

RAYUELA. (NUEVA LECTURA)

A Feli Martínez, Concha Martínez y Concha Núñez.

¿Descubrir el Mediterráneo, descubrir la pólvora? ¿Descubrir *Rayuela*? No, desde luego.

Sin ninguna vanidad, creo que quizá nadie, en España, habrá hablado públicamente tantas veces sobre Cortázar (y, naturalmente, sobre su obra máxima): Universidades, Colegios Mayores, Congresos... En todas partes era evidente el interés por el tema de los que me escucharon; sobre todo, de los más jóvenes. A pesar de su innegable dificultad, está claro que *Rayuela* posee un gran poder de atracción sobre el lector actual.

Mi opinión más meditada sobre Cortázar está contenida en mi libro *Introducción a la novela hispanoamericana actual* (Ed. Anaya. Salamanca, 1971). Allí he trazado lo esencial de la evolución de Cortázar, tal como yo la veo. Allí, también, señalo alguna bibliografía básica y sorprendentemente numerosa, en un autor vivo. Insisto en la importancia de *Rayuela* como repertorio de novedades técnicas y, sobre todo, como mensaje humano; en resumen, como obra histórica, a la altura de nuestro tiempo.

¿Por qué, pues, volver sobre *Rayuela*? Mi relación con esta novela no es la fría, casi profesional, que tengo con muchos libros. Para mí, la novela de Cortázar ha sido tema de conversación con amigos, dedicación preferida y, en definitiva, una parte de mi experiencia vital —no sólo literaria— en estos últimos años. Por eso ahora he aprovechado unas vacaciones (su longitud lo exige) para releerla con calma. Por muy bien que creamos conocerlos, la relectura de los grandes libros —y, para mí, *Rayuela* lo es— siempre es fecunda. Cada vez descubrimos unos aspectos que antes se nos habían pasado inadvertidos o que no habíamos sabido valorar. (De una lectura a otra, nosotros también hemos cambiado.)

En el caso de *Rayuela*, creo que la sigo admirando, pero que ahora la entiendo mejor. (No sé lo que opinaré dentro de diez o veinte años, si la releo.) Me he fijado esta vez especialmente en las correspondencias internas, en las frases sueltas de la novela que aclaran aspectos decisivos y en el estilo. Con la nueva lectura, las ideas se confirman y se organizan mejor; es más fácil percibir la unidad de una obra fascinantemente variada. Me parece que Cortázar dice en su novela casi todo lo que hace falta para entender bien lo que él pretendía. (Hasta qué punto están logradas sus intenciones, lo decidirá cada lector, con su juicio subjetivo.) Eso es lo que quiero subrayar: la teoría literaria del autor, hecha ya práctica en la novela. Me gustaría acercarme a un trabajo que no sé si llegaré a hacer: podría llamarse, de acuerdo con el nombre de una conocida colección francesa, «Cortázar par-lui-mêmes»; o «por Morelli», como se prefiera.

I. ESTRUCTURA

Como es bien sabido, la primera originalidad de la novela de Cortázar, y quizá la más chocante, radica en su estructura. Recordemos que, antes de nada, incluye un «tablero de dirección» para leer los capítulos por un orden determinado, saltando continuamente hacia atrás y adelante, y repitiendo muchos. Además, una tercera parte del volumen del libro está formada por «capítulos prescindibles», innecesarios para el lector que se preocupa exclusivamente de lo que va a suceder después, del desarrollo del argumento; sin embargo, estos capítulos son precisamente, a mi modo de ver, los menos prescindibles de todos, los más necesarios para la correcta comprensión de la obra. No voy a entrar aquí en muchos pormenores, que ya he explicado en mi citado estudio. Sí es necesario subrayar que, aparentemente, *Rayuela* presenta una estructura descosida, heterodoxa, basada en la superposición (técnica de «collage») de textos de procedencia y tono muy diversos. Algunos han reprochado a Cortázar que incluyera en su libro muchos de estos materiales, que no parecen guardar mucha relación con la línea central de la novela. En realidad, había que pensar que el novelista argentino busca una unidad menos artificial y mecánica, más vital, que incorpora y supera los aparentes contrastes.

Así podemos verlo en la novela, por otra parte. Ante todo, *Rayuela* no es una novela psicológica, en el tradicional sentido de la palabra: Oliveira es un personaje demasiado autobiográfico, en lo hondo, simbólico del buscador. Su separación de la Maga no aparece justificada

suficientemente. Morelli es poco más que un inteligentísimo portavoz del autor. La Maga, en fin, es demasiado perfecta, como símbolo de la libertad. Reconozcamos, en todo caso, que se trata de un personaje en verdad fascinante. Cuando mi amigo Guillermo de Torre me decía que la novela actual no produce personajes inolvidables, como la decimonónica, le replicaba yo con los ejemplos de la Maga y el coronel Aureliano Buendía (en *Cien años de soledad*). La no utilización de una técnica minuciosamente analítica (presentación del personaje, antecedentes familiares, ambiente, descripción física, etc.) no quiere decir que no surjan hoy, cuando el novelista posee talento, personajes «llenos de vida», como tradicionalmente se decía. La técnica sintética, incluso, les hará mucho más atractivos, misteriosos y llenos de capacidad sugestiva para un lector que no se aferre a modas tradicionales.

En cierta medida, *Rayuela* es una novela de diálogos, de amplias y brillantes discusiones sobre todo lo divino y humano. En esto radica una parte no pequeña de su interés, para el lector sensible a este tipo de valores. Creo que *Rayuela* continúa, hasta cierto punto, la tradición de la gran novela intelectual europea: Huxley, Thomas Mann, Pérez de Ayala, Hermann Hesse... Claro que, en medio, ha recibido importantes aportaciones del surrealismo y existencialismo franceses; la técnica narrativa está puesta al día, en sus logros y, sobre todo, en sus intentos; la búsqueda de un sentido a la vida, en fin, aparece en este libro presentada con una radicalidad que constituye —sobre todo para los jóvenes— su mayor atractivo. Pero la base de todo esto es la inteligencia de Julio Cortázar, presente siempre en la organización de su novela, intelectual y vital a un mismo tiempo.

Notemos que una parte no pequeña del libro está constituida por la reunión de los amigos bohemios, con sus bromas y digresiones de todo orden. (Luego volveremos sobre ella, desde otro punto de vista.) Exactamente, desde el capítulo 10 (pág. 55) al capítulo 19 (pág. 95): en total, 9 capítulos y 40 páginas. (Cito siempre por la 2.^a edición; ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1965). El final de esta reunión es, en cierto modo, un final pequeñito para el libro, un comienzo de esa conclusión que nunca se completará del todo. El capítulo concluye con estas palabras: «En fin, literatura» (pág. 94). Eso es lo que queda después de dar un repaso a casi toda la historia del jazz y de barajar lo divino y lo humano. Eso es, en fin de cuentas, lo que nos ofrece *Rayuela*.

Señalemos también, desde el punto de vista estructural, el largo y difícil «tour de force» que supone mantener una conversación intranscendente durante treinta páginas (págs. 175 a 205, exactamente), en la misma habitación en que acaba de morir Rocamadour. Impasibilidad

exterior y ternura soterrada se suman en un conjunto hondamente patético.

A Morelli, el portavoz de Cortázar, «le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno». En realidad, no se trata de prescindir de la estructura, pues *Rayuela* la tiene, y muy interesante y compleja, sino que «busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja» (pág. 505). A pesar de las bromas del grupo de bohemios («Con lo cual —dijo Perico— le ocurre que una enana de la página veinte tiene dos metros cinco en la página cien») se trata de algo importante. Uno de los atractivos —pero también de las limitaciones— que poseen muchas novelas clásicas, del siglo XIX, es su carácter de perfecto mecanismo en el que todas las partes engranan a la perfección con vistas a un final determinado, que el lector, si está familiarizado con este tipo de obras, puede fácilmente prever. A Cortázar no le interesan estas novelas tan bien construidas, en las que unas partes se contrapesan con las otras, como en la pintura renacentista. Siguiendo con la metáfora pictórica diríamos que le interesa romper los planos, crear zonas de sombra y perspectivas de profundidad, abrir el cuadro a muy diversos horizontes, reales e imaginarios. En este sentido, se trata de una novela más «abierta» y, por eso mismo, más humana, más realista que la tradicional.

Las contradicciones de la realidad y las opuestas perspectivas que sobre ella pueden establecerse (y, de hecho, se dan) son temas de permanente meditación en *Rayuela*. Para Oliveira, «lo malo estaba en que a fuerza de temer la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza. En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido» (pág. 32). La novela propondrá la aceptación de esta permanente dualidad (el sí y el no, el ying y el yang, etc.) y, luego, su asunción en una unidad superior: la conversión del hombre a un nuevo orden, el descubrimiento de un nuevo mundo en el que las cosas sean y no sean al mismo tiempo, superado lo que Cortázar atribuye a hábito mental dualístico del racionalismo occidental. A la vez, esta frase ha podido iluminarnos uno de los rasgos principales de la estructura de la novela. Sabido es que, dejados aparte los «capítulos prescindibles», ésta se divide en dos partes: «del lado de allá» (París) y «del lado de acá» (Buenos Aires). Resulta obvio que esto refleja la personalidad de Cortázar, argentino de formación y residencia europea. Pues bien, ahora podemos comprender que la división posee otro significado metafórico: París y Buenos Aires son símbolo de la contradic-

ción permanente, del sí y el no que existe en todo, muestras del perspectivismo que es ineludible para encarar adecuadamente la realidad.

La Maga le ha enseñado a Oliveira a rechazar el orden y los planes (pág. 47), a confiar en el azar: «Convencida, como yo, de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas» (pág. 15). Hay aquí un evidente desprecio de la lógica, un moderado fatalismo y una apertura al misterio que también podría ser calificada, en parte, de infantilismo. Pero es que, en este desquiciamiento sistemático del mundo ordenado, burgués, «adulto», permanece, en cambio, como valor muy positivo lo infantil, ya sea buscar una tela roja o recoger respetuosamente cualquier cosa caída en el suelo (págs. 21-23). Con estas premisas, no es de extrañar que la apariencia de *Rayuela* sea la de un «orden desordenado» y no rígidamente simétrico. Frente al rechazo de las grandes palabras, gestos o acciones existe el culto sistemático a lo aparentemente inútil que «cada vez me parecía más fecundo y necesario» (pág. 19), en cuanto que nos saca del mecanismo de la rutina habitual.

Rechazada la simetría externa, rígida, formal, se busca «una unidad profunda». Pero, para evitar grandilocuencias, esto se dice —o se piensa— mirando «el culito al aire de Rocamadour» (pág. 99), y quizá en esa mirada al «traste» está ya la unidad tan largamente añorada, la unidad auténtica que no suponga momificación: «esclerosamiento» de carácter o de palabra.

Para Morelli, lo honesto es crear un dibujo sólo con ciertas líneas o dar fotos aisladas, sin trazar literariamente los puentes que las unan. Esta labor creadora le corresponde al lector (pág. 533). Así sucede con *Rayuela*, desde luego, pero sólo hasta cierto punto: lo suficiente, eso sí, para despistar a muchos lectores. Pero sólo se trata de una etapa intermedia para Cortázar: él ha manifestado que en *Rayuela* existen todavía muchos puentes para el lector y aspira a escribir un libro en el que los puentes ya hayan desaparecido.

El «tablero de dirección» no debe despistarnos excesivamente, haciéndonos creer en una estructura más caótica de lo que en realidad es. Si lo seguimos con un poco de atención comprobaremos que el final de la novela está bien ordenado y cuenta sin saltos lo que le ocurre a Oliveira después de su crisis, en la que culmina la novela. A la vez, no sé si se ha subrayado bastante la broma final que cierra la estructura de *Rayuela*. El tablón de dirección concluye así: «131-58-131». Ahí parece terminar la lectura propuesta. Pero téngase en cuenta que el lector habitual no necesita seguir ese tablero de dirección, sino que atiende a la numeración colocada al final de cada capítulo. Según eso, al terminar el 131 pasará al 58, de ahí al 131, que le enviará de nuevo

al 58, etc. Es decir, que, tomada la cosa literalmente, *la novela no termina nunca*. Se trata, por supuesto, de una gran broma de Cortázar, situada en la misma línea del «Rayuel-O-Matic» (aparato para leer *Rayuela* con comodidad que describe en *La vuelta al día en ochenta mundos*) y que hay que entender con el suficiente sentido del humor para no irritarse y quedar desorientado. Pero el humor, para Cortázar, es más serio de lo que parece. En efecto, esta broma alude a su evidente e imposible ambición: escribir la novela que no concluya nunca, la novela viva, la novela total, el libro que encierre en sí todos los libros, es decir, la auténtica y definitiva «obra abierta».

II. CORRESPONDENCIAS INTERNAS

Me parece que la longitud y complejidad de *Rayuela* ha despistado no poco a numerosos críticos y lectores. La novela nos proporciona las claves necesarias para resolver los enigmas que en ella se plantean. Creo que se han descuidado muchas frases sueltas que aluden y explican fragmentos muy posteriores. Señalemos unos pocos ejemplos.

En el capítulo primero cita ya entre los recuerdos a Gekrepten: «Una muchacha irrecordable» (pág. 20). Y vuelve a insistir en el capítulo 4: «La pobre boba de Gekrepten» (pág. 36). Traveler ha sido también presentado como «su camarada» (pág. 31) y «ese gran vago, ¿en qué líos majestuosos se habría metido desde su partida?» (pág. 36). Así se nos anticipa la actitud del narrador ante los personajes de la segunda parte. En cuanto al enigmático Morelli, aparece citado por primera vez con su libro total, en el que se unen —ambición de *Rayuela*— el micro y el macrocosmos (pág. 41), el hombre y el mundo.

De la conocida frase «je suis un autre» surge —creo— la reflexión de que «yo en realidad no tengo nada que ver conmigo mismo» (página 140). Y de aquí, la noción de *doppelgänger*: el otro, el doble de uno mismo. Muchas páginas después, Oliveira aclara el papel que Traveler desempeña con respecto a él: «¿No te llama la atención, *doppelgänger*?» (pág. 393).

La separación de Oliveira y la Maga se produce como algo fatal, misterioso. Y, sin embargo, a *posteriori* se añaden algunas explicaciones; o, mejor dicho, se aclaran circunstancias a las que estuvo unida: Pola y su enfermedad (pág. 165). No basta esto para explicar el misterio de las relaciones humanas, pero sí para mostrar que no son totalmente inmotivadas.

Al final de la novela, Oliveira se encierra en una habitación y la

llena de piolines como trampas para los que quieran penetrar en ella, defendiendo así su «zona sagrada». En un momento muy patético, el detalle posee innegable comicidad. Y, a la vez, un significado profundo. Los piolines son el símbolo de los misteriosos vínculos que le enlazan con la realidad: «Cada piolincito saliendo de las cosas y llegando hasta sus dedos» (pág. 90). Recordando esta frase, tan lejana, la broma del final posee mejor sentido.

Uno de los rasgos más llamativos de la novela es el del capítulo 68: «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso», etc. Se trata de evocar una escena de amor físico evocada mediante un lenguaje puramente musical. Luego comentaremos esto desde el punto de vista del estilo. Lo que me interesa subrayar ahora es que el procedimiento había sido anunciado con anterioridad: «—¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras? (...) ¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas? —Sí, y después nos entretornamos los porcíos hasta que él dice basta» (página 104). Se trata del «glíglico», lenguaje inventado por la Maga (página 105) para entenderse, jugando, con Oliveira y crear así una zona exclusiva de los enamorados, en la que el resto del mundo no pueda entrar. Algo, pues, perfectamente conocido y hasta trivial, pero realizado aquí con notable brillantez. Si en la experiencia cotidiana no lo hemos usado y precisamos un antecedente literario, recordemos el muy conocido *faire catleyas* de Proust, con un significado muy preciso para los dos amantes.

Como ya he comentado en otra ocasión, el capítulo 34 tiene una apariencia incomprensible. En realidad, se trata de dos textos entrelazados, de modo que las líneas impares corresponden a uno (comienzo de *Lo prohibido*, de Galdós) y las pares a otro (reflexión de Oliveira). Es preciso insistir aquí en este ejemplo porque se trata de un caso clarísimo de lo que he llamado «correspondencias internas». El anuncio de este recurso está en el capítulo 31, página 219. Al volver Oliveira a casa de la Maga, que le ha abandonado, ve los libros que ella tiene sobre la mesita de noche y comenta: «Una novela de Pérez Galdós, una factura de la farmacia.» Un poco después: «Una novela de Galdós, qué idea.» Quiero subrayar que esto no supone —como algunos han pensado— ninguna actitud de desprecio de Cortázar a Galdós. Tengamos en cuenta que estas palabras no las dice el narrador sino Oliveira. Para mí, está claro que este juicio corresponde muy lógicamente a los gustos literarios de un argentino residente en París, conector de la literatura europea de vanguardia y algo esnob. Por supuesto que luego nos irá ofreciendo Cortázar, a la vez, lo que va leyendo

Oliveira sin prestarle atención y lo que en ese mismo momento está pensando. Se crea así una tensión texto-comentario que es muy del gusto de Cortázar. Se originan también unas asociaciones inesperadas entre el final de una línea y el comienzo de otra, que dan lugar a verdaderos hallazgos humorísticos. Así, por ejemplo: «Una novela mal escrita, para colmo / de mi padre»; «resolví apartarme de los negocios, cediéndolos / una edición infecta»; «realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé / esta sopa fría y desabrida»; «*Elle y France Soir*, los tristes magazines que le prestaba / mi tío». Hay que añadir que las trece últimas líneas del capítulo son ya sólo el pensamiento de Oliveira, que, al llegar a un punto y aparte, ha alejado la vista de la novela que ojeaba sin interés.

Me interesa señalar ahora que, dentro de *Rayuela*, existe otro ejemplo muy semejante pero que ha atraído menos la atención de la crítica por no ser tan espectacular. Me refiero al capítulo 47, en el que Talita improvisa un discurso para probar una cinta magnetofónica. De vez en cuando, Talita rebobina la cinta y oye lo que acaba de grabar hace un momento, añadiendo su comentario. La tensión entre dos textos se acompaña aquí de una actitud autocrítica que es constante y esencial a lo largo de toda la novela.

Mientras está con el ejemplar de Galdós en las manos, Oliveira recuerda los «movimientos brownoides, por supuesto no te los explicaré y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte...» (pág. 233). El lector atento de Cortázar no se extrañará por esto. En *Los premios*, su primera novela, de apariencia muy tradicional, ponía ya dos ejemplos: un barco visto desde lo alto, a una infinita distancia, quizá ofrezca la figura de una guitarra pintada por Picasso; los trenes que circulan en un momento dado por una región de Portugal, de acuerdo con una guía de ferrocarriles, quizá están componiendo una figura absolutamente inestable, como las flores de un kaleidoscopio. Para mí está claro que una —por lo menos— de las intenciones básicas de Cortázar al hacer esto es establecer un súbito y brusco cambio de perspectivas mediante el cual lo más cotidiano se vuelva insólito, hermoso o terrible. En el fondo, se trata de *descentrar* nuestro objetivo para socavar la solidez de la realidad externa. Más aún, demostrar y dejar abierta la posibilidad de que, en cualquier momento, cualquier fragmento de realidad sea sometido a esta operación —en el fondo, realísima— que la convierta en una inesperada fantasmagoría.

Otro de los rasgos más llamativos de *Rayuela* lo constituye el capítulo «prescindible» número 69, en el que bajo el extraño título «(Re-

novigo, núm. 5). Otro *suisida*» (pág. 429) nos encontramos con un texto escrito con una divertida grafía de base fonética, en la que no hay haches, la ka ha sustituido a la ce con sonido fuerte, etc. Pues bien, Cortázar ya lo había anunciado en uno de los capítulos no prescindibles, aludiendo a que Talita «se había ganado el derecho de participación gracias a sus números de *Renovigo* (Periódiko Rebolucionario Bilingue), publicación mexicana en lengua ispamerikana de la Editorial Lumen, y en la que un montón de locos trabajaban con resultados exaltantes» (pág. 343). Como muchas otras veces, suponemos que puede tratarse de algo real, pero no estamos seguros de que no sea una fantástica invención del propio Cortázar. Hay que tener en cuenta que, para nuestro escritor, llamar a alguien «loco» no presupone nada negativo sobre el posible interés de sus experimentos. Por otra parte, aunque sea de una manera absolutamente ingenua, los redactores del *Renovigo* intentaban una cierta revolución lingüística que a Cortázar no puede desagradarle del todo. El cambio en la ortografía, sobre todo, introduce en la realidad más trivial y cotidiana un elemento de misterio: ése es uno de los objetivos fundamentales del estilo de Cortázar.

Oyendo *jazz*, en un momento de desconuelo, Oliveira comprende «cómo todo era esponjoso apenas se lo miraba mucho y con los verdaderos ojos» (pág. 93). Recordando el ridículo episodio con la pianista Berthe Trépat, todo quedará reducido a «lo de siempre, un agujero donde soplaban el tiempo» (pág. 149). El lector de Cortázar reconocerá en Horacio Oliveira a un hermano de Johnny, el artista de *jazz* drogado del cuento *El perseguidor*, que alcanzó un día esta visión: «Sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros... Todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo.» Aunque le detenga la Policía —igual que Johnny Carter— Horacio no es un perseguido sino un «perseguidor», como todos los auténticos héroes de Cortázar.

A lo largo de la novela, la metáfora básica (la rayuela) se diversifica en una serie de ejemplos concretos. En el circo, se trata del agujero en la lona, al final del palo. En el manicomio, Oliveira y su doble Traveler encuentran una rayuela resplandeciente: «Cuando pisaron la rayuela, ya cerca de la entrada, Traveler se rió en voz baja y levantando un pie empezó a saltar de casilla en casilla. En la oscuridad el dibujo de tiza fosforescía débilmente» (pág. 356). Toda la primera parte está centrada en la historia de amor de Oliveira y la Maga. Pues bien, al despedirse de ella, Horacio la evoca también como «esa vertiginosa

rayuela» (pág. 115). No hace falta subrayar —me parece— la profunda unidad de *Rayuela*, dibujo infantil que siempre apunta a un cielo pintado en el suelo.

III. ESTILO

Para el lector acostumbrado a ella, una página de esta novela difícilmente se confundirá con la de cualquier otro autor. Cortázar, en efecto, cultiva un estilo brillante y novedoso, con digresiones metafísicas y bruscos cambios al chiste basado en la situación (por ejemplo, todo el concierto de Berthe Trépat) o puramente verbal. (Alterna, sin dar explicaciones, los capítulos en primera y tercera persona.) Tratemos de apresar, entre las redes del análisis, algunos de los rasgos estilísticos más llamativos.

Para Oliveira, la paradoja es «estimulante» (pág. 19). Por eso la emplean todos los personajes con cierta frecuencia.

Para expresar realidades vividas que están muy por encima de la experiencia cotidiana (su relación con la Maga, sobre todo), Oliveira emplea —igual que antes lo habían hecho el petrarquista o el escritor místico— una técnica de opósitos puesta al día: «ternura rencorosa, bofetada dulce, puntapié de abejas, luz negra, antimateria». Se trata, en definitiva, de sentir —y expresar— «algo tan contradictorio que debía ser la verdad misma» (pág. 52).

Es frecuente la irrupción de lo insólito en medio de lo más habitual. Por ejemplo, un terrón de azúcar que rueda hasta meterse debajo de una mesa, como si se tratara de una bola de naftalina (pág. 22).

La técnica de opósitos está muy cercana, como fácilmente puede comprenderse, a la acumulación de contradicciones: «Empezaba a lamentarlo. —Pero en el fondo no lo lamento...» (pág. 37); «meterlos en su mundo sin pretender nunca meterlos en su mundo pero metiéndolos...» (pág. 38). Como vemos, unas veces se trata de la simple vacilación del personaje. Ya en un cuento había expresado esto Cortázar en forma de preguntas sucesivas: «No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara. (¿No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara?). No, no le importaba gran cosa. (¿No le importaba?).». Otras veces, simplemente, lo que busca es poner de manifiesto la complejidad de las relaciones humanas.

Cortázar es un gran artista del lenguaje y se muestra muy consciente en su uso del instrumento lingüístico que, para él, no sólo posee

una realidad de innegable trascendencia, sino que puede dar lugar a profundas intuiciones. Así, reflexiona sobre los diversos usos de una misma palabra: «Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas» (pág. 31). O sobre una palabra en distintos idiomas, como muestra de la permanencia del objeto por debajo de la variedad de nombres: «Y los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias...» (págs. 37-38). Enfoca su ironía sobre el vocabulario habitual: «Un lastre que de golpe los pone entre nosotros, los arranca a su perfección de imágenes puras, los compromete, por decirlo con una de las grandes palabras que tanto empleábamos por ahí y en esos días» (pág. 50). Tratándose de unos bohemios nada conservadores y de un escritor de la orientación política de Cortázar, la frase posee un valor autoirónico innegable. Juega también con las diversas posibilidades de una palabra. Por ejemplo, *pureza*: «A lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación (...) Pureza como la del coito entre caimanes, no la pureza de oh maría madre mía con los pies sucios; pureza de techo de pizarra con palomas que naturalmente cagan en la cabeza a las señoras frenéticas de cólera y de manojos de rabanitos, pureza de... Horacio, Horacio, por favor. Pureza (...) Pureza. Horrible palabra. Puré y después za. Date un poco de cuenta. El jugo que le hubiera sacado Bisset (...) Entender el puré como una epifanía» (págs. 91-92). Jugando con las palabras, deshaciéndolas, sacándoles el jugo no realizamos sólo una actividad lúdica —lo que ya sería bastante—, sino que podemos obtener importantes atisbos. De todos modos, Cortázar queda, en estos casos, no muy lejos de la pirotecnia verbal de un Cabrera Infante, por ejemplo.

Estando borracho, Oliveira realiza divertidos juegos fónicos, entrecruzando dos palabras: «Qué mamúa padre. The doors of perception, by Aldley Huxdous» (pág. 92). Y sin necesidad de estar borracho: «Un soliloquio tras otro, vicio puro. Mario el epicúreo, vicio púreo» (página 97). Nótese que la imaginación verbal funciona sobre una base cultural —literatura moderna inglesa, en estos dos casos— evidente y que (como muy bien sabía Unamuno) la asociación de sonidos puede conducir a hallazgos ideológicos. En el fondo, estamos aquí también bastante cerca del «lenguaje musical» que antes comenté. Se trata de ver al lenguaje como algo vivo, en movimiento, muy distinto de la rutina y el anquilosamiento habituales. Por eso puede ser divertido

abrir «el cementerio» (un diccionario, en este caso el ideológico de don Julio Casares) y jugar «con la hallulla, el hámago, el haliato, el haloque, el hamez, el harambel, el harbullista, el harca y la harija» (página 270). Evidentemente, los personajes sienten (y el lector debe procurar lograr lo mismo) cuánto hay en estas palabras de fascinante descubrimiento por países desconocidos, por playas vírgenes no holladas por pie humano. Otra vez, se trata de jugar con palabras que comienzan por las sílabas *lana* y otras a las que se aglutina el artículo *la*: «Una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturálicidad, la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo» (pág. 358). Se trata, sin duda, de un juego, y eso, en cierta medida, ya es suficiente. Pero también luego puede haber algo más. Como gustaba de repetir Eugenio d'Ors, nunca se sabe la profundidad y trascendencia que puede haber en un minué. (Para esto, evidentemente, hace falta que el bailarín sea tan bueno como Cortázar en sus juegos lingüísticos.)

Llegamos, por este camino, al lenguaje musical del mencionado capítulo 68. Copiemos la página para recordatorio del lector:

«Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplmiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y mámulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.»

Por supuesto que Cortázar juega con el equívoco de alterar palabras puramente imaginarias con frases perfectamente lógicas y normales: «Apenas él le... a ella se le... y caían en... Cada vez que él procuraba... se enredaba en... y tenía que... sintiendo cómo poco a poco... se iban... hasta quedar tendido como el... al que se le han

dejado caer unas... Y sin embargo, era apenas el principio, porque en un momento dado ella se... consintiendo en que él aproximara suavemente sus... Apenas se... algo como un... los... de pronto era el... Se sentían... temblaba el... se vencían las... y todo se... en un profundo... que los... hasta el límite de las...» (pág. 428). Tenemos aquí el esqueleto, perfectamente lógico, de una descripción de amor físico. Evidentemente, el juego malévolo está en que nuestra imaginación rellena de sentido claro y concreto los huecos, ocupados en el texto por palabras ininteligibles. Tenemos, una vez más, la complicidad con el lector, que, en este caso, se vuelve en contra de él, pues se avergonzará al comprobar cómo su imaginación ha recurrido a términos más *gráficos* que los empleados por el escritor. Cabe, incluso, la posibilidad de que a Cortázar le haya pasado por la cabeza mostrar cómo un escritor hábil puede soslayar una censura puritana evitando cualquier término *non sancto*. Claro que la combinación de algunas palabras es claramente alusiva. Recordemos, por ejemplo, el «orgumio» y el «merpasmio» seguidos de una «sobrehumítica agopausa». Si *tradujéramos* esto a lenguaje normal tendríamos una narración retórica, grandilocuente, que Cortázar evoca —en mi opinión— con evidente ironía.

Quiero subrayar cómo los significados son sugeridos también por el movimiento rítmico de la frase. Notemos, por ejemplo, el ritmo trimembre: «Y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes.» Si separamos el término común: *caían en*, obtendremos tres términos, progresivamente largos: «hidromurias» (cuatro sílabas), «salvajes ambonios» (seis sílabas), «sustalos exasperantes» (ocho sílabas). Gramaticalmente, se trata de un sustantivo, otro con adjetivo antepuesto y un tercero con adjetivo pospuesto, descriptivo. La impresión psicológica es la de una serie de olas: todas avanzan en la misma dirección, pero cada una es un poco más larga que la anterior.

Veamos otro ejemplo. Al comienzo de la frase, una enumeración trimembre crea un ritmo progresivamente acelerado: «Las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, reduplicando...» Y todo se resuelve en una frase larguísima, enormemente perezosa, con palabras largas («trimalciato», «ergomanina») y subordinadas añadidas («como el... al que...»): «Hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia.»

Lo básico es el contraste entre momentos de exaltación y otros de depresión. Después del descanso que acabamos de citar, renace la tensión: «Y sin embargo era apenas el principio...»

El párrafo culmina en una enumeración en la que la orquesta parece emplear toda su potencia instrumental: «De pronto era el clinón, la

esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica ago-pausa.» Y, como el redoble de los platillos, estalla el sonido jubiloso: «¡Evohé! ¡Evohé!»

No es exclusivo de Cortázar sino bastante frecuente en la literatura actual el empleo de un paréntesis dentro de una palabra, desdoblado su significado. Por ejemplo: «Los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas» (pág. 602). Así se insiste, con filosofía vitalista, en la locura de seguir la lógica. Del mismo modo, un joven narrador español muy cercano a los hispanoamericanos, Julián Ríos, juega, en el título de uno de sus cuentos, con la frase de Cortázar: «Modelo para a(r)mar.»

Bastante llamativa es también la mezcla de varias conversaciones, registrando a la izquierda (como si se tratara de un texto teatral) los interlocutores correspondientes. Copio un corto fragmento:

«Se apagó la luz. Alguno que saque el yesquero,
coño. Tu pourrais quand même par-
BABS. ler français, non? Ton copain l'argen-
cul n'est pas là pour piger ton cha-
RONALD. rabilia. Un fósforo, Ronald. Maldita
ETIENNE. llave, se ha herrumbrado, el viejo la
guardaba dentro de un vaso con agua» (pág. 493).

Se mezclan aquí, en la conversación de los bohemios, tres idiomas (español, francés e inglés). Es evidente que esto, en apariencia tan llamativo, en el fondo corresponde con bastante exactitud a la realidad, pues es lo que oiría un visitante que apareciera en ese momento en la habitación a oscuras. Por otra parte, dada la familiaridad que, a estas alturas de la novela, el lector posee con sus personajes, no le resultará nada difícil atribuir correctamente a cada uno la frase adecuada, incluso sin la ayuda que suponen los nombres de la izquierda.

Hemos mencionado ya la peculiar ortografía fonética del *Renovigo*. No se debe confundir con ella —aunque esté relativamente cercana— la presencia de haches innecesarias que se da en varios momentos de la novela. Anotemos algunos usos. Enseñando a observar una pintura: «Lo importante de este hejemplo es que el hángulo es terriblemente hagudo... algo hincalificablemente hasombroso» (pág. 98). Meditando sobre los libros de la biblioteca: «Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer (¿me hapasiona, dije?)» (pág. 113). «La hebriedad, has-tuta cómplica del Gran Hengañó» (pág. 247). Burlándose de sí mismo:

«Heste Holiveira siempre con sus hejemplos» (pág. 463). Este es —me parece— el ejemplo en que el uso de las haches se muestra más claro: «En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: 'El gran hasunto' o 'la hencrucijada'. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. 'La hunidad', hescribía Holiveira. 'El hego y el hotro'. Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. 'Lo himportante es no hinflarse', se decía Holiveira. A partir de esos momentos se sentía capaz de pensar *sin que las palabras le jugaran sucio*» (página 473). Parece claro que las haches se emplean sobre todo en el caso de las grandes palabras, para limpiarlas un poco de la costra retórica que las ha ido cubriendo durante años. Sirven, pues, de vacuna irónica contra la hinchazón. Muchas veces se aplican a uno mismo, para burlarse cuando se nos escapan palabras demasiado «sublimes». Suponen, en fin, un guiño de ojos amistoso al lector para que sepa que, en el fondo, «no es para tanto», y que debe tomarse esa frase un poco a broma (aunque también en serio, por supuesto).

En el fondo de esto se halla una desconfianza por el lenguaje, instrumento muy desgastado ya por el uso: «Montones de tipos se instalaban confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter. Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por su correlato verbal.» Pero lo terrible es que para atacar a la palabra hay que hacerlo con palabras; más aún, las palabras son necesarias incluso para pensar: «La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir...» (pág. 99). Desconfiando de las palabras, trabajando con ellas, intentando romperlas para redescubrirlas, buscando hacerlas más abiertas y flexibles para que se sujeten mejor a la realidad: así debe trabajar hoy el escritor, según Cortázar.

Sabido es que tanto la imagen como la metáfora son figuras de asociación basadas en una cierta semejanza: «Dientes (como) perlas» por el color, tamaño, etc. Lo característico de la literatura de nuestro siglo es el establecimiento de asociaciones irracionales, que no cabe explicar de una manera lógica sino intuitiva y suponen un hallazgo

más que una constatación: «Azul como una naranja.» Cortázar utiliza ampliamente la metáfora irracional, de raíz surrealista. En ocasiones, se trata de una asociación absurda, para ridiculizar el orden establecido: un exhibicionista sexual «era exactamente igual a otro (aunque no era el otro)» que daba conferencias científicas, un sabio (pág. 21). Los personajes bohemios se suelen divertir con una serie de alusiones culturalistas, exhibiendo su memoria asociativa. «Jugaban mucho a hacerse los inteligentes, a organizar series de alusiones que desesperaban a la Maga y ponían furiosa a Babs, les bastaba mencionar de paso cualquier cosa (...) y de inmediato uno de ellos citaba (...) y acababan riéndose de ellos mismos pero ya era tarde, porque a Horacio le daba asco ese exhibicionismo» (págs. 60-1). Pero Oliveira tiene que recurrir a esta serie de asociaciones para evocar un tiempo más feliz: «Era el tiempo delicuescente, algo como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa, en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías, buscando siempre entrar» (página 50).

Como en la poesía contemporánea, son frecuentes las enumeraciones caóticas. Así ve el mundo un borracho, al despertarse (págs. 84-85). Sirve para evocar la música de jazz: «Lionel Haptom balanceaba *Save it pretty mamma*, se soltaba y caía rodando entre vidrios, giraba en la punta de un pie, constelaciones instantáneas, cinco estrellas, tres estrellas, diez estrellas, las iba apagando con la punta del escarpín, se hamacaba con una sombrilla japonesa girando vertiginosamente en la mano, y toda la orquesta entró en la caída final, una trompeta bronca, la tierra, vuelta abajo, volatinero al suelo, *finibus*, se acabó» (págs. 58-9). La complicada mezcla de elementos que componen la situación de una chica, Babs: «Desde su altísimo punto de mira, en una especie de admirable pirámide de humo y música y vodka y sauerkraut y manos de Ronald permitiéndose excursiones y contramarchas, Babs condescendía a mirar» (pág. 67). El conjunto de nociones básicas evocadas irónicamente por Oliveira: «Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y faltamente incorporado...» (pág. 99). Una modalidad especial de la enumeración caótica es la que identifica lo físico con lo inmaterial: «Mis enfermedades morales y otras piorreas» (pág. 26). Si el término no estuviera relativamente desacreditado, diríamos que la prosa de Cortázar es, en gran medida, prosa poética. En efecto, de los textos

surrealistas o la «novela poética» procede su obra, más que de las sólidas narraciones decimonónicas.

No falta en *Rayuela*, en las conversaciones entre los bohemios, la «boutade» que no hay que tomar demasiado en serio porque contradice a lo repetidamente expuesto, pero que, en cierto modo, también tiene algo de verdad y, por ello, lo completa: «¿Qué es un absoluto, Horacio? Mira —dijo Oliveira—, viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido, y deja por completo de ser interesante» (pág. 53). El párrafo es claramente irónico: la serie de «máximos» eleva la tensión que se descarga de golpe e irrisoriamente, como un globo que se va hinchando hasta que, con un sonido poco académico, estalla. En el fondo está, como siempre, la desconfianza por las grandes palabras y la búsqueda de una verdad pequeña, quizá, pero concreta, histórica, a la medida del hombre real.

El discurso no sigue decididamente un único camino, sino que se abre, con frecuencia, en abanicos de posibilidades: «Les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias...» (pág. 88). Antes, en efecto, había elogiado la indeterminación en el arte y ahora pretende, a la vez, «abrir» la obra y hacer participar activamente a un lector que no se desconcierte por los meandros de la reflexión.

En esta prosa tan poco identificable con la tradicional prosa narrativa no faltan las repeticiones simétricas: «La cara tan triste de la Maga mirando a Gregorovius, mirando a la Maga, mirando a Gregorovius» (pág. 91). O un bonito ejemplo de prosa con estribillo, que marca la recaída insistente del borracho en su soledad: «Salir al rellano, bajar, bajar solo, salir a la calle, salir solo, empezar a caminar, caminar solo, hasta la esquina, la esquina sola, el café de Max, Max solo, el farol de la rue de Bellechase donde... donde solo» (pág. 90).

Algo que parece muy característico del estilo de Cortázar es interrumpir el discurso, dejando la frase colgando. Veamos algunos ejemplos: «Y qué mal estaba acabando la noche, todo *tan increíblemente tan*, los zapatos de Guy Monod» (pág. 81). «Parece increíble que alguna vez, Rocamadour» (pág. 220): «Aunque Horacio se ponga furioso y diga, pero a ti no te interesa» (pág. 221). «Si Celestin hubiera estado ahí, *seguramente que. Por supuesto que*» (pág. 244). «*A menos que*» (pág. 565); «se pareciera un poco a esa otra mujer que» (pág. 266). Alguna vez, el mecanismo se explica más: «Como

recurso extremo contra la melancolía porteña y una vida sin demasiado (¿Qué agregar a "demasiado"? Vago malestar en la boca del estómago, el ladrillo negro como siempre)» (pág. 260). El mecanismo de la elipsis es absolutamente normal en la lengua cotidiana cuando el sentido resulta suficientemente claro, y así se recoge en una novela que poco tiene de académica. Pero, además, estas frases que quedan colgando reflejan las vacilaciones del narrador o de su personaje, que no aciertan a expresar con exactitud sus vivencias, temen a la frase tópica y por eso prefieren dejarla colgando, para que la complete la imaginación del lector. En el fondo, se trata de la misma desconfianza por el lenguaje que antes mencioné y que va unida a una crisis existencial: «Empezarás a comprender —dijo Oliveira sacando la mano—. Vos en el fondo te das cuenta de que ya no puedo decirte nada, ni a vos ni a nadie» (pág. 219).

Para expresar las experiencias inefables fuera de lo habitual, el escritor ha de afilar su instrumental. Igual que el místico, el poeta erótico ha recurrido siempre a las antítesis y contradicciones. En el caso de *Rayuela*, se trata de evocar una relación sentimental muy cercana al «amour-fou» surrealista: «Ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también hehechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil» (pág. 18). Las alusiones estéticas potencian la capacidad sugestiva de la evocación que se cierra con una apelación directa a lo imposible, al absurdo, como único medio de romper los límites de lo habitual y expresar lo inexpressable.

Lo metafísico, en Cortázar, suele ser expresado por medio de símbolos muy cotidianos: la gente que admite el orden es «la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico» (pág. 15). Intentar comprender lo que sucede, ordenarlo dentro de nuestros esquemas mentales es «como quien distribuye macetas con geranios en un patio de la calle Cochabamba» (página 27). Una explicación auténtica (no meramente una información cultural) debe de ser como respirar hondo un músico de jazz «antes de atacar otra vez la melodía» (pág. 61). De este modo, la búsqueda del sentido de la vida se instala en el meollo mismo de la realidad más trivial y conocida. A la vez, las inquietudes del protagonista alcanzan una concreción plástica grande y se evitan los riesgos (frialidad, deshumanización) de una novela excesivamente intelectualizada.

Muy cercano a lo anterior es el paso rápido de lo abstracto a lo

concreto, que suscita frecuentes digresiones. De repente, señala: «Como la noche del terrón de azúcar en el restaurante de la rue Scribe» (página 22), y esto basta para intercalar una escena humorística narrada con minuciosidad implacable y que oculta un poco su serio significado. De repente, un corte súbito finaliza la escena y el lector debe ser consciente, otra vez, del significado profundo que esto tenía, como en la recolección final de los elementos dispersos a lo largo de un soneto barroco: «Y todo el mundo enfurecido, hasta yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, *esa clase de episodios todos los días*» (pág. 23; el subrayado es mío).

Gusta Cortázar de emplear, en fin, símbolos muy sugestivos, pero de la suficiente vaguedad para que no permitan la traducción exacta. Por ejemplo, lo que está más allá: «La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella...» (pág. 27). La búsqueda de un centro inalcanzable: «Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, *no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste.*» Y comenta: «Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto» (pág. 28). La sensación de que nada es completo: «Es decir, que en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente» (pág. 31). El otro lado: «Eran cosas que podían ocurrir en el club, donde se hablaba siempre de nostalgias, de sapiencias tan lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas, del otro lado de la luna siempre» (pág. 40). Asomarse: «Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente» (pág. 41).

Se insiste especialmente en la indeterminación (muy consciente, muy voluntaria) del más allá: «Y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar, un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza» (pág. 377). Cortázar se queda voluntariamente en la ambigüedad, para las cosas de verdad importantes. No dice, sino que *alude*. No nos da una lección clara, sino una sugerencia. El lector la tiene que completar reviviéndola, participando de una manera activa. Después de todo el pesimismo, los puntos sugestivos permiten cantar al amor sin caer en sentimentalismos cur-

sis: «Pero el amor, esa palabra...» (pág. 47). Una vez más, el problema de los auténticos sentimientos. O, como decía Antonio Machado, de «unas pocas palabras verdaderas».

IV. CULTURA

Una de las características más evidentes de *Rayuela* es la de englobar en la acción narrativa gran número de referencias de tipo cultural. Suelo decir que a pesar de su fecha, tan reciente, espero salga pronto una edición crítica de la novela que aclare al lector, en notas a pie de página, los datos precisos y el posible sentido de cada una de las citas. Mientras tanto, no estará de más ofrecer un panorama (no absolutamente exhaustivo, desde luego) ordenado de estas referencias.

Dejamos al margen el mundo del jazz, que Cortázar conoce y comenta con gran amplitud en algunos capítulos de la novela. También existen en ella numerosas referencias a músicos clásicos: Haydn, Bach, Schubert, Brahms, Chopin, Strauss, Saint-Saëns, Delibes. Y músicos modernos: de la escuela vienesa (Mahler, Schönberg, Webern) pero, sobre todo franceses, compositores o intérpretes (Debussy, Poulenc, Marguerite Long, Germaine Tailleferre, Boulez). También cita a Gershwin, Falla y Dinu Lipatti.

Entre los pintores clásicos, predominan los del Renacimiento italiano: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Pisanello, Guirlandajo, Andrea del Sarto. También alude a primitivos flamencos: Van Eyck, Maître de Flemalle, David, Van der Weyden. Y a Georges la Tour, Rembrandt, Piranesi.

Cortázar conoce bien la pintura contemporánea y suele hacer agudos comentarios sobre Braque, Max Ernst, Klee, Miró, Viera da Silva, Jackson Pollock, Zao-Wu-ki, Toulouse Lautrec, Mondrian, de Staël, Poliakov, Fautrier, Ensor, Buffet, Bonnard, Soutine... También alude a Henry Moore y Brancusi. Quizá lo más brillante, en este capítulo, sea la comparación entre Klee y Mondrian, reveladora de un auténtico conocimiento.

El mayor número de citas, por supuesto, corresponde a otros escritores. No faltan algunos clásicos: Homero, Heráclito, San Agustín, Eckhardt, Joinville, Shakespeare, John Donne, Lorenzo Valla, Pascal, Goethe. Pero predominan, por supuesto, los modernos. Y, dentro de éstos, los franceses. Citemos algunos: Lautréamont, Mauriac, Baudelaire, Raymond Queneau, St. John Perse, Zola, Butor, Jarry, Artaud, Duras, Verlaine, Beauvoir, Nerval, Céline, Sartre, Malraux, Proust, Apolli-

naire, Pieyre de Mandiargues, Bremond, Martin du Gard, Tristan l'Hermitte, Bataille, Rimbaud, Jouhandeau, Christiane Rochefort, Sagan, Barbey d'Aurevilly, Maupassant, Salacrou, Anouilh, Genet, René Char. La formación de Cortázar posee, indudablemente, una base francesa. Dentro de eso, notemos la abundancia de escritores que, por una u otra causa, podemos considerar «malditos».

No son escasos tampoco los ingleses: T. E. Lawrence, Dylan Thomas, Aldous Huxley, Keats, Walter Pater, Conrad, Durrell, Beckett, Joyce, T. S. Eliot, Virginia Woolf. Y americanos: Poe, Faulkner, Carson Mc Cullers, Henri Miller, Viki Baum, Dos Passos, Pound. Algún ruso: Turgueniev, Dostoiewski, Nabokov, Sholojov. Unos pocos de lengua alemana: Rilke, Musil, Scheler, Hofmannsthal.

Para nosotros poseen especial interés las escasas referencias a autores españoles: San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Tirso de Molina (dos veces), la Pardo Bazán, Galdós, Ortega, Bergamín y Julián Marías. Contra lo que pudiera esperarse, se alude muy poco a escritores hispanoamericanos, todos ellos ligados literaria (Arlt, Borges) o amistosamente (Lezama Lima, Octavio Paz) al narrador.

La amplia curiosidad de Cortázar le hace citar también a científicos: Planck, Heisenberg. A deportistas: Louison Bobet, Sugar Ray Robinson. A cineastas: Norman Mc Laren, Michele Morgan. (En *Los premios* se aludía a Simone Signoret). A críticos de arte: Burckhardt Berenson, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan. Y a escritores de diversas disciplinas que van desde la filosofía hasta el ocultismo o la ciencia ficción: Fichte, Kierkegaard, Lévi-Strauss, Madame Blavatski, Fulcanelli, Klages, Wittgenstein, Anaís Nin, Pawels y Berger...

¿Por qué toda esta larga lista? El propio Cortázar nos aclara que todo nos influye para nuestra visión del mundo (pág. 32).

En algunas ocasiones percibimos un cierto esnobismo cultural de hoy, voluntario y autoirónico, que se complace en las referencias a la patafísica (pág. 20), los *lieder* de Woolf, lo *zen* (pág. 40), el *tarot* (pág. 170). No falta el deseo de «epatar» al lector con referencias, por ejemplo, a la homosexualidad femenina (pág. 39), como Oliveira y la Maga se divierten escandalizando a un matrimonio burgués: «Entonces se tiraba contra él con gran sorpresa de un matrimonio que paseaba por la *rue Saint-Sulpice*, lo despeinaba riendo, Oliveira tenía que sujetarle los brazos, empezaban a reírse, el matrimonio los miraba y el hombre se animaba apenas a sonreír, su mujer estaba demasiado escandalizada por esa conducta» (pág. 40). El lector de Jarry y Artaud se ríe de la corrección y los buenos modales.

En la cúspide de la pirámide cultural está el jazz, al que Cortázar

dedica un canto muy lírico (págs. 86-89) como símbolo de indeterminación, libertad y búsqueda.

Oliveira «usa» vitalmente la cultura pero también se defiende contra ella: «Si algo había elegido desde joven era no defenderse mediante la rápida y ansiosa acumulación de una "cultura", truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra, y creerse a salvo del vacío que la rodeaba» (pág. 31).

No desconcertará, espero, al lector la unión de este uso amplísimo —insólito dentro de la actual literatura española, por ejemplo— de materiales de procedencia cultural con una condena tan tajante de la cultura como medio de tranquilizarse. Esa es también la actitud de la mayoría de los grandes intelectuales vitalistas de nuestro siglo: Unamuno, Huxley, Hesse, Pérez de Ayala... No hay en Cortázar —salvo en algún caso y por ironía— exhibicionismo cultural. Lo que ocurre es que el jazz, la pintura de Mondrian o la poesía de Rimbaud forman parte de la realidad de Oliveira tanto como los gruñidos de su portera o la niebla junto al Sena. La cultura no es un adorno, sino un elemento más (y decisivo, muchas veces) de su experiencia vital: por eso aparece con tal amplitud y brillantez en *Rayuela*.

V. LA LITERATURA

Como gran parte del mejor arte contemporáneo, *Rayuela* es una obra en gran medida auto-reflexiva, que se pregunta por sí misma a la vez que avanza. La literatura es, pues, uno de sus temas básicos. Recordemos algunas de las afirmaciones principales.

Ya he dicho que *Rayuela* no es una novela psicológica. Morelli pone en cuestión, en general, la validez de este género: «Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*.» Pero también rechaza la llamada novela objetiva, basada en la psicología behaviorista o del comportamiento, tan en boga a partir de los años cincuenta: «Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas "del comportamiento", meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes.» *Rayuela*, en efecto, no se limita a estas técnicas objetivas, sino que es novela de búsqueda por vía intuitiva: «Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud» (pág. 544).

Rechaza Oliveira los juegos mentales que consisten en huir de lo habitual limitándose a volver las cosas del revés: «Oh, esas son las soluciones fáciles, cuentos fantásticos para antologías» (pág. 399). Me

parece que la frase posee un valor autocrítico de gran interés, referido a Borges y a la primera época de Cortázar, tan influido por él. Es la etapa que, a mi modo de ver, se cierra con el cuento *El perseguidor*; este relato inaugura la narrativa de la búsqueda, de la que es culminación *Rayuela*. Como el propio Cortázar declaró: «Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mi mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor*.»

En *Rayuela*, el narrador se complace, a veces, en reírse de la «buena literatura», entendida en el sentido tradicional de la palabra. Pocos casos más claros que el del capítulo 75. Comienza con unas frases que evocan la vida llena de orden, acomodada, tranquila. El mismo ritmo de las frases, muy pausado, reproduce este clima interior. Pero de repente, en medio de una muy culta enumeración, el chorro de las palabras se atasca. Parece como si el disco se hubiera rayado, pues repite insistentemente: «Como lo, como lo, como lo»; y a Oliveira le da un ataque de risa: usa la pasta de dientes para pintar en el espejo, rompiendo toda la armonía cotidiana de la escena, autocaricaturizándose como payaso trágico. El paso de la letra cursiva a la ordinaria marca las dos partes del texto:

«Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón o en las conferencias de los maestros extranjeros. Todavía lo rodeaba un mundo que vivía así, que se quería así, deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico. Para sentir la distancia que lo aislaba ahora de ese columbario, Oliveira no tenía más que remedar, con una sonrisa agria, las decantadas frases y los ritmos lujosos del ayer, los modos áulicos de decir y de callar. En Buenos Aires, capital del miedo, volvía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y, por encima, esa afirmación de suficiencia que engolaba las voces de los jóvenes y los viejos, su aceptación de lo inmediato como lo verdadero, de lo vicario como lo, como lo, como lo (delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca

lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, abscondidas, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa, hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja etc.)» (pág. 444).

Irrisón de la «buena literatura» concebida en términos tradicionales. ¿Irrisón, en general, de la literatura? Creo que no. Así lo aclara Morelli, el *alter-ego* del autor, con sus experimentaciones: «Su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias» (pág. 491). Frase importante, que debemos retener si no queremos que nos despisten las referencias *pour épater* a «una novela absolutamente antinovelesca, con el choque consiguiente» (pág. 490). Como ya cité otra vez: «En fin, literatura» (pág. 94).

Mencioné, antes, el carácter autocrítico de la obra. Para Morelli, en efecto, resultaba «inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla» (pág. 501). En el fondo, niega Morelli la cómoda separación entre el narrador y su relato; en un sentido profundo, toda su obra a partir de entonces es autobiográfica. Lo había dicho Cortázar, a propósito de *El perseguidor*, según vimos.

Discutiendo sobre Klee y Mondrian, Oliveira decide así: «Paradójicamente Klee es mucho más modesto porque exige la múltiple complicidad del espectador, no se basta a sí mismo. En el fondo, Klee es historia y Mondrian atemporalidad» (pág. 53). Defiende, pues, Cortázar la existencia de un arte histórico, relativamente modesto, que exige la complicidad del espectador. En realidad, en el fondo, el lector de la novela es su único protagonista. En una nota de Morelli leemos que «el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo» (págs. 497-8). Con esta ambición nace la novela de Cortázar. De ella se puede decir, como de las grandes obras de nuestro siglo se ha escrito, que el lector que la concluye no es ya el mismo que la empezó.

Bastantes polémicas se han despertado acerca del carácter revolucionario o no de la escritura de Cortázar, teniendo en cuenta sus convicciones izquierdistas. La cuestión no me interesa ahora más que en la medida en que está ya planteada y resuelta en *Rayuela*. Cerca ya del final de la novela, charlan sobre estos temas los amigos bohemios comentando las notas de Morelli. Uno de ellos expone: «Morelli parece convencido de que si el escritor sigue sometido al lenguaje que

le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad, su obra no tendrá otro valor que el estético (...) En alguna parte es bastante explícito: según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo. Se lograrán resultados históricos como el marxismo y lo que te guste...» (pág. 509). En el caso de Morelli, en cambio, «la técnica narrativa de tipos como él no es más que una incitación a salirse de las huellas» (pág. 508).

Según eso, Cortázar rechaza el arte didáctico y el realismo socialista, izquierdista por su mensaje, pero profundamente tradicional y reaccionario en cuanto arte. En cambio, escribir *saliéndose de las huellas* es ya una tarea revolucionaria. Por eso la misión del escritor es «incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso» (pág. 509).

Cada cual opinará si esta actitud es acertada o no. Lo que no cabe duda es de que libera a Cortázar de toda ortodoxia artística o consigna de partido y le permite situarse permanentemente en el camino de las exploraciones más interesantes.

En el capítulo 79, unos textos de Morelli suponen un verdadero programa narrativo de Cortázar. Notemos, ante todo, el encabezamiento: «Nota pedantísima de Morelli.» Eso significa que puede parecerlo, pero que en el fondo no lo es; que Cortázar se cura en salud ante las posibles acusaciones de pedantería, y que, exorcizándolo con ironía, nos advierte que se trata de un texto verdaderamente importante.

Para no copiarla íntegramente, resumamos sus aportaciones esenciales. Lo esencial no es *narrar* algo, contar una historia como un fin, sino, por medio de esto, introducir al lector en un nuevo ámbito, en unos valores nuevos: «Intentar el "roman comique" en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores...»

El lector no debe ser apresado por la historia, por su interés o la curiosidad, sino colaborar con el narrador para crear el relato: «Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar, en cambio, un texto que no agarre

al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.»

Esta *nueva novela* está al servicio del *hombre nuevo*: un texto que «colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible».

Dado el estado actual de la literatura, del público, de la industria editorial, se impone un compromiso, sin llevar a su extremo la experimentación. Algunos fragmentos del libro serán *normales*, narrarán una historia atractiva y comprensible, con vistas al «lector hembra» que sólo se preocupa de saber lo que-va-a-pasar-al-final. De todos modos, es de temer que una novela como la que busca Morelli (Cortázar) no atraiga tampoco, a pesar de los compromisos, al lector-hembra, sino que lo aburra y lo ofenda. Morelli utiliza la metáfora de los dos tipos de escritura egipcia para expresar estos dos niveles básicos de su literatura: «Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática.»

Algunos hablarán, a propósito de esto, de *antinovela*. Conviene entenderlo en el sentido que antes precisé. Se opone a los recursos tradicionales de la novela, no a las posibilidades contenidas en el concepto de lo narrativo. Puede ser contrario, así pues, a la historia de la novela, no a su esencia: «Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco).»

En general, lo que pretende Cortázar es *abrir* la novela a una pluralidad de posibilidades hasta ahora no exploradas: «Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.»

El interés máximo del texto es que aclara y define tajantemente (por si hiciera falta) cuál es el método empleado por Cortázar: «Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie» (pág. 452).

VI. NOVELA TOTAL

Con el largo texto de Morelli hemos rozado ya una concepción básica para entender adecuadamente *Rayuela*: la de «novela total». Insisto en que éste es sólo el propósito ambicioso, la diana a la que apunta

el arco del novelista; si lo consigue o no, cada lector tendrá que decirlo. Lo que está claro es la ambición de *extender* los ámbitos de la novela, de *abrir*la, de no dejarla dentro de los límites de una sola historia, por interesante y bien contada que esté. Naturalmente que Cortázar, en esto como en todo, no está solo. Su propósito es común, en gran medida, a buena parte de los escritores de nuestro siglo que han intentado ampliar el campo concedido tradicionalmente a la novela. Recordemos, sólo, dos testimonios paralelos: «Mi novela no tendrá un asunto, un tema (...). Yo quisiera que *todo* entrara en mi novela» (André Gide). «Hay que *meter todo* en la novela» (Virginia Woolf). Esto mismo es lo que ha pretendido Cortázar, que avanza un paso más dentro de una ya larga tradición de innovadores. Así, me parece claro que *Rayuela* es, verdaderamente, una obra *actual*. De ahí su éxito multitudinario, a pesar de las dificultades que puede plantear su lectura. *Rayuela* posee —me parece— una cualidad importante: la de armonizar bien con muchos aspectos de la sensibilidad actual que están ahí, rodeándonos, difíciles de definir, pero indudables. Y esto, contra lo que pudiera parecer, significa que el éxito de *Rayuela* no es una simple moda pasajera, sino que, unida a su momento histórico, ocupará un lugar en la historia de la literatura.

El primer lema de la novela es, por supuesto, claramente irónico. Cortázar (y su lector) se ríen del moralismo dieciochesco de un clérigo que ha reunido «máximas, consejos y preceptos» para «contribuir a la reforma de las costumbres en general». Pero, a la vez, hay algo aquí que también alude a esa ambición de novela total, pues se dirige a «todos los hombres de cualquier edad, estado y condición que sean» y «de cualquier otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir» (pág. 9): irrisión con vetas de verdad, como es tan frecuente en el narrador argentino.

Oliviera corrige a Descartes, no es válido para él el «cogito ergo sum». Piensa, desde luego, pero eso no significa con seguridad que exista, sino, por el contrario, que anda siempre a la búsqueda de una identidad nunca alcanzada del todo, de un «existo» en plenitud que siempre se escapa de entre las manos: «Sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser, que en mi caso el *ergo* de la frasecita no era tan *ergo* ni cosa parecida» (pág. 26). En eso se diferencia de la Maga, la persona a la que admira y busca (frase inicial de la novela: «¿Encontraría a la Maga?») por opuesta y complementaria.

Morelli nos da la versión más cercana a lo sistemático del pensamiento de Cortázar. En primer lugar, frente a los ortodoxos del realismo socialista, o del buen sentido burgués, la necesidad de experimentar,

de buscar nuevos caminos que son necesarios para el arte y no juegos gratuitos. En forma elíptica y sentenciosa: «Saber que unos pocos podían acercarse a esas tentativas sin creerlas un nuevo juego literario, *Benissimo*. Lo malo era que todavía faltaba tanto y se iba a morir sin terminar el juego» (pág. 625). Como le sucederá a todo artista, por otra parte.

Sin embargo, el escritor que pretende alcanzar una comunicación con el público se ve obligado a no llevar su búsqueda hasta las últimas consecuencias y a admitir un cierto grado de lógica (argumento, personajes): «Se acababa por adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)» (pág. 490). Notemos el carácter muy rotundo de este paréntesis final: hablar de «absurdo» es, a la vez, auto-crítica e ironía. Lo que está claro es que la narración de hechos es sólo un medio al servicio de algo más importante. Pero esta finalidad sólo aparentemente no es narrativa; en realidad, el tipo de relato que busca Cortázar no sólo admite, sino que se justifica únicamente por la referencia a valores que exceden la pura curiosidad por saber cómo terminará la historia que se nos narra (aunque todo lector de esta novela también se pregunta qué será al final de Oliveira).

En definitiva, el lector es el verdadero creador: «Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana», proclama tajantemente Morelli. El novelista sólo inicia el proceso: «Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo.» Como en la música de jazz, luego interviene de modo decisivo la sensibilidad del ejecutante y hasta el azar del momento irrepitable: «Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto» (pág. 627).

Traveler acusa a Horacio Oliveira de absolutista o radical: «Estar vivo parece siempre el precio de algo. Y vos no queréis pagar nada. Nunca lo quisiste. Una especie de cántaro existencial, un puro. O César o nada, esa clase de tajos radicales» (pág. 394). Por eso —pienso yo— *Rayuela* debe de ser especialmente atractiva para personas que todavía no han adquirido el hábito de transigir, renunciar y adaptarse: por usar una palabra habitual, para jóvenes. O para los que son capaces de sentir la nostalgia de cuando estaban en esa situación.

El escritor se da cuenta de que sus fuerzas son infinitamente pequeñas para cambiar el mundo: «Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos» (pág. 438). La innovación estética, ¿no será una modalidad más del conformismo? Pero para el escritor no hay otra salida: «Todo es escritura, es decir fábula»

(pág. 439). *Rayuela*, pez que se muerde la cola: literatura que pretende ser más que la literatura, pero que, en definitiva, no puede ser otra cosa que literatura. Eso es la ambición y éstos son los límites de la novela total.

VII. VITALISMO

Si logramos que no nos deslumbe la brillante construcción que es *Rayuela*, pronto advertiremos una de sus vigas maestras: vitalismo. Vitalismo que puede acercarse, según las ocasiones, al existencialismo o, más allá, al casi total irracionalismo. No olvidemos, sin embargo, que se trata del vitalismo de un escritor profundamente intelectual. (El caso no es nuevo; dentro de nuestra literatura, así sucedía con Clarín, Unamuno y Pérez de Ayala.) El vitalismo no es trivial porque viene a coronar las más sofisticadas construcciones mentales. A la vez, la riqueza intelectual no se queda en cómoda divagación, sino que alcanza tonos patéticos en su contraste con la vida irracional y misteriosa. De este intelectualismo insatisfecho, que se abre continuamente a preguntas sobre su sentido y sus límites, nace gran parte del atractivo de *Rayuela*.

Ante todo, la realidad se fragmenta en múltiples perspectivas individuales: «Te sentís bien seguro en vos mismo, bien plantado en vos mismo y en esto que te rodea. Pero si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí, o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta misma pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo, y con todo lo que es y lo que ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida.» El hombre inteligente está condenado a una duda constante y profunda, no meramente metódica: «Vos y yo miramos esa lámpara, a la mejor no vemos la misma cosa, pero tampoco podemos estar seguros de que no vemos la misma cosa.» El juego de las perspectivas y el análisis destrozan la realidad de apariencia más sólida: «Esa lámpara es un estímulo sensorial, nada más. Ahora da otro paso atrás. Lo que llamás tu vista y ese estímulo sensorial se vuelven una relación inexplicable, porque para explicarla habría que dar de nuevo un paso adelante y se iría todo al diablo» (pág. 193). Desembocamos, una vez más, en el caos de la vida. En Cortázar, sólo nuestra larga costumbre de *ceremonias* nos libera de advertir el caos que está detrás de todas las cosas, en todo instante.

El paréntesis dentro de una palabra, como un guiño, nos revela su

verdadera identidad: la lógica es la ló(gi)ca, solamente una loca, y los párrafos más atractivos de la obra de Morelli, aquellos en que muestra su «intención espeleológica» (buscadora), son «los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas, incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley» (pág. 602). Otra vez, el caos, «la incongruencia erigida en ley», y precisamente eso es lo más interesante.

En el mismo sentido, la tajante declaración de que «la herramienta principal, el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta» (pág. 190). Por eso, la auténtica vida es totalmente incomprensible: «En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito, pero no se entiende nada» (pág. 191).

Esa es la causa del profundo atractivo que posee el budismo Zen como vía no racional de revelación e ingreso en la verdad. A Morelli, «esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección» (pág. 489).

Una parte importante del atractivo de la Maga radica en su condición no-razonable: «A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales» (página 47). Ella posee «esa manera de no hacer las cosas como hay que hacerlas» (pág. 38); es decir, según los usos habituales. Y así, con los ojos cerrados, al margen de la lógica, acierta: «"Cierra los ojos y da en el blanco", pensaba Oliveira. "Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ése es el sistema. Yo en cambio..."» (pág. 40). El intelectual razonador —aunque se encrespe contra la razón— que es Oliveira no puede por menos de envidiar esta instintiva naturalidad vital que posee un valor crítico más positivo de lo que pudiera pensarse: haciéndolo todo mal, la Maga «es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás» (pág. 369). Así, desentendiéndose de los demás, caminando sola por esta vía de locuras, resulta ser más eficaz que el intelectual seriamente «comprometido».

A lo largo de la novela se impone la sensación del absurdo. Precisa el narrador: el absurdo no está exactamente en las cosas, sino en mi relación con ellas. «Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momen-

to. No te niego que me esté pasando. Vaya si me pasa. Y eso es lo absurdo» (págs. 194-195). A la vez, se precisa que lo absurdo es lo usual, no lo extraordinario (págs. 196-197). Todo esto, aparentemente tan seco y abstracto, es lo que expresa Cortázar en el famoso capítulo 41 en el que Talita está sentada sobre un tablón que une las ventanas de Traveler y de Horacio. Los dos hombres discuten mientras que el lector va sintiendo de modo creciente cómo el tablón se balancea sobre el vacío. El narrador ha logrado comunicar así el vértigo —físico y metafísico— a la vez que, de modo simbólico, la situación de Talita. *Se trata, también, de una muestra de cómo el lector debe sentirse implicado en el relato hasta el punto de sentir un malestar muy concreto.*

*La reflexión de Oliveira sobre el absurdo se parece un poco a la de Max Estrella sobre el esperpento, en *Luces de bohemia*. Dado que la vida es un absurdo, vivamos absurdamente, de acuerdo con el ritmo vital: «... habría que vivir de otra manera. ¿Y qué quiere decir vivir de otra manera? Quizá vivir absurdamente para acabar con el absurdo, tirarse en sí mismo con una tal violencia que el salto acabara en los brazos de otro» (pág. 120). Y el vitalismo se desborda en un canto lírico al desorden: «No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio, pero que al mismo tiempo —era cierto, era maravillosamente cierto—, en el suelo o el techo, debajo de la cama o flotando en una palangana había estrellas y pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos...» La visión se aleja mucho de la usual en una novela realista: «El desorden triunfaba y corría por los cuartos con el pelo colgando en mechones astrosos, los ojos de vidrio, las manos llenas de barajas que no casaban...» (pág. 93). Pero no se trata del desorden que se complace en sí mismo, el desorden por el desorden, como un fin, sino de un medio más de la gran búsqueda: «Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. "Ir del desorden al orden", pensó Oliveira. "Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insano de los desórdenes?"» (págs. 93-94). Así, *Rayuela* no se queda en la pura rebeldía autocomplaciente en sí misma ni en el nihilismo total —aunque no anda muy lejos de ninguna de las dos cosas—, sino que, a pesar de todo, al final, se vislumbra a lo lejos (no se ve claro, desde luego) la posibilidad de algo mejor. Hay aquí, como en la canción de Georges Brassens, como en tantas grandes obras de nuestro siglo, «una espérance desespérée». Nada más, pero ya es bastante.*

VIII. HUMOR

En las novelas del tipo de *Rayuela*, es frecuente que los críticos se sientan empujados a tratar, ante todo, de su contenido trascendental, metafísico, y acaban descuidando los valores humorísticos que, en este caso, yo considero esenciales. Claro que el humor es muy difícil de tratar, pues se escurre entre las redes del crítico como un pez, pero eso no debe excusarnos, por lo menos, de mencionarlo. En efecto, la unión de búsqueda trascendental y humor desmitificador constituye el tono peculiar, el «sabor» que deja la lectura de *Rayuela*. Recordemos, por ejemplo, la existencia de fragmentos tragicómicos de una irresistible comicidad, como el concierto de Berthe Trépat (capítulo 23), situación llevada a su extremo, verdadero esperpento.

Muy característicos de Cortázar son los efectos humorísticos logrados mediante una lógica implacable, con tono de absoluta seriedad: por ejemplo, los «riesgos del cierre relámpago» (capítulo 130). Cuando parece que se ha llegado al extremo, el escritor prolonga la situación de un modo que parece inverosímil. Así, con pasos perfectamente lógicos, hemos desembocado en una situación abracadabrante propia de un filme de los hermanos Marx y por medio de un estilo de permanente medida.

Muy frecuentemente, Cortázar recurre a la cita real o imaginaria, el recorte, la técnica de «collage», el *pastiche*. Por ejemplo, al incluir unos párrafos dignos de la más exagerada novela rosa: «Aquella amistad se reafirmó en otras noches, otros paseos, otras confidencias, bajo la pálida luna parisién, a través de los campos floridos. Pasaron muchos días de un interés romántico. Ese hombre se me iba entrando en el alma. Sus palabras eran de seda, sus frases iban cavando la roca de mi indiferencia. Me volví loca. Mi pisito lujoso pero triste estaba ahora lleno de luz. No volví a los cabarets. En mi bella sala gris, al fulgor de las farolas eléctricas, una cabecita rubia se coplaba a un firme rostro de morenos matices. Mi alcoba azul, que conoció todas las nostalgias de un alma sin rumbo, era ahora un verdadero nido de amor. Era mi primer amor» (pág. 537). Etcétera.

Junto a la extrañeza, un indudable efecto humorístico produce la ortografía heterodoxa del capítulo 69.

Cortázar se complace subrayando la puerilidad frívola del mundo que nos rodea. Un mundo en el que las personas se lamentan de la escasez de mariposas (capítulo 146), anuncian en el periódico que una duquesa se rompió una pierna (capítulo 150), se describen cuidadosamente los tipos de jardines (capítulo 134) o se angustian por la inco-

modidad de una cotorrita australiana (capítulo 119). Desde la perspectiva de un tablón que se balancea sobre el abismo, todo esto resulta profundamente absurdo y cómico, a la vez.

El humor de Cortázar tiene una raíz histórica y concreta. Crec que a la Argentina hay que tratarla con humor, no tomarla del todo en serio (pág. 275). En lo mismo insiste varias veces en *La vuelta al día en 80 mundos*. Y, en general, el humor es un camino fecundo: «Y así uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, pero sí se está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra, aunque mal les sepa a los cogotudos...» (pág. 434). Así, el humor que desmitifica y borra tanta costra rutinaria, inútil, es, sobre todo, uno de los modos mejores de la búsqueda que realiza Cortázar. Desde el punto de vista del lector, ese humor templea toda doctrina, suaviza todo exceso, hace perdonar todo posible esnobismo. Aparte de otras cosas, *Rayuela* es un libro con el que nos hemos reído a carcajadas y eso habría que agradecerse siempre.

IX. ROMANTICISMO

¿Parece inadecuado emplear esa palabra hablando de *Rayuela*? Yo creo que no. A pesar de la lucidez irónica y crítica (unido a ella, en realidad) hay en la novela un fuerte elemento romántico: romanticismo, eso sí, puesto al día y despojado de hojarasca retórica.

La novela nos da, por ejemplo, algo de ese atractivo de la vida bohemia intelectual y artística, con algo de Verlaine o Picasso, pero más cerca de los «hippies» o las comunas recientes. Lo bonito del grupo bohemio es la ilusión de estar juntos y al margen del mundo. La creación de «esa atmósfera donde la música aflojaba las resistencias y tejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolos a todos» (pág. 80). No otra cosa hemos buscado todos en alguna época cuando nos reuníamos con los amigos para escuchar discos.

En contraste con tantos momentos de lucidez desolada y con la aparente frialdad de los bohemios, se dan en la novela momentos de un lirismo tan profundo como la carta al niño Rocamadour (capítulo 32), verdadero planto conmovedor: «... y te quiero tanto, Rocamadour, bebé Rocamadour, dientecito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete...» (pág. 224). Capítulos como éste bastan para demostrar la calidad de escritor que posee Cortázar.

El protagonista, Horacio, aparentemente es muy frío, casi inhumano en ocasiones. Y, sin embargo, «todo le duele, hasta las aspirinas le

duelen» (pág. 83). Sólo el pudor —humano y, sobre todo, literario— impide usar la palabra «sensibilidad».

Todo el capítulo 22 está dedicado a la soledad, a la incomunicación de los hombres. Y Morelli no es sólo el sabio exotérico, sino también un pobre viejo que está solo en la vida con su gato y sus libros, sin más familia, al que un día atropella un coche y va a parar al hospital. (Todo ello, por supuesto, se nos dice con enorme cuidado para no rozar el tópico sensiblero.)

Rayuela es, fundamentalmente, la historia de la relación con la Maga, una historia sentimental ya concluida, vista desde el recuerdo: «Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuerdas y ya mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo, sino el idioma de los sentimientos» (pág. 115), etcétera.

En la segunda parte se trata de dar un nuevo sentido al triángulo tradicional (Traveler-Talita-Oliveira), de encontrar una nueva forma de amor, peligrosa y fascinante porque todavía no ha sido explorada. Me extraña que no se haya señalado la cercanía y la posible influencia de *Jules et Jim*, la película de Truffaut basada en una novela francesa.

Rayuela es novela romántica, novela de amor, novela sentimental, novela erótica: «Si —dijo la Maga—. Si hablamos de amor hablamos de sexualidad» (pág. 163). En un romanticismo de la segunda mitad del siglo xx, no podía ser de otra manera.

En medio de otras mil cosas, se nos habla de «amores infinitamente amargos» (pág. 87). Notemos el calificativo. Nos explica la novela que «lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplabla contra nuestras caras una lenta lluvia de renunciadas y despedidas y tickets de metro» (pág. 17). Pondera el amor físico con la Maga (págs. 43-44). Dedicar un capítulo (el 7, pág. 48) a un beso. Pasar el brazo por la cintura de la Maga también puede ser una explicación del mundo (pág. 51). Si el término no estuviera tan desacreditado, en un sentido más profundo que el que habitualmente toma, no sería inadecuado hablar de neorromanticismo.

El amor va unido a la búsqueda existencial. Habría que «reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz» (pág. 247). Al besarse, alcanzan «la última casilla [de la rayuela], el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban»

(pág. 374). Al amor, «esa palabra...» (pág. 483), al *buen amor* tal como lo entiende Oliveira se dedica al capítulo 93. No se queda en sí mismo, sino que es llave, invitación al salto. Pero, también, gestos mil veces repetidos: «Hasta que las manos empezaron a tallar, era dulce acariciarse las manos mirándose y sonriendo, encendíamos los Gauloises el uno en el pucho del otro, nos frotábamos con los ojos, estábamos tan de acuerdo en todo que era una vergüenza.» Y asombro, autoironía: «Al despedirnos éramos como dos chicos que se han hecho estrepitosamente amigos en una fiesta de cumpleaños y se siguen mirando mientras los padres los tiran de la mano y los arrastran, y es un dolor dulce y una esperanza, y se sabe que uno se llama Tony y la otra Lulú, y basta para que el corazón sea como una frutilla, y...» (pág. 486).

Sentimentalismo contenido y depurado, pero sentimentalismo, al fin. *Rayuela* —creo—, novela romántica. ¿No explicará eso en cierta medida su éxito entre la juventud?

X. LA BÚSQUEDA

Alcanzamos, por último, lo que, a mi juicio, constituye el gran tema de *Rayuela*: la búsqueda. Humor, romanticismo, vitalismo, literatura y muchas cosas más son sólo ingredientes complementarios. La búsqueda, en cambio, está en el centro de toda la novela, diversificada y multiplicada por una variedad de enfoques y perspectivas que ya solamente podré esbozar.

Oliveira busca: «Horacio busca siempre un montón de cosas —dijo la Maga—» (pág. 164). ¿Qué es lo que busca? «Un nuevo orden, la posibilidad de encontrar otra vida» (págs. 165-166). La Maga es un camino; la literatura, otro. Busca la reunión «no ya con ella, sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella» (pág. 340). Decir *la Maga* es igual a decir libertad: «La libertad, única ropa que le caía bien a la Maga» (pág. 44). La compleja relación de Horacio con Talita no es amor, en el sentido habitual de la palabra, sino «algo que estaba del lado de la caza, de la búsqueda» (pág. 335).

Las cosas —sobre todo, las obras de arte— y los seres también son «intercesores» (pág. 64). ¿Para qué? Para ingresar en otra realidad. Las cosas sirven de trampolín. De ellas hay que saltar «a un jardín alegórico para los demás, como los mandalas son alegóricos para los demás» (pág. 91). El arte es una ventana abierta a otra cosa, un signo: «Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo. Muy peligroso para la pintura, pero en cambio...» (pág. 200).

Lo mismo se podía decir de *Rayuela*. Y, quizá, en esta frase haya un propósito de autodefensa frente a la posible crítica.

El hombre debe estar *abierto*, «abierto a la claraboya, a las velas verdes, a la cara de corderito triste de la Maga, a Ma Rainey que cantaba *Jelly Beans Blues*» (pág. 93). El hombre no ha sido creado sólo para la vida habitual, «lo que pasa es que me obstino en la inaudita idea de que el hombre ha sido creado para otra cosa. Entonces, claro...» (pág. 73). Nótese que no se concreta más, sólo se apunta. En términos generales, «un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre» (pág. 88); más de lo que es, menos de lo que puede ser.

Lo que busca el protagonista de la novela es la armonía con el mundo, la identidad del ser: *ser* un cuadro, no solamente *mirarlo* (pág. 34). En este terreno de romper los límites que nos separan de las cosas y lograr una sencilla comunión con ellas, al intelectual es sólo un aprendiz (pág. 37); en su *Contrapunto*, hace años, Huxley lo había expuesto ya con gran brillantez. Oliveira busca «una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba» (pág. 99).

Para Oliveira, vivir auténticamente es elegir con libertad, inventar. Incluso al dar un beso, «me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara...» (pág. 48). De ahí el papel trascendental y verdaderamente realista de la imaginación creadora, del arte auténtico: «Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura...» (pág. 439). Las fórmulas que empleamos habitualmente, todo ese arsenal —incluso el del propio escritor— «era demasiado tonto» (pág. 42). Hay que reinventar la vida a cada instante, como un artista auténtico que no se repite jamás, aunque tiene su estilo.

Para ello es preciso alejarse de la perspectiva habitual, rutinaria. Por eso se habla —metáfora preferida— de «excentrarlo hacia un centro» (pág. 65). Es decir, sacarlo de lo usual, abrirlo a lo nuevo. El nuevo centro es la unidad (pág. 98); una unidad sin oposiciones, «el día sin Manes, sin Ormuz o Arimán, de una vez por todas y en paz y basta» (pág. 440). Para acercarse a este centro, conviene fijar nuestra atención en la otra cara que poseen las cosas; por ejemplo, en «el silencio que había en toda música verdadera» (pág. 68). Así se alcanzaría una plenitud que ha de unir la condición de artista con la condi-

ción de hombre (pág. 539). El surrealismo está bien como huida de la realidad burguesa pero no es suficiente, es solamente «una empresa de liberación verbal» (pág. 502), hay que referirlo a la realidad. Con juego de palabras, diríamos que el surrealismo alcanza a vislumbrar zonas de realidad habitualmente desatendidas, pero que no es suficientemente realista.

Estilísticamente, el tema de la búsqueda se manifiesta a través de una serie de términos metafóricos. Unas veces se hablará de una llave: Horacio «adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco» (página 160). Morelli, simbólicamente, se la da, al entregarle la llave de su piso: «Una llave, figura inefable. Una llave... Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando, una llave en el bolsillo. A lo mejor todavía, una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía» (pág. 628). También el amor es una llave (capítulo 93).

La mayor parte de las veces se trata de metáforas locales que, al carecer de su segundo y natural término, adquieren un sentido simbólico por sí mismas. Por ejemplo, *a través de*: «"Buscar a través de", pensó confusamente» (pág. 105). *Detrás* adquiere, por sí solo, un significado sustantivo: «Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno)...» (pág. 432). O, en varios idiomas, insistiendo en las palabras que le gustan: «Vos te deberías llamar Behind o Beyond, americano mío. O Yonder, que es tan bonita palabra. Nada de eso tendría sentido si no hubiera un detrás» (pág. 506).

Da lo mismo hablar de una *salida*: «Hay quizá una salida, pero esa salida debería ser una entrada» (pág. 434). De la *nostalgia* y los deseos incumplidos: «Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero ésa es otra definición posible del bípedo implume» (página 436). Con su habitual manera irónica, pocas veces ha sido Cortázar tan rotundo en su declaración. Menciona el *umbral* de una nueva relación con la realidad: «En busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral*. ¿Umbral de qué, a qué? Se deducía una incitación a algo como darse vuelta al modo de un guante, de manera de recibir desolladamente un contacto con una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados» (pág. 558). O, en forma verbal, se puede hablar de *apuntar*. En la obra de Morelli, «al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volu-

men, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra» (págs. 602-3). Ha aparecido aquí otra expresión importante, *más allá*. El final del libro de Morelli se reduce a esta frase enigmática, repetida muchas veces: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay» (pág. 425).

Al final de la novela, en un momento de aguda crisis, Oliveira piensa en suicidarse. Le salva su amigo Traveler que, en circunstancias difíciles, le da su confianza: habla amistosamente con él y luego le deja solo, como quería. El gesto de amistad de los dos provoca un clima de armonía, aunque sólo sea de un instante; por eso Oliveira no se suicida, aunque irónicamente afirma que hubiera sido lo mejor: «Diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó» (pág. 404). Suicidarse hubiera sido, también, eternizar ese instante de armonía, impedir que el tiempo lo destruya. De todos modos, aunque se trate nada más que de un momento, ya es suficiente para probar que la *búsqueda* de Oliveira sí tiene un sentido, que sí se puede hallar algo.

Este es el sentido de una metáfora usada varias veces: «El kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de curso en curso. Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro» (pág. 239).

La búsqueda, pues, desemboca en un encuentro. Así nos lo revela el párrafo, a mi modo de ver, clave para entender y resumir el sentido de la novela: «Se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos, pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz» (pág. 253).

Ese es el sentido del juego de la rayuela, de la novela *Rayuela*. Para Cortázar, la realidad actual del mundo siempre es incompleta. Estamos en la prehistoria de la verdadera vida humana. Hemos de

buscar una salvación individual que sea, a la vez, salvación de todos. Pero esa verdadera vida humana no hay que colocarla fuera del tiempo o del espacio; es terrestre (recuérdese: «Cielo, flatus vocis), histórica: «Esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad.» La poesía nos da una entrevisión de esa realidad, como la borrachera o el amor, pero luego recaemos en lo habitual (pág. 508).

Lo mismo ha afirmado rotundamente Cortázar en una declaración de intenciones que me parece esencial para comprender el sentido de toda su obra: «Mi novela seguirá siendo un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual» (*Casa de las Américas*, n.º 45, dic. 1967). *Rayuela*: entrevisión de una realidad auténticamente humana.

En definitiva, el protagonista de Cortázar es un buscador, un perseguidor: «Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo...» (pág. 20). A partir de Johnny Carter, el protagonista del cuento «El perseguidor», así sucede siempre en la obra narrativa de Cortázar. Johnny, el músico de jazz, como Horacio Oliveira, toda su vida han buscado «que esa puerta se abriera al fin» para dar un sentido a nuestra vida sobre este mundo.

Aludiendo al libro de Morelli, Cortázar toma sus precauciones frente a los críticos futuros: «Etienne, que había estudiado analíticamente los trucos de Morelli (cosa que a Oliveira le hubiera parecido una garantía de fracaso)...» (pág. 490). Eso es lo que he hecho yo, supongo: un análisis, es decir, otra garantía de fracaso. ¿Por qué lo he hecho, entonces? Me parece que *Rayuela* es ya un libro clásico y que la crítica debe preocuparse por todos sus pormenores. Esta es, para mí, una «nueva lectura» de *Rayuela*: una más, entre las muchas posibles. Y ésta es relativamente racional, comprensible y comunicable. Al margen queda el deslumbramiento al descubrir *Rayuela*, el gusto por comentarla y darla a conocer. En crítica literaria, al hablar de libros que, de una manera u otra, han estado unidos a una etapa de nuestra vida, la incompetencia del crítico se une a su pudor.

ANDRÉS AMORÓS

Universidad Complutense de Madrid