

# “Rayuela”:

en busca  
de un sentido

Maksim Šćur

(Universidad Carolina de Praga)

Premio Iberoamericano 2003

## ÍNDICE

<b>Prefacio prescindible</b>	1
Introducción	2
Una novela postmodernista	2
Las reglas del juego	3
1.El plan de expresión	4
“Rayuela”: una paradoja	4
Lengua	5
Un libro sagrado	7
La tarea del lector	9
Escritura como grabación	11
2.El plan del contenido	12
La búsqueda	12
El paraíso perdido	14
La tragedia del “yo” occidental	16
El paraíso encontrado	18
El cambio de epistema	19

## Prefacio prescindible

“Vos lo pensás—dijo Oliveira.—Yo lo vivo.”  
(46, 437)<sup>1</sup>

No me es fácil escribir sobre “Rayuela”, porque la considero una parte importante de mi vida. La releí varias veces, y me ha influido tanto, que podría decir, con un poco de vanidad, que ahora no es “Rayuela” parte de mi vida sino al revés, mi vida es una de sus capítolas. No me aflige el que no sea la más interesante: poder *participar* de alguna manera en “Rayuela” ya basta para sentir una felicidad sobrenatural.

Hay dos perspectivas posibles que se pueden adoptar hablando de una obra de literatura: la supuesta perspectiva científica y la de un lector aficionado. Se dice que nada impide combinar las dos; pero en caso de “Rayuela” tengo una objeción en contra de este dictamen. Compararía mi situación a la de un ginecólogo enamorado: a él también le es difícil a veces hablar de su amor en términos de su ciencia, por eso evita a hacerlo. También yo prefiero elegir una de las dos perspectivas, y como me siento enamorado de “Rayuela”, elijo la perspectiva de un lector aficionado, que es una perspectiva estrictamente subjetiva y diletante. También por eso este trabajo es un ensayo y no una tesis.

La ciencia literaria tiende a imaginar el proceso literario como un proceso de una producción abstracta: les interesa el producto, no la producción, y el productor ni mucho menos. Sin embargo, el contenido histórico de nuestras vidas está esencialmente definido por el modo predominante de producción: la edificación de un palacio, que hoy día cuesta millares de euros, hace siglos costó miles de vidas. Mientras tanto, el producto es casi el mismo y funciona de una manera muy parecida, pero tiene una *historia* distinta. A pesar de toda igualdad entre los dos productos es posible encontrar en cada uno de ellos las huellas de su producción y aún de su productor o productores. Preguntemos, ¿en qué consiste la esencia de un artefacto: en su función y predestinación, o en su historia? En ambas, pero estoy convencido de que la historia personal del productor precede a la historia de la producción. Ignorar esto es ignorar el aspecto humano de cualquier creación y de cualquier artefacto; es interesarse por cosas muertas, como si fueran eternas, lo que significaría negar la artificialidad del artefacto, o simplemente ignorar su esencia artística.

La ciencia literaria contemporánea examina a una obra solamente como a un producto prefabricado y estudia enérgicamente los procesos de su conducta en el mercado, es decir, las condiciones de su percepción y consumación por el público; la ciencia marxista se concentra exclusivamente en la persona (su origen social y biografía oficial) del productor y en las condiciones sociales de la producción, no en el proceso y no en la técnica de la producción. Ésta examina el producto material como espiritual; aquella, el producto espiritual como material; ninguna de las dos tiene razón. No soy ni formalista ni hegeliano, por eso, privado de una metodología consistente, renuncio a analizar a Cortázar con ayuda de un “lenguaje científico, ilusión de Occidente.” (74, 548). Por ahora espero bastar con mi memoria y con el mismo texto, que es el más importante: he consultado la edición crítica de “Rayuela”, de Andrés Amorós (Madrid, Cátedra, 1998).

---

<sup>1</sup> En todas las citas, en el primer lugar aparece el número del capítulo citado de “Rayuela”, y en el segundo, en cursiva, el número de la página citada.

## Introducción

### Una novela postmodernista

Si tuviera que situar a “Rayuela” en un contexto más amplio posible, es decir, el histórico, diría que es una obra modelo de la época postmoderna y a la vez una de las últimas obras de la literatura modernista (de vanguardias). Esto significaría que es, tal vez, una de las últimas obras de la “literatura mundial”, cuyo nacimiento, según Marx, fue fomentado por el desarrollo del capitalismo a comienzos del siglo XIX.<sup>2</sup> Lo cierto es que “Rayuela”, siendo una obra nacional argentina, no es una obra de *literatura* nacional argentina, porque muchas veces se pronuncia en contra de la literatura(s) nacional(es) y literatura(s) en general. Es una novela cosmopolita, que quiere ser una novela nacional, escrita por un escritor nacional, que quiere ser un escritor cosmopolita. Pero, ¿es “Rayuela” de veras una obra clásica *mundial*? En cualquier caso, es una de las pocas que merecen serlo.

Cortázar parece registrar el brusco cambio en el destino de la literatura mundial después de la guerra: “Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía... Visión poética del mundo, conquista de la realidad poética. Pero después de la última guerra se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie.” (99, 614). Aquí Oliveira está parafraseando las palabras del filósofo alemán Theodor Adorno, que dijo que “después de Osvětím es imposible escribir la poesía”<sup>3</sup>. Cortázar no dice que es imposible o inhumano, más bien alude que no vale la pena escribirla, como que no la lee nadie. La Poesía fracasó en “dar la respuesta”, ya no puede responder a las exigencias de la nueva época histórica, “cuando... todo vibra y tiembla y está como un gato a la espera de dar el enorme salto de hidrógeno o de cobalto que nos va a dejar a todos con las patas para arriba.” (71, 537). Esta frase, creo, ofrece una buena definición de la época postmoderna como siglo atómico. Las armas nucleares se convierten en una amenaza individual para cualquiera de nosotros; después de Hiroshima y Nagasaki se puede hablar de la globalización del peligro. El hombre de la época postmoderna es un hombre que tiene miedo, sufre de un miedo constante; su crisis es una crisis primeramente psíquica, además de ser ideológica, política y social.

Entonces, Cortázar trata de ser un poeta y de hacer literatura “en medio de la crisis y la quiebra total de la idea clásica del homo sapiens” (99, 622). Es una tarea más difícil que se puede imaginar. Pero la globalización del peligro también tiene su lado opuesto: es a la vez la globalización de la cultura. Uno de los fenómenos globales del siglo atómico es el *jazz*, que es uno de los temas centrales de la novela: “...de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas (hoy día añadiríamos “el internet”—M.S.), una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia... una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo... el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde... algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras... que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles...” (17, 202-204).

El éxito fenomenal del jazz le da a Cortázar una vaga esperanza de cierta unidad espiritual y emocional con el resto de la humanidad. Sin embargo, ya sabemos que aquel éxito global no se debía sólo a los méritos del jazz sino también a los nuevos medios de comunicación: técnica grabadora, radio, cine, televisión, sonido musical eléctrico, etc. Todo esto posibilitó la aparición de la industria musical, que convirtió el jazz en el fenómeno comercial y con eso hizo posible la unidad espiritual de toda una generación. Como sabemos de Borges, “el

---

<sup>2</sup> “De literaturas nacionales surge la literatura mundial” (Marx, Engels, “Manifiesto Comunista”).

<sup>3</sup> „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“, en: “Prismen: Kulturpolitik und Gesellschaft”, Berlin & Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955

visible universo es un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan”<sup>4</sup>, y es exactamente eso lo que la industria y el mercado hacen con la cultura. También Cortázar nota, que el progreso técnico contribuye a la “multiplicación de la irrealidad.” (140, 713). En esta situación escribir una novela también significaría multiplicar la irrealidad, y lo que busca Cortázar parece ser lo contrario.

### Las reglas del juego

“...nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar como si...”  
(99, 622)

Entonces, como cualquier escritor del siglo atómico, Cortázar se enfrenta con una imposibilidad de escribir una novela. Sin embargo, no piensa superar esta imposibilidad: al revés, desde el principio nos presenta su novela como un proyecto inacabado, una tentativa poco seria, que tenemos que tomar como un juego, un entretenimiento, una distracción. Todo, desde el propio título hasta el contraste entre los dos epígrafos, el pseudo-serio y el pseudo-chistoso, nos indica esta actitud y nos ayuda a adoptar la perspectiva necesaria para entender la intención del libro y no ofenderse con el propósito de Cortázar, que consiste en hacer de nosotros los objetos de su propio juego. El estilo “solemne” de la descripción del tablero nos indica que es el libro y su autor los que están jugando con nosotros desde el principio, y no nosotros, que vamos a jugar con el libro: somos más bien objetos del juego que los jugadores. A partir de hacernos conscientes de esto, el juego, que nos parece infantil unos instantes, se hace muy serio e incluso peligroso para nosotros: ¿no es el autor del libro “un loco, que cobija su paloma en la mano, acariciándola hora a hora; hasta mezclar los dedos y las plumas en una sola miga de ternura”<sup>5</sup>

¿Tiene que ser un juego una cosa poco seria? Eso depende: se puede jugar en la bolsa o en la ruleta rusa. Otro juego que se menciona en “Rayuela” muy a menudo es el juego argentino de truco. El mundo, según Oliveira, es “un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible...” (12, 179). La vida no es más que un juego: “Ya lo dijo Shakespeare, y si no lo dijo era su deber decirlo.” (28, 309).

Los juegos de Oliveira, como el juego de las perlas de Hermann Hesse, “se escriben”: “Se puso a escribir otro juego, pero no le salía.” (41, 394). Como para Cortázar, para Oliveira escribir significa jugar. Está jugando todo el tiempo. “Empezó a componer titulares, cosa que siempre ayudaba a pasar el tiempo” (41, 393). A cualquier pasatiempo lo hace serio su relación con el tiempo, y también con el azar, que es una forma de riesgo: “Fue a buscar el diccionario de la real Academia Española... lo abrió al *azar* y preparó para Manú el siguiente juego en el *cementerio*.” (41, 393).

El juego es un pasatiempo, pero ¿es a la vez una distracción? Parece, que desde Mallarmé el juego literario no es sino una cosa “seria”, un método de creación; y con Mallarmé empiezan las vanguardias. Eso no significa que no hubiera juegos literarios en la época clásica o romántica, pero nunca antes al acto de jugar había sido un método de creación. A partir de Mallarmé el juego de palabras se convierte en un deber, y los literatos se convierten en unos “jugadores profesionales”. Los surrealistas empiezan a estudiar el juego, son primeros en jugar con caras serias: un juego así en un pasatiempo más aburrido de la historia, por lo fácil y superficial que es.

A diferencia de los surrealistas, Cortázar, en vez de entender las reglas del juego, trata de postular un juego sin reglas, por medio de violar las reglas de este juego que es la vida, y también las de la literatura: las reglas del lenguaje, de la narración, etc. Es un juego que procura de abolir todos los (demás) juegos del mundo, que es una tarea tan seria como irrealizable. Por eso no estoy de acuerdo con los que (como Amorós) proclaman “Rayuela” una gigantesca

<sup>4</sup> “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en: Ficciones, Alianza Editorial, 1999, p. 15

<sup>5</sup> “Pameos y meopas”, p. 16

broma, y piensan que Cortázar se divertía mucho escribiendo “Rayuela”. Si es un juego, es un juego muy parecido a la ruleta rusa, donde se juega lo todo.<sup>6</sup> Lo que hace Cortázar en esta novela es postular que en el mundo post-modernista la seriedad es todavía posible, pero solamente a través de su oposición dialéctica que es el juego.

¿Y se puede concebir una novela como un juego sin reglas? No. Siendo un escritor experimentado y en más de un sentido alumno de Borges, Cortázar ya desde el principio reconoce la necesidad de reglas, aunque fingidas; de algún argumento, aunque sea superficial, ficticio, mientras que todo lo importante esté “en el sentido segundo de las palabras”.

## 1. Plan de expresión.

### Rayuela: una paradoja

*“El uso original de la palabra. (?) Probablemente, una frase hueca.”*  
(113, 654)

Como dice Borges, “un libro que no encierra su contralibro está considerado incompleto.”<sup>7</sup> No podemos inculparlo a “Rayuela”: parece que en esta novela de contradicciones todo tiene su par y su polo opuesto. Es decir, es un libro “completo” y hasta autoaniquilador, que se compensa y se anula a sí mismo. Como dice Morelli, “si el volumen o el tono de la obra, pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable.” (137, 708). A cada cita, hay una contracita, a cada capítulo serio, su variante sarcástica, etc.<sup>8</sup> Es un proceso que se parece al trabajo de Gekrepten, que en espera de Oliveira “tejía y destejía el mismo pulóver violeta esperando a su Odiseo” (78, 556). También en los primeros párrafos de “La casa tomada” Cortázar compara la escritura con el arte de tejer un pulóver. Es un proceso sin cesar, que no tiene ningún sentido ni objetivo: es un pasatiempo. La unidad entre las dos acciones contradictorias es, como cree Cortázar, imposible: su dialéctica es negativa, carece de *Aufhebung* hegeliano.

Este método de paradoja no se utiliza solamente al nivel del libro, al nivel, por así decirlo, ideológico, sino también al nivel de cada frase, o al nivel de la escritura: es una de las técnicas predilectas de Cortázar.<sup>9</sup> Decir algo para refutarlo en seguida, o al menos ponerlo en duda. Este método de la contradicción inmediata es, tal vez, un instrumento más antiguo de toda la estilística. La figura estilística surge donde dos secuencias del habla se contrastan entre sí, la segunda recordando la primera y la primera prefigurando la segunda, comentándose y completándose mutuamente. Es, por así decir, la esencia de la literatura, la memoria del texto y el mecanismo general del placer que nos da la literatura. Es el mismo placer que encontramos en la música, cuando contrastamos la estructura melódica y rítmica de las dos frases musicales. A mi juicio, exactamente éste es el placer principal de la música jazz, tan querida y glorificada por Cortázar.<sup>10</sup> El jazz no es solamente una pasión: es una expresión de la pasión, basada en una precísa, sofisticada y virtuosísima técnica musical, tan exacta como las matemáticas. ¿Es también una contradicción? Tal vez, pero debajo de esta contradicción aparente hay una profunda unidad dialéctica: para expresar *algo* hace falta saber “expresar nada”, o dominar la técnica de expresión en general.

<sup>6</sup> Como dijo Cortázar, “Si yo no hubiera escrito “Rayuela”, probablemente me habría tirado al Sena.”

<sup>7</sup> “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en: Ficciones, Alianza Editorial, 1999, p. 31.

<sup>8</sup> Ironiza mucho sobre sus propias conclusiones sobre la estructura abierta de la obra: “Con lo cual ocurre que una enana de la página veinte tiene dos metros cinco en la página cien. Hay escenas que empiezan a las seis de la tarde y acaban a las cinco y media. Un asco.”

<sup>9</sup> Ejemplos: “...su búsqueda incierta era un fracaso y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria.” (36, 355); “—¿Se matan así los locos?—No, vieja, pero de cuando en cuando se tiran el lance. Lo mismo que los cuerdos, si me permitís la mala comparación.” (44, 428); “No, no le importaba gran cosa. (¿No le importaba?)”, etc.

<sup>10</sup> Las innumerables sentencias inacabadas de la novela pertenecen a este estilo elíptico y económico, que evita decir lo evidente y se limita a decir lo importante.

Pero, ¿es posible expresar las cosas verdaderamente importantes? Y además, ¿es lícito decir las? En la cultura judía, el que escribe “la hagada” o “la halaka”, que son partes de la tradición oral judía, tiene que ser maldecido para siempre.<sup>11</sup> Cortázar también parece lamentar la penosa necesidad de decir algo: “...es decir (lo malo es eso, decirlo)” (84, 568).<sup>12</sup> En la literatura, se puede decir y contradecir, pero no decir y “des-decir”. Físicamente, todas las cosas dichas aumentan la cantidad de lo dicho, lo que es para Cortázar una “ambigüedad insoportable” (141, 717). Tal vez, la paradoja esencial de “Rayuela” consiste en lo que trata de ser una novela y no serla, y esto es lo que la difiere de las demás novelas del “boom”.

## Lengua

*“Vos realmente le sacás el jugo al cementerio.”*  
(41, 407)

Cortázar es el Mago de la palabra. Describe cosas tan inverosímiles, como los estados del cuerpo y del pensamiento, la borrachera (9-18, 36) y “la sbornia” (19); describe la tortura, la violación y el amor físico con exactitud, pero sin demasiada y trabajosa minuciosidad. Crea toda una lengua artificial, que no es “el glíglico” sino la lengua de los brillantes diálogos del Club de la Serpiente, que se aproximan al monólogo interno de su autor: un francés supuesto, “traducido” a la variante argentina del castellano, donde los “hispanismos” de Perico Romero saltan a la vista en seguida. La lengua de Cortázar es un idiolecto tremendo, que combina el francés con el habla porteño, el inglés de los negros estadounidenses con citas de casi todas las literaturas del mundo: se puede encontrar palabras como “corriócomounreguerodepólvora” (96, 602), o fabricados a la manera inglesa, como “era-lo-que-era” (15, 188), etc. Es un habla cosmopolita y a la vez esencialmente nacional, cuyas especias exóticas subrayan el sabor peculiar de la lengua argentina. Por otra parte, mezcla estilos, como lo hacen frecuentemente los extranjeros, cuyo dominio de la lengua es imperfecto; viola reglas de la ortografía, escribiendo “con haches”, y con todo esto viola las formalidades y subraya su enajenación de la “Gran Costumbre”, manifestando así su deseo de profanar lo sagrado y sacrificar lo profano, tan conocido a cualquier poeta.

Sin embargo, podemos decir que, desde el punto de vista de la literatura mundial, en “Rayuela” no hay nada estilísticamente revolucionario (a excepción del casi ilegible capítulo 34, donde combina el texto de Galdós con el suyo): Cortázar incluye en su obra lo más expresivo y lo más escandaloso del lenguaje sabiendo que ya es lícito. No está jactándose de su vocabulario, como García Márquez, ni de su estilo, como Borges: son para él cosas naturales e imprescindibles (Sabato, a diferencia de los mencionados autores, ligeramente desprecia tanto el vocabulario como el estilo, con lo que alcanza el efecto de una sinceridad increíble). Tampoco quiere hacer literatura, ni decir una palabra nueva en la literatura: su actitud a las innovaciones formales es más bien irónica, como en el capítulo redactado en el “glíglico” (68, que es una parodia brillante de “Finnegan’s Wake” de Joyce), al que sigue el capítulo 69, redactado en el “ispamerikano”, que es otra broma lingüística de Cortázar.<sup>13</sup> Desde este punto de vista “Rayuela” es más una novela europea que una novela del “boom” latinoamericano, y más una novela postmodernista que modernista. Mientras juega con el lenguaje, está conciente de que “anything goes”, cualquier cosa está permitida, y no sólo esto: ya probada por alguien, lo que no le deprime a Cortázar (¿no le deprime?). Con haches escribió Jaques Vaché, la audiograbación la utilizó Beckett, Joyce introdujo la intertextualidad, y Lawrence Sterne, los juegos (poli)gráficos. Por eso podemos decir que Cortázar introduce en la literatura del habla castellana el clima intertextual postmodernista, donde conocer a Shakespeare o a Dylan Thomas es tan obligatorio como conocer a Sarmiento o a Galdós.

<sup>11</sup> Claude Hagege, *Člověk a řeč*, Praha, Karolinum, 1998, p. 78. Este motivo lo desarrolla Thomas Mann en su “Doctor Faustus”.

<sup>12</sup> “Es decir” es también un poema de Beckett, que refleja y a la vez reflexiona la imposibilidad de decir algo.

<sup>13</sup> “Ninguna revolución de verdad se hace contra las formas. Lo que cuenta es el fondo.” (99, 620). Una variante individual del “ispamerikano” la inventó Borges en “El tamaño de mi esperanza”.

Cortázar no es solamente un escritor de la lengua española, sino un escritor cosmopolita, como lo son sus personajes. A cada paso tiende a poner en duda las posibilidades comunicativas de su propia lengua, para hacerla cada vez más variable y más flexible. Leyendo a Galdós, dice, que su lengua es “hecha de frases preacuinadas para transmitir ideas archipodridas” (34, 341), por eso la está parodiando varias veces: “De una vez por todas sería bueno ponernos de desacuerdo en esta materia.” (71, 539). De otra parte, admira (o más bien, admite) las novelas de la mala literatura, que a pesar de ser escritas con una lengua muy formalizada, patética y estéril, a veces encierran unas joyas estilísticas inesperadas, que están al margen del interés de la ciencia literaria. Las prefiere incluso a las obras de la literatura clásica, cuya lengua parece haber perdido su valor expresivo, y el contenido, su actualidad para la época contemporánea. Al diccionario de la lengua castellana de la Real Academia Española, de Julio Casares, que a los amigos de Oliveira les sirve para sus juegos literarios, lo llama “cementerio de palabras”, “en cuya tapa la palabra Real había sido encarnizadamente destruida a golpes de gillete...” (41, 393). Aquí también, como vemos, se trata de un juego de palabras: la palabra Real no se refiere aquí al rey, sino a la realidad. El mundo de palabras es irreal para Cortázar. Es un mundo en sí, y le tiene una profunda desconfianza. Por eso también los españoles se describen como unos que no se entienden y prácticamente no se oyen hablar (vea “Diálogo típico de españoles”, 41, 394). En cambio, “las bellas palabras extranjeras son como oasis, como escalas.” (37, 375). Como un buen cosmopolita, se muestra un maestro de juegos interlingüísticos.<sup>14</sup>

¿Qué querrá alcanzar con todo esto? “Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo... Los surrealistas colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli... No basta liberarlo (el lenguaje—M.S.) de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.” (99, 611-614). Ésta es también la conclusión de Borges, que expresa en el “Idioma de los argentinos”: no hace falta inventar palabras nuevas, sino crear nuevos sentidos de las palabras ya existentes, “no ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso.—Para todo lo cual se sirve de una lengua sumamente clara—dijo Perico.” (99, 620). De veras, escribe Morelli que “mi prosa se pudre sintácticamente y avanza—con tanto trabajo—hacia la simplicidad.” (94, 598).

Bueno, ésta será la intención de Morelli o de Borges o de Cortázar, pero no de Oliveira, el *alter ego* del escritor, que tiene una desconfianza profunda a las palabras y a la lengua en general, aunque sea la más simple y más pura posible. “Hace rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas,” le dice Oliveira a Crevel, uno de sus maestros surrealistas, con quien está llevando una discusión imaginaria (21, 233). El abuso de palabras trae a “la incomunicación total” (22, 238), donde se hace necesaria la búsqueda de una lengua “no verbal”. Como a Morelli, “le gustaría dibujar ciertas ideas, pero era incapaz de hacerlo.” (66, 531). Esta lengua no verbal desde el principio parece ser una utopía deliberada, una idea falsa, como las demás ideas de Oliveira: planea incluso “concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta” (93, 595), pero al fin se llega a la conclusión, que “colores no son más seguros que palabras” (28, 309).

No obstante, no se puede negar que “Rayuela” es una novela muy vistosa, de imaginación abundante. Etienne, el pintor, postula, muy a la manera de Derrida: “mostrar, no explicar. Pinto, ergo soy... Lo que me revienta es la manía de explicaciones, el Logos entendido exclusivamente como verbo” (9, 164). Alude aquí a la tradición occidental, como que en la traducción latina de los Evangelios la palabra griega “logos”, que tiene más de un sentido, se traduce como “verbo”. En cambio, “Rayuela” está escrita en la lengua de imágenes tanto como en la lengua verbal: “Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez

---

<sup>14</sup> “...blues arrastrándose, probablemente *drag* quería decir lagarto de tiempo...” (11, 172): juego fantástico de la palabra inglesa “drag” (arrastrar) y la española “dragón”, que juntas dan la metáfora “el lagarto de tiempo”.

de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas.” (97, 607).<sup>15</sup> Con estas imágenes Cortázar procura a reconstruir el “presente nítido, con colores como se los ve a los diez años, rojos tan rojos” (123, 669). Por eso la considero a “Rayuela” una novela cinematográfica, a pesar de que en un otro lugar Morelli diga, que “la vida de los otros... no es cine sino fotografía.” (109, 646).<sup>16</sup>

Las magníficas metáforas e imágenes visuales de Cortázar no las voy a citar aquí, tal vez por los celos, aunque sea “tan difícil escapar de ellas, con lo hermosas que son. Mujeres mentales, verdad.” (154, 736). Me limitaré con decir que Cortázar es un poeta brillante, de una imaginación indómita, cuyo estilo en su virtuosismo se parece mucho a la música de jazz.

## Un libro sagrado

*“...porque Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y macrocosmo se unieran en una visión aniquilante.”*  
(4, 151)

Sin embargo, es sabido que ningún idioma es perfecto. ¿Es posible, entonces, escribir un libro perfecto? Para escribir un libro así *no bastaría* postular un idioma perfecto: haría falta encontrar también una estructura adecuada. En breve, si uno plantea ante sí la tarea de escribir un libro perfecto, tiene que comprender, que es una idea predestinada al fracaso. Se puede solamente concebir un libro perfecto (como lo hizo Borges), pero dejarlo sin ser escrito.

También Cortázar parece hacerlo, pero solamente parece: en realidad va escribiendo su propia novela: “al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli” (141, 717). “Rayuela” es el único libro que conozco, en el cual esta tarea ardua se decide mientras que se está discutiéndola. El que la discute consigo mismo en vez de realizarla es un tal escritor francés llamado Morelli.<sup>17</sup>

¿Quién es Morelli? La manera de introducir su imagen es muy elocuente: un muchacho rubio dice que “es un escritor que escribe libros”, y que “se resbaló en un montón de mierda.” (22, 236). Esta caída de Morelli es una caída simbólica, un tipo de previsión de la caída final de Oliveira: ambas simbolizan la imposibilidad de sus empresas intelectuales. Morelli parece estar conciente de esta imposibilidad: “Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura” (73, 544). Pero si es una escritura, es una Escritura más bien sagrada, como que “hay siempre como una nostalgia de santidad, parecería que se añora una santidad no religiosa” (125, 674). De veras, hay ciertos momentos en el libro que parecen ser la parodia de la Biblia: el idioma “gliglico” (tal vez “bíblico”) de los enamorados, que hace pensar en “El Cantar de los Cantares”, las dos partes, la imprescindible y la prescindible, que en realidad son tres, etc.

¿Cómo estructurar un libro sagrado, un libro perfecto?<sup>18</sup> No olvidemos, que tiene que ser a la vez su contrariedad, o una parodia de un libro sagrado. Entonces, hace falta más bien destruirlo, es decir, componer una estructura que dé una impresión de un caos. Y de veras, “Rayuela” es un libro que vacila entre la ley y el azar, entre el caos y el sistema; es un “orden desordenado” (Amorós) o un desorden ordenado, da lo mismo. ¿Por qué nos da esta impresión? Porque no es solamente un libro de fragmentos poco coherentes, sino también desplazados y

---

<sup>15</sup> Nótese el parecido con la manera expresiva de Lorca, que influyó a Buñuel y Dalí. Como dice Oliveira, “todo eso era más bien trivial y Buñuel” (141, 715).

<sup>16</sup> Es curioso, que el cuento “Las babas del diablo”, cuya fábula se basa en revelación y aumentación de una serie coherente de fotografías, dió lugar a la famosa película “Blow Up”, de Antonioni.

<sup>17</sup> Se puede decir que Morelli es un Herbert Quaine de Cortázar. La “invención de Morelli” le da a Cortázar una posibilidad de escribir un comentario a una obra inexistente. Escribe irónicamente: “Morelli no se decidió a incluir la lista (de agradecimientos—M.S.) en ninguno de los volúmenes,” (60, 519), lo que es exactamente lo que le da a Cortázar la posibilidad de incluir esta lista en su propio volumen.

<sup>18</sup> Tenemos que observar que el libro perfecto no tiene que ser necesariamente un libro total ni sagrado para uno, que no está convencido de la perfección del mundo; es decir, para un ateo.

mezclados entre sí como los naipes en la baraja.

Bueno, como que la escritura es un juego, y el juego es un pasatiempo, entonces, la idea de discontinuidad del libro procederá de la idea de discontinuidad del tiempo, que Cortázar prueba tener más de una vez (por ejemplo, en “El perseguidor”): “Yo soy sumamente sensible a la discontinuidad vertiginosa de la existencia.” (41, 412). También es posible, que el concepto del libro fragmentado fuera tomado por Cortázar del escritor polaco Witold Gombrowicz, que durante un largo tiempo vivió en Argentina, donde publicó su traducción española de la novela “Ferdynand”, en 1947, que naturalmente conoció Cortázar.<sup>19</sup> De los argentinos, un libro perfecto lo había proyectado Borges: para él, todos los libros del mundo eran partes sueltas de un solo hipertexto universal, la Biblioteca de Babel. Su visión es tanto idealista como fantástica: en realidad, no podemos conocer la totalidad de los libros del mundo (como que crece con demasiada rapidez), y tampoco podemos captar el sentido de todos ellos después de leer un solo libro. Luego, Borges perfecciona su proyecto de la Biblioteca e inventa un “Libro de arena” con un número infinito de páginas. Este libro se parece tanto al libro inacabado de Morelli como a “Rayuela”: es un arquetipo de libro, una Biblia en el sentido primero de la palabra (como dice la primera frase de “Rayuela”, “A su manera este libro es muchos libros”). Tenemos que concluir que el libro fragmentario de Cortázar es solamente una transformación de un libro total de Borges: el libro total (la Biblioteca) lo podemos conocer (y también concebir) sólo como un número limitado de sus fragmentos, por eso siempre tiene que ser fragmentario. Esto es lo que Cortázar entendió gracias a Borges y lo que le permitió a cumplir la tarea que no cumplieron ni Sterne ni Joyce ni Borges mismo: escribir una novela total, que nos dé una impresión de un organismo caótico y vivo, donde “del tejido divergente... surge y se define un dibujo coherente.” (97, 607).

“Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total.” (109, 647). Sin embargo, no es más que una ilusión: la tarea es imposible de cumplir, porque una vez acabado, un libro fragmentado se hace a su vez un fragmento del hipertexto. Por eso un libro total “verdadero” tiene que ser un libro que se escribe, se reescribe, se lee y se relea todo el tiempo: una *écriture* en el sentido de Barthes o Derrida. En este caso, habría que asumir que 1) cualquier libro es total (desde el punto de vista de la eternidad); 2) ningún libro es total (desde el punto de vista de la contemporaneidad): hay un sólo libro total que cumple estas exigencias, que es la vida o el mundo. Primera conclusión es deliberadamente falsa o más bien improbable; la segunda es demasiado obvia; ninguna de las dos es demasiado útil para la práctica literaria. Tampoco Cortázar quiere escribir “un libro cualquiera” ni un libro abstracto sobre “la vida” en general: quiere escribir un libro sobre SU vida, desde su propia perspectiva, quiere ser “autotestigo y autojuez, autobiógrafo irónico entre dos cigarrillos.” (132, 691). Por eso escribe un libro perfecto sobre la imposibilidad de escribir un libro perfecto, y este libro nos da una impresión de un libro perfecto, con la que tenemos que satisfacernos. Se llama “Rayuela”, pero podría llamarse “El Aleph” o “El libro de arena” o “El libro de los libros” o cualquier cosa por el estilo, como que su tema es el mundo y la vida, vistas por un individuo del siglo XX.<sup>20</sup> El primer título de la novela tuvo que ser “Mandala”, que también es una imagen del mundo. “Escribir es dibujar mi mandala...” (82, 564). Mandala es un laberinto místico de los budistas, que suele ser dividido en casillas, como la rayuela. Pero en aquel tiempo la palabra decía poco a un lector hispanohablante. “Por eso,” dice Cortázar en una de las entrevistas, “elegí “Rayuela”, que, como todos los juegos infantiles, procede de un rito sagrado, cuya significación ya es olvidada.” Sin

---

<sup>19</sup> La idea es de “edificar la obra sobre la base de las partes sueltas—conceptuando la obra como una partícula de la obra... Pero si alguien me hisicese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño... contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios—no vacilo en confesarlo—yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos.” (Gombrowicz, citado en 145, 725).

<sup>20</sup> “Morelli parecía buscar una cristalización... donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa (!—M.S.) policroma, entenderla como una figura, *imago mundi*...” (109, 647).

embargo, se menciona muchas veces en el texto de la novela: “París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse.” (93, 595).

Pero “en un momento dado, después de media página, Oliveira empieza a reírse... (se trata del capítulo 75—M.S.) Creo que ese pasaje resume bien la tentativa del libro.”<sup>21</sup> Ninguna tarea literaria, incluso la de llevar al cabo un proyecto del libro perfecto, no es bastante sensata ni interesante para Cortázar, aunque dice de Morelli: “...había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias.” (95, 601)<sup>22</sup>. Hay también otros capítulos escritos con esta intención, como el penúltimo, el de la visita en el hospital, donde bruscamente se interrumpe el corriente del habla para postular: “Se trataba de encontrar un lenguaje que no fuera literario” (154, 735). Sin embargo, opino que, desde el punto de vista de hoy día, “Rayuela” parece ser una novela demasiado organizada. Hoy día los discos duros de nuestros ordenadores y el internet nos ofrecen una estructura natural preexistente de un hipertexto total, lo que nos permite mantener nuestra escritura y lectura en un “caos perfecto”. Como que en aquellos tiempos todavía no había ordenadores, Morelli tuvo que resolver el problema de organizar sus notas sueltas con ayuda de un sistema de carpetas de colores, y Cortázar tuvo que emplear a un lector en la función de un *ordenador* de su propio texto desordenado: “...me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector.” (97, 608).

## La tarea del lector

*“Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana... Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor quedaría perfecto.”*  
(154, 737).

“Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por *leerla entendamos generarla*.” (71, 540). Antes de inventar a un lector-modelo, Cortázar inventa una manera nueva de lectura: algo intermedio entre la lectura ordinaria y consecuente y la lectura ocasional, caótica. “Inventa” un modo distinto de utilizar el libro, que combina dos operaciones con el objeto “libro”, que consisten en leerlo y en ojarlo consecutivamente: ya no se excluyen, sino se completan. Esta operación nueva, como intuye Cortázar, es capaz de atraer a un cierto tipo de lector y provocar en él una curiosidad, igual a la curiosidad de los niños por los objetos desconocidos: antes de utilizarlos, hace falta examinarlos y estudiarlos. En teoría, el lector puede leer el libro sin seguir los consejos de Cortázar, pero su propia curiosidad le seduce y le hace seguir las instrucciones del autor para ver, cómo “funciona” el libro. Dándole la posibilidad de elegir el modo de la lectura, Cortázar le quita al lector la posibilidad de quedarse indiferente ante su novela y de juzgarla de antemano.

Esto es una prueba de que Cortázar no se refiere exclusivamente a un lector intelectual y erudita, sino a un lector cualquiera. En esta actitud hay un momento educativo: quiere hacerle a un lector “normal” interesarse por una lectura como proceso, y no por una trama superficial.<sup>23</sup> “Negarse a hacer psicologías (lo que aquí significa las convenciones y los trucos de la literatura clásica en general—M.S.) y osar al mismo tiempo poner al lector—a un cierto lector, es verdad—en contacto con un mundo *personal*...” (97, 607). Ésta es la visión de Morelli: “Intentar... un texto que no agarre al lector pero que no vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos... Asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco).” (79, 559).

<sup>21</sup> Palabras de Cortázar, citadas en el comentario al cap. 75, p. 550.

<sup>22</sup> “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?” (99, 614).

<sup>23</sup> “Morelli había sospechado la naturaleza demoniaca de toda escritura recreativa.” (141, 716).

Morelli espera, 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*... Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá... en el lector cómplice.” (79, 560). La coincidencia de las perspectivas temporales (ilusión del tiempo real) es propia, entre otros, también a las telenovelas y juegos de ordenador. Cortázar quiere *maravillar*, pero con esto quiere también educar: podemos decir, que en esto el mundo de “Rayuela” se aproxima a una realidad virtual o a una hiperrealidad. “El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés” (115, 657). Es exactamente lo que nos permiten hoy día los juegos de ordenador: la posibilidad de ser un héroe sin dejar de ser uno mismo. Sin embargo, este parecido es solamente formal: “Rayuela” trata de descubrir y explorar nuestro mundo espiritual, mientras que los juegos de ordenador tratan de sustituirlo.

La tarea del lector es “dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine... Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector... A veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban.” (109, 646-647). Cortázar le propone al lector seguir las reglas de un juego intelectual, le está obligando a hacer algo, a seguir las instrucciones del autor de una u otra manera. “Las líneas ausentes” serán las ideas y los sentimientos de cada uno de los lectores de “Rayuela”, y serán, en efecto, las más importantes en cualquiera lectura.

Según cree Cortázar, la buena novela tiene que hacer del lector un cómplice del autor, un coautor. Es decir, tiene que tratar de destruir la barrera entre la vida y la literatura. Entonces, la novela tiene que estimular la imaginación del lector, tiene que ser llena de imágenes impresionantes (como las de la tortura o de la violación o del amor o de la muerte del niño, etc.) para que el lector se pueda imaginar una parte de la novela, para que la novela le pareciera tan viva como está vivo él mismo. Tiene que “oler a cosas vivas”. (21, 235).

“Por supuesto, el problema se sitúa en el plano *moral*. Quizá la arteriosclerosis, el avance de la edad acentúan esta tendencia—un poco misantrópica, me temo—a exaltar el *ethos*... En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente.” (112, 653). Quiere “quebrar los hábitos mentales del lector” (99, 615), por esto se subleva contra la literatura tradicional: “Por la literatura entiendo, te darás cuenta, todo lo hablable y lo pensable” (99, 620). Es decir, le quiere hacer pensar y sentir de otra manera; le quiere ayudar a descubrir al Otro en sí mismo: “...me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida de que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.” (97, 608).

Morelli entiende que “el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente, sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería de ser el suyo.” (99, 611). Sin duda, es un deseo muy generoso; quiere una narración tan vistosa y tan irremediamente sugestiva como la película documental o la pornografía. Sin embargo, el oxymoron “sufrir cómodamente” tal vez significa la esencia dialéctica de la lectura: uno puede estar sentado cómodamente o estar de pie en un tramvía (menos cómodamente) y a la vez estar muy lejos de ahí en su pensamiento, en el mundo de aventuras de Don Quijote o de “Rayuela”. Otra manera de sufrir “cómodamente” (es decir, espiritualmente) es escribir, en vez de combatir contra el capitalismo o comunismo o cualquier otra cosa. Cortázar está conciente de esta paradoja esencial, siempre encerrada en la literatura: el escritor es un maestro y un profesor, que tal vez no sabe ni profesa nada. Me parece, que ésta es la razón principal de que Oliveira no es un escritor sino un “buscador” profesional: claro, cada escritor es un buscador, pero no cada buscador es un escritor. Debe haber buscadores en la vida real, cree Cortázar, buscadores que no escriben cómo actuarían pero que actúan como escriben. Aunque con ayuda de la literatura, Cortázar procura de desenmascarar la literatura, mostrar su carácter represivo y no solamente complaciente: quiere “enajenar” al lector en el sentido de Brecht. ¿Se trata, entonces, de una sutil manipulación ideológica? Ni mucho menos. La pluralidad de opiniones y de perspectivas se hace

posible gracias a la ausencia de un héroe principal (lo que se llevará a cabo quizá con más aplicación en “62. Modelo para armar”), como que el personaje principal de “Rayuela” es el texto mismo; y también gracias a la presencia de los personajes, que representan diferentes puntos de vista: Etienne, Gregorio, Ronald, Perico, Traveler, la Maga, etc. Lo esencial (y también lo más sorprendente y simpático) de ellos es el hecho de tener sus propias opiniones, de no buscar un consenso absoluto con los demás. Como vemos, Cortázar considera que la tarea de la literatura no es solamente entretener al lector, sino primeramente hacerlo pensar. Por lo más sorprendente que parezca, no hay nada nuevo en este entendimiento de la literatura: así la entendían todos los grandes escritores del pasado, como Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Goethe... Ya por eso podemos decir que “Rayuela” es una obra verdaderamente clásica de nuestra época.

### Escritura como grabación

*“Yo,” pensó Talita, “debería escribir novelas, se me ocurren ideas gloriosas.”  
Estaba tan deprimida que se volvió a enchufar el grabador.”  
(47, 445)*

Cortázar entiende la escritura también como una *grabación*. Desde este punto de vista podemos considerar el capítulo 47 el más importante de la novela. Se trata de una grabación doble: Talita (Cortázar) graba su voz para escribirla luego, y a la vez describe el proceso mismo de la grabación. He aquí un ejemplo de una escritura dentro de otra escritura, tan conocido de Shakespeare, de Cervantes, de Borges o del cuento “La última cinta” de Beckett. La grabación (la lectura) se interrumpe muchas veces para escuchar (releer) lo grabado: lo mismo la escritura se interrumpe muchas veces por la reescritura.

“Ya no me acuerdo pero me salía una voz de ratita asustada, el conocido temor al micrófono.” (47, 443). Este temor al micrófono es más bien el temor a su propia voz, del que más de una vez escribe Borges. La raíz de este temor es, según mi parecer, la siguiente: la capacidad de utilizar y dominar nuestra voz para pronunciar palabras es una capacidad “ajena”, adoptada por nosotros por medio del contacto con los adultos, con los padres. Por eso nuestra voz, como sugiere Borges, pertenece a Alguien otro, tal vez a uno de nuestros antepasados. Este efecto de la presencia de lo otro se manifiesta también durante la grabación: no reconocemos nuestra propia voz, nos parece ser una voz del Otro, enajenada y extraña. Tres veces se repiten las palabras de Talita: “soy yo, soy él”. ¿Quién es él? Sin duda, el mismo autor, Cortázar. Talita no reconoce su voz, intuyendo que pertenece a alguien otro: a su *autor*. Esta escena con la grabación pertenece a la misma serie de episodios literarios, que incluye la escena de Hamlet, la segunda parte de Don Quijote y la mayoría de los cuentos de Borges: todos ellos pueden fomentar el sentimiento de nuestra irrealidad. Escuchando a su propia voz, siempre pensamos, que no es nuestra, y que pertenece a nuestro *autor*, sea Dios o Humanidad o nuestros antepasados.

“¿Y por qué, por qué decir eso?”, se pregunta Talita (47, 443): tal vez, para comprobar su propia existencia. También a Cortázar le interesa la escritura como grabación, o la prueba de existencia física de su autor. Por eso dice Morelli que es el cuerpo que le hace escribir: “Puesto que soy solamente este cuerpo ya podrido en un punto cualquiera del tiempo futuro, estos huesos que escriben anacrónicamente, siento que ese cuerpo está reclamándose, reclamándole a *su* conciencia esa operación todavía inconcebible por la que dejaría de ser podredumbre. Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negar a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo (es decir, el cuerpo físico, al negar a sí mismo—M.S.) como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser.” (61, 520). “Je suis papier”, como dijo uno de los escritores franceses. Cada escritura, entonces, es una grabación, la prueba física de existencia de *un* autor. En la época postmodernista, cuando se habla tanto de la muerte del autor en cuanto al contenido

del texto (todos los textos pertenecen a un solo autor), Cortázar, como Borges, descubre (o redescubre) la inmortalidad del autor expresada en la materialidad del texto. Por eso piensa, que el estilo y la estructura de la grabación tienen que reflejar la individualidad del autor.

Es de interés la distinción sexual que nos ofrece aquí Cortázar: el hombre (Oliveira, Traveler, Ceferino Piris, Cortázar) está envuelto en el trabajo árduo de la escritura (mecano)gráfica, cuyo objetivo es producir un *manuscripto*, mientras que la mujer utiliza un instrumento más avanzado que le hace más fácil la misma tarea: el magnetófono.

Creo que “Rayuela” es ante todo el símbolo de la escritura, que es uno de los posibles caminos al Cielo, y que la obsesión de Oliveira con la rayuela que “tenía como una débil fosforescencia y a Oliveira le gustaba mirarla desde la ventana” (54, 473) se la podemos comparar con la obsesión de Cortázar con su novela. “La verdad es que si hubiera seguido un momento más así me caigo de cabeza en la rayuela,” escribe en el último capítulo “imprescindible” (56, 496). Es un libro que se nos parece “loco” y que nos puede volver locos: el tercer libro “loco” de la historia del tiempo nuevo, después de “Tristram Shandy” de Lawrence Sterne y “Ulises” de Joyce.<sup>24</sup> Es tan loco, que está dotado de su propia subconciencia: es la tercera parte del libro, formada por “los capítulos prescindibles”, que se parecen muchísimo a los recuerdos suprimidos de los personajes (o del lector). Evocan los hechos ya vistos una vez, crean algo como un fenómeno de la “memoria falsa” o la sensación de “*déjà vu*” en la conciencia del lector.

## 2. El plan del contenido

### La búsqueda

*“Vos buscás algo que no sabés lo que es.”*  
(19, 212)

Sin duda, la búsqueda es un tema (o una metáfora) central de “Rayuela”. Encontramos en el texto muchos ejemplos que lo confirman. Dice el autor, todavía en primera persona, que “me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen por la noche sin propósito fijo” (1, 127). Creo que Ostria González dijo que “Rayuela” es solamente una “búsqueda de la búsqueda”, o un juego a la búsqueda. No estoy de acuerdo con esto. Siendo “Rayuela” el libro de los libros, la búsqueda de Oliveira es la búsqueda de las búsquedas, aunque de carácter ambiguo. No se trata de otra cosa que de la búsqueda de un *Aufhebung*, es decir, de una síntesis de las tesis y las antítesis innumerables de la novela. Esta intención está expresada simbólicamente ya en el comienzo de la obra: el capítulo 73 parece sumar sus ideas principales y se acaba a un modo muy parecido al último capítulo imprescindible, el 56: “*paf se acabó*”—“de una vez por todas y en paz y basta”. El comienzo es a la vez un fin, “*in my beginning is my end*”<sup>25</sup>: sigue el capítulo primero.

“¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared.” (125, 674). En realidad, el objetivo de la búsqueda tal vez no es tan importante como la búsqueda misma, pero lo nombran todas las palabras y ninguna de ellas.<sup>26</sup> “Todo eso flota un poco, se viste de palabras o figuras, se llama lo otro, se llama la risa o el amor, y también es el circo y la vida, para darle sus nombres más exteriores y fatales...” (37, 377). Llave, centro, zona, territorio, kibbutz del deseo, derecho de ciudad, pasaje, acceso, transgresión, umbral—todas estas palabras son unas metáforas, unos símbolos mágicos de Tarot, que carecen de un sentido concreto. Como dice Etienne, “a lo mejor en el mismísimo centro hay un perfecto hueco.” (28, 316).

<sup>24</sup> “Hay un libro, esto es prosa, que yo salvaría, y es el *Ulises*. Yo pienso que *Ulises* en alguna medida resume toda la literatura universal.” (Cortázar, citado en el comentario al cap. 79, p. 561).

<sup>25</sup> La primera línea del poema “East Coker”, de T.S.Eliot. “Está escrito que hoy todo va a parar a los versos de T.S.” (122, 666)

<sup>26</sup> Compare: Borges, “La secta del Fénix”.

¿Qué es un centro? Nos ayudará a entenderlo una parte del penúltimo capítulo prescindible, donde Morelli compara la vida con “un ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado... Es postulable—dijo Oliveira.—La partida infinita.—Gana el que conquista el centro. Desde ahí se dominan todas las posibilidades... Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero.” (154, 736). Se nota aquí que el deseo de Oliveira no es simplemente jugar, sino también “ganar” el partido de la vida a un rival desconocido. (Más tarde sabrá que el rival es él mismo, por eso el fracaso y la victoria son la misma cosa).

Una de las palabras-claves de la novela es también “ubicuidad”. “¿Por qué esta sed de ubicuidad, por qué esta lucha contra el tiempo?” (21, 231). Originalmente, la noción se refiere al espacio, pero en el mundo de Cortázar adquiere un sentido temporal. Si el deseo de la ubicuidad espacial es atribuido a unos seres míticos y superiores, como dios, el hombre se ve obligado a mostrarse satisfecho con la ubicuidad *temporal*, que le es dada gracias a su memoria y a su imaginación. Oliveira echa de menos el mundo arcáico de ubicuidad *espacial*, como que memoria ni imaginación no le bastan; sin embargo, es necesario postular que tal mundo nunca existió. Los hombres de la época mitológica no diferenciaban el tiempo y el espacio tan estrictamente, como lo hizo Kant: en algún sentido, la ubicuidad temporal era para ellos también la ubicuidad espacial, y al revés. No hubo más diferencia entre el tiempo y el espacio que entre el sueño y la realidad (vea cap. 56).<sup>27</sup>

Pero sobre y ante todo, “Rayuela” es una búsqueda de una novela. Además de ser una búsqueda formal, es una búsqueda del contenido: de un tema, de un héroe, de un modo de vivir escribiendo, etc. “Rayuela” misma es un camino de la búsqueda constante, como el juego de la rayuela es “un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz”, y el Cielo es “nada más que un nombre infantil de su kibbutz.” (36, 368). El Cielo, que está representado aquí como una nostalgia de la infancia, es una especie de premio que recibimos, de niños, por comportarnos bien. Esperamos que la vida siga premiándonos; pero en la mayoría de los casos la vida misma es el único premio que recibimos de nuestros padres: el premio principal, que ya hemos ganado de antemano, y que se puede cambiar solo por la muerte (o la inmortalidad), pero casi siempre por la muerte.

En el sentido más amplio, la novela de Cortázar es una búsqueda del sentido de la (post)modernidad, dominada por la sociedad burguesa, que destruyó el mundo mitológico anterior, el mundo de la cultura agraria. Por eso no es casual, que el escenario de la búsqueda permanente es la ciudad de París, la primer capital del mundo moderno.

“Así empezaron a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de clochard... Durante semanas o meses... anduvieron y anduvieron por París mirando cosas, dejando que ocurriera lo que tenía que ocurrir... y todo esto al margen de las noticias de los diarios” (4, 145-148). La tarea de la búsqueda y de observación es la tarea típica del *flanêur*, el flaneador. Para Oliveira, que es un “intelectual aficionado”, como para Walter Benjamin, los surrealistas y los miembros del Colegio patafísico, el trabajo de *flanêur* es un trabajo casi científico: “Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente...” (5, 158). Hay una afinidad entre los “flanêurs” y los “clochards”, o vagabundos, como que en el mundo moderno ambos grupos están al margen de la sociedad: son los mártires y los santos de la calle, dotados de una “santidad no sagrada”. Como ellos, Horacio “busca la luz negra, la llave, y empieza a darse cuenta de que cosas así no están en la biblioteca” (26, 280).

---

<sup>27</sup> A mi juicio, la idea de encontrar un centro, que haga posible una ubicuidad instantánea, se parece mucho a la idea del Aleph, de Borges. Como Carlos Argentino, Oliveira espera que en el centro “todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo... El punto exacto... Un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo... para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de Francisco I”. (19, 212- 215). También: “un poliedro, algo cristalino que cuaja poco a poco en la oscuridad.” (28, 290). Además creo que para Borges el Aleph es una metáfora de la muerte. También dice Cortázar: “Pero esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado.” (19, 215).

## El paraíso perdido

“...porque solamente las ilusiones eran capaces de mover a sus fieles, las ilusiones y no las verdades.”  
(12, 180)

¿Por qué hace falta encontrar un centro, un Omphalos? Los aztecas creían, que de esto depende la estabilidad del mundo. De veras, en un mundo mitológico el centro puede ser cualquier cosa—por ejemplo, un trapo rojo, el Graal, la piedra filosófica o cualquier otro *hrönir* u objeto mágico. Pero en el mundo moderno el centro es el sujeto, el hombre mismo, el “yo”. Por eso a los demás les puede parecer que Oliveira no está buscando otra cosa que a sí mismo: “Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación de que ya llevás en el bolsillo lo que andás buscando.” (31, 330). ¿O es la búsqueda una manera de huir de sí mismo?

¿Quién es Oliveira? Es un “inconformista”: alguien que no es capaz de estar conforme con los demás ni consigo mismo. “Este hombre se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana. Incapaz de liquidar la circunstancia, trata de darla la espalda... se aleja encogiéndose de hombros.” (74, 547). Este “encogimiento de hombros” es un gesto o una imagen muy frecuente en “Rayuela”: aparece en los capítulos 6, 73, 74, etc. A la vez, es una parte integral de la crítica del burgués, realizada por Carlos Marx: éste ha escrito sobre los burgueses de Berlín, que su opinión siempre se compone de los “por un lado” y los “por otro lado”. “Dicotomías occidentales—dijo Oliveira.—Vida y muerte, más acá y más allá... El absurdo es que no parezca un absurdo... El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar.” (28, 307-314). Es un mundo, cuyo “orden falso... disimula el caos” (21, 234), donde hablando de la vida se habla siempre de la muerte, etc. Éstas son las contradicciones que desgarran por dentro al autor de “Rayuela” y a su personaje, que dice de sí mismo: “en la encrucijada de la opción... me estoy esperando inútilmente” (84, 570).<sup>28</sup> De veras, “la encrucijada de la opción” es la crucifixión del hombre moderno, cuyo sufrimiento procede de la necesidad de elegir (en la mayoría de las veces, de acuerdo con su propia racionalidad y conciencia) y de la responsabilidad *personal* que de aquí proviene: “Hasta de la sopa hago una operación dialéctica.” (90, 584). Temeroso de tomar una decisión errónea, “Horacio es como un vaso de agua en la tormenta... Aquí todo le duele, hasta las aspirinas le duelen.” (17, 198). Como Marx, Oliveira también protesta contra la relatividad del mundo y del hombre burgués, contra el “encogimiento de hombros”; pero al mismo tiempo está en contra de la visión progresista del mundo: “será mucho peor, será un mundo delicioso, a la medida de sus habitantes, sin ningún mosquito, sin ningún analfabeto, con gallinas de enorme tamaño y probablemente dieciocho patas, exquisitas todas ellas, con cuartos de baño telecomandados, agua de distintos colores según el día de la semana, una delicada atención del servicio nacional de higiene, con televisión en cada cuarto... Es decir un mundo satisfactorio para gentes razonables.” (71, 541). Claro, Marx es una parte de la dialéctica judeocristiana, que Oliveira considera “la más falsa de las libertades”, en la que “nos estamos ahogando” (147, 727). Las ideas de Oliveira se parecen más bien a las de Herbert Marcuse, que proclama la necesidad de “desandar el camino de la especie,” que “en un momento falso agarró por una vía falsa... Nada te prueba que el hombre no hubiera podido ser diferente.” (28, 311). Pero hay que admitir que estas ideas son inocuas para la sociedad burguesa, con lo irrealizable que son.

Horacio se muestra ser un provocador, un instigador a la revolución que, sin

---

<sup>28</sup> Lo que le hace sufrir a Oliveira es la necesidad de elegir entre los dos modos de llegar al Cielo (simbólicamente representada en los dos caminos del lector, dos modos distintos de leer el mismo libro, que en la profundidad son el mismo modo): “si hubiera tenido *la suerte* de volverse loco esta noche...” (56, 496), piensa Oliveira, ansioso de evitar el dilema, el momento de la decisión. Esto puede significar solamente que Oliveira no quiere morir. Dice Traveler: “Estar vivo parece siempre el precio de algo. Y vos no querés pagar nada.” (56, 500).

embargo, no quiere tomar parte en la revolución.<sup>29</sup> Se parece a un diablo, que va seduciendo a la gente y la lleva al manicomio; un diablo, a quien hoy día nadie teme, porque tienen las armas de la razón que los defienden de su reino “mágico”. “No hay nada humano en vos,” le dice Gregorovius (31). También Babs parece descubrir esta naturaleza diabólica e inhumana de Horacio, denominándole de “inquisidor”, después de lo que Horacio se va del Club, ofendido (35). Claro, puede haber también otra explicación de la ida de Horacio: de alguna manera, el Club es una institución burguesa, *un club* como todos los clubs, un pasatiempo como todos los demás.

A diferencia de Etienne, Ronald, Gregorovius, que ya viven de (una u) otra manera, o más bien a su manera, Horacio tiene conciencia de que “habría que vivir de otra manera. ¿Y qué quiere decir de otra manera? Quizá vivir absurdamente para acabar con el absurdo.” (22, 239). Es exactamente lo que hace la Maga, uno de los personajes de mayor importancia en “Rayuela”. Con lo minucioso que está dibujada, es más bien un símbolo que una persona: el símbolo del mundo mágico de América, la transformación moderna de la Chingada.<sup>30</sup> La Maga es una india, una metáfora de Las Indias (que es también el nombre de la patria del hombre indoeuropeo), una incarnación perfecta de un “bon sauvage”, “una inconciente” (4, 147). No tiene memoria: “A mí todo lo que me ha sucedido me ha sucedido ayer, anoche a más tardar... Entonces, es lejos, muy lejos, pero no hace mucho... En Montevideo no había tiempo... Yo tenía siempre trece años,” (15, 192), etc. Esta falta de memoria se debe a la falta de una noción abstracta del tiempo: “Hay una cosa que se llama tiempo, Rocamadour, es como un bicho que anda y anda” (32, 336).<sup>31</sup> Habla “un lenguaje entre tonto y misterioso” (4, 146), como una niña: “Vos pensás demasiado antes de hacer nada” (3, 144). En general, La Maga me hace pensar en otro personaje literario: Josef Švejk. Como dice Etienne, el único racionalista verdadero de la novela: “Alabados sean los tontos... Me irritaba su tontería, Horacio porfiaba que era solamente la falta de información, pero se equivocaba.” (142, 718). Y Ronald añade, que la Maga “no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía. No se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas a todo el occidente... De pocos será el reino.” (142, 718-719).

La actitud de Oliveira a la Maga es contradictoria: “...lo fascinaban los sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales” y “hacia los conocimientos escolares” (6, 158). Por otra parte, la odia por simplificar cosas que le parecen complicadas y para complicar las cosas que le parecen simples, a pesar de que le tiene envidia por saber explicarlas a su manera, o por no buscar explicación ninguna: “¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.” (147, 727). La actitud de Oliveira, un pequeño burgués, a la Maga, una proletaria o una campesina, equivale, según mi parecer, a la actitud de la burguesía al resto del pueblo, y puede tomarse como una metáfora del falogocentrismo en general, cuya manifestación es una explotación sexual, que es a veces brutal: “la Maga esperaba que Horacio la matara” (5, 155).<sup>32</sup> A veces Oliveira parece vengarse de la Maga por su superioridad y pureza inalcanzables: la unidad verdadera entre Oliveira y la Maga (lo mismo que entre la burguesía y el proletariado o

<sup>29</sup> El tema de “armas y letras” es uno de los temas de Borges que se desarrollan en “Rayuela”. Borges muchas veces atrae nuestra atención al que el camino a la inmortalidad pasa por una muerte heroica, “ese instante terriblemente dulce” (56, 509). Por eso observamos las tendencias suicidas en Oliveira, que son solamente el resultado de su deseo hipertrófico de inmortalidad. En la época postmodernista, le parece más fácil conseguirla “con armas”, “intentar una vez más el salto de lo uno en lo otro y a la vez de lo otro en lo uno... que sería lo contrario de un choque” (56, 495) que con letras. “Fijate que si me tiro—dijo Oliveira—, voy a caer justo en el Cielo.” (56, 504). En todos los casos le queda esta posibilidad como la última esperanza de la inmortalidad. “Yo creo que el miedo que siente es como un último refugio, el barrote donde tiene las manos prendidas antes de tirarse. Está tan contento de tener miedo esta noche, yo sé que está contento,” dice Talita (55, 485). Sin embargo, Oliveira es incapaz de tomar la decisión de tirarse.

<sup>30</sup> “¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre... una figura mítica. La Chingada es la madre que ha sufrido... Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la madre violada...” Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”, en: Laberinto de la soledad, Madrid, Fondo de cultura económica, 2001, pgs. 91, 103.

<sup>31</sup> Compare: “En el fondo Klee es historia y Mondrian atemporalidad.” (9, 165).

<sup>32</sup> Vea también la descripción del coito en la página 154 del mismo capítulo.

entre Cortázar y la Argentina) es prácticamente imposible, y los dos sufren de no poder cambiar esta situación.

Oliveira sabe que es un burgués, que nunca tuvo “los zapatos metidos en el agua a medianoche” (17, 201): “Era la clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás” (3, 141). No obstante, desprecia a los burgueses (o tiene necesidad de despreciarlos) tanto como a sí mismo. A Ronald, uno de sus amigos (que también considera ser unos burgueses), le dice: “te sentís bien seguro en vos mismo, bien plantado en vos mismo y esto que te rodea”. (28, 310-311). Pero, si son “dos seres absolutamente incomunicados entre sí”, ¿cómo lo puede saber Horacio? Aquí tenemos uno de los errores principales, una de las suposiciones falsas de Oliveira. A él se le puede parecer por fuera, que los demás están seguros en sí mismos, pero esto no significa que es así. Tal vez, les está juzgando a base de su propia experiencia. Pero la verdad es totalmente opuesta: la verdadera “tragedia” del mundo burgués es que cada uno está incómodo en sí, cada uno es forzado a buscar algo, a ser uno mismo. Incluso la Maga, que Horacio considera un ser superior, no está tan segura de sí ni tan feliz en París, lo que resulta de su carta a Rocamadour y de su suicidio. Oliveira, el pequeño burgués, nos trata imponer a nosotros su propia visión de la Maga, como la trata imponer incluso a ella misma.

La envidia a los demás, el deseo de ser *alguien*, tal vez un *otro* para dejar de ser “yo” es la única pasión que parece tener Oliveira: “Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo.” (36, 354). Hay en él como un horror del yo, temor a su propia peculiaridad y a su identidad, que es un problema importante para la literatura latinoamericana.<sup>33</sup> Se trata de una especie de *horror vacui*, temor al vacío dentro del cuerpo: una pérdida del alma, su desaparición como fenómeno espiritual junto con la idea (o memoria) clara de un Paraíso. “En el fondo la Maga tiene una vida personal... En cambio yo estoy vacío, una libertad enorme para soñar y andar por ahí, todos los juguetes rotos, ningún problema.” (155, 746).

### La tragedia del “yo” occidental

“*Ké bida no es tragedia?*”  
(49, 454)

Como cada producto de la civilización cristiana, Oliveira tiene un complejo de culpa y la conciencia de un pecado. A la vez, lo confiesa sin escrúpulos, porque en la profundidad de su alma cree en el perdón: “El canalla soy yo—dijo Oliveira. Dejame pagar a mí.” (20, 228). Puede incluso parecernos un Cristo que decidió ser Judas, es decir, un masoquista espiritual: “Pero eso yo lo haría por mí. Soy yo el que después dormiría mejor... Yo, yo, yo.” (28, 320).

Según creo, esta actitud masoquista a su propia personalidad tiene poco que ver con las relaciones económicas o con el origen burgués de Oliveira: parece proceder de “la tradición judeocristiana”, en el siglo XX fue fortalecida por Freud y su ciencia sicoanalítica. La invención del “Super-Ego” (cuyo arquetipo es el Padre, el Todopoderoso) es un resultado lógico de la filosofía monoteísta, cuyo problema central es “el divorcio entre yo y mi cuerpo” (83, 567). Ésta es la razón principal de sus sufrimientos, explicada por Oliveira: “A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que *me está pasando* (es decir, entre él y su cuerpo, que equivale a su sensación existencial—M.S.) en este momento.” (28, 312).

“La invención del alma por el hombre se insinúa cada vez que surge el sentimiento del cuerpo como parásito, como gusano adherido al yo.... Trago la sopa.... Y yo soy eso, un saco con comida adentro. Entonces nace mi alma: “No, yo no soy eso”. Ahora que (seamos honestos por una vez) sí, yo soy eso.” (83, 566). ¿Por qué dice, que “lo inquietaba una vaga satisfacción a

---

<sup>33</sup> Como Borges, Oliveira tiene una sensación de su propia irrealidad, sobre todo en Buenos Aires: “Esto es la realidad,” pensó Oliveira... “Esto que acepto a cada momento como la realidad y que no puede ser, no puede ser.” (41, 397). Sin embargo, la irrealidad de Borges es deliberada y conciente, por así decir, subjetiva (y por eso universal): *elige* la irrealidad de la vida para evitar la realidad de la muerte. En cambio, la irrealidad de Oliveira (Cortázar) es forzosa: consiste en *la imposibilidad de elegir* entre la realidad y la irrealidad, y como resultado de esta imposibilidad está obligado de aceptar la irrealidad de la vida argentina.

la altura del estómago, esa respuesta felina de contentamiento que da el cuerpo cuando se ríe de las inquietudes del hespíritu y se acurruca cómodamente entre sus costillas, su barriga y la planta de sus pies.”? (48, 449). Porque entiende, que la civilización Occidental moderna (es decir, secular), la civilización burguesa, no es una civilización del espíritu sino del cuerpo: “Lo malo era que en el fondo él estaba bastante contento de sentirse así, de no haber vuelto, de estar siempre de ida aunque no supiera adonde.” (48, 449).

Como vemos, es un estado inestable, *vivo*, que está lejos de cualquiera seguridad. El temor a la inseguridad le hace a rechazar el cuerpo: “distingo entre yo y mis uñas... El alma (mi yo-no-uñas) es el alma de *un cuerpo que no existe*.” (80, 562). Como para Borges, el haber existido es para Oliveira (pero no para Cortázar, que es más cercano a los existencialistas) una cosa ilusoria, que ya no cuenta en el momento de la existencia. La única posibilidad de “reabilitar” el cuerpo (el único momento “espiritual” de la vida del cuerpo, desde el punto de vista de la religión cristiana) es el dolor, el sufrimiento. Por eso escribe Cortázar, que “todo dolor... me acerca mi cuerpo, me lo pone como dolor. Lo siento más mío que el placer.” (83, 566). Es de notar que hablando del cuerpo y de la sensación existencial dos veces menciona a Lorca: “por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirándome*.” (84, 569).<sup>34</sup> Y también, sobre el cuerpo: “Como el verso de Lorca: “Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.” (83, 566-567). Estas dos citas reflejan la actitud dialéctica y sensual al mundo que tuvo Lorca: su identificación *simultánea* con el cuerpo y con el mundo a la vez, la conciencia de un-cuerpo-en-el-mundo. Esta actitud dialéctica entre el cuerpo y la conciencia es la que Oliveira falla a entender: es capaz de entender que es también el mundo sólo “por un segundo”.

El problema es que, a pesar de postular (sin saberlo) con ayuda de las uñas la transcendencia y el carácter colectivo del “yo”, Oliveira todavía entiende el “yo” a la manera muy occidental, cartesiana y también freudiana: como “ego”, es decir, como algo individual, absolutamente aislado del resto del mundo. El carácter inquebrantable de “yo” es para Oliveira una de las “pocas cosas indesmentibles, como se sabe que se es uno mismo, que nadie sino uno mismo está pensando eso” (123, 670). En realidad, la gente muy a veces piensa las mismas cosas, a pesar de pensarlas de una manera distinta, que sin embargo no les impide reconocer la igualdad *esencial* de los dos pensamientos.

El racionalismo cartesiano alzó una pared entre el hombre (el yo) y el mundo. A diferencia de su autor, que intuye la falsedad de esta teoría (de aquí proviene su interés por el buddismo, donde la existencia del “yo” se niega en absoluto), Oliveira es incapaz de sobresaltar ni destruir esta pared. Sin embargo, tiene una sed enorme (y naturalmente egoísta, por ser neurótica) de alcanzar “lo otro”, de una “verdadera otredad hecha de delicados contactos” (22, 240). Pero su mentalidad occidental le impide a hacerlo: como que entiende el “yo” como un “ego” absoluto y aislado, también “lo otro” no es para Oliveira “el otro” ni “la otra”, sino “*lo otro*”, es decir, algo absolutamente inalcanzable, desconocido, ajeno en su principio. También el deseo de alcanzarlo es un deseo absoluto, “el deseo de los deseos”, como tiene que ser absoluta “la unidad” con lo otro, etc. Como que nada absoluto es posible, no hay necesidad de decir que, en tal situación, un contacto real cualquiera se hace absolutamente imposible. Todas las tentativas de Oliveira de contactar las personas reales (Berthe Thrépat, Etienne, la Maga, Babs, etc.) fracasan, tal vez porque él tiende a percibir a la gente como “zombies” de sus ideas, como títeres de sus vagas intenciones: “los otros” no son capaces de entender al “cronopio” Oliveira. “No se puede aceptar a un tipo que se pasa el día dibujando con los anillos tornasolados que hace el petróleo en el agua del Sena. Yo, con mis candados y mis llaves de aire, yo, que escribo con humo... Ya va siendo tiempo de que me dejen solo, solito y solo.” (31, 332). “No renuncio a nada, simplemente hago todo lo que puedo para que las cosas me renuncien a mí.” (31, 331). Tal vez, valdría la pena reemplazar en esta frase “las cosas” por “la gente”, o más específicamente, “las mujeres”. Solo una vez, con Pola, “consiguió dejar de pensar, consiguió por apenas un

---

<sup>34</sup> “Las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas.” Lorca, “El romance sonámbulo”.

instante besarla sin ser más que su propio beso” (64, 528).

Éstos son los resultados de la malinterpretación de la personalidad humana por una cultura monoteísta y absolutista. “La hunidad,” describía Oliveira. “El hego y el hotro.” (90, p. 581). La unidad del hombre con el mundo, que para Lorca era una cosa real, para Oliveira no es más que una frase, cuyo sentido no es capaz de entender.

En un momento Oliveira empieza a soñar con un “yo colectivo”, con un proyecto de la “acción colectiva” (90, 582), que representa una especie del “risoma psicológico”, que describe así: “vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano... danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido” (34, 347). Sin embargo, en el caso de Oliveira la acción colectiva parece también estar predestinada a fracasar, como una acción cualquiera.<sup>35</sup>

La imposibilidad de encontrar a “lo otro” fuera de sí mismo le hace buscar a “lo otro” en sí mismo: así aparece la obsesión con el *Id* y con el *doppelgänger*.<sup>36</sup> En vez de postular que yo soy también el otro, se postula que en realidad es “el otro” que es “yo”. Esta seguridad esquizofrénica va de mano en mano con la seguridad paranoica de que alguien le quiere matar a Oliveira. Cortázar le hace a Oliveira llevar sus razonamientos falsos hasta el final, hasta la locura o el suicidio, como que está convencido que no hay otra salida.<sup>37</sup> Y en realidad, no la hay, para uno como Oliveira.

## El paraíso encontrado

*“Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos.”*  
(71, 542).

Entonces, “Rayuela” es una historia personal de un buscador fracasado del Reino milenario. Horacio parece estar convencido de que “un kibbutz desesperadamente lejano”<sup>38</sup> es “sólo alcanzable con armas fabulosas, no con el alma de Occidente, con el espíritu, esas potencias gastadas por su propia mentira” (36, 355). Proclama que “París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse.” (93, 595). A las fórmulas les hace falta saber utilizar, esto es lo que le falta a la Maga y también a Oliveira, quien rechaza el mundo occidental de oposiciones dialécticas: “...decir vigilia contra sueño era admitir hasta el final (la muerte) que no existía esperanza alguna de unidad (vida después de la muerte, vida en muerte, inmortalidad).” (56, 495). También Etienne describe la dialéctica como una “inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán. En Madrás o Heiselberg, el fondo de la cuestión es el mismo: hay una especie de equivocación infame el principio de los

<sup>35</sup> Cortázar realizó su proyecto de una novela-risoma en “62. Modelo para armar”.

<sup>36</sup> El tema que por primera vez aparece en su cuento “Lejana”.

<sup>37</sup> El concepto de la locura de Oliveira (la repetición cíclica de los capítulos 131 y 58, que es un compendio de los capítulos anteriores 72, 63 y 77) es exactamente el mismo que expone Borges en “El milagro secreto” y “Deutsches requiem”: es una repetición cíclica del tiempo, que a la vez significa la vuelta a la “normalidad” de la vida burguesa, una vida resignada de una gente “sin personalidad”. Diríamos, que ésta es “la sabiduría” de la madurez, a la que tarde o temprano llega cada uno de nosotros, es la sabiduría que en Borges, por ejemplo, parece casi omnisciencia. Pero a Oliveira le importan un pito la omnisciencia o la ciencia cualquiera de los viejos, que huelen a la muerte: tiene miedo a la muerte, por eso rechaza la madurez y la sabiduría. Por eso dice a Traveler: “Y vos sos el abanderado, el heraldo de la rendición, de la vuelta a la casa y al orden. Me empezás a dar pena, viejo.” (56, 503). “La vuelta a la casa y al orden” la podemos observar, de hecho, en la obra tardía de Borges: pero es una vuelta irónica y conciente de su resignación, una rendición amarga de un héroe fracasado.

<sup>38</sup> Llega a la conclusión que el kibbutz no es más que su propia patria. Dice Traveler: “Buscás eso que llamás la armonía, pero la buscás justo ahí donde acabás de decir que no está, entre los amigos, en la familia, en la ciudad. ¿Por qué la buscás dentro de los cuadros sociales?—No sé, che. Ni siquiera la busco.” (46, 439)

principios” (28, 308). Esta “equivocación” preocupa también a Borges y a Derrida y es, tal vez, la arbitrariedad del signo, postulada por Saussure. Para Derrida, le sirve de base para rechazar el pensamiento occidental en absoluto. Oliveira parece hacer lo mismo. No es casual que habla de “un retorno del arte moderno a la Edad Media. Ésta había entendido el arte como una serie de imágenes, sustituidas durante el Renacimiento y la época moderna por la representación de la realidad.” (116, 658)<sup>39</sup>

La salida posible es un juego: como todos los juegos infantiles, procede de un rito olvidado. El juego que comprende creación de las palabras sagradas, palabras-tabú, como “Rocamadour”, creación de nuevos rituales<sup>40</sup>, nuevas supersticiones, nuevo orden, nueva cifra, nueva clave, en fin, nuevo hombre y nueva humanidad. La delimitación y la constitución del espacio sagrado convierten a la ciudad en la Ciudad, “la zona” o “el territorio”.

Para un momento nos puede parecer que Cortázar está volviéndose al mundo de la “idiotez rural”, como lo dijo Marx, que es la *conditio sine qua non* de la “felicidad” supuesta de la gente primitiva: por ejemplo, la Maga no es capaz de ver un problema donde Oliveira ve un montón de problemas. Lo mismo que la Maga, Oliveira quiere vivir en un sueño (y no pretender que vive en un sueño, como Borges). “Todos quisiéramos el reino milenar, una especie de Arcadia donde a lo mejor se sería mucho más desdichado que aquí, porque no se trata de felicidad, *doppelgänger*, pero donde no habría más ese inmundo juego de sustituciones que nos ocupa cincuenta o sesenta años...” (56, 505). Lo que busca Oliveira no es hacerse feliz, sino “vivir en la Verdad” y ergo “de verdad”, que son para él dos cosas inseparables. ¿Es esto un deseo generoso e idealista? Sí, pero solamente al nivel individual. Es mucho peor si “la Verdad” se convierte en una dogma ideológica con ambiciones universales.

## El cambio de epistema

*“Mirá—dijo Oliveira,—(lo absoluto) viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido, y deja por completo de ser interesante.”*  
(9, 166).

A partir de la Gran Revolución Francesa, decae en Europa la tradición mágica y surge una tradición nueva: la tradición del modernismo, la que Octavio Paz define como “la tradición de la ruptura”.<sup>41</sup> Su definición está de acuerdo con la definición de la sociedad capitalista, dada por Marx: su rasgo esencial es una revolución permanente de los medios de la producción. La Revolución postula la libertad personal y los derechos del hombre. A partir de este momento, la mitología colectiva se cambia por la mitología más bien individual, cuya base es la dialéctica hegeliana. Es un cambio que es bastante complicado, como que postula la peculiaridad de un mundo individual y la independencia de la Persona. Es la persona, la conciencia individual donde se encuentra ahora el centro de la historia: “no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje...” (79, 560).

Oliveira no es un racionalista: su *alter ego* racionalista es Etienne, “que había

<sup>39</sup> Nótese el uso del pretérito imperfecto en los primeros capítulos del libro, donde se describe su vida en París.

<sup>40</sup> “...todo el mundo se detuvo en la escalera, y brotó a capella el himno profano del Club de la Serpiente” (9, 166). Otro ritual es hacerse “enterrar en un montón de estiércol para curarse de hidropesía”, como lo hizo Heráclito. (36, 362). Es de notar, que la acción del filósofo griego la percibe en su sentido simbólico y parabólico, de acuerdo con la tradición cristiana: “quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo.” (36, 365). Este “hacerse enterrar” también recuerda mucho la hazaña de Jesucristo: Oliveira se ve a sí mismo como al “hijo del espíritu”, un Jesucristo personal y autorendor, que en realidad no necesita buscar ningún kibbutz porque lo ha encontrado en sí mismo, aquí y ahora, debajo del puente con una vagabunda de París.

<sup>41</sup> “El Estado mexicano proclama una concepción universal y abstracta del hombre: la República no está compuesta por criollos, indios y mestizos... sino por hombres, a secas. Y a solas. La Reforma es la gran Ruptura con la Madre. Esta separación era un acto fatal y necesario, porque toda la vida autónoma se inicia como ruptura con la familia y el pasado. Pero nos duele todavía esta separación.” Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”, en: *Laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2001, p. 106.

estudiado analíticamente los trucos de Morelli (cosa que a Oliveira le hubiera parecido una garantía de fracaso)... Etienne veía en Morelli al perfecto occidental, al colonizador... También era occidental... por la convicción cristiana de que no hay salvación individual posible.” (95, 600-601). A diferencia de Morelli, de Etienne y tal vez de Cortázar, Oliveira todavía cree en la posibilidad de una salvación individual: “Hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera puede ser un método, o la mesalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane en sí... Puede ser que haya otro mundo dentro de este... Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix.” (71, 540). Este deseo de generar, de crear, es un deseo que une a Cortázar con otro genio de América Latina, Vicente Huidobro, y prácticamente con cualquier escritor o artista grande.<sup>42</sup>

“Hay que ser imbécil, hay que ser poeta,” proclama Oliveira (71, 541). Aquí está formulado el discordio entre la poesía (entendida como una irracionalidad) y la política (mundo racional), el discordio esencial del arte occidental. El poeta está (o se siente obligado de estar) en contra de la democracia, como que la cree culpable de la degeneración espiritual del hombre occidental. Pero, ¿no es más bien la culpa de poesía? Tengo sensación de que en el siglo de las revoluciones, en el siglo XX, surgió muy poca buena poesía, a pesar de todas las palabras grandes sobre las vanguardias, el arte nuevo, proletario, etc. Sí, hubo muchas tentaciones bravas, pero los que quedarán del siglo XX, a mi juicio, serán los más conservadores en el arte de la poesía, los tradicionalistas: Borges, Pasternak, Seifert. Creo que ninguno de ellos se proclamaba un revolucionario del arte. La misma “Rayuela” es un testimonio de que es imposible ser un buen poeta y un imbécil, todo lo contrario. “Se ha elogiado en exceso la imaginación. La pobre no puede ir un centímetro más allá del límite de los seudópodos.” (84, 571). Este dictamen suena en contra de las proclamaciones de las vanguardias totalitarias del siglo XX, que también buscaban el “reino milenarista”, disfrazado del Tercer Reich, imperio Soviético o chino, etc. Se trataba de una especie de amnesia o letargia, de una traición de los intelectuales, que a comienzos del siglo XX abandonaron las ideas de la democracia (todos, incluso Borges, para no hablar de Aragón o Marinetti) y se inclinaron a uno de los tres tipos del totalitarismo: fascismo, comunismo o imperialismo. Por eso la sublevación de Oliveira en contra de la racionalidad, típica para los vanguardistas de la generación anterior, no parece ser de todo sincera y a veces recuerda una repetición de las cosas dichas por otra persona. Es una continuación inerte de la filosofía del surrealismo francés. En la literatura latinoamericana tuvo su continuación en “el realismo mágico”, cuyo descubrimiento era el sinónimo del “boom” y no era otra cosa que la variante local del surrealismo. Al mismo tiempo, los escritores “afrancesados” y “europeizados”, como Carpentier, Borges, Paz, Cortázar, Lezama Lima y otros, están al margen del “boom” y a la vez empiezan a volverse hacia los raíces democráticos de su propio pensamiento, al Siglo de las Luces y al romanticismo.

A pesar de pronunciar repetidamente en contra de la sociedad capitalista, “Rayuela” es uno de los primeros ejemplos del escepticismo renaciente, en lo que consiste, según considero, su principal importancia. A pesar de todas sus supersticiones, Oliveira está dotado de un escepticismo racionalista: “es patológicamente sensible a la imposición de lo que le rodea, del mundo en que se vive... Más brevemente, le duele el mundo. Usted... con una inocencia deliciosa imagina que Oliveira sería más feliz en *cualquiera de las Arcadias del bolsillo que fabrican las madame Léonie de este mundo.*” (17, 199). Tiene algo de nihilista y de cínico: un héroe así es también un producto de la Revolución burguesa y de la época romántica, un *enfant terrible* de la cultura Occidental; a su estirpe espiritual pertenecen también Onegin, Child Harold, Mesnilgrand, don Félix de Montemar, Pechorin, Bazarov, etc. Todos ellos podrían decir sobre sí mismos lo que dice Morelli: “En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.” (66, 531).

Ya al final del capítulo 73, que según el tablero es el primer capítulo del libro, se

---

<sup>42</sup> Unos años más tarde, a la misma conclusión viene, en Praga, el filósofo checoslovaco Egon Bondy, redactando sus “Trabajos clandestinos”.

encuentra la expresión de la idea esencial del libro: “Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo... Nadie nos curará del fuego sordo, el fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette. Incurables, perfectamente incurables, elegimos por tura el Gran Tornillo (aquí: París—M.S.), nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día... ardemos de dentro afuera, quizá eso sea la elección...” (73, 545-546).

También Oliveira, como su autor, viene a París para recibir un derecho de ciudad.<sup>43</sup> Más ampliamente, está escapándose de la gran política, de las caras “de Nikita o de Dwight o de Charles o de Francisco”, del mundo postmoderno, que es un mundo de dictaduras y dictadores. Es un mundo, donde cada uno está harto de política, que es necesariamente geopolítica. Lo que a primera vista parece “un escape chico”, resulta ser, al fin y al cabo, el Escape grande.<sup>44</sup> Cortázar se escapa de su nacionalidad no para hacerse el ciudadano la Francia de general de Golle, sino el de la Ciudad Eterna, de su patria espiritual que es París, que está aquí por toda la Europa y por toda la cultura europea. Sin embargo, no es casual, que todos, excepto Etienne el racionalista, se sienten ser y son ajenos en París, lo que también puede ser entendido como una metáfora de la enajenación del hombre en el mundo (post)moderno capitalista. Sobrepassar esta enajenación: este es el deseo verdadero de Oliveira. Como le dice Gregorovius: “Tu resentimiento: una ambición mal curada. Viniste aquí para encontrar tu estatua esperándote al borde de la Place Dauphine... Vos y los otros... Ladrones de eternidad, embudos del éter, mastines de Dios, nefelibatas... Puercos astrales.—Me honrás con esas calificaciones—dijo Oliveira.—Es la prueba de que vas entendiendo bastante bien.” (31, 330-331). Y de veras, Oliveira, que es un cínico, no puede disimular la envidia y la admiración que tiene a Goethe: “Individuos como Goethe no debieron abundar en experiencias de este tipo... No parece que necesiten desear lo que empieza (o continúa) más allá de su enorme esfera. Por eso son clásicos, che.” (84, 570). ¿Es el deseo de Oliveira el de ser un clásico? Quién sabe; a lo mejor era el deseo de su autor. Escribir para Cortázar, como para Morelli, significa dibujar su rayuela, y también dibujar su mandala, que es la vida: “Así por la escritura... me acerco a las Madres, me conecto con el Centro—sea lo que sea.” (82, 564). Y ¿qué otra cosa es esto, sino el lema de un clásico cualquiera?

P.S. A todos los lectores de este ensayo les pido perdón por haber sobrepasado el límite establecido del trabajo: no he querido elegir otro tema, de menos importancia para mí, que hubiera podido ser tratado de una manera más concisa. Tampoco me da lástima tener que pararme aquí, como que estoy consiente de que ningún análisis, por lo más extenso que sea, es capaz de agotar la profundidad de “Rayuela”. Quisiera solamente decir, que le agradezco a Cortázar y a “Rayuela” el hecho de no haberme convertido en un Oliveira. A lo mejor, también tengo que mencionar la única influencia negativa que me tuvo el hecho de haber leído “Rayuela” por primera vez a la edad de 16 años: el no poder tomar en serio la gran parte de las letras mundiales durante un tiempo. Sin embargo, me siento feliz de que me haya encontrado con este libro en mi vida: sin “Rayuela” no sería mi vida, sino una vida de otra persona.

---

<sup>43</sup> “—¿Pero qué buscás con eso, Horacio?—Derecho de ciudad.—¿Aquí?—Es una metáfora... Y como París es otra metáfora... me parece natural haber venido para eso.” (31, 330).

<sup>44</sup> “Las grandes decisiones las he tomado siempre como máscaras de fuga.” (90, 583).