

Emanuela Jossa* (Universidad de la Calabria, Italia)

Aberturas metafísicas: Luigi Pirandello y Julio Cortázar

Primera versión recibida: junio 6 de 2006;
versión final aceptada: agosto 3 de 2006

Resumen

Esta reflexión nace del encuentro con los protagonistas de *Rayuela* de J. Cortázar y de *Il fu Mattia Pascal* en la misma actitud: ambos se detienen bajo de una carpa viendo o imaginando un desgarro que permita escudriñar el cielo. Al considerar los motivos las resonancias discursivas de la meta-discursividad del tema, este motivo del desgarro representa la resonancia de un complejo discurso temático que une a Pirandello y Cortázar.

Palabras clave: Cortázar, Pirandello, novela siglo xx, búsqueda metafísica

Abstract

Metaphysical openings: Luigi Pirandello and Julio Cortázar

This essay comes from the encounter with the protagonists of J. Cortázar's *Rayuela* and L. Pirandello *Il fu Mattia Pascal* in the same attitude: both them are under a

*Es Ricercatore confermato de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de la Calabria, Italia. Hace unos años ha trabajado en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad Javeriana en calidad de profesor invitado. El presente trabajo nació de una reflexión acerca de los dos autores citados. E-mail: ejossa@unical.it

curtain looking for a tear to scan the sky. If we consider the motives as the discursive resonance of the meta-discourse of the theme, this motive of the tear represents the resonance of a dense thematic discourse jointing Pirandello and Cortázar.

Key words: Cortázar, Pirandello, 20th century novel, metaphysical investigation

Dos personajes, nacidos en tiempos y lugares lejanos, se detienen bajo de la carpa (de un circo) o de un toldo (de un teatro) viendo o imaginando un desgarró que permita escudriñar el cielo. El primer personaje se encuentra en *Il fu Mattia Pascal* de Luigi Pirandello: Anselmo Paleari, dirigiéndose a Mattia Pascal, dice:

- Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con ansiosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena e si sentirebbe cader le braccia, Oreste, insomma, diventerebbe Amleto (467-468).

El segundo personaje se encuentra en *Rayuela* de Julio Cortázar: la pista del circo está aún vacía, Horacio Oliveira vuelve los ojos hacia arriba y descubre un agujero en la carpa roja: "ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado"¹. Luego, ya empezado el espectáculo, vuelve a mirar el toldo:

Oliveira veía a Sirio en mitad del agujero negro y especulaba sobre los tres días en que el mundo está abierto, cuando los manes ascienden y hay puente del hombre al agujero en lo alto, puente del hombre al hombre (porque, ¿quién trepa hasta el agujero si no es para querer bajar cambiado y encontrarse otra vez, pero de otra manera, con su raza?) (43).

Un desgarró, un agujero en el cielo de papel o de lona roja bastan para que cambie la perspectiva de quien estaba cubierto por aquel cielo artificial. Irrumpiendo el espacio real, el infinito evocado por las estrellas, se produce una parálisis del mundo de abajo: Mattia sabe que entonces Oreste descubrirá ser un títere que no logrará vengarse, ya inseguro e inerte frente a la caída de las certidumbres míticas y heroicas de la edad clásica. Oliveira, en cambio, en el agujero descubre un indicio de libertad, un puente hacia el cielo y luego la posibilidad de un movimiento hacia arriba capaz de

¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, 2000, capítulo 43. Se indicará en el texto la referencia a los números de capítulos de la novela.

producir una renovación del ser humano. El agujero de Cortázar se configura así como un centro, un ojo que se abre y, como el juego de la rayuela, se vuelve puente entre tierra y cielo.

Por lo tanto, el motivo del desgarramiento en el toldo se puede considerar como un bloque de realidad existencial o conceptual estructurada semióticamente. Si se considera, con Cesare Segre, que los motivos son las resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema, este motivo representa la resonancia de un complejo discurso temático que une a Pirandello y Cortázar. Del análisis de este motivo común pueden surgir interesantes afinidades y divergencias entre los dos escritores en la interpretación de la vida y de la literatura misma².

A partir del tema del agujero en el cielo de papel, en la visión pirandelliana la naturaleza es una epifanía de la infinitud que se asoma a la pobreza del microcosmos terrenal, causando inquietud y angustia. El pedazo de cielo real, irrumpiendo en el escenario, muestra a Oreste la falsedad de sus dioses y de sus mitos, pero el desgarramiento que traspasa el cielo de los héroes griegos no provee una verdad racional, científica, es decir, nuevas certidumbres. Aquella ciencia sólo puede producir autómatas, títeres, que seguirán recitando en el escenario, pero cerrando los ojos frente a la vastedad del cielo, degradados a una humanidad mecánica producida en serie, según un mismo patrón³. Retomamos la cita de Pirandello: "Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con ansiosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena e si sentirebbe cader le braccia, Oreste, insomma, diventerebbe Amleto". Los "mali influssi" que paralizan los impulsos de Oreste consisten precisamente en el descubrimiento de un vacío exterior que empequeñece y ridiculiza el microcosmos de pasiones, leyes y autoconciencia al cual el héroe pertenece. El pasaje de Oreste a Amleto es el pasaje de una falsa totalidad y de una falsa centralidad a la conciencia de la finitud y parcialidad del ser humano. Por supuesto, todo esto está relacionado con la revolución copernicana⁴, pero en la primera década del siglo XX el efecto de la nueva teoría sólo produce el abandono de la épica, determina el pasaje del dominio de un mundo objetivo a su fragmentación. El gesto absoluto y trágico de Oreste se vuelve grotesco, movimiento repetitivo (Mazzacurati, 1987, 228-232). El desgarramiento

² Se puede dar por sentado el conocimiento de Pirandello por parte de Cortázar antes de su llegada a París (1951) debido al interés suscitado en Buenos Aires por el teatro del autor italiano, que influyó mucho en la producción teatral argentina de los años 30.

³ Este tema de la desnaturalización y alienación del hombre moderno es un nudo temático de muchas obras de literatura contemporánea, véase Camus, Musil, Beckett, Sartre. Así que no es casual que otro fragmento que une a Cortázar y Pirandello es la afinidad con Ulrich, de Musil (Alazraki, 1994, 173-177).

⁴ "Maledetto sia Copernico!" es la máxima de Mattia Pascal.

el cielo de papel no se puede recomponer, el pasado mítico está perdido; sin embargo, la irrupción del cielo real en la escena pide una verdad nueva y otra forma de trascendencia. Esta petición queda sin respuesta en *Il Fu Mattia Pascal*.

Nos parece que frente al agujero en la tela roja, en Oliveira se produce la misma petición: un puente del suelo hacia el espacio liberado, la posibilidad de un contacto nuevo (con los dioses, con sí mismo, con los demás) que pueda renovar al hombre, la búsqueda de un centro, de un ojo, en aquellos días en que “el mundo está abierto”. Mirando hacia el agujero, también Oliveira busca otra trascendencia, un camino hacia el cielo. La abertura parece así configurarse según lo que dice una Morelliana: “hay quizás una salida, pero esa salida debería ser una entrada” (71). Así que hay una diferencia esencial entre las dos visiones a través del desgarró: en la visión de Pirandello es la racionalidad la que se sustituye al sueño, en la visión de Cortázar, en cambio, es el sueño que penetra en la realidad.

El agujero en el cielo de papel o en la carpa del circo es punto de partida para las reflexiones de los dos personajes acerca de la existencia⁵: la mirada vuelta hacia arriba es el síntoma de su incesante búsqueda de un más allá que de alguna manera pueda representar y comunicar una verdad. Esta búsqueda es otro elemento que une a Mattia Pascal y Horacio Oliveira, mientras sus alcances -en parte- los separarán.

Esquemáticamente, pues, los dos personajes comparten rasgos importantes: ambos están inadecuados y perplejos ante la existencia, ambos tienen un pasado que se asoma como enredo de fragmentos dispersos, irreconocibles; ambos se desplazan en espacios grandes, eligen desesperadamente para luego doblegarse sobre sí mismos, volver atrás. Mattia, aprovechando su “muerte”, borra el pasado para crear un presente incierto, incluso ilegítimo, que lo devolverá al punto de partida. Oliveira, deja Buenos Aires para irse a vivir a París, luego deja la capital francesa para volver a Argentina, borrando el pasado de su vida y de su memoria. Oliveira también vuelve al lugar de partida para experimentar, como el Difunto Mattia Pascal, otra forma de “no-vida”. El movimiento exterior -los viajes de Mattia Pascal a través de Europa e Italia, el recorrido Argentina/Francia/Argentina- corresponden por lo tanto a un vaciarse interior: el tiempo cíclico se envuelve alrededor del vacío. Como escribe Mazzacurati a propósito de Mattia Pascal, “l’inchiesta esterna (nel tempo sociale) si ribalta allora progressivamente in un’inchiesta sulla propria realtà di soggetto” (219): la resignación del personaje pirandelliano corresponde a un rechazo del mundo exterior, de la historia, y a una crítica devastadora de su propia calidad, hasta llegar a una renuncia más o menos explicitada de su propia identidad.

⁵ El acto de entrever, divisar, columbrar en cuanto punto de partida para reflexiones sobre la existencia es un tema marcadamente Cortázariano (Cortázar, *Del sentimiento de no estar del todo*, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967); en la novela se encuentra también la escena de Oliveira que contempla la luz del amanecer en las mirillas de la persiana, y esta visión le provoca horror de la perfección del cosmos (67).

Para ambos personajes, pues, el recorrido cíclico -inicio y fin se corresponden- parece implicar una llegada negativa, una dolorosa y acabada forma de resignación, quedándose uno a cuidar su propio sepulcro, el otro encerrándose en un cuarto de un manicomio del cual parece salir solamente a través del suicidio⁶. Ambos se colocan en un lugar fuera del tiempo (manicomio, biblioteca) para inventarse un observatorio enfocado hacia la vida. Los dos personajes, además, se muestran oníricos, y sobre todo vagos en sus protestas políticas y en sus nostalgias individuales. Mattia y Oliveira no logran construir el futuro, pero tampoco vivir su pasado: la fuerza del deseo choca con la inmovilidad de la forma, de las instituciones, de la historia al fin. Dice Oliveira: “¿Qué es lo que busca este tipo? ¿Se busca? ¿Se busca en tanto que individuo? ¿En tanto que individuo pretendidamente intemporal, o como ente histórico? Si es este último, tiempo perdido” (78). Este nudo temático y existencial de la búsqueda se conjuga entonces con el rechazo de la lógica aparente del recorrido histórico. Frente a la incomprendibilidad de la historias, ambos personajes entretienen una relación muy peculiar con la casualidad: por un lado, la muerte de Mattia Pascal y la existencia de Adriano Meis tienen una génesis puramente casual, que contradice la lógica histórica tanto causal como temporal; por otro lado, Oliveira busca la casualidad, la considera la forma de vida más apropiada. Así mismo, exaltado por los surrealistas en cuanto recurrencia de lo improbable, el azar rige también la estructura y luego la lectura de la novela *Rayuela*.

Desde el principio, Horacio Oliveira se presenta como una figura inquieta. El capítulo 1 del “primer libro” (el libro que se lee de modo tradicional) se abre con la pregunta: “¿Encontraría a la Maga?” (1); unas líneas más abajo el protagonista dice “ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas”. Igualmente significativo es el hecho de que el mismo capítulo se concluya en clave humorística, a través de una “ridiculización de la búsqueda”. Cuenta Horacio: “desde la infancia apenas se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, porque si no lo hago va a ocurrir una desgracia, no a mí sino a alguien a quien yo amo y cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído” (1). De esta convicción deriva la anécdota ridícula de la búsqueda de un terrón de azúcar caído debajo de una mesa en un restaurante, escena paradigmática de la estrategia de Cortázar de apelar al humor para empujarse la tragedia precisamente llevándola a sus consecuencias más extremas.

El segundo libro también, el libro que se lee según el “tablero de dirección” propuesto por el autor, empieza con un capítulo (73) destinado a la búsqueda: esta vez Horacio no vagabundea por las calles de París, sino que lo hace en un laberinto

⁶ Sobre el “desenlace” de *Rayuela* véase el final del presente estudio.

construido por preguntas superpuestas, y camina angustiado “por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego” (73). Aquí un fuego sordo y ciego representa simbólicamente la búsqueda metafísica de Horacio: no hay respuestas, y una fuerte ironía respecto a los que reducen la angustia existencial a una lucha entre Bien y Mal reemplaza al humorismo del primer capítulo. La búsqueda de Horacio, en su motivo más profundo, está relacionada con ese terrible deseo de vida que caracteriza a los personajes de muchas obras de literatura europea del principio del siglo XX. El enfermo anhelando vivir (T. Mann, I. Svevo, citando sólo dos ejemplos, y, otra vez, L. Pirandello).

El personaje de Pirandello comparte el mismo deseo de vida, pero su búsqueda de autenticidad se mueve bajo el signo de la derrota: los arranques -siempre más abstractos- del deseo se detienen ante la historia y sus instituciones, frente a una forma paralizadora que impide la liberación, la reinvención del tiempo y de la vida. De aquí el fracaso de Adriano Meis: nacido del cruce de dos falsedades -falsa muerte y falsa vida- el personaje no logra inventarse una vida más allá de las lógicas repetitivas, y su existencia inventada se vuelve otra cárcel, dominada por la alienación cotidiana. Mattia Pascal no sueña con una zona privilegiada, ni confiere una consistencia por lo menos figurada a su búsqueda, como el kibbutz del deseo de Horacio. Su tercera existencia está fuera de todo lugar, fuera de toda relación. En su trayectoria circular, lo absurdo y el caos se confirman las coordenadas cartesianas de la existencia humana. La enfermedad-vida se puede sanar sólo a través de la muerte, una vez más, aparente.

En el caso de Horacio, en cambio, el hombre todavía tiene una posibilidad, que corresponde precisamente a la idea vislumbrada por el citado pasaje del agujero en la carpa del circo: existe la posibilidad de un puente entre tierra y cielo, de alcanzar la zona sagrada, la plenitud del ser. Pero tienen acceso a esa zona privilegiada sólo los que perciben el mundo a través de una “identificación no especulativa, por un contacto precodificado, precategorial, prelógico con la concreción sensible en suma inmediatez, sólo los que poseen ese conocimiento por consubstanciación simpática” (Yurkievich, 2004, 146): estos son los que ganan el juego de la rayuela, los niños, los locos y la Maga⁷. Horacio lucha en contra de su razón, de su incesante *cogito*, pero no logra prescindir de su actitud intelectual: se propone utilizar la inteligencia de otra manera, buscar otras conexiones, ceder a los sueños y a los deseos, pero la vida queda lejos: “Hay ríos metafísicos, [la Maga] los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina” (21) (Amorós, 28).

⁷ “En la insensatez esta la semilla” (104). A propósito de la Maga y de los niños, la página 98, se puede ver también.

La imagen de Horacio que contempla a la Maga desde el puente sugiere otra reflexión: en *Rayuela*, y en *Il fu Mattia Pascal*, el tema de la búsqueda se expresa también a través de la metáfora. Puentes y espejos acompañan a ambos personajes como metáforas de la búsqueda, representan el movimiento y la investigación hacia sí mismo (el espejo), hacia los demás o hacia el abismo (el puente). Estas metáforas aparecen muy a menudo en las dos novelas. La muerte aparente de Mattia, y luego la muerte aparente de Adriano Meis, acontecen precisamente en los puentes; el protagonista pirandelliano se mira al espejo en busca de su identidad, contempla su ojo bizco y (después de la cirugía) su ojo sano. La imagen de sus ojos reflejados en el espejo reproduce el cambio de su mirada y de su mismo ser. Por su lado, Oliveira siempre está pensando en cruzar un puente, su relación con la Maga es precisamente un puente... Y el espejo es metáfora de una identidad incierta, que se puede borrar o más bien inventar de nuevo a través de la pasta dentífrica con la cual Horacio cepilla los dientes de la imagen reflejada en el espejo (75)⁸.

El rechazo de la historia y sus instituciones, sus categorías aplastantes, “la salida para un nuevo recomienzo metafísico o las entradas para recuperar la completud del comienzo” (Yurkievich, 148), unen a Mattia y Horacio. En la novela de Pirandello parece prevalecer una actitud negativa, vuelta al vacío y a la muerte. Mattia Pascal se muestra sin pasado ni futuro: él vive y sufre su pasado y el pasado de la vida social como lugares de la derrota, mientras el futuro no tiene consistencia real, el protagonista resulta abandonado, sin conciliación posible, relegado al silencio y a la ausencia. De ese modo pierde valor y sentido la forma-tiempo, que no provee progreso, ni pacificaciones al cerrarse el círculo vital: el protagonista queda suspendido en el vacío, incapaz de entender las razones según las cuales los objetos y los acontecimientos se alinean y se conjugan con la vida de cada uno y de cada día. Es decir, fracasa la posibilidad de reconocer una relación entre vida privada y forma pública. En *Rayuela*, en cambio, el protagonista al cerrarse en su cuarto con piolines y palanganas, se sitúa en un aislamiento radical, del cual logra salir (tal vez) gracias a la amistad de Traveler y Talita, gracias al reconocimiento de un sentimiento puro.

Según Yurkievich, en la novela se proponen distintos “puentes” para cruzar la existencia, unos de signo negativo, otros positivo. Él distingue dos triades: la triade negativa, constituida por “inconducta, desfasaje, locura”, la triade positiva constituida por eros, juego, humor (149). Horacio experimenta todas estas posibilidades, cruza los seis puentes. Pero lo más interesante para nuestro discurso no es tanto que también Mattia Pascal a su manera ensaye estos puentes, sino que él alcance los mismos efectos de la *desconducta* de Horacio a través de un acto de rebeldía. Yurkievich identifica la *desconducta* con una salida de la historia, “de los actos y palabras de la tribu, de los cuadros sociales, de toda imposición fiscal y moral” (149); la *desconducta*

⁸ A propósito de la distinta actitud de Horacio y la Maga, véase, entre otros capítulos, el 93.

implica “desencasillarse, desetiquetarse, desclasificarse, descategorizarse, deshilvánarse” (149): es precisamente lo que hace el difunto Mattia Pascal al salir de la vida. El cambio de identidad parece ofrecer al protagonista pirandelliano la posibilidad de contrarrestar la Gran Costumbre, pero el personaje fracasa en su intento. La vida nueva, nacida por casualidad, se revela nada más que una trampa más grande, en la cual Adriano Meis sólo puede recorrer trayectorias simuladas, hasta llegar al lugar de partida donde le espera el vacío de una existencia al margen de la vida. El tercer Mattia Pascal, narrador de la novela, logra el autodeslocamiento Cortázariano, “el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras”; sin embargo, es una conquista a medias. Él alcanza una perspectiva nueva (la que aprovecha Cortázar), la utiliza como instrumento para escribir su autobiografía: lo que queda de su falsa existencia encuentra un sentido sólo en este oficio de escribir. Sin embargo, el difunto Mattia Pascal escribe en una biblioteca inútil, sin lectores. De hecho, la voluntaria descolocación, la practica consciente de desprendimiento que comparten Horacio/Cortázar y Mattia/Pirandello, para los primeros constituye el punto de partida para una perspectiva gnoloseológica, creadora y existencial, para los segundos constituye el principio de una poética vuelta siempre más concientemente a la fragmentación de la realidad, de la historia, sin posibilidad de reconstrucción, sin posibilidad de juntar los fragmentos. Por esta razón, Cortázar en los años siguientes encontrará en el compromiso político un camino nuevo y históricamente dado para la humanidad, mientras Pirandello se dedicará al teatro para mostrar en el escenario lo absurdo de la vida, con una radical salida de la historia.

Casi sesenta años separan los dos libros, siendo *Il Fu Mattia Pascal* (1904), y *Rayuela* (1963); sin embargo, presentan afinidades profundas que afloran a través de los motivos, pero surgen de algo más profundo y consistente, es decir la relación conflictual con la historia. En las novelas, el objeto de la narración esconde un tema mucho más hondo: sólo aparentemente, pues, el tema de *Il Fu Mattia Pascal* es la historia de un hombre que, declarado muerto por error, aprovecha su nueva condición de vida, hasta experimentar la imposibilidad de una existencia “indocumentada” y volver a su primera identidad; sólo aparentemente el tema de *Rayuela* es la relación de Oliveira con la Maga y sus amigos bohemios en París, y luego con sus amigos de Buenos Aires. El verdadero objeto de ambas novelas es el tiempo de la naturaleza y del deseo *versus* el tiempo de la historia y de las instituciones. Este es el nudo profundo que une a los dos escritores. Este nudo lleva consigo otro elemento muy importante: la inadecuación del tiempo como inadecuación de la novela: por esta razón, los dos escritores manejan la escritura de una manera revolucionaria, por supuesto cada uno según su contexto cultural.

Para confirmar lo dicho, se puede subrayar como las dos novelas hayan sido denominadas con el término (decididamente no muy feliz) de anti-novela, hecho que, aunque muy evidente para la estructura de *Rayuela*, no lo es del mismo modo para *Il*

fu *Mattia Pascal*, cuya novedad no es tanto formal o temática, sino estructural. Ambas novelas se proponen, como práctica de sus propios estatutos de género, realizar un proceso de reflexión acerca de la actividad de escribir. Meta-novelas, pues. Pirandello, cuyo contexto cultural se remonta a los últimos años del siglo XIX, dominados in Italia por el *Verismo*, rechaza la novela como mimesis de la realidad: la escritura es creación, puede ser hipótesis, pero no puede ser nunca documento o prueba. La práctica del narrar del escritor siciliano se basa en la definición de una total alteridad de sentido, la razón del escritor se muestra perpleja frente a la aparente realidad de las cosas, es un intelecto vuelto a descomponer, a desnudar las apariencias, y concibe el arte como voluntad de interpretación. Escribir novelas es, tanto para Pirandello como para Cortázar, investigar las formas de los objetos, de las personas, portadoras de una otredad que toca perseguir, sin alcanzarla. Ambas novelas más que reflejo de la realidad, son cuestionamiento de la misma. La lectura del mundo es una tarea necesaria, pero muy difícil, dada la distancia entre la actividad del sujeto y la aparente verdad de las cosas. La transparencia es una ilusión, por eso toca ir mas allá, *oltre*: Pirandello *va oltre* a través de una “funzione euristica” (Mazzacurati, 225) que revela la relación arte-realidad y sujeto-objeto; Cortázar a través una actitud que comparte recursos del surrealismo y del género fantástico. *Rayuela* también contiene una teoría y una práctica de la literatura: la teoría es muy explícita cuando aparecen los capítulos con los papeles del filósofo Morelli⁹, implícita cuando se expresa a través de reflexiones sobre el lenguaje, y luego a través de un manejo del mismo absolutamente innovador. Es suficiente nombrar la utilización de la citas (el juego con una novela de Pérez Galdós, 34; es emblemático), la acumulación de fragmentos, el gígllico (68), lenguaje inventado y exclusivo de la Maga y Horacio enamorados; los juegos musicales y la ortografía fonética, el uso de las haches etc.

Los dos escritores se mueven entre necesidad e interdicción de la interpretación de la realidad. Su práctica formal se funda como definición de una total alteridad del sentido respecto a lo que aparece, por lo tanto la novela se construye a través de un juego literario hecho de evidencias parciales, falsificadas o torcidas, cuyo significado se debe buscar adentro, detrás, en otro lugar... Esta construcción de la novela para Pirandello confluye en un radical rechazo del realismo, para llegar a crear una “allegoria rovesciata”, es decir una lectura de las formas vivientes como portadoras de una realidad por perseguir (Mazzacurati, 223); para Cortázar corresponde al “sentimiento del no estar del todo”, a la extralocalidad, a la poética del intersticio. Ambos crean una perspectiva que es al mismo tiempo propuesta estética y actitud gnoseológica: en sus formas, las dos novelas mismas se configuran como búsqueda incesable.

⁹ Véase por lo menos el capítulo 79.

Si la búsqueda es incesable, el movimiento es continuo, inacabado: este también es el sentido del “tablero de dirección” en *Rayuela*; y si la lectura se mueve a saltos, cruzando puentes siempre nuevos entre los capítulos, la novela se configura como *opera aperta*: por consiguiente falta el final. Sin embargo, el largo capítulo 56 de *Rayuela*, el último de la sección titulada “Del lado de acá”, presenta un “final” ambiguo y aparente del recorrido circular de Horacio Oliveira. Horacio está encerrado en una habitación del manicomio, y los amigos, Traveler y Talita, le hablan desde abajo, desde el patio con la rayuela pintada en el suelo. Protegido por los piolines con los cuales antes creaba sus esculturas con aire dentro, el protagonista parece romper con la vida: del cuarto parece poder salir sólo con el suicidio. Parece. Pero ¿realmente Horacio se lanza desde la ventana? El suicidio parece anunciado por una mirada: “el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve”. Sin embargo, él siente la amistad, el sentimiento de la hermandad auténtica en las palabras y las actitudes de sus amigos, en la armonía creada por su presencia.. Unas líneas mas abajo el narrador presenta esa escena: “Era así. La armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela”, y termina “diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó”. La armonía y la belleza de un instante de honda conmoción alejan la idea del suicidio. La muerte “sin lugar a dudas hubiera sido lo mejor”, pero ¿no lo fue?, o ¿el cambio repentino de aquel verbo puesto al final nos indica que Oliveira decidió dejarse caer? Andrés Amorós es de los críticos que rechazan con fuerza la idea del suicidio, y apoya su convencimiento en una cita del mismo Cortázar: “El [Oliveira] acaba de descubrir hasta que punto Traveler y Talita lo aman. No se puede matar él después de eso” (Amorós, 84). En la lectura de Jaime Alazraki, en cambio, queda la posibilidad del suicidio de Oliveira, pero no tiene importancia: lo que importa es la percepción poética de la vida que el personaje alcanza al borde de la ventana después de los diálogos con Talita y Traveler. Al final del camino se produce un encuentro “como un acto poético, como posesión de una realidad al margen de signos y sistemas, como una voluntad de ser (libre de rediles y máscaras institucionalizadas)” (Alazraki, 195). Es precisamente lo que buscaba Mattia Pascal, sin alcanzarlo. De este modo, el (aparente) desenlace de la historia de *Rayuela* se aleja mucho del final de *Il fu Mattia Pascal*: el perseguidor Oliveira por un rato (la duración del instante de armonía con sus amigos) encuentra su zona privilegiada, su kibbutz del deseo. No permanece en el vacío, no elige una forma de no-vida, como Mattia Pascal, sino que confía en la posibilidad del hombre de reconciliarse consigo mismo, con la humanidad, con la historia. La circularidad de los caminos de los personajes se cierra de distinta manera: Mattia, con su lógica y sus inquietudes de hombre de principio del siglo XX, del agujero en cielo de papel solo puede ver el abandono del hombre, su infinita soledad;

Oliveira, con su lógica conjugada con la locura, del agujero en la carpa puede ver la posibilidad del hombre de alcanzar una vida nueva, una realidad más auténtica, dejando salir la magia que está en nosotros: “se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad” (99).

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Amorós, Andrés. *El paraíso perdido*. Introducción a *Rayuela* de Julio Cortázar. Madrid: Cátedra, 2000.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____, “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: FCE., 1967.
- Luigi Pirandello. *Il fu Mattia Pascal*, Milano, 1973.
- Mazzacurati. *Pirandello nel romanzo europeo*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- Yurkievich, Saul. “El collage literario: genealogía de *Rayuela*”. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa, 2004.