservas; de hecho, las distintas posibilidades de Oliveira van a manifestarse en el texto de manera sistemática, diseminadas en distintos pasajes y bajo formas dispares. En todo caso, el esquema de la Barrenechea tiene la virtud de sintetizar, de un modo bastante coherente, el proyecto de escritura que se infiere de los pre-textos:

Busca un centro	I Con ruptura total de la realidad	muerte (suicidio)
	II Sin ruptura total	vida
		1 Vedanta
		2 Vaga desrealización
		3 Locura
		4 Iluminación ⁶⁹

Tanto el suicidio como la locura aparecen, como actitudes explícitas, en Oliveira (capítulo 56). En cuanto a la vaga desrealización, coincidimos con la Barrenechea cuando dice que tal categoría “es tan vaga que puede interpretársela de muy diversos modos”⁷⁰. Por último, el Vedanta y la iluminación serán incorporados a la obra a través de los apuntes y disquisiciones del escritor Morelli, creando la oposición occidente-oriente; individualismo-colectivismo.

Oliveira constituye el eje actancial sobre el que se sostiene el proyecto de Cortázar; el resto de los personajes se van definiendo respecto de este personaje central, salvo Morelli que goza de un estatus diferente.

Nuestra revisión de los principales pre-textos y para-textos de *Rayuela*, nos permiten aproximarnos con un mayor grado de conocimiento sobre el proyecto textual que originó la estructura definitiva. En un balance preliminar podríamos decir que el siglo presente muestra dos grandes tendencias en el arte; por un lado, podríamos hablar de un arte cerebral, un arte que tiende a la abstracción, desde Cézanne a Kandinsky, desde Mondrian a Kokoschka: poesía pura, música pura. Por otro lado, como contrapeso a la geometría y el entendimiento, está el arte que busca la vivencia primordial, al mito, al instinto: Paul Klee, Gauguin,

⁶⁸ Cortázar, J. Último Round. Madrid. Siglo XXI Editores. 1972: 172 (1ª edición 1969)

⁶⁹ Barrenechea. Cuaderno de bitácora: 58

⁷⁰ Op. Cit.- 59

Hamsun. En términos musicales, la oposición sería entre un Schönberg (*Moisés y Aarón*) y un Igor Strawinsky (*Le Sacre du Printemps*). De lo apolíneo a lo dionisiaco; Cortázar opta por Dionisios, es un artista que busca lo elemental, lo auténtico. Escribe con el mismo impulso salvaje con que se improvisa el *Jazz*, su escritura posee la diástole y la sístole del *swing* y el *drive*. Como en el estilo *dirty*, la belleza surge del modo de decir y no de lo dicho, la enunciación prima sobre lo enunciado, el sentimiento está sobre el entendimiento. La opción dionisiaca de Cortázar es definida y clara en la novela, pero no así en sus relatos fantásticos que son verdaderos mecanismos de relojería. No es el tema que nos ocupa, pero no deja de llamar la atención esta divergencia de escrituras, de modos de aproximarse a la literatura. Pareciera que el género cuento le impone los rigores de la esfericidad, de la tensión y el dogma de Poe sobre el “*single effect*”. Lo cierto es que algunas piezas de Cortázar, en el cuento, son verdaderas obras maestras por su estructura impecable y por un lenguaje esmerado que alcanza lo superlativo. Más allá, no obstante, de las distancias que se pueden establecer, late una experiencia común. Los relatos de Cortázar remiten, de un modo u otro, a sutiles “extrañamientos” que se plasman en un árbol de figuras diversas.⁷¹

El proyecto de escritura que hemos revisado sitúa a nuestro autor en la genealogía romántico-simbolista-patafísica-surrealista. Cada uno de estos rasgos se va a hacer presente en la configuración del texto definitivo. Nos parece que existe una coherencia bastante grande entre la bitácora y el texto final.. Para terminar, nos parece muy interesante lo que acota Ana María Barrenechea, tratando de entregar una visión de conjunto sobre la obra de Cortázar:”En términos generales podría decirse que Cortázar se inscribe en la amplia línea contemporánea de desconfianza ante la relación sujeto-objeto del conocimiento, que impregna la literatura y el arte y la historia de la ciencia en el siglo veinte. Pero dentro de ella se aparta más del camino seguido por el “*nouveaux roman*” y el “*nouveaux nouveaux roman*” franceses o el post-modernismo inglés y norteamericano, y se acerca, aunque de un modo peculiar suyo, a la posición de los super-realistas en el sentido de que la desconfianza en el lenguaje y en la retórica tradicionales o en el conformismo de los realistas y psicologistas no lo disuade de una busca de nuevas vías de conocimiento y de expresión, sino que hace su inquisición más encarnizada”⁷².

Rayuela como toda la novelística moderna del siglo XX, busca reinventar el género, retornando al hontanar de la narración. Walter Benjamin se pregunta: “¿Cómo ha influenciado la extinción del don

⁷¹ Véase a este respecto el interesante análisis:

Silva-Caceres, R. El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar. Santiago. Lom. 1997

⁷² Barrenechea. Cuaderno de bitácora. 97

de la narración oral a la novela”⁷³. Su respuesta es más que elocuente: “Sin duda subsiste una relación recíproca entre el ocaso del narrar y el nuevo modo de escribir en las novelas, que en el dominio épico representa un equivalente de lo que es el ‘fotomontaje’ en el dominio gráfico. Lo principal es que por lo pronto se le ha quebrado la columna vertebral a la ‘estructura’ heredada’... ”⁷⁴

⁷³ W. Benjamin. *Borradores sobre novela y narración* in El Narrador. P. Oyarzún Introducción, traducción, notas e índice. Santiago. Metales Pesados. 2008: 138

⁷⁴ Ibid.

3.- Morelli: Tiempo, Lectura y Narración

*Ya revela su cara oculta,
ya la otra; así cae
una hoja de otoño*

Daigu Ryôkan (1758 – 1831)

Rayuela, como hemos adelantado, contiene en sus páginas la discusión de su propia producción. El texto es, al mismo tiempo, discusión sobre sus posibilidades: metatexto. La obra de Cortázar nos entrega, entonces, los elementos que sirven de puntos de referencia para cualquier análisis serio de su escritura y de su configuración. Por esta razón, es indispensable iniciar nuestro estudio desde el plano metatextual, en la medida en que éste regula y explica la construcción de una anti-literatura.

Hemos dicho que es en este nivel donde encontramos los fundamentos del proceso de desemiotización que rige la escritura de la novela cortazariana que nos ocupa. Esta fundamentación la vamos a buscar en tres direcciones: las citas, la teoría del lenguaje y la novela, y por último, en la noción de lectura y de lector que propone Morelli. Todo ello, debiera permitirnos abstraer una gramática estética e ideológica que luego contrastaremos con la textualización narrativa.

Entendemos “cita” como la inclusión explícita o disimulada de un texto (verso, frase) de un autor distinto; es un caso de intertextualidad. Uno de los errores más corrientes es sostener que la cita genera un nexo entre el autor que cita y el autor citado, es decir, la cita sería la evidencia de una influencia o filiación ideológica, se olvida que el efecto de la inclusión de un texto es la transcodificación. El texto citado adquiere así un nuevo valor en tanto se contextualiza de otro modo que en el texto originario. Como aclara Osses:” Pero tanto la cita de nombres como de pasajes de diversos escritos en el texto de Morelli (y en *Rayuela* en general) se mantienen vigentes en su calidad de “documentos” de lenguaje dentro de la obra literaria y es la razón por la cual gran parte del material de que dispone el intelecto morelliano no está “asimilado” en la obra ni “recreado” en sí, sino que va en un texto que lo modifica y al cual modifica⁷⁵. La cita como dispositivo discursivo constituye, como se ha dicho, uno de los elementos fundamentales en la metodología histórica benjaminiana que podemos resumir como: “Écrire l’histoire signifie donc *citer*

⁷⁵ Osses, José E. Algunos aspectos de la narrativa contemporánea. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello. 1971: 63

l'histoire. Mais, le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien ⁷⁶

Es claro que Cortázar cabe en la categoría de palabra ambivalente que propone Bajtín, lo que aproxima *Rayuela* a lo que se conoce como novela polifónica. Las citas en *Rayuela* son explícitas e implícitas, nos ocuparemos de las primeras en tanto ellas muestran un fundamento estético de Morelli, poeta *doctus*. Para el analista, las citas explícitas podrían resumirse en una lista de nombres que reúnen épocas, estilos y saberes dispares. Cortázar espacializa el texto mediante el acopia de discursos contrastantes. Una visión panorámica de las citas nos daría el listado siguiente:

- 59.- Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*
- 60.- Lista de acknowledgments :
- 70.- Meister Eckart, sermon *Beati pauperis spiritu* (Musil).
- 81.- José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*.
- 86.- Pauwels y Bergier, *Le matin des magiciens*
- 89.- Licenciado Juan Cuevas, carta
- 102.- Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*
- 106.- The Yas Yas Girl (música)

- 110.- Anaïs Nin, *Winter of Artifice*

- 111.- Ivonne Guitry, *La escuela gardeleana*
- 114.- Cable A.P. 195...

- 116.- Georges Bataille (citado por Morelli)
- 117.- Clarence Darrow, *Defensa de Leopold y Loab*, 1924
- 118.- Malcolm Lowry, *Under the Volcano*
- 119.- The Observer, Londres
- 121.- Poema de Ferlinghetti
- 128.- Artaud, *Le Pèse-nerfs*
- 129.- Ceferino Piriz, carta a la Unesco
- 130.- The Observer, Londres
- 133.- Ceferino Piriz
- 134.- El jardín de flores. Almanaque Hachette
- 136.- Georges Bataille. *Haine de la poésie*
- 139.- Comentario sobre una obra de Alban Berg
- 145.- Gombrowics, *Ferdydurke*
- 146.- The Observer, Londres. Carta
- 148.- Aulo Gelio, *Noches áticas*
- 150.- The Sunday Times, Londres
- 152.- Jean Tardieu, *Abuso de conciencia*
- 153.- Cambaceres, *Música sentimental*

Junto a estas 31 citas explícitas, la obra de Cortázar abunda en referencias directas a una serie de autores, Jarry, Rimbaud, Heidegger y varios otros. Compartimos el criterio de Osses, en el sentido de que las citas constituyen “elementos de composición”⁷⁷; esto quiere decir que no estamos ante algo ajeno al texto, ante una pose intelectual o una delectación culterana o lúdica. Como sostiene

⁷⁶ Benjamin. Op.Cit. p.-494

⁷⁷ Osses. Op. Cit.- 63

muy acertadamente Osses, hacer estas menciones: "Involucra por lo menos la concentración de ciertas características generales, que en virtud del contexto pueden resultar especificadas; se trata de una referencia simbólica (en su sentido más amplio) por sobre la cual debiera pasarse: ella contendría esa singular especie de "identidad de esencia momentánea"... ella sería una reunión de conceptos de cualquier índole, expresados en un solo elemento de lenguaje simple"⁷⁸.

Todo lo que hemos dicho nos previene de traslaciones mecánicas –y demasiado fáciles– en torno a una presunta influencia directa y obvia de tales o cuales autores. Es tan burdo pretender un razonamiento inductivista desde las citas, como pretender explicar un collage desde tal página utilizada en su manufactura. La cita, como las partes de un collage son verdaderos *ready-mades* que se inscriben en un nuevo universo semántico; es interesante entender la cita como una figura más: "La figura "cita" aparece sin más como parte del repertorio lingüístico y, como tal, rara vez es descrito desde fuera"⁷⁹. Desde el punto de vista de la producción, tomemos en cuenta lo que nos refiere la Barrenechea: "En el cuaderno recogió una serie de fragmentos que fueron llamándole la atención en sus lecturas, por la coincidencia con los intereses de ese momento o porque podían actuar de elementos contrastantes con diverso tono: comicidad, humor negro, simple manifestación de la tontería humana, etc"⁸⁰.

Como ha quedado dicho, hay una tremenda afinidad entre este procedimiento cortazariano con el llamado "método Benjamin", en cuanto al acopio de citas con finalidades diversas, especialmente en el paradigmático *Libro de los Pasajes*. Pareciera que hay un imperativo anterior a la cita misma, es decir, el procedimiento utilizado cristaliza una manera singular de relacionarse con el tiempo y la narración. En este sentido, conviene recordar las nociones de "destrucción" y "origen" que se conjugan en el pensamiento benjaminiano respecto de la cita: "En la cita que a la vez salva y castiga, el lenguaje se muestra como la matriz de la justicia. Llama a la palabra por su nombre, la arranca destructivamente de contexto, pero precisamente con ello la llama de vuelta a su origen. Aparece ahora no de manera incongruente, aparece sonora, vocalmente en la estructura de un nuevo texto. Como rima, reúne lo semejante en su aura; como nombre está solitaria e inexpresiva. En la cita ambos reinos – origen y destrucción – se legitiman ante el lenguaje. Y a la inversa: sólo donde se interpenetran – en la cita – se consume éste.

⁷⁸La famosa "identidad de esencia momentánea" es un concepto acuñado por Lévy-Bruhl respecto del método precientífico de la analogía; el sujeto superaría la dualidad mediante una identificación o participación respecto del objeto; el acto poético sería una suerte de posesión ontológica a través de la imagen poética. Véase Osses, Op.Cit.- 63

⁷⁹ Op. Cit.- 67

⁸⁰ Barrenechea. Cuaderno de bitácora. 114

En ella se refleja la lengua de los ángeles, en la cual todas las palabras, que han sido ahuyentadas del contexto idílico del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la creación”⁸¹

En la misma bitácora encontramos una nota de Cortázar: “Ojo: Además, entre la página 9 y 10, poner pasajes que no tienen nada que ver con la acción, y que el lector leerá o no...”⁸². Esta nota de nuestro autor aparece en una página titulada “Técnica para una parte del libro”. Nos parece claro que la cita es parte del proyecto de escritura, no sólo eso, la cita confirma el tejido de la segunda lectura (la del Tablero); ahora bien, el concepto “no tienen nada que ver” hay que leerlo como la conciencia lúcida que separa la acción de la cita, el texto narrativo del metatexto disquisitivo. Tiene razón la Barrenechea al distinguir la comicidad, el humor negro y la tontería humana como tipos de cita. Si tomamos los capítulos 89, 129 y 133, descubrimos que hay un hilo que los une y que los relaciona sutilmente con el episodio de Berthe Trépat, todos ellos podrían figurar sin problemas en una antología patafísica del mismo modo el capítulo 114 resulta chocante y se podría relacionar con las fotografías de Wong que describen un procedimiento de tortura oriental en el capítulo 14, en ambos casos el humor negro rige el texto. La tontería humana, lo absurdo, está presente en casi todas las citas, sin embargo, nos parece que se olvida el hecho de que muchas citas cumplen una función de argumentos a favor de Morelli, un ejemplo es el caso de Octavio Paz, otro ejemplo es Musil. La cita, en estos casos, opera como una especie de ventana que muestra realidades trascendentes. El caso de Paz:

*Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle
Donde
Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla
Octavio Paz*⁸³

Musil actúa de modo análogo, la referencia es demasiado explícita como para obviarla; recordemos las nociones concomitantes de “lo otro” o “otherness” con la de Musil “*anderer Zustand*”⁸⁴. No nos parece relevante el que una cita esté enmarcada o no, pues todas ellas se le atribuyen al poeta doctus. Morelli es el verdadero marco de las citas y a través de él, se contextualizan como enunciación

⁸¹ Hemos tomado esta cita de Walter Benjamin, referida a su ensayo sobre Karl Kraus de: Oyarzún P. Introducción. W. Benjamin. El Narrador. Santiago. Metales Pesados. 2008: 48 (La cita ha sido traducida del alemán por el autor: Gesammelte Schriften II-2 p. 363)

⁸² 10, 173

⁸³ Rayuela. p.- 617

⁸⁴ Ibidem

metatextual. Lo nuevo no está en las unidades-citas sino en las nuevas relaciones que emergen desde la perspectiva morelliana, por ello Osses habla de “reproducción lingüística”, expresión que parece bastante apropiada tomando en cuenta su explicación: “La narración cortazariana, o la que concibe su personaje Morelli, saben servirse de la reproducción lingüística para lograr propiedades que de otro modo permanecerían inalcanzables... Por esta razón adquieren un valor estético los elementos estudiados: porque el autor debe entender usarlos como objetos y no pretender que ellos en sí sean sendas creaciones”⁸⁵.

Las citas serían *ready-mades*, objetos que se incorporan en realidades nuevas, donde, en cuanto citas, adquieren un nuevo sentido. Cortázar abre, de este modo, su escritura a los más diversos códigos culturales, es decir, pone en relación la literatura (la convención de un género y una praxis) con todo el complejo cultural, vivificando la palabra e integrando los signos recogidos en un nuevo signo cultural, un signo en segundo o tercer grado. *Rayuela* es el collage que se instala en la cultura con toda su carga, como una realidad autónoma en la realidad y deviene cita del texto-cultura. Así, la transcodificación es el modo de practicar una semiosis permanente, comunicación desde la discontinuidad, el diálogo y la polifonía: en una palabra, desde el carnaval. Por último, no podemos dejar de observar que la cita explícita, modifica la estructura global del texto. La cita en relación al texto, pone en evidencia “su carácter de ensambladura intertextual inconclusa, de provisorio patchwork”⁸⁶. Por esta razón, Yurkievich afirma que “*Rayuela* consume la aclimatación del collage a la narrativa en lengua española”⁸⁷.

Las opiniones en torno a Morelli han sido muy diversas; hay una que es recurrente y que resume –con muy buen humor- Fernando Alegría; hablando de Morelli dice: “Una especie de Ezra Pound al recobrar el sentido, o de Cortázar disfrazado mal, quiero decir, con una peluca que se le pasa cayendo”⁸⁸. Lo cierto es que el mismo Cortázar no niega la identidad relativa entre él y su personaje: “Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé de hablar en un libro...”⁸⁹. Se puede afirmar, entonces, que Morelli es un portavoz del autor. Esta aseveración, empero, carece de valor analítico si no somos capaces de dar cuenta del rol textual de Morelli y de su visión de la novela y el lenguaje. En otras palabras, Morelli es, a nuestro entender, un operador textual, un dispositivo que estructura una enunciación y posibilita un espacio de convergencia. En este sentido, nos parece esclarecedor el párrafo de Ortega cuando sostiene que:”

⁸⁵ Osses. Op. Cit.- 68

⁸⁶ Yurkievich, S. Al calor de tu sombra. p.- 139

⁸⁷ Op. Cit.- 138

⁸⁸ Alegría. Op. Cit.- 460

⁸⁹ Cortázar, J. La vuelta al día en ochenta mundos. México.DF. Siglo XXI Editores. 1967: 67 (1ª edición 1967)

Morelli's activity redoubles the formulation of the novel itself. In it, this apocryphal author lives the richness of a convergence of transgressions. The characters read his notes, they read the same novel that writes him, and thus witness the nucleus of a critical operation whose sign is the possibility of another novel, of another reader"⁹⁰.

La convergencia de transgresiones que nos propone Ortega no es otra que: "A convergence of poetry and criticism, his sign is mediation"⁹¹. Sin duda, Ortega tiene razón cuando ve una convergencia entre la poesía y la crítica; la verdad es que nos parece que se podría hablar de una tercera apertura; junto al epos narrativo y al metatexto de las morellianas está el conjunto de citas, verdadero código cultural que dinamiza la lectura. La lectura del Tablero es, precisamente, la lectura integrativa de estas tres dimensiones. Leer *Rayuela* es hacerse cargo del cuestionamiento que la genera. En términos más estrictos, podemos decir que la lectura del Tablero opera una apertura hacia el signo; si admitimos que *Rayuela* entera es un signo, entonces, se nos invita a leerlo como estructura narrativa (being), como proceso deconstructivo (becoming) y como ente en movimiento (behaving). Por esto es que esta obra se hace signo de sí misma, es autorreferente y autocrítica.

El primer problema con el que nos encontramos es que Morelli utiliza distintos términos que –así nos parece- han oscurecido la crítica. Llama la atención, por ejemplo, que Scholz al querer establecer los criterios morellianos para una poética de la novela distinga entre "anti-novela" y "roman comique"⁹². El mismo Scholz, cuando define lo que entiende por "roman comique" dice: "La nueva novela tiene que ser un "roman comique", lo que en realidad implica ser otra vez antinovela, pero definida desde otros criterios"⁹³. Cortázar utiliza, por cierto, ambas expresiones para aludir a la poética que se desarrolla en *Rayuela* (especialmente en el capítulo 79); para nuestros fines analíticos podemos utilizar un término que sintetiza nuestra hipótesis de trabajo: *Rayuela* es una escritura discontinua, una novela collage. Esta denominación nos parece más rica y representa un nivel de abstracción sobre las distintas maneras en que el texto se quiere nombrar a sí mismo.

Un punto de partida a las ideas estéticas contenidas en las morellianas es la siguiente: "Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo"⁹⁴. El cambio de signo de la novela –por ello, antinovela- implica una transformación

⁹⁰ Ortega, J. Poetics of Change. The New Spanish – American Narrative. G. Greaser, trad. Austin. University of Texas Press. 1984: 54

⁹¹ Op. Cit. 55

⁹² Scholz, L. El arte poético de Julio Cortázar. Buenos Aires. Castañeda. 1977: 42-4

⁹³ Op. Cit.- 44

⁹⁴ *Rayuela*. p.- 448

“minuciosamente antinovelística (aunque no antinovelesco)”⁹⁵. Esta aparente contradicción significa que se desafía la novela desde la novela, lo mismo que se desafía el lenguaje desde el lenguaje. Podemos resumir diciendo que toda anti-novela es una novela, pero la relación inversa no es cierta. Este proyecto entraña la negación dialéctica, en el sentido de que toda realidad contiene en sí su propia negación. Morelli, desde este punto de partida, nos va a entregar el método y los atributos de esa antinovela sobre la que especula, Veamos cómo concibe el “roman comique”: “Intentar el “roman comique” en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito más definido cuanto mejor sea el novelista⁹⁶. Luego Morelli agrega: “Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie”⁹⁷. Compárese la afinidad de este método con aquel del “arte de citar sin comillas” que propone Walter Benjamin. En ambos autores hay un evidente anti-subjetivismo feudatario del surrealismo. La cita cumpliría, en este sentido, la tarea de un cierto distanciamiento, acaso de un automatismo. Recordemos, de paso, que al igual que Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, Cortázar va a disponer recortes de prensa en su novela *El libro de Manuel*. Julio Cortázar y Walter Benjamin pretenden hacer surgir la significación del mero montaje de materiales, en una suerte de escritura rapsódica al servicio de una narratividad y una temporalidad herética.

Se advierte con claridad que lo que intenta Morelli es subvertir la palabra, liberar el habla; restituir el arte ancestral de la narración, por eso se impugna la literatura y todo el orden social e histórico que subyace en ella. La novela estatuye una nueva palabra, y por ende, una nueva relación con el receptor: el diálogo. Morelli escribe que el novelista romántico quiere ser comprendido, el novelista clásico quiere enseñar, él propone una tercera opción:” Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma”⁹⁸. La noción de “cómplice” se entiende aquí, al igual que en Walter Benjamin, como una forma de “telepatía”, único modo de conectar dos presentes diferidos, el otrora

⁹⁵ Op.Cit.- 447

⁹⁶ Ibidém

⁹⁷ Ibidém

⁹⁸ Op.Cit.- 448

de un autor con el ahora de un lector. La lectura que reclama Cortázar es aquella constelación en que la escritura cristaliza un destello iluminador, una experiencia radical.⁹⁹

El lector, “mon semblable, mon frère”, lo llama Cortázar, repitiendo a Baudelaire, se convierte de ente pasivo en un cómplice activo. El lector-cómplice, es el que se suma al autor en su gesto, en su búsqueda. Nos interesa ahora tratar de abstraer los atributos que definen, según Morelli, la antinovela; Scholz propone considerar una serie de puntos que se resumen en la noción de “roman comique” y antinovela: por una parte, la simultaneidad y la biubicuidad, por otra, la tendencia a la totalización y a la apertura, todo ello desde una actitud poética que supere los distingos genéricos y que redunde en un *Novum Organum*¹⁰⁰.

La distinción entre antinovela y “roman comique” no nos parece adecuada, pues, en definitiva, son dos facetas de un mismo fenómeno escritural: la resistencia, la marginalidad. Si consideramos la lista de oposiciones que propone la Kristeva, vemos claramente una afinidad entre lo que ella –con Bajtín– define como *carnavalesco* y lo que reclama Morelli:

Práctica	Dios
“Discurso”	“Historia”
Dialoguismo	Monologuismo
Lógica correlacional	Lógica aristotélica
Sintagma	Sistema
Carnaval	Relato ¹⁰¹

Una de las problemáticas fundamentales que plantea Morelli es, justamente, la posibilidad de una nueva gnoseología. Scholz ve con lucidez el punto cuando dice que “El escritor debe disponer de un *Novum Organum* para poder realizar dicha apertura”. En efecto, Morelli critica la lógica binaria o dualista; una de sus citas (capítulo 86) propone la sustitución del razonamiento binario por una cierta conciencia analógica. Lo que está en cuestión es el andamiaje epistemológico al uso, con toda su carga utilitaria y eurocéntrica, llámese principio de no contradicción o ley de causalidad: “Qué epifanía podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeo-cristiana?. Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas...”¹⁰²

⁹⁹ Benjamin, W. El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea in *Iluminaciones I*. Madrid. Taurus Ediciones.. 1985 (reimp): 59

¹⁰⁰ Scholz. *Op. Cit.*, 42 y ss.

¹⁰¹ Kristeva, J. *Semiótica*. Madrid. Editorial Fundamentos. Tomo I. 1978: 223

¹⁰² Rayuela. 615

Una lectura posible de las tesis de Morelli apunta en el sentido de oponer la novela a la narración. En este punto se advierten los ecos de Walter Benjamin cuando opone, precisamente, el arte de narrar, es decir el ancestral arte de la oralidad, con la estructura novelística propia de la modernidad¹⁰³. Morelli se opone a la novela en cuanto ésta nos escamotea la experiencia que el escritor desea restituir: Del ser al verbo, tal es la fórmula. Narrar, en su sentido ancestral es el intercambio de experiencias, aquellos que dominaron el espacio geográfico como los marineros y aquellos que remontaban en el tiempo, como los sedentarios campesinos. El reclamo de Morelli es absolutamente congruente con el diagnóstico benjaminiano: “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue”¹⁰⁴. Este ocaso de la narración corresponde a la irrupción novelesca como fruto del desarrollo de fuerzas productivas históricas: “El más temprano indicio de un proceso en cuyo término está el ocaso de la narración es el advenimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto), es su dependencia esencial del libro. La propagación de la novela sólo se hace posible con la invención de la imprenta”¹⁰⁵. El novelista deviene un ser segregado, refiriendo experiencias propias o ajenas: “La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo”¹⁰⁶. Recordemos que si Nicolai Leskov concebía su literatura como una “artesanía”, no es menos cierto que Julio Cortázar siempre se consideró un “amateur”, para quien lo importante era narrar acontecimientos como si sólo interesara a un grupo de amigos.¹⁰⁷ *Rayuela* lleva al extremo la paradoja de intentar *narrar*, en su acepción última, desde la escritura novelesca: “...no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje...”(23,448). La escritura cortazariana, como la de Walter Benjamin, quiere recuperar la temporalidad de la comunicación narrativa. Habría que repetir, respecto de *Rayuela* aquello que Philippe Simay sostiene respecto a la escritura benjaminiana: “L’analyse du processus narratif nous invite...à chercher la genèse des phénomènes traditionnels dans le présent et non plus dans le passé comme le font généralement les philosophies de la modernité. Il s’agit d’un déplacement important, car il nous permet de comprendre en quoi Benjamin anticipe, dès les années 1930, la critique anthropologique des conceptions

¹⁰³ Benjamin, W. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov in *El Narrador*. Pablo Oyarzún Introducción, traducción, notas e índice. Santiago de Chile. Metales Pesados.2008

¹⁰⁴ Op. Cit. 64

¹⁰⁵ Op. Cit. 65

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ W. Benjamin cita una carta en la cual Leskov delata su concepción del narrar como un oficio: “La literatura no es para mí un arte liberal, sino una artesanía”. Op. Cit. 72

substantialiste, essentialiste, prospective et cumulative de la tradition “¹⁰⁸

Hagamos notar que Walter Benjamin, en sus *Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*, se interesa más por un alcance ético que por la calidad estética, como apunta Oyarzún: “Centrado en la figura del narrador, no es propiamente el producto de éste lo que está primariamente en liza, ni el problema taxonómico que le está aparejado. La narración se entiende aquí como una praxis social a la que va asociado un talante y lo que interesa esencialmente a Benjamin es menos su calidad estética que sus alcances éticos”¹⁰⁹. La actitud de Cortázar a este respecto posee contornos similares, recordemos que en más de una entrevista señaló que la literatura con mayúscula le importaba un bledo, pues lo único interesante era buscarse y encontrarse en ese combate con las palabras

El esfuerzo cortazariano, la búsqueda profunda de *Rayuela* no es sino esa nueva manera de acceder al mundo, una redefinición poética de la realidad y la experiencia. Para alcanzar esa meta, poco importa si hay que “tirar todo a la calle..”¹¹⁰ Y lo primero que Morelli va a tirar a la calle es, desde luego, la novela, en su acepción tradicional y el lenguaje que la sostiene. El Novúm Organum sólo es posible como subversión del *continuum*, temporoespacial y narrativo. *Rayuela* quiere restituir la experiencia como sabiduría ancestral, por ello no es casual la inclusión de Pauwels y Bergier en la cita 86. La nueva realidad se nos ofrece poéticamente, esto es, acceder a la verdad de las cosas desde una experiencia alterna a la racionalidad: “... ¿qué hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los elatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos...hierven de radioactividad”¹¹¹ Advertimos, desde luego, el sello contracultural de una época, la expresión de una generación.¹¹²

Cuando Morelli propone un nuevo modo de aproximarse a la realidad, propone en verdad el “extrañamiento”, la búsqueda de “figuras”, es decir, como en el Haikú, un modo de “Fixer des vertiges”. Se trata de traer al plano expresivo aquellas experiencias súbitas, instantes que interrumpen el flujo temporal. “Creo que por eso ya no sé escribir “coherente”....”, anota Morelli.¹¹³ La

¹⁰⁸ Simay, P. Reconstruire la tradition. L'anthropologie philosophique de Walter Benjamin in Cahiers d'anthropologie sociale. Paris. L'Herne. 2008: 87 - 97

¹⁰⁹ Oyarzún, P. Introducción. Op. Cit. 8

¹¹⁰ Rayuela . 615

¹¹¹ Op. Cit. 448

¹¹² Habría que repetir con Fernando Alegría: “Hay algo de Guevara, de Leroy Jones o de Eldridge Cleaver en el lenguaje de Cortázar cuando le habla a una generación que se niega a aceptar una vida hecha y contrahecha y rumiada, una coerción criminal, una renuncia anticipada y sin disfraz para encajar en los casilleros y las trampas del Matadero. Cortázar habla de acción en la desesperación, de protesta fuera de orden, nunca bajo compromisos, de autenticidad en todo trance” Véase Alegría F. Op. Cit.- 471

¹¹³ Rayuela. 483

desescritura delata aquellas “paravisiones” en que el escritor se aproxima al “cielo” de su rayuela: “...sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. 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 la purificación, purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon”¹¹⁴

El acceso poético a la realidad implica una superación del tiempo concebido como continuidad. Este tiempo-ahora, estático y extático, es también lugar atópico y metatópico que encuentra su equivalente benjaminiano en la noción de “imagen dialéctica” que opone, justamente el tiempo homogéneo vacío a la concepción discontinua, heterogénea plena e instantánea: “Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propicio a, lo llamaré paravisiones, es decir (lo malo es eso, decirlo), una aptitud para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro, pero en otro plano...Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada, zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto, es decir que andás con tu límite por fuera...”¹¹⁵

La experiencia a la que alude Cortázar es, literalmente un “ek-stasis”, un estar fuera. Este estado alterado de conciencia impone una embriaguez y plenitud del “ahora”. Como Johnny en “El Perseguidor” quien afirma: “esto ya lo toqué mañana” o como el protagonista de *Rayuela* cuando comenta: “Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales”.¹¹⁶ Compárese esta poética del tiempo con la tesis XVII en Benjamin: “Cuando el pensamiento se detiene de súbito (*plötzlich*) en una constelación repleta de tensiones, le produce un *schock* en virtud el cual aquella cristaliza como mónada...En tal estructura reconoce (*erkenn*t) el signo de una detención (*Stillstellung*) del acontecer o, dicho de otro modo, de una chance revolucionaria a favor del pasado oprimido”¹¹⁷

Es claro que en ambos casos se establece una congruencia entre el tiempo de la creación y la creación del tiempo, en ambos casos se advierte una experiencia numinosa, destello de un instante que adviene. Hagamos notar, finalmente, que tanto en Cortázar como en Benjamin, no se disocia el espíritu de su manifestación material. Habría que repetir aquello que escribe Hannah Arendt sobre Walter Benjamin: “Lo que lo fascinaba de la cuestión era que el espíritu y su manifestación material estaban tan íntimamente relacionados que parecía posible descubrir en todas partes las *correspondencias* de

¹¹⁴ Op. Cit. 453

¹¹⁵ Op. Cit.- 456

¹¹⁶ Op.Cit .-501

¹¹⁷ Traducción de Cuesta Abad. Op. Cit 43

Baudelaire, que se clarificaban e iluminaban entre sí si se las correlacionaba en la forma debida, de modo que ya no requerían ningún comentario interpretativo o explicativo”¹¹⁸. Las “figuras”, como las “imágenes dialécticas” son maneras de nombrar las *correspondences* baudelerianas y se hallan tanto en un cúmulo de citas textuales, como en fragmentos de un collage. Sin embargo, lo fundamental es comprender que tales correlaciones responden en última instancia a *un modo otro* de percibir, pensar y sentir: una aprehensión poética del mundo. Por ello, Hannah Arendt acierta al afirmar que: “Lo que resulta tan difícil de comprender en Benjamin es que sin ser poeta pensaba poéticamente y por lo tanto consideraba la metáfora como el don más importante del lenguaje. La “transferencia” lingüística nos permite dar forma material a lo invisible.”¹¹⁹

¹¹⁸ Arendt, H. Walter Benjamin. Hombres en tiempos de oscuridad. Barcelona. Editorial Gedisa. 2001:171

¹¹⁹ Op. Cit. 174

4.- Epílogo

*A cada ráfaga
se desplaza en el sauce
la mariposa*

Matsuo Bashô (1644 – 1694)

Walter Benjamin no sólo se opone a la idea de linealidad y progreso, propio de los historicistas, sino que a cierta narratividad continua de la historia, pensando más bien que para el pensamiento dialéctico: “L’histoire se désagrège en images, et pas en histories”¹²⁰ De un modo próximo, Morelli propone una anti-novela contraria a la novela “rollo chino”: “Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra...”¹²¹ La poética de *Rayuela* no sólo nos trae una concepción temporoespacial de la discontinuidad sino una noción otra del *narrar*. Como escribe Julio Ortega: “Morelli...wants to destroy literature and reinvent the use of the Word, to rescue the mediating and analogical power of language and to modify not an abstract man, but a concrete reader. Morelli is marked by the modern critical foundation (Baudelaire, Mallarmé), but also by the great period of the crisis of naturalism (surrealism, Joyce, Pound) and lives the beginning of a literary reformulation, the utopia of a primordial language able to identify the certainty and celebration in poetry. But to systematize his creed would be to lose sight of its center, the speculation about change, revolving in search of a new language”¹²²

Julio Cortázar y Walter Benjamin se encuentran en una cierta concepción de la escritura, del tiempo y la narración. En ambos autores asistimos a una escritura fragmentaria que remite a un tiempo discontinuo que redundo en una nueva *narratividad*. Los fundamentos de esta concepción se hallan en una intuición y en una experiencia original e inédita cuyas raíces habría que rastrearlas hacia fines del siglo XIX y que culmina en el surrealismo. Cortázar y Benjamin expresan y comparten los nuevos *modos de significación* que marcaron el siglo XX. Historia y novela se resuelven en la escritura como forma inédita de significación.

¹²⁰ Benjamin. Livre. 494

¹²¹ Rayuela. 501

¹²² Ortega. Poetics. 58

El horizonte que nos proponen estos autores no podría ser otro que la perspectiva revolucionaria, en el sentido de una emancipación cognitiva, moral y política. En este estricto sentido, tanto *Rayuela* como *El libro de los Pasajes* nos aproximan a dos constelaciones en que el destello de lo subitáneo – sea que las llamemos “figuras” o “imágenes dialécticas” - cristalizan en la escritura, interrumpiendo el tiempo ordinario, ofreciéndonos paisajes nunca antes hollados por la conciencia humana.

Ambas obras pueden ser consideradas piezas fundamentales del pensamiento revolucionario, en cuanto llevan al límite las posibilidades del *narrar*, esto es, las posibilidades mismas de la experiencia, el pensamiento y la expresión. De este modo, toda la composición escritural nos invita a una experiencia en que los vértigos asociativos de la discontinuidad se correlacionan con el pensamiento hipertextual y el flujo temporal de la consciencia, lo que se expresa finalmente en la matriz *collage*. Esta nueva disposición significativa inaugura una nueva arquitectura que renuncia a los presupuestos sintagmáticos y lineales, abriendo espacio a una *forma* otra.

Rayuela y *El libro de los Pasajes* pueden ser entendidas como dos obras radicalmente *subversivas*, en el más profundo sentido del término. La obra de Cortázar sepulta una épica tradicional de América Latina mientras que la obra de Benjamin entona los cantos fúnebres de la tradición historicista europea. Lo que estos dos autores nos recuerdan es que el proceso de *narrar* ha sido una forma de violencia utilizado por los vencedores, naturalizando un pasado y una tradición, histórica y literaria, que crea el presente.

Contra la tradición racionalista, ambos comparten la sospecha de la existencia de otro orden más secreto y menos comunicable, en la realidad y en la historia. Dos libros y dos autores que esperan todavía el advenir de sus lectores cómplices situados en un mañana cuyo vértice es el otrora de una escritura que reclama su presente: aquel instante de fulminantes destellos que haga posible *narrar* su propia historia. Walter Benjamin y Julio Cortázar han lanzado una saeta al porvenir y nos entregan el balbucir de una nueva lengua que recoge, por cierto, la tradición de los vencidos, pero al igual que el Haikú, no está sólo en el viento de otoño sino en todo.

