

RAYUELA O EL SER EN LA NOVELA

CRISTO FIGUEROSA SANCHEZ*
CARMEN R. VALDERRAMA P.**

RESUMEN

Prende abordar el ser mismo de la novela, a partir de una Rayuela, de Julio Cortázar. Se trata de concretar varios puntos de vista teóricos acerca de la índole específica de la novela —Lukács, Bachtine, Kristeva y otros— en la estructura narrativa de Rayuela, es decir, en el mundo virtual que su lenguaje positivista y en la lógica de su universo de ficción. Se busca llegar a un nivel de abstracción partiendo de que Rayuela se realiza como tal, en la medida en que lleva a cabo una nueva propuesta de la vida y de la novela que ella misma contiene. En ese sentido, Rayuela evidencia la noción de novela como búsqueda —Lukács—, como signo abierto que constata la existencia —Kristeva— y como carnaval —Bachtine—.

Partiendo de la idea de Fernández de Retamar^{1/} de que toda teorización acerca de la literatura es teorización sobre una literatura particular, desde *Rayuela*, intentamos cuestionar el ser mismo de la novela. Todo texto, toda novela, constituye un espacio donde confluyen un sistema de signos, de procesos ideológicos, psicológicos, biográficos, historia

*Profesor de la Carrera de literatura. Candidato al Magister. Departamento Literatura Fac. Ciencias Sociales. U. Javeriana.

**Estudiante de Magister. Departamento Literatura y lingüística. Fac. Ciencias Sociales. U. Javeriana.

1/ FERNANDEZ de Retamar, Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

de las ideas, historia política, etc. Por tanto, la novela viene a ser una estructura del mundo en un momento determinado a través de una conciencia; así, detrás de ella, se encuentra el hombre concreto, la experiencia de lo vivido y en consecuencia, el estudio de la misma se justifica en cuanto ella nos enseña algo sobre el hombre y sobre la manera como éste se relaciona su conciencia con el mundo.

El cuestionamiento de la novela plantea siempre la pregunta radical por el hombre. La gran novela adopta la forma de una búsqueda^{2/}, búsqueda que desea rivalizar en el mundo, recreándolo, rechazándolo o adoptando las dos formas a la vez. De ahí que cuando existe una buena novela, el mundo que ella posibilita supera al de la realidad que le dio origen.

1. Rayuela: Novela y búsqueda

Desde las colecciones de cuentos anteriores a *Rayuela* se puede percibir que la visión del mundo de Cortázar ya cuestionaba y veía como un error las categorías del mundo occidental, desde las primeras edades del hombre hasta el momento que nos ha correspondido vivir. Los procesos de dicho mundo nos han llevado a elecciones tajantes: cuerpo-alma, materia-intuición, etc. Sin embargo, también nos conduce a "Logros extraordinarios" (comunicación, confort, higiene). De todas formas, una mirada lúcida desenmascara el *falso orden* sobre el que están sustentados. No es gratuito que Horacio, protagonista de *Rayuela*, busque y busque una realidad fluida que intuye bajo la endurecida costra de la "Gran costumbre", y tampoco es gratuito que Morelli y la escritura misma de la novela ensayen soluciones expresivas capaces de transmitir dicha fluidez sin volver a anquilosarla. En este sentido, para Julia Kristeva, el enunciado de la novela dentro de un sistema semiótico, se constituye en un significante que no posee significado, es decir no tiene sentido. Con la novela estamos ante el mundo de la constatación de la existencia y lo único que puede percibirse es que ella se va dando continuamente. En términos de Lukács, la novela es entonces el camino, la búsqueda . . . Es el significante en el vacío porque el hombre ha perdido su dimensión simbólica y el sentido está constituido por el continuo repetirse de la realidad. Por tanto el personaje radical de la novela —Horacio en el caso de la *Rayuela*— se afirma en la búsqueda, la búsqueda del conocimiento absoluto, de una verdad que explique y transforme la realidad visible.

Lo anterior se venía anunciando desde "Armas secretas" —colección de cuentos inmediatamente anterior a *Rayuela*— y la aventura interior de Cortázar, su buceo en zonas poco exploradas del conocimiento y su manifiesta preferencia por nuevos modos de vida y de pensamiento, exigía de lleno la puesta en crisis de la literatura, del lenguaje y del acto mismo de novelar. Esta situación límite, vital y literaria es asumida en forma definitiva en la creación y elaboración de *Rayuela*. Luis Harss insiste en que la búsqueda totalizadora del hombre es la espina dorsal de la estructura de la novela:

"En *Rayuela* el tema de la búsqueda se mueve en todos los niveles, incluso en el del lenguaje mismo. El lenguaje en *Rayuela* es como un proceso de eliminación que culmina en una especie de serenidad final, ese Centro del laberinto

2/ CFR, LUCKAS, George Teoría de la novela. Barcelona: Grijalbo, 1975.

que puede ser un equilibrio estético, una armonía cósmica o una cancelación de deudas existenciales. La función del lenguaje en *Rayuela* es exorcizar el problema agotando o anulando todas sus formulaciones"^{3/}

Para manifestar la índole de la búsqueda, Cortázar propone dos caminos, los cuales conforman el engranaje narrativo de *Rayuela*: primero, desandar el camino vital seguido por la costumbre, y luego, desandar los caminos literarios para destruir los esquemas convencionales que nos han encasillado y así mismo, cuestionar los instrumentos con los que siempre hemos fijado artísticamente tales esquemas. Así, se entrecruzan en *Rayuela* una teoría de la *experiencia vital* y una nueva *teoría de la novela*.

A. La nueva teoría de la experiencia vital

La mayoría de los personajes cortazarianos anteriores a *Rayuela* ya cuestionaban las categorías racionales y las formas de vida acostumbradas en occidente —recordemos por ejemplo los delirios de Johnny, en "El Perseguidor"—, en *Rayuela*, se postula con vehemencia la transformación psicológica del hombre y su cumplimiento se manifiesta en distintos planos que se imbrican y/o se alternan en la novela. Graciela de Sola, estudiosa de la aventura humana en Cortázar, propone tres planos en ese itinerario espiritual que es la novela:

- a. Intensificación de la vía místico-poética como modo de contacto con la realidad profunda, (paraíso, Kibuts, verdadera vida) es decir, como superación de las categorías de tiempo y espacio y por tanto, como posibilidad de acceso al nivel de la conciencia trascendente.
- b. Rechazo profundo de los modos de pensar rutinarios, apoyados principalmente en la casualidad y en el principio de la no contradicción. En contraposición, Cortázar aboga por la vía analógica y por la incorporación de nuevos modos de pensamiento para trascender las limitaciones impuestas.
- c. Renovación de los esquemas ético-morales, lo que lleva a una exaltación del amor como vía de la unidad a través de la pareja humana y como posibilidad de participación en el ser total de la humanidad. Experiencia de entrega a los otros, de humillación y negación del yo, de asunción del dolor y la miseria de los seres.^{4/}

En efecto, los capítulos 31, 48, 56, 61, 71, 74, 90, 99 ilustran la visión de Cortázar contra los errores de la humanidad y del mundo occidental en particular: La parcelación de la realidad, las dicotomías, el exceso de intelectualismo. . . , propone entonces como necesario desandar el camino del error y comenzar a partir de cero para alcanzar el Absoluto. Tal apertura a una realidad diferente, tanto interna como externa, supone un recha-

3/ HARSS, Lis. Los nuestros. Buenos Aires: Sudamericana, 1972 p. 285.

4/ SOLA, Graciela de. Julio Cortázar y el hombre nuevo. Buenos Aires: Sudamericana, págs. 109-111.

zo de categorías y sistemas hechos. Denuncia también la *violación del hombre por la palabra* y reclama un retorno a la inocencia, al momento en que la palabra vuelva a nacer cobrando su plenitud: *Del ser al verbo y no del verbo al ser* (Cap. 99).

La nueva tentativa vital propuesta por Cortázar es casi sobrehumana, es como acceder a un estado superior de conciencia que permita al hombre verse a sí mismo y ver la realidad desde un plano trascendente, abarcador de todo el espacio, esto es, la ubicuidad y de todo el tiempo, esto es, el profetismo, que niega aquellas categorías psicológicas limitantes:

"Psicología, palabra con aire de vieja. Un sueco trabaja en una teoría química del pensamiento. Química, electromagnetismo, flujos secretos de la materia viva, todo vuelve a evocar extrañamente la noción del "maná", así, al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un brillar de algunos individuos suscitan o padecen un drama sin edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes nose ven comprometidas más que a posteriori". (Cap. 62).

Esta idea de una superconciencia que actúa por encima de las voluntades individuales, se evidencia en lo que en *Rayuela*, con humor y seriedad, se denomina "interacción química de grupos", y esa fuerza es la que legitima el juego, el azar, la poesía. La individualidad deja de pesar separadamente para integrar una totalidad de sentido que escapa a la conciencia del yo, (Club de la Serpiente, figuras secretas entre Horacio y Traveler, entre Talita y la Maga).

Asimismo, muchas imágenes recurrentes objetivan esa búsqueda existencial: "Franquar peceras", "Llegar a un Kibutz", "Alcanzar el centro", etc. De ahí que el sueño sea el lugar donde las conciliaciones son posibles, donde la casa de la infancia es a la vez la pieza de la maga, el Kibutz, y todo ello tiene más consistencia real que la realidad objetiva.

Por otra parte, a través de la presentación del disparate, de la locura, de la incoherencia, puede llegarse a vislumbrar un nuevo orden, un sentido. Morelli lo expresa claramente:

"Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que el tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define en dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquel parecerá insensato o delirante o imcomprensible". (Cap. 36).

La actitud anterior se aplica también a la conducta insólita de los personajes: insistir por ejemplo, en un diálogo imposible con Berthe Trépat o colocar un tablón entre dos ventanas para pasar un paquete de hierbas, son de hecho, actos gratuitos y sin embargo, Cortázar los justifica plenamente hasta situarlos en un estado tal de coherencia, que por contraste, hace ver lo absurdo de la existencia corriente de los seres que viven a otro nivel de realidad. Así, en la propuesta de esta nueva experiencia vital el juego es lo no gratuito, lo mágico, lo significativo. Se trata entonces de la novela misma con posibilidad de entrar en contacto con zonas suprarreales.

Otro aspecto de la tentativa Cortazariana de participación cósmica a través de los hombres es la piedad y la compasión que engendran experiencias grotescas: episodios de Berthe Trépat (Cap. 23) y de la Clocharde (Cap. 36) respectivamente. En ambos casos vemos el personaje en una negación de sí mismo, del *ego* que se afirma sobre costumbres y gustos adquiridos, sobre afinidades de sensibilidad con otros seres, intentando una aproximación en *otra escala*, aún cuando ellos entren en pugna intelectual, afectiva y aún física con el yo^{5/}. En ambos casos es necesario una gran desnudez, una enorme valentía moral de Horacio para llevar a cabo y para expresar una experiencia de tal índole. En la concepción Cortazariana de la vida, la soberbia de la inteligencia desaparece ante la voluntad de cooperación y coparticipación en la miseria y en el sufrimiento de los otros seres. Así, la idea de una salvación por el conocimiento, que aparece potenciada por una indeclinable búsqueda intelectual en Horacio, se halla contrapesada por el puro *acto de amor*, de entrega a los otros seres humanos, de participación profunda en su condición caída y dolorosa. Nuevamente citamos a Graciela de Sola, quien insiste en los múltiples caminos de esa búsqueda totalizadora que es Rayuela:

"He encontrado en Rayuela no sólo los signos de una experiencia de tipo trascendente, de una renovación psicológica profunda, sino también los hitos de una continua y lúcida reflexión que acompaña a ese proceso experimental; ambos me parecen coincidir con (. . .) la búsqueda de un centro a través de la meditación, de la ruptura con formas rutinarias de pensamiento, de la entrega a ciertas situaciones que llevan a la conciencia a un estado límite; resolución de contrarios en una permanente armonización; liberación de las formas, destrucción de los niveles fenoménicos en un continuo ascenso hacia el grado de la conciencia-testigo; asimilación de los estados de sueño y vigilia; experiencias de disociación, ubicuidad, premonición, etc. (. . .). Todo ello configura una auténtica aventura interior, cuyas proyecciones refluyen sobre los estratos temporales e iluminan la reflexión de Cortázar sobre la ética, la acción y todo otro problema relativo".^{6/}

En suma, Horacio en *Rayuela* es más que nunca "El Perseguidor", insatisfecho de la historia, de la vida superficial y falsa, de las reducciones racionalistas, de las estructuras rígidas que encadenan el verdadero ser del hombre, inicia una búsqueda personal, un camino que no retrocede ante la destrucción, ni ante nada. Como en "El Perseguidor" Horacio cumple una experiencia de despojamiento y de riesgo pero al mismo tiempo de plena afirmación humana. Lo más significativo es que esta experiencia no se cierra como aventura individual, sino que se proyecta en el plano colectivo al incluirnos como lectores: en mayor o menor grado participamos del viaje.

5/ Graciela de Sola. *Ibid.* págs. 124-126, dedica especial atención a estos dos episodios: "Se da en el episodio de Berthe Trépat la fuerza catástica de una experiencia de ascensos. Con ribetes de masoquismo, el protagonista parece ambicionar la total humillación de la inteligencia y del gusto, asumir de algún modo, exponiéndose al ridículo y a la incomprensión, una vida que le es ajena. El resultado es la presentación de un grotesco, desgarrador, de una experiencia tremenda que tendría el sentido de una proeza en el vacío, si no fuera por la posibilidad de un enriquecimiento espiritual adquirido a través del dolor, de la superación. En el episodio de la Clocharde se da nuevamente esa necesidad de autonegación. Humillarse, sufrir, vencer la repugnancia física, asumir hasta el fondo un oscuro pathos de erotismo y desesperación que el lúcido Oliveira comparte con una mujer miserable".

6/ SOLA, Graciela de. *Ibid.*, pág. 113.

Horacio-Cortázar se ubica como un occidental-racional que intuye y vive una etapa de apertura individual, sino que se proyecta en el plano colectivo al incluirnos como lectores: en mayor o menor grado participamos del viaje.

Horacio Cortázar se ubica como un occidental-racional que intuye y vive una etapa de apertura y de conciliación. Es decir, descubre nuevos modos de ver, sentir y comprender la realidad. Es como si anhelara un mundo superior, una humanidad solidaria desde la vivencia plena de aquellos niveles de nuestra realidad individual y colectiva que nos han y nos hemos negado.

Esta nueva teoría de la experiencia vital-humana que suprime todas las categorías acostumbradas, exige un profundo cuestionamiento del lenguaje y del usual proceso creativo de la novela. Cortázar lo afirma en la ya conocida entrevista con Luis Harss:

"Toda Rayuela fue hecha a través del lenguaje. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se abstienen en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con ese final de Oliveira, ese final en el que realmente no se sabe lo que ha sucedido —yo mismo no lo sé, ignoro si Oliveira se tiró por la ventana y se mató realmente, o no se mató y entró en la locura total, —(. . .)— yo creo que eso fue una tentativa de demostrar un punto de vista occidental con todas las limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en los absoluto como lo dá el monje Zen o el maestro del Vedanta".^{7/}

B. La nueva teoría de la novela

Hemos anotado que al desandar el camino vital, era necesario desandar también el camino literario. Veamos entonces en qué consiste esta nueva teoría de la literatura, y en particular de la novela, que hace posible la fijación artística de la otra dimensión de la vida propuesta por Cortázar.

Horacio-Morelli-Cortázar arremeten contra las convenciones literarias y las costumbres lingüísticas. Sin embargo, su actitud se encuentra enmarcada dentro de una paradoja fundamental: se detesta y se odia el lenguaje, pero al mismo tiempo, es necesario servirse de él. Hay que crear una anti-novela usando el instrumento literario tradicional del género. (Esto implica, como veremos más adelante, el doble diseño estructural de *Rayuela* entre lo lineal y lo fragmentario, lo elaborado y lo ramplón, lo insignificante y lo singular). Dice Cortázar, "Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, lucha contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje

7/ HARSS, Luis. op. cit., págs. 285-286.

que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día y equivocadamente, al fin y al cabo — contra los sofistas”^{8/}.

Destacamos los capítulos 18, 79, 84, 90, 93, 95, 112, 154 que explayan el tema del lenguaje: denuncian sus tradiciones y sus incapacidades, postulando al tiempo la superación de las mismas a través de la burla, la deformación y la revolución total en su estructura^{9/}. Estas manifestaciones se emparentan con los rasgos característicos de la Menipé para Bachtine: liberarse de la tradición, buscar verdades, superar pruebas, carcajear ante la imposibilidad de dar respuestas, aparición de lo anormal, de lo escandaloso y de lo excéntrico, contrastes violentos, intercalaciones bruscas, intercalación de géneros, etc. Estas actitudes funcionan con respecto a la tradición narrativa, de la misma manera que en el siglo I, Séneca, Luciano, Ovidio, etc., cuestionaron la evidencia en grado sumo, la concepción de la novela como el género de la diatriba, en constante lucha contra los valores oficiales establecidos, y en la vida cotidiana determina el engranaje estructural de sus elementos. En fin, el género que origina el diálogo con un interlocutor ausente. Carnaval y libertad conforman las actitudes básicas del novelar y de la novela. Carnaval como manera de percibir el mundo. Libertad como posibilidad de afirmación^{10/}.

Entonces, la verdadera novela para Cortázar —la antinovela—, debe sobrepasar la mera ficción y ofrecer un sistema abierto que revele, tanto la realidad exterior del mundo y del hombre, como la realidad interior, en especial, la de la creación artística, en la que el lector “podría llegar a ser co-partícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista en el mismo momento y en la misma forma”. (Cao. 79) Morelli lo explica claramente en este capítulo:

“Intentar el *roman comique* en el sentido de que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofonía que seguimos creyendo posible . . . Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie . . . Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje, (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama) . . . Algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, la da como fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está apercando un misterio que el lector cómplice deberá buscar”. (Cap. 79).

Las afirmaciones anteriores y su realización concreta en el texto cortazariano patentizan la concepción de Julia Kristeva sobre la novela: ella no constituye un símbolo cerrado, sino un verdadero signo abierto. Ella piensa que cuando se destruyen los valores clásicos,

8/ IBID, pág. 286.

9/ En realidad, el tema del lenguaje en Cortázar merece un amplio estudio. Sin embargo, además de los capítulos anotados, señalamos otros donde hay verdaderos juegos y hasta combates con la gramática, con la sintaxis y con la semántica: Cap. 40 (juegos con el lenguaje: el cementerio); Cpts. 40-41 (las preguntas-balanza); Cap. 68 (el Gliglico). Cap. 90 (la H como correctivo de la retórica).

10/ CFR, BACHTINE, Michael, Poética de Dostoievski.

cuando el hombre pierde el sentido, se pasa al ámbito del signo y con ello sobreviene la novela, "fenómeno discursivo ejemplar en que se realiza el ideograma del signo, la novela se ha convertido actualmente en el emblema específico de nuestra civilización"^{11/}. En este sentido, *Rayuela* es radicalidad de existencia, es asumir las cosas en la disyunción que al final vendrá a ser unión dialéctica de contrarios, y al respecto afirma Kristeva: "La función no disyuntiva del enunciado novelesco se opone a la disyunción exclusiva del símbolo y da pruebas del esfuerzo del pensamiento occidental por acceder a la dialéctica. Sólo en la novela tiene lugar el intento de pensar los dos términos opuestos de un modo orgánico, estructural, como siendo también, aunque lo sean en un segundo tiempo, EQUIVALENTES"^{12/}.

En efecto, el lenguaje de *Rayuela* es el lenguaje del signo que no posee verdades y que por ello hace parodia de un lenguaje oficial de símbolos. Los capítulos 79, 94, 95, 97, 99, 109, 112, 115, 116, 124, y 137 denuncian el anquilosamiento, la falsedad y el convencionalismo de un estilo retórico; cuestionan el psicologismo, la conexión causal, y en contraste, abogan y afirman el orden abierto, la materia en gestación, el fragmentarismo y el caos aparente hasta la locura. De nuevo se ilustra que la verdadera novela crea siempre otros mitos, no ya trascendentales sino existenciales. La novela es plenitud de inmanencia.

En el ya mencionado capítulo 99, Etienne esboza una explicación primera de la nueva teoría narrativa: la capa más superficial de la intención visible de Morelli es acabar con las formas tradicionales (como todo buen artista) y crear las suyas. El odia la novela-rollo que narra en forma corrida sin problematizar. En contraste ofrece una obra fragmentaria en la que le preocupa poco la ligazón de las partes y su interacción causal, donde lo ya escrito no condiciona lo que se está escribiendo.

Esta organización novelesca basada en el desorden y la fragmentación, es fundamental en la teoría literaria de Morelli-Cortázar y detrás de ella se percibe una intención aún más profunda que la expuesta por Etienne. Morelli habla contra la novela psicológica, contra sus caracteres delimitados y personalizados, contra las conexiones causales rigurosas entre episodios, contra el desenvolvimiento completo de las acciones en movimiento continuados como un *film*. Para él es necesario presentar las visiones parciales en su aparente inconexión y desorden, dejando al lector la tarea de descubrir los hilos que las unen...

"Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta del devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado en ese mundo que ingresaba en la coherencia.

Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector hembra. Morelli no

11/ KRISTEVA, Julia. El texto de la novela. Barcelona, edit. Lumen, 1974, pág. 21.

12/ KRISTEVA, Julia, op. cit., pág. 266.

hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido y entender la gran rosa polícroma, extenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en *living room* de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley". (Cap. 109).

Y no sólo se busca el fragmentarismo, sino que se prefiere la aparente desconexión o inconexión de los hechos, los choques, los saltos bruscos, la incongruencia, la burla desenfadada y el absurdo.

Esta concepción novelesca pone en primer plano el papel del lector, a cuyo cargo deja (o aparenta dejar) la interpretación de los fragmentos y la reconstrucción de la unidad. (Cap. 79 y 95). La novela pues, crea una imagen del mundo y de la actividad literaria. El mundo se nos muestra en ella caótico e inconexo, y el autor —bajo las máscaras de Horacio y Morelli— se presenta como un hombre sensibilizado para percibir el fragmentarismo porque ha logrado liberarse de una tradición de encasillamiento y rutina, por eso intuye que detrás de todo esto hay otra cosa. Asimismo, anhela la superación de las limitaciones y las dicotomías e intenta crear una obra que de algún modo refleje la buscada unidad.

Horacio como héroe novelesco, es una especie de loco, de criminal; alguien problemático, diferente, no adaptado, que posee una "trascendencia vertical" y su psicología es por ello, "el ámbito de eficacia de los demoníaco". Asimismo, su búsqueda es también demoníaca en cuanto se opone radicalmente a la vida y desde tal oposición brota la ironía: el héroe novelesco sabe que su lucha es desesperada, pero más desesperado es dejar de luchar. Afirma Lukacs que "La ironía, como autosublimación de la subjetividad llegada al final, es la suma libertad posible en un mundo sin Dios"^{13/}.

La buscada unidad se ofrece como posibilidad de superar la soledad y el empobrecimiento, como posible puente de hombre a hombre. En este sentido, *Rayuela* incita a rehacer el propio camino y se queda con el lector capaz de seguirla y de resistir sus sorpresas y vaivenes. Al igual que el autor romántico buscaba con su texto una comprensión, o el clásico una enseñanza, la novela de Morelli-Cortázar busca al lector camarada de camino que deberá acompañarla en su inquisición para descubrir signos de algo más profundo tras la incongruencia y la burla. "Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose quizá, y eso será maravilloso) en el lector cómplice". (Cap. 79).

Sin embargo, la obra no da la salida del laberinto o la organización de la rosa secreta. A través de Horacio-Morelli se construye la imagen de un autor que no conoce la solución del enigma, sólo entrevé su existencia en breves chispas iluminadoras, y por lo tanto, sólo puede ofrecernos la historia de su búsqueda. Todas estas cosas están propuestas muy en serio, pero dichas muy en broma con los medios de la burla, el juego, la carcajada y

13/ CFR. George LUKACS, Teoría de la novela. Cap. IV. edit. Grijalbo, 1977. pág. 58.

el disparate, por odio o la ampulosidad o por todo a la vez. Reiteramos el enlace visto por Bachtine entre el ser intrínseco de la novela y el carnaval: frente al mundo, la novela, como el carnaval, implica un ver lo otro, una percepción distinta que suprime la separación entre actores y espectadores. Leer novela significa meternos en "el caos" de *Rayuela*, hacer nuestro un mundo e introducirnos en él. Carnaval y novela suprimen toda restricción, mezclan lo sagrado y lo profano. En ambos casos, se crea una realidad diferente que permite percibir críticamente la obvia y cotidiana. ¿El sentido catártico que supone estar en carnaval, no es también el mismo que vivimos cuando participamos del aparente caos-múltiple de *Rayuela*? Para Luis Harss, "la risa", en todas sus dimensiones, carcajeante y adolorida, dá la clave de *Rayuela*. Su propósito es agarrar desprevenido al lector, desconcertarlo, desquiciarlo"^{14/}. Y para Bachtine, la risa al suprimir el miedo implica un seguir buscando y destruyendo toda distancia, posibilita la totalidad de existencia que es novela: No hay risa ni en la epopeya ni en la tragedia).

"La risa aniquila el miedo y el respeto piadoso ante el objeto, ante el mundo, hace de él un objeto de contacto familiar y plantea en esa forma las bases para un examen absolutamente libre. La risa es un factor importante de expulsión del miedo, premisa indispensable para la aproximación realista al mundo"^{15/}.

En fin, la oscura intuición de una fuerza unificadora que se busca, hace aparecer en *Rayuela* la noción de *lo otro*: la insistencia en que algo que interpretamos como A puede ser B y con más frecuencia, de que algo que interpretamos como A apunta a otra realidad, nos hace señas indicadoras de otra cosa, sobre un camino, una ventana, tiene un puente, enlaza con algo sin poder precisar "que es esa otra cosa". Lo importante es percibir el carácter de signo del objeto, su peculiar naturaleza que no nos obliga a detenernos en él, sino a buscar *lo otro*, eso que queda como un chispazo fugazmente entrevisto e inapreciable. No en vano, el *puente* y el *centro* constituyen los dos símbolos principales de *Rayuela*. El puente alude a la conexión entre lo uno y lo otro; el centro, a la unidad tan ansiada y al tiempo tan inasible; y si es centro hueco, el peligro a desembocar en la nada.

Puede decirse que con *Rayuela*, Cortázar se propone y lo consigue magníficamente, *escindir* desde dentro la estructura de la novela, volver como dice Graciela de Sola, "desde adentro como un guante, mostrando las costuras"^{16/}, hacer de sus elementos sólo signos especies de llamadas que intensifican el diálogo con el lector y que apuntan a una unidad que queda *detrás*. Algo así como una novela no dicha, pero creada en el espíritu del que lee.

II. Estructura narrativa de *Rayuela*: Conformación del texto

Rayuela al tiempo que plantea una teoría de la vida y en consecuencia de la novela, la pone en práctica, tanto en el mundo imaginario que presenta, como en el modo de

14/ HARSS, Luis. op. cit., pág. 284.

15/ BACHTINE, Michael. "Epopeya y novela" I, en Eco. Mo. 193, Noviembre de 1977, pág. 58.

16/ SOLA, Graciela de, op. cit., pág. 90.

presentarlo. Cortázar escribe *Rayuela* siguiendo un patrón arbitrario, ese que emplea el escritor Morelli —personaje de su ficción— para escribir su propia novela. Se trata de la técnica literaria de crear una novela dentro de la otra.

Cortázar da a elegir entre dos lecturas del libro. Una de ellas está dedicada al lector-hembra, que busca siempre la novela-rollo porque puede leerse de corrido sin mayores preocupaciones. Esta lectura acaba en el capítulo 56 y comprende las dos primeras partes: "Del lado de allá": París y "Del lado de acá: Buenos Aires". Suprime la tercera parte: "De otros lados capítulos prescindibles". En cambio, la lectura dedicada al lector-cómplice comienza en el capítulo 73 de la tercera parte y sigue saltando —jugando a la rayuela— de una parte a otra según el tablero de dirección.

La doble posibilidad de lectura, el doble diseño de la novela, no sólo declara dos tipos de lectores, sino que revela dos maneras de interpretar el mundo. La primera lectura se corresponde con una experiencia más o menos superficial de la vida y la segunda denuncia concepciones secretas de la misma. En el primer caso, la novela-novela (la novela —rollo—) contiene situaciones y personajes que siguen de cerca el patrón de la novelística tradicional. Ella representa la realidad cotidiana con su falsa vivibilidad, con su concretismo hueco y su excesivo racionalismo. Dice Morelli:

"No parecía proponerse una teoría . . . Pero de todo lo que llevaba escrito se desprendía con una eficacia infinitamente más grande que la de cualquier enunciado o cualquier análisis, la corrosión profunda de un mundo enunciado como falso. . . la moral de occidente se les aparecía a esa hora como una proxeneta, insinuándoles una a una todas las ilusiones de treinta siglos inevitablemente heredados, asimilados, masticados . . . (Cap. 141).

La novela-rollo es la modalidad que complace al lector interesado en seguir un hilo fácil, con sucesivas unidades de tiempo y lugar, sin mayores complicaciones y con desenlace *perfecto*; una lectura que le sirva de entretenimiento y de escape a sus propios problemas, que no desea enfrentar ni resolver.

La novela-tablero (la antinovela-novela) a diferencia de la anterior, está sugerida por el patrón dado por el autor y representa la realidad subjetiva de una experiencia más profunda; es la lectura para el lector-cómplice, aquel capaz de entregarse de lleno al quehacer re-creador. Esta es la verdadera novela para Julio Cortázar en tanto se aparte de los cánones establecidos. Es la obra que él desea escribir como experimento literario totalizante:

"Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible . . . El *estilo* de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían. Descubrir que los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica". (Cap. 112).

La "irrealidad" que surge de la novela-tablero es de mayor significación que la realidad objetiva; constituye según Morelli-Cortázar la fuerza motriz de los pensamientos, ideas y actos del hombre. "Las ilusiones de Morelli a la inversión de los signos, un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (Cap. 141).

En definitiva, la novela-novela, la que se lee como novela rollo, representa un vivir frívolo y superficial; en cambio, la anti-novela-novela, realizada como saltando en el juego de la *rayuela*, responde a las misteriosas ligazones de la vida y cuya explicación escapa a la ordenada dialéctica del hombre occidental.

La disyuntiva que supone *Rayuela* en sus dos posibilidades de lectura es simbólica de la elección que el hombre tendrá que hacer entre acoplarse a la tradición, a "la Gran Costumbre", o por el contrario, realizar cambios que lo orienten, hacia un nuevo estilo de vida, y en literatura, de un nuevo modo de novelar capaz de expresar el sentido del hombre actual y su constante angustia existencial.

Al proponer dos formas de lectura^{17/}, en lugar de suprimir la primera —la menos preferida por Cortázar— se revela la estructuración de un mundo con dos capas diferentes de penetración. Es decir, la doble estructura de la experiencia de aprehensión del mundo, que sugiere la preferencia por un modo de vivir o por otro.

Finalmente, proponer dos lecturas y sugerir que existen muchas otras —lo dice Morelli— deja la novela en ese estado de materia en gestación, de creatividad y potencialidad liberadora que busca Cortázar y todo auténtico novelista. Por otra parte, se realza la actitud de quien sólo sabe que no sabe nada y, negando cualquier dogmatismo, únicamente acepta una escritura que revele su propia incertidumbre. La novela cuestiona el lenguaje en la medida en que surge de una nueva actitud reflexiva y crítica al mismo. *Rayuela* se realiza como tal en cuanto a ella, el lenguaje deja de ser vivido como un absoluto y comienza a ser vivido desde fuera, esto es, se vuelve problema y crea entonces su propia realidad. En la medida en que desea explotar conciente y sistemáticamente las estructuras dialógicas del lenguaje, la novela se mantiene viva y a su vez, mantiene en constante proceso de transformación a la lengua literaria. Por eso, la novela es siempre potencialidad y gestación en un presente continuo:

"La novela tiene puntos de contacto comunes con la materia elemental del presente aún no cumplido, lo que impide que el género llegue a fijarse. El novelista siente un atractivo hacia todo lo no acabado. Puede aparecer en medio del campo de lo representado bajo la figura de cualquier personaje, puede incluir momentos reales de su vida o hacer alusión a ellos, puede mezclarse en la conversación de sus héroes, puede polemizar abiertamente con sus enemigos literarios, etc.^{18/}.

A. La lectura de la novela-rollo

Esta lectura consta de una primera y segunda parte, las que corresponden a los dos ambientes o escenarios en que se desenvuelve la acción narrativa. El hecho de aparecer

17/ BARRENECHEA, Ana María. "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar", en Julio Cortázar. Edición de Pedro Lastra. El escritor y la crítica. Madrid, Taurus, 1981, pág. 213, para ella la cuestión radica en que si Cortázar prefiere la novela-tablero, ¿Por qué entonces no imprimió toda la novela en ese orden? . "La elección de dos lecturas podría explicarse por la existencia de dos tipos de lectores: el novelista no se resigna a escribir para la minoría y propone también los capítulos corridos para la masa del público adocenado".

18/ BACHTINE Michael, "Epopéya y novela II", en Eco. No. 195. enero de 1978, pág. 285.

fraccionada en dos bloques destaca simbólicamente hasta qué punto es fragmentado y fragmentario nuestro mundo: París/Buenos Aires. Se hace necesario tender puentes sutiles entre estos dos polos y por ello, deben separarse bien para poder unirlos.

La tercera parte de esta lectura-corrida agrupa materiales de índole heterogénea: citas de varios autores, textos sobre problemas literarios o filosóficos atribuidos a Morelli y escenas que bien podrían haber sido incluidas en la primera o segunda parte. Cortázar se refiere a "capítulos prescindibles" y vale la pena considerar si realmente lo son. Al descontarlos de la lectura se pierden algunos aspectos y otros quedan empobrecidos en mayor o menor grado: se reducen los soliloquios de Horacio en París y en Buenos Aires, las escenas de Horacio con la Maga y sus reflexiones sobre ella cuando se han separado después de la muerte de Rocamadour.

Por otra parte, si suprimimos los "capítulos prescindibles", casi que se suprime a Pola como personaje (quedaría reducida a menciones de I y II parte). Asimismo, quedaría suprimido como "personaje" Morelli, pues se suprime la visita al hospital (sólo se le conocía por su obra y por el accidente callejero del capítulo 22, atribuido a un "viejo" que en ese momento aparece sin conexión con -el), sin contar que se empobrecía fundamentalmente su teoría de la vida y la literatura, se perderían por entero los sueños, claves para comprender la realidad tal como la concibe Cortázar; se eliminarán además los efectos cómicos y/o macabros de ciertas citas, las sugerencias iluminadoras de otras, los contrastes y las sutiles alusiones. Finalmente, se eliminaría la historia de Horacio posterior a la noche del manicomio, que cierra la segunda parte y deja "concluir" la novela ante la ventana abierta, con un interrogante sobre su destino final.

En conjunto, el esqueleto de las acontecimientos narrados (instancias del relato) en la lectura corrida, podríamos resumirlos en una serie de *secuencias narrativas*: en París, los amores de Horacio y la Maga, la "discada" (sesiones del Club de la Serpiente), la muerte de Rocamadour (secuencia que lleva implícita el accidente callejero ocurrido a "un viejo" y el concierto de Berthe Trepát), últimos días de Horacio en París y episodio con la Clocharde. En Buenos Aires: encuentro de Horacio con Traveler y Talita, el puente, el circo, el manicomio. En definitiva, la lectura corrida o novela rollo se presenta con menor tensión lírica, aligerada de planteos teóricos y muy compacta en el nivel *enunciado-narrativo*, es decir en el *relato* de acontecimientos ocurridos en París y en Buenos Aires, (no hablamos para nada de los capítulos prescindibles).

Conviene anotar que la lectura corrida muestra ciertas tensiones líricas, ciertas discusiones filosófico-literarias y un fragmentarismo que no son los habituales de la novela-rollo. Este aspecto ha sido estudiado por Ana María Barrenechea^{19/}.

El orden del *relato* no siempre sigue la sucesión cronológica; los pasajes de uno a otro capítulo, aún sin las intercalaciones, varían en sus formas y en el interior de cada uno se multiplican las referencias a diversos espacios o series temáticas. Si continuamos la lectura a partir de "Las tres estrellitas que equivalen a la palabra fin", esto es, si prescindimos de los "capítulos prescindibles", nos encontramos con una tercera parte sin organización cronológica o temática aparente; casi con una colección de hojas sueltas. Ilus-

19/ CFR. BARRENECHEA, Ana María, op. cit. pág.s 215-217.

tremos con un ejemplo estra fracturación del enunciado narrativo, esta *pulverización* del relato; en la secuencia del accidente de Morelli, Horacio y Etienne planean ir al hospital y charlan mientras esperan (Cap. 155), continúan la charla en el Cap. 122, se acercan a la cama, descubren que el viejo es Morelli quien les dá las llaves para ir hasta su casa (Cap. 154) avisan a los otros amigos, se reúnen sin Horacio y Ossip (Cap. 96); leen los papeles de Morelli en el Cap. 95; Horacio y Ossip se incorporan más tarde al grupo (Cap. 91), continúan allí hasta casi romper con Horacio en el Cap. 99. Puede notarse en este caso, como en otros, que el discurso *narrativo* parece ir ocultando el *relato* con el fin de intensificarlo o de aumentar su significación.

B. La lectura de la novela-tablero

Considerada como tablero, lo primero que salta a la vista es que *Rayuela* no aparece dividida en partes, no prescinde de ningún capítulo —excepto el número 55— y que se repite dos veces el capítulo 131. (20— Esta antinovela-novela se organiza al distribuir capítulos de la tercera parte (57 a 155) en los de la primera (1 a 36) y los de la segunda (37 a 56). Es decir, se mantiene el orden en que las dos primeras partes fueron impresas, pero distanciando sus capítulos por esta intercalación. Las remisiones a los capítulos de la tercera parte se realizan con prescindencia del orden de impresión. Lo que nunca se hace es trocar el orden de los capítulos de las dos primeras partes, ni mezclar los de una con otra.

Lo más destacado en la novela-tablero son las remisiones de uno a otro ámbito y aún a otro tiempo, por medio de la intercalación de capítulos de la tercera parte. Por ejemplo, cuando se está narrando la historia de Horacio en París se inserta el capítulo 120, que presenta una escena de la infancia de Ireneo, el negro que violó a la Maga en Montevideo o el Cap. 143 sobre los sueños de Talita y Traveler en Buenos Aires, se introducen secuencias de París: sesiones del Club de la Serpiente (Caps. 86 y 102) o escenas de Horacio y la Maga contadas en presente habitual, Cap. 138. Estos casos ilustran algunos niveles del *aspecto sintáctico* de la *Poética* de Todorov, en concreto, lo que él llama *alternación de secuencias*, donde las relaciones son de causalidad mediata y en *Rayuela*, más que nunca el lector debe deducir dicha causalidad^{21/}.

La alternación de tiempo y de espacios se refuerzan aún más con el juego de *proposiciones narrativas* dentro de cada capítulo. Por ejemplo, Horacio comenta en París características genéricas de los argentinos o recuerda casos concretos de amigos, parientes, lugares, escenas, objetos de Buenos Aires, momentos de su infancia en Burzaco y de su juventud Porteña, mientras la Maga cuenta sus experiencias en Montevideo. En Buenos Aires, a pesar de que Horacio rehuye hablar de París, piensa en la Maga, incluso la ve y

20/ CFR. IBID, pág. 213, Barrenechea cree que (y estamos de acuerdo) "La ausencia del capítulo 55 es aparente, en realidad aunque su número no figure en el tablero, su texto queda incorporado en esa lectura al remitirse a los números 129 y 133 que lo reproducen con el agregado de las citas de Ceferino Piriz, que Traveler lee esa noche. La repetición del No. 131 establece un ciclo infinito de remisiones de éste al 58 y viceversa, bastante 'modesto', para decirlo con palabras que no desagradarían a Cortázar".

21/ TODOROV, Tzvetan, *Poética. Qué es el estructuralismo*. Buenos Aires, 1975. págs. 57-63.

también alude a Pola y a Bertha Trépat, pero con menos frecuencia. "¿Por qué esta sed de ubicuidad?, ¿por qué esta lucha contra el tiempo?", dice Horacio (Cap. 21), o "En París todo lo era Buenos Aires y viceversa (Cap. 3). Estas mezclas de tiempo y espacio intensifican la presencia de la Argentina y de la infancia. De la Argentina, Horacio recuerda detalles significativos o minucias enraizadas en el pozo de la conciencia, los cuales se vuelven *índices* de su desarrollo anímico: "Una rayuela en la acera: tiza roja, tiza verde, CIEL. La vereda allá en Burzaco, la piedrita tan amorosamente elegida, el breve empujón con la punta del zapato, despacio, despacio, aunque el Cielo esté cerca, toda la vida por delante" (Cap. 113); "Macetas con geranios en un patio de la calle Cochabamba" (Cap. 2); "Blue interlude, un disco que había tenido una vez en Buenos Aires" (Cap. 15); "sus tiempo de estudiante, por la calle Viamonte y por el año treinta" (Cap. 19); el mate amorosamente descrito: "Mi único diálogo verdadero es con este jarrito verde". Horacio estudiaba el extraordinario comportamiento del mate, la respiración de la yerba fragmentada levantada por el agua y que con la succión baja hasta posarse sobre sí misma, perdido todo brillo y todo perfume a menos que un chorrito de agua la estimule de nuevo, pulmón argentino de repuesto para solitarios y tristes . . . , el jarrito verde era más fuerte, proponía su pequeño volván petulante, su cráter espumoso y un humito copetón en el aire bastante frío de la pieza a pesar de la esfuga que habría que cargar a eso de las nueve" (Cap. 13). Y qué decir del pan francés de Buenos Aires que no tiene nada de francés y que se le aparece en un sueño en la cocina de la rue de la Tombe Issoire (Cap. 100), asimismo se le aparece en otro sueño la sala de Burzaco (Cap. 123). Y en su tierra, aunque la critique o la rechace, se le escapan frases melancólicas, cuando dice de su otro yo: "¿te quedaste allá en tu barrio de Almagro?" (Cap. 23) o cuando exclama en un diálogo con la Maga: "qué lejos está mi país", (Cap. 18). Estos son un buen ejemplo de los hilos secretos que va tejiendo el *discurso narrativo* y que atraviesan el relato en *Rayuela*.

Aunque la novela contiene pasajes de exaltación lírica de París y no encontramos un canto igual de Buenos Aires, sin embargo, estando de vuelta en la Argentina, Horacio no se siente acosado por el recuerdo de París. Estableciendo las relaciones de causalidad entre las secuencias alternadas, podemos explicarnos el poco peso de la presencia de París en este momento de la novela (segunda parte), porque Horacio ha llegado quizá a un punto de total despojamiento y vacío. Talita dice de él que volvió, que no lo trajeron y que podría estar en Buenos Aires o en Budapest; está pues casi del otro lado del territorio, el que culmina precisamente en la noche del capítulo 56.

En definitiva, hay un predominio del pasado en Horacio-Oliveira, lo cual implica el predominio de los lugares en que transcurrieron su infancia y su juventud: Burzaco, Buenos Aires. Pero también percibimos, a través de la alternación de secuencias, que las etapas sucesivas de su vida y los espacios aislados se vuelven coexistentes: "La realidad de los veinte años se codea con la realidad de los cuarenta y en cada codo hau un grillete tajándome el saco. Descubro nuevos mundos simultáneos y ajenos" (Cap. 21). Lo mismo sucede en los sueños, donde los tiempos y los espacios se hacen señas entre sí o se funden. La lectura de la novela-tablero nos dice que nada en la realidad es según la razón y la costumbre nos enseñaron a separar, ordenar y clasificar cuidadosamente.

Con esta doble estructura que hemos descrito, la novela queda abierta; su tensión se proyecta más allá del libro, y ha quedado claro: esta apertura dinámica no significa en ningún momento ausencia de propósito estructural. Por el contrario, Cortázar ha dado

a su obra una estructuración unitaria; no alrededor del acostumbrado eje lineal, sino en torno a un eje de significaciones convergentes que podrían dar al libro la forma interior de una rueda^{22/}.

III. Rayuela: unidad lógica y unidad creativa

Julia Kristeva distingue dos formas en el lenguaje: los que se rigen por la práctica y los que se rigen por el absoluto (Dios), Donde el lenguaje es práctica, lo importante es el *discurso*; y donde el lenguaje es la lengua (el absoluto), lo importante es la historia, *el relato*. En el primer caso, engendra una *Lógica correlacional* que va creando espacio a través de relaciones: *el sistema vivo*. El segundo caso engendra en cambio, una lógica aristotélica tendiente a la abstracción pues su preocupación es el *sistema*. La práctica del discurso posibilita el diálogo, del discurso consigo mismo y con quien lo lee; por el contrario la práctica de la lengua no engendra diálogo porque en el sistema todo deviene dicho y hecho. La novela constituye un punto intermedio entre las dos prácticas, entre el relato y el discurso, o lo que es lo mismo, entre el mundo absoluto de la épica y el mundo relativo del carnaval. En otras palabras, esta ambivalencia pone en crisis la verdad del sistema para entrar de lleno en el relativismo del sintagma.

Vistas así las cosas vamos a introducirnos por una parte, en las leyes que conforman el universo narrativo de *Rayuela*, es decir, en su *unidad lógica*: lo enunciado, lo narrado, el relato. Y por otra, en la creación de un mundo virtual a partir del lenguaje, es decir, en su *unidad creativa*: la concretización de lo enunciado, la enunciación, el discurso. En este sentido la noción de *texto* de Julia Kristeva viene a ser la unión didáctica de las dos anteriores dimensiones^{23/}. En tanto, el relato es el hilo conductor del discurso, éste intenta ocultar aquél para finalmente evidenciarlo. El texto de la novela es *práctica, proceso, juego* —significante narrativo— y al mismo tiempo es *efecto, valor, ideología* —significado narrativo.

En la novela la unidad lógica está velada por la unidad creativa. Entonces, estudiar este proceso en *Rayuela* significa acercarnos a su *literariedad*.

A. Unidad lógica: leyes del universo narrativo

Al considerar la estructura de *Rayuela* (págs. 14 a 22), vimos que ofrece una doble organización estructural: la novela-novela y la antinovela-novela. El propósito principal de tal procedimiento es tanto objetivo como subjetivo; el lector no sólo toma parte en la conformación estética del libro organizando sus elementos constitutivos, sino que está consciente de que en su quehacer recreativo gravita la obra de arte que se gestó en la conciencia del autor. Existe una unidad lógica, un universo enunciado a través del doble diseño.

22/ Graciela de Sola. op cit. págs. 87-95, analiza aspectos estructurales desde un punto de vista ético.

23/ CFR. KRISTEVA, Julia. Op. cit. págs. 15-17.

— *Rayuela* se va construyendo como una novela episódica con un personaje central que aparece directa o indirectamente. Es decir, los episodios no están eslabonados por una acción continuada, sino por un personaje principal común a todos ellos. Secuencias aisladas se yuxtaponen sin ninguna aparente conexión.

— La organización "ilógica" de *Rayuela*, su multiplicidad de episodios se va constituyendo en un significativo de ese mundo irracional que oculta un misterio cuya significación esquivamos o despreciamos hasta casi el olvido, "el olvido negro" (Cap. 71). Al mismo tiempo, la yuxtaposición de diferentes enunciados narrativos va señalando nuevos rumbos en el rompimiento del orden establecido por las formas prefijadas en expresión. Se instauran entonces órdenes abiertos y perspectivas múltiples.

Se hace clara la falta de argumento en *Rayuela*. No existe una serie de actos determinados por el sujeto principal, Horacio Oliveira, ni por el motivo central de la novela: la búsqueda del conocimiento absoluto y de una verdad que transforme la realidad visible. Mucho menos podemos referirnos a una trama, pues no existe ningún *enredo* (estarían todos más bien en las obsesionantes búsquedas del protagonista).

Aunque hablamos de ausencia de argumento, los enunciados narrativos yuxtapuestos y alternados van conformando un casi invisible *esqueleto anecdótico* (principalmente en las dos primeras partes). Seguimos a Horacio-Oliveira en: la reunión del Club de la Serpiente en París —grupo de intelectuales, música de jazz, etc., en su vida bohemia, en sus encuentros amorosos, en su amancebamiento con la Maga; se encuentra en París expatriada del Uruguay con un niño pequeño, fruto de la prostitución—. El enunciado narrativo apunta a adentrarnos en Oliveira mismo para escuchar sus monólogos filosófico-metafísicos, soñando con llegar a ese "centro" a ese "encuentro", "a ese más allá", en fin a ese "cielo de la rayuela", pero no decidiendo nada por temor al equívoco (Cap. 2 y 3), obstinado, sin embargo, en realizar su ser en una existencia auténtica, a fin de rescatarse del absurdo trágico de este mundo.

La no-acción de la novela se satura de dialéctica sobre realidad, irrealdad, acción, música, amor, dolor, sexo, conocimiento, incomunicación, tiempo, absoluto, muerte, literatura, etc. En este itinerario dialéctico que viene a constituir el eje del enunciado narrativo, se agrupan los anteriores episodios que ahora podemos esquematizar en su propia lógica. Tomando los de la primera parte, su organización sería de la siguiente manera:

1. Amor Horacio-Maga.
2. El Jazz (Club de la Serpiente).
3. Muerte de Rocamadour.
4. El viejo escritor atropellado.
5. Berthe Trépat.
6. La Clocharde.

La incapacidad de la inteligencia para comprender y analizar el misterio de la vida y el sufrimiento de los seres, es el común denominador de las anteriores instancias del relato: El amor de la Maga, un camino, aunque luego insuficiente. La música, una especie de escala mística que funde a los integrantes del Club en una sola vibración. Rocamadour, irrupción del dolor y de la muerte. El viejo atropellado, la soledad del artista en el

mundo. Berthe Trépat y la Clocharde, una artista ridícula y una vagabunda lastimosa, presentación del ser humano en su condición más misérrima y vulnerable.

Continuamos el itinerario. Desde París, donde Oliveira había huido de la *gran costumbre* de la sociedad argentina, lo acompañamos de vuelta a Buenos Aires, donde es recibido por su amigo Traveler y Talita, esposa de éste. En Buenos Aires se encuentra de nuevo con Gekrepten, su antigua amante. Se instala en frente de la vivienda de Traveler y Talita. Se entabla un juego de dobles: Horacio-Traveler, Talita-La Maga. Seguimos a este grupo en el circo y luego en el manicomio.

La misma unidad lógica de los enunciados de la primera parte se da también ahora, pero a través de otras funciones. Si los capítulos de París aparecían enlazados por el común denominador de la veta mística; los de Buenos Aires, completan eso mismo en otras direcciones: el circo, el manicomio, la morgue son lugares que señalan etapas del itinerario interior. El circo —juego, magia, revelación— ofrece un agujero abierto hacia lo alto, una salida vertical, como la música en el Club de la Serpiente. Traveler, Talita-Oliveira protagonizan acciones absurdas: el tablón y la yerba, las palanganas y los pio-lines. Su función narrativa es formar una figura armónica, se sienten del "mismo Lado", en contraste con Gekrepten que pertenece "a la órbita del café con leche". El manicomio constituye otra función: es el ámbito de la absurdidad, del raciocinio demencial, pero sirve de espejo y cifra ante el mundo total.

Integrando las unidades lógicas de las dos primeras partes, el relato diseña un *recorrido exterior* (salida a Europa, regreso a Buenos Aires) pero sobre todo un *recorrido interior*, una aventura en múltiples direcciones que constituyen el acceso a una nueva *dimensión del ser*. La teoría de la vida y de la novela propuestas por Cortázar, se evidencian en el plano del enunciado narrativo.

Ahora bien, ¿cómo entra en esta unidad lógica la tercera parte de *Rayuela*? En ella desaparecen casi definitivamente los hilos argumentales, la no-acción de los personajes y ellos mismos. El cuaderno de notas del escritor aparece irónicamente ante los ojos del lector. Sus anotaciones, sus lecturas, sus preferencias, sus asombros, completan a modo de un mapa mental, de una tabla de referencias los dos itinerarios de la novela corrida. Los elementos más dispares, aparentemente alejados, miran hacia un centro común: tanto la novela-rollo como la novela-tablero conforman esa rueda infinita de que hablamos. Cada fragmento equivale a una totalidad, cada figura es análogamente otra figura y la interrelación de una con las otras, crea un sistema móvil de infinitas posibilidades. Basta con ver que la novela no termina como se anuncia en el capítulo 56, pues el fin del protagonista no se muestra con claridad. En efecto, en la escena culminante de la noche del manicomio (Cap. 56), el autor no nos deja con su personaje ante la ventana abierta porque prolonga la novela con remisiones a ocho capítulos: en los Caps. 135 y 72, Horacio dialoga con Gekrepten como si hubiera vuelto a su casa a las ocho de la mañana según lo anunció en el Cap. 56. En el 63, 88, 77, 131, Horacio conversa en el manicomio con Talita, con Traveler, con Ferruguto (en dos diversas versiones) y con el doctor Ovejero).

Se trata de un falso final, de un fin sin fin. El capítulo 58 mezcla los dos espacios —la casa y el manicomio— y los dos tiempos —las cinco y las ocho de la mañana— en conversaciones alternadas de Horacio con Gekrepten, o de Horacio con todo el grupo

de personajes del manicomio. El procedimiento oscilatorio de lectura de los capítulos 131 y 58, últimos del tablero, mantienen al lector yendo y viniendo del uno al otro sin indicación de fin. Para Ana María Barrenechea^{24/}, se trata de un "diseño tan impenetrable como la realidad que percibimos". Bachtine, basado en el diálogo Socrático, entiende que la verdad del pensamiento humano y de la novela, es de naturaleza dialogal. ¿Quién tiene la verdad en *Rayuela*? No existe como tal, o sí, pero en la confrontación de los personajes, de los parciales enunciados narrativos, de la alternación de secuencias, de las palabras frente a las palabras; es como si la búsqueda de Horacio comenzara a hablar ella sola, ya no nos hablan de ella. En este sentido, *Rayuela* destruye un monologismo oficial y es plena polifonía pues nos libera de muchas ideologías al confrontarlas dialécticamente^{25/}.

En conclusión, esta organización múltiple de la novela sugiere el diseño lúdico de la rayuela, el lector viene cargado de explicaciones adicionales, apuntes biográficos, notas humorísticas, aclaraciones complementarias, citas, reflexiones filosóficas, mención de autores, enunciados de Morelli, etc. Por ello los capítulos de la tercera parte, no son tan prescindibles como Cortázar declara; ellos se complementan y se suplementan entre sí, y con los dos de las dos primeras partes del libro, hasta conformar la unidad lógica de un recorrido exterior y de un recorrido interior.

B. Unidad creativa: creación de un mundo virtual

La materia de la novela, sus enunciados narrativos, están atravesados por planos espaciales del discurso, tanto físicos como metafísicos para conformar el simbolismo lúdico de la rayuela. En el orden físico, los planos espaciales se producen en movimiento, como saltando de una dimensión a otra: de Buena Aires a París, de París a Buenos Aires, del circo al asilo, de ventana a ventana (por medio del tablón), por escaleras, por calles, barrios, hoteles, todos ellos señalando derroteros. Se nota un saltar de un lugar a otro, marcándose una *enunciación* que sugiere un ritmo, no de movimiento, de vaivén, sino de avance, de ida constante como el juego, saliéndose de una espacio y entrándose en otro como a saltos y sin conexión. En efecto, el plano del discurso atraviesa el del relato, pues *Rayuela* comienza bajo los arcos del Sena y termina tras una ventana convertida en estado de sitio, mediante un laberinto de piolines y palanganas acuosas parapetados en su trasfondo (Cap. 56).

En el orden metafísico los planos espaciales también están sugeridos en movimiento: hacia un centro que supone espacio, pero en lo inconcebible, y que implica actividad de alguna índole, pero inmaterial. A diferencia del espacio narrativo de la epopeya, "el espacio de la novela se multiplica, por lo que parece, hasta el infinito, obedeciendo a una restricción que lo programa: el regreso al punto de partida, o el fracaso es infringido al protagonista, y todo puede empezar de nuevo"^{26/}.

24/ BARRENECHEA, Ana María, op. cit., pág. 224.

25/ CFR. "Particularidades de la composición en la obra de Dostoyevski", en Poética de Dostoyevski.

26/ KRISTEVA JULIA, op. cit., pág. 260.

La multiplicación del espacio de la novela posibilitada por el discurso, es más que patente en *Rayuela*. Ella es la historia de la persecución de un absoluto que toma distintos nombres: cuando acentúa el carácter de movilidad, de ir hacia un más allá, se llama mandala, camino, viaje, peregrinación, pasaje, puente, ventana, dibujo secreto, llave; cuando es deseo de estar en distintos espacio: Kibutz, centro, paraíso, cielo de la rayuela.

Ahora bien, desde el principio, incluyendo el título del libro, toda la novela es un signo cerrado por el significado, que le da la unidad (buscar el centro) y abierto por el significante que le da la riqueza (la estructura de *Rayuela* descansa sobre el motivo lúdrico de la figura dibujada sobre la acera)^{27/}. En la *Rayuela* novela muchos juegan a la rayuela. La juega el lector saltando de capítulo en capítulo para ayudar al autor a hacer la verdadera rayuela. La juega el protagonista Horacio Oliveira en su saltar de aquí para allá buscando el espacio telúrico que lo identifique (¿París?, reuniones del Club?, ¿puentes?, ¿hoteles?, ¿pensiones?, ¿barrio latino?, ¿escaleras?, ¿Barrio de Alma-gro?, ¿casa de Burzaco?, ¿patio de Cochabamba", ¿circo?, ¿asilos?, ¿puente-tablón? ...). Todo ello parece ser simbólico de su desasosiego por aquello otro que está buscando, el "Kivutz de su deseo". Tomemos un ejemplo de los espacios que se van creando a través del discurso:

"Oliveira . . . seguía pensando en que sólo el que espera podría encontrar lo inesperado entrecerrando los ojos para no aceptar la vaga luz que subía de los portales se imaginaba muy lejos (al otro lado del mar, ¿o era un ataque de patriotismo?). El pasaje tan puro que casi no existía de su Kibbutz . . . Pobrecito Horacio anclado en París, como habrá cambiado tus calles corrientes, Suipacha, Esmeralda, y el viejo arrabal. Pero . . . muy lejos en el fondo de los ojos seguía viendo su Kibbutz, no al otro lado del mar o a lo mejor al otro lado del mar, o ahí afuera . . . de cualquier manera su Kibbutz estaba siempre ahí y no era un espejismo (Cap. 36).

Oliveira juega a la rayuela, no sólo en lo *especial telúrico*, por definirse, sino en lo *esencial metafísico* por realizarse existencialmente en esa aspiración al salto final, al "cielo de la rayuela", en ese caer fuera del tiempo y del espacio donde lo territorial no cuenta. También el discurso narrativo nos dibuja el juego a la rayuela de Oliveira en esa actividad intelectual extrema que salta bruscamente de una dimensión a otra del pensamiento en busca del ser auténtico, de la Verdad. Incluso, juega a la rayuela la Maga en su constante ir de aquí para allá empujando el guijarro de destino, sin plan y sin propósito, una rayuela "mal jugada", "a los tropezones", acabando por perder el juego y dar en el vacío. Así lo ve Oliverira, según se demuestra en el siguiente diálogo con Talita:

"O. —¿Por qué te pusiste a jugar a la rayuela? . . .

T. —¿Por qué me habré puesto? A mí en realidad no me gustó nunca la rayuela . . . Vi la rayuela al entrar, había una piedrita . . . jugué y me fui.

O. —Perdiste en la tercera casilla. A la Maga le hubiera pasado lo mismo, es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se le hace trizas en las manos, anda a los tropezones con el mundo". (Cap. 54).

27/ IBID, CFR. pág. 57-69.

Asimismo, juega a la rayuela Talita, que la juega de veras, en la realidad. Y Cortázar también la juega al componer a Rayuela, saltando en la actividad creadora, ora con Morelli (Morelli-Cortázar), ora con Oliveira (Oliveira-Cortázar), ora con ambos (Morelli-Oliveira-Cortázar), y aún con el lector (lector-autor).

El motivo críptico-simbólico del juego de la rayuela, sobre el que gravita el sentido existencialista y metafísico de la novela, no se da tan sólo nominalmente en el título del libro, sino que aparece en la enunciación misma como figura, como práctica, como juego y como parte de la acción de los personajes y también como metáfora: toda Rayuela es una rayuela:

“Desde la ventaja de su cuarto en el segundo piso Oliveira veía el patio con la fuente, el chorrito de agua, la rayuela . . . El 8 (un paciente aislado) jugaba casi toda la parte a la rayuela, era imbatible . . . Por la noche la rayuela tenía como una débil fosforescencia y a Oliveira le gustaba mirarla desde la ventana”.

“Talita salió al patio, cerró con llave (se veía muy bien a la luz del cielo estrellado y caliente . . . Después cruzó el patio, pisoteando sin orden la rayuela y desapareció debajo de la ventana de Oliveria . . . La noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose, un chorrito de agua en una fuente. Cuando la figura de Rosa salió de alguna parte y se acercó lentamente a la rayuela, sin atreverse a pisarla, Oliveira comprendió que todo volvía al orden” (Cap. 54).

Oliveira, enajenado ya, intenta jugar a la rayuela desde la ventana de su cuarto lanzando los restos de los cigarrillos a las casillas de la rayuela que está trazada en el patio.

Hemos seguido a Horacio Oliveira desde la Tierra de su rayuela, la rayuela de su vida, empujando el guijarro de un sin número de circunstancias episódicas, en su determinación de embocar en un salto final de experiencia totalizadora, “el salto fuera del tiempo” (Cap. 99), en el semicírculo quimérico y tal vez utópico del cielo de su rayuela, allá donde espera encontrar “su Kibbtz de deseo”, “el centro”, “el paraíso perdido”: un fin sin fin, por que es el salto propuesto hacia la esencialidad, la totalidad, la eternidad, “que no puede ser imaginado como futuro en el tiempo, o en el espacio” (Cap. 99); porque la verdadera realidad . . . no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución” (Cap. 99). Podemos corroborar aún más la concepción Bachtiniana de la novela que rechaza el discurso acabado, cerrado sobre sí mismo y plantea la verdad en el movimiento, en el diálogo abierto. Y *Rayuela* sin duda da nacimiento a la palabra representada, a la palabra que es su *propio objeto*.

a. El proceso de enunciación: conexiones temporales y espaciales

Para profundizar las conexiones temporales y espaciales que se posibilitan en la enunciación, vamos a estudiar especialmente el modo oscilante en que se resuelve la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado (algunos pasajes a manera de ejemplos, descartando la tercera parte). Seguimos un tanto lo que Todorov llama el *aspecto verbal* en su *Poética*^{28/}. Así el hilo temporal en el primer sector de la acción en París es extra-

28/ TODOROV, Tzvetan, op. cit. Cfr. págs. 56-59.

ordinariamente fluido, porque surge de una actitud cambiante entre contar la historia rememorándola después de que se la ha vivido o paralelamente al vivirla. Parecería que Horacio está situado en el momento en que se separó de la Maga, muerto Rocamadour, y que desde ese punto rehace su vida con ella, deteniéndose aquí y allá en unos u otros episodios sin un riguroso orden cronológico como si vagara por las calles al azar, para encontrarla. Dicha ubicación temporal no surge con claridad del relato; para estudiarla bien, es necesario estudiar primero la persona del realtor (La Voz para Torov), porque sin ella se pierden los efectos por la divergencia o coincidencia del tiempo del *sujeto de la enunciación* y el *tiempo de lo enunciado*.

Rayuela está contada desde la *primera persona* de Horacio Oliveira y la tercera, con fragmentos de diálogo. En otros casos toma la forma de notas sueltas o de citas intercaladas (Caps. 95, 62, 42, 113, 116, 129, 133, etc.) en formas diversas. Ahora bien la primera persona da a lo contado un aire de inmediatez con la presentación de un mundo tal como lo vive y lo expresa el protagonista; y si adopta la tercera persona, a menudo se trata de un narrador autor (no personalizado), pero que habla como sus personajes (cp. 3) o que pasa fácilmente al estilo indirecto libre. En términos Todorovianos ello implicará que la categoría de la Voz se va variando y su *visión puede ser subjetiva*, interna o externa frente al acontecimiento narrado. En algunos casos, Horacio narra en primera persona y habla de sí mismo en tercera.

Esta oscilación en la fijación temporal del narrador, en la sucesión de los hechos narrados, y aún más la oscilación de perspectiva narrativa (Visión para Todorov) entre alejamiento extremo (relato de hechos pasados) e inmediatez (relato paralelo al acontecer), se da en el interior de un capítulo o en el enlace de uno a otro. Un ejemplo claro: el Cap. 5, cuenta que hicieron el amor por primera vez en un hotel de la Rue Vallette; el 6, la costumbre de dejar sus encuentros al azar; el 7; un breve fragmento erótico en presente, el 8 las visitas a las peceras, visitas que quieren expresar lo que era su vida en común y que están narradas en primera persona del plural ("Ibamos por las tardes", como si hablara con la ausente creyéndola presente en un diálogo de su imaginación ("y voz cantabas arrastrándome a cruzar la calle).

En fin, la *visión* (perspectiva) de *Rayuela* en primera y tercera persona sigue un balanceo entre el monólogo y la narración. El *monólogo* puede darse en *soliloquio*, en discurso *interior directo* y en discurso *interior indirecto*. Veamos algunos casos: De tercera persona a primera:

"Lo malo de todo esto, pensó, es que desemboca inevitablemente en el *animula vagula blandula*. ¿Qué hacer? Con esta pregunta empecé a no dormir" (c. 3).

De primera persona a tercera, cuando se refiere a sí mismo como si fuera otra persona, "como si yo fuera alguien que me está mirando . . . o como alguien que me está viviendo" (Cap. 84). Puede comenzar con un soliloquio:

"Realmente no me aflige gran cosa no haber leído todo Juohandeanu, a lo sumo la melancolía de una vida demasiado corta para tantas bibliotecas, etc." (Cap. 84)

Sigue un monólogo interior directo libre:

"... , es decir que andas con tu límite *por fuera* y más allá de este límite no podés cuando creas que has aprendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto está más allá de tu límite y así es como se hundió el Titanic" (Cap. 84).

Algunas veces hay todo el tiempo un balanceo de tercera persona a primera y viceversa. El narrador comienza hablando en tercera persona como narrador omnisciente:

"No ganaba nada con preguntarse que hacía allí a esa hora y con esa gente (. . .) a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza . . ." (Cap. 18).

Entonces la narración pasa a monólogo directo libre:

"Pureza de Horacio, Horacio, por favor. Pureza. (Basta. Andante. Anda al hotel, date un baño, lee Nuestra Señora de París . . . sácate la borrachera. Extrapolación nada menos). Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta". (Cap. 18).

Luego continúa con un soliloquio:

"Seamos serios, Horacio, antes de enderezarnos muy a poco y apuntar hacia la calle con el alma en la punta de la mano . . . Preguntémonos si la empresa hay que acometerla desde arriba o desde abajo (pero qué bien, estoy pensando claro . . .)". (Cap. 18).

Y casi imperceptiblemente la narración se desliza otra vez a tercera persona por un autor omnisciente:

"Horacio resbaló un poco más y vio claramente todo lo que quería ver. No sabía si la empresa había que acometerla desde arriba o desde abajo". (Cap. 18).

En otros casos, la tercera persona es empleada por el *narrador* para referirse con carácter de autor omnisciente a lo que está ocurriendo en su ausencia: es el diálogo entre Ossip y la Maga por ejm. (Cap. 24). Es un diálogo artificial y literario, que obra como un exorcismo de los celos de Horacio por Ossip, contrastándolos con los de la Maga por Pola, de mayores evidencias. Se trata pues, de una ficción dentro de otra.

Estos pocos ejemplos nos dan una idea de lo múltiple y complejo que es el punto de vista narrativo en *Rayuela* y hacen que el plano de la enunciación se conecte directamente con el del enunciado, es decir que toda la *retórica* propia de la enunciación se corresponde con las inquietudes existenciales y los complejos caminos de búsqueda, con sus conflictos, con sus saltos y con sus incertidumbres.

b. El Status de la palabra

Para redondear la unidad creativa recurrimos al status de la palabra, que según Kristeva supone una concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje. Establecer el

status específico de la palabra en la novela, supone percibir un espacio textual que ellas van creando y desde donde se genera el diálogo. El problema entonces de una poética no es el de la superficie lineal de las palabras, sino del espacio entre ellas. La palabra es lenguaje como práctica real del pensamiento, y es espacio porque ellas son volúmenes, y de la relación entre estos surge la significación^{29/}. Y en *Rayuela*, Cortázar ambiciona internarse en la profundidad del espíritu anterior al verbo y pretende una búsqueda del lenguaje, de la palabra que lo expresa: "Situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada" . . . Obviamente que la ambición no se cumple del todo, pero que de todas maneras, Cortázar encausa en una dialéctica de entrega y retracción a las palabras que componen el idioma.

Rayuela hace un aprovechamiento magistral de las posibilidades del lenguaje, de los lenguajes. El poliglottismo casi babélico del Club, y el poliglottismo casi cósmico de Oliveira-Cortázar alternan con modulaciones totalmente argentinas prácticamente imposibles de traducir a otro idioma (la captación de matizaciones coloquiales argentinas crea todo un espacio por vías afectivas o irónicas). A su vez, los lugares comunes del habla son señalados incisivamente, tanto por el plano conversacional como intelectual. Ciertos pasajes muestran la inanidad corriente del lenguaje o su utilización ortatoria y falsa. Ceferino Piriz por ejemplo, aplica el lenguaje burocrático a utopías humorístico-poéticas. O el licenciado Juan Cuevas se expresa con muchas mayúsculas gráficas en un estilo desmesurado. Y el lenguaje sintético, los lenguajes inventados, los juegos verbales testimonian la fución lúdica y la búsqueda idiomática de Cortázar creando espacios casi invisibles entre ellos.

El *glígligo*, es una jerga creada sobre la base de la sugestión fónica y estructural de los sonidos. Usando humorísticamente por los personajes, es una prueba de la creatividad lingüística que Cortázar aplica la idioma común y corriente. El *ispameriKano* parece proponer irónicamente la tabla rasa a las academias de la lengua y las normas de ortografía.

En suma, el estudio del plano de la enunciación revela la intensidad de una búsqueda vital cumplida por y a través del lenguaje. De todo esto resulta una apelación al tú, que no es sólo a nivel de novela, sino en cuanto lector y obra, pues éste entra en diálogo con las ideas de aquella. Se evidencia así que la novela es inicialmente un problema de lenguaje, y éste, es en el habla: El lenguaje para ser, debe estar animado por intenciones y la palabra no es nada fuera del diálogo. *Rayuela* demuestra que no hay verdadera novela sin conciencia lingüística. Ella, como género del presnete, nació de una actitud nueva, reflexiva y crítica frente al lenguaje^{30/}.

29/ KRISTEVA, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela".

30/ BACHTINE, Michael, *Estética y teoría de la novela*.

CONCLUSIONES

Después de haber intentado cuestionarnos al ser mismo de la novela a través de *Rayuela*, creemos en verdad que por este camino de abstracción se puede llegar a la esencialidad del género, y *Rayuela* nos ha demostrado que el ser de la novela implica la constatación de la existencia, en ella misma, y en el lector que la aprehende. Así, se entiende en verdad que toda novela es siempre búsqueda, es hacerse, es camino, y su héroe por lo tanto se afirma en dicha búsqueda, búsqueda que como vimos, se objetiviza en *Rayuela* a través de imágenes recurrente: "llegar al kibbutz, alcanzar el centro, o querer estar en el cielo de la rayuela". Por su parte, Julia Kristeva señala que la novela es significativa en el vacío, porque el hombre ha perdido su dimensión simbólica, pero de ahí la necesidad de seguir creando, leyendo y cuestionando novelas. En *Rayuela* se evidencia, —y esto veníamos notándolo desde los cuentos— una búsqueda de contacto con una realidad profunda, por medio de la superación de las categorías racionales de tiempo y espacio. Como si la novela quisiera enfrentarnos siempre con la radicalidad de la existencia; para ello, se cuestiona la vida y las posibilidades del género novelesco. En este sentido, el trabajo demuestra que la novela es plenitud de presente, nunca de pasado, va de la mano con la evolución de la realidad misma. Es el género que siempre está en vías de constitución.

En el mundo de la novela siempre hay que querer liberarse de ataduras, un reír ante la imposibilidad de dar respuestas y tiene razón Bachtine cuando afirma que la novela es el género de la diatriba que siempre se hace a través de la carnavalización de la vida y del lenguaje. *Rayuela*, como ninguna otra novela latinoamericana parece encarnar el carnaval del lenguaje, de las formas narrativas y de la experiencia vital del hombre. (Recuérdese numeral B de la primera parte del trabajo). *Rayuela* concretiza el paso del símbolo cerrado de la epopeya al signo abierto y múltiple, pleno de dialéctica que es toda novela. De ahí, la parodia que *Rayuela* hace (Caps. 79, 94, 95, 97, 99, 109, 112, 115, 116, 124, y 137) de un lenguaje oficial de símbolos. De ahí, la novela como plenitud de immanencia.

Por otra parte, la función dialogal de toda novela —vista por Bachtine y Julia Kristeva— en *Rayuela* no es sólo su condición a posteriori, sino su esencia estructural (véase lectura de la novela — tablero, donde Cortázar propone uno y miles de diálogos del discurso narrativo consigo mismo, con el lector, y de éste con aquél).

Después de este trabajo podemos decir que toda gran novela siempre nos compromete en su búsqueda, y cuánto no la "búsqueda demoníaca" de la que nos hacer partícipes Horacio cuando afirma "la trascendencia vertical", de que habla Lukács. Y aún más, leer *Rayuela*, es participación activa, es estar de carnaval, es suprimir toda restricción, es cambiarse de máscaras para percibir críticamente nuestro mundo. La novela es polifonía, confrontación de voces, de diálogos, de palabras. Nos coloca por encima de la ideología en la medida en que confronta muchas de ellas.

Leer *Rayuela* ha constituido no tanto que nos hablen de la risa, sino percibir la imagen misma de la risa, que es manera de ver la realidad, que es posición ante el mundo. Leer novela es siempre enfrentarnos a un signo, enteramente materializado (otra vez Bachtine), pero inseparable de una significación. Por ello, *Rayuela* es su misma materialidad del lenguaje y a través de estar en ella, de deternos en ella, se encarnan los valores que toda buena novela encarna.

En la segunda parte del trabajo se demuestra que la doble estructura de *Rayuela* deja a la novela, como quiere Bachtine, en un estado de permanente gestación. Toda novela siente atracción por lo no acabado.

Después de describir y analizar la conformación de la materialidad misma de *Rayuela*, decimos con Kristeva, que toda novela es práctica de lenguajes, práctica que establece una relación entre el sintagma vivo y el sistema. Toda novela es relato y es discurso. Toda novela es práctica viva del lenguaje, es proceso, es juego; pero también es efecto, valor e ideología.

Para acercarnos a una novela entonces; partimos de una intuición entre su unidad lógica, es decir, entre las leyes que rigen su contenido y su unidad creativa, es decir, la creación de espacio a partir del lenguaje. Luego, buscamos herramientas metódicas y diferentes principios que nos lleven a conceptualizar dicha unidad lógica y dicha unidad creativa. Es esta una manera de enfrentarnos al ser mismo de la novela para poder cuestionarla.

Finalmente, ¿qué es *Rayuela*?: es negación y al mismo tiempo apertura. Negación de la literatura y apertura hacia otras vías de expresión y así mismo, como diría Bachtine, es predicción. Ella anuncia hechos, influye sobre el futuro del autor y de los lectores; sus problemas son nuevos y específicos. Siempre pone en cuestión sentidos y valores. *Rayuela* nos pone en contacto inmediato con una "Contemporaneidad en ebullición": un itinerario móvil que se va renovando continuamente y requiriendo la participación del lector, una agresión a éste, una suma irónica, en fin, la postulación de una nueva ética, de una vida distinta. Cortázar parece dejar asomar el vehemente deseo de un mundo superior, de un hombre realizado, de una humanidad solidaria. *Rayuela* es como el territorio que constata el aniquilamiento de la razón maniquea, la posibilidad de que la inteligencia y la aspiración a la unidad nos propicie y nos proporcione una nueva, justa, necesaria razón, la razón de organizar el caos y la razón de desordenar las jerarquías.

Finalizamos con una cita de Carlos Monsiváis ("Bienvenidos al universo de Cortázar" en *Julio Cortázar*. Edición de Pedro Lastra. Madrid, Taurus, 1981, pág. 32) que de alguna manera totaliza las reflexiones de este trabajo:

"En un nivel esencial, *Rayuela* es manifestación de autenticidad, de sensaciones elementales conceptualizadas pero no traicionadas. ¿Por qué ejerce a los pocos años de su aparición una influencia tan devastadora y ejemplar entre los jóvenes de Latinoamérica? Por constituir entre otras cosas un repudio al mundo de jerarquías y servidumbre, de categorías y reglamentos, que forman a toda sociedad a medidas cuyo miedo de no estar absolutamente reglamentada proviene de no saber qué hacer con su imaginación. *Rayuela* es un libro sin categorías, sin sujeción ante los órdenes jerárquicos, ya sean del tiempo o del lenguaje o de la cultura establecida y oficial".