

## *Rayuela*: o el orden del caos

Dice Julio Cortázar en el "Tablero de dirección" que puso al comienzo de *Rayuela*:<sup>1</sup> "este libro es muchos libros, pero, sobre todo, es dos libros": uno, siguiendo sus instrucciones, puede leerse de corrido desde el Capítulo 1 al 56, mientras que el otro se lee combinando los capítulos de acuerdo con el "Tablero" y perdiendo en el proceso el número 55.

Al lector desprevenido esta introducción lo pone en guardia. Novela para profesores, se dice de inmediato. Mira otra vez esas palabras y completa: profesores estructuralistas. En esto no ha de verse ni un insulto para el magisterio ni un desdén hacia el autor. Se trata de una reacción natural. Póngase usted en la mano un libro de más de 600 páginas que debe leerse con un plano y una lupa, en uno de cuyos epígrafes dice alguien llamado César Bruto: "Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otonio, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséncrico y esótico..." (pg. 11), frase tomada de *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (Capítulo: *Perro de San Bernaldo*). Le tiembla a usted la mano.

En la superficie, el juego literario de Cortázar ha hecho pensar en Cervantes, en sus traviesas intrusiones y diálogos con el lector.<sup>2</sup> Asimismo, se ha mencionado a Laurence Stern, el autor de *Tristram Shandy*, y los más enojados le mientan a James Joyce. Un profesor se lo tira por la cabeza.<sup>3</sup>

Yo me puse a leer, a pesar de todo, y dejé la puerta abierta por si acaso. A las 100 páginas, más o menos, Cortázar me la cerró y no me di cuenta. Supe que estaba preso y no hice nada por escaparme. Dos razones: una, la devastadora reflexión sobre por qué nuestro mundo, con

---

<sup>1</sup> Mis citas son de *Rayuela* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963).

<sup>2</sup> Cf. Ana María Barrenechea, "*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero". *Sur*, Buenos Aires, 288, 1964.

<sup>3</sup> Cf. Manuel Pedro González, *Coloquio de la novela hispanoamericana* (Fondo de Cultura Económica: México, 1967).

la humanidad a bordo, va derecho hacia la nada. Tanto en el plano filosófico, como ético y en el plano más sutil del revolucionario, como Cortázar, que alude al hombre actual con claridad asesina y una erudición terrorista. La otra es razón de humanidad, porque comprendo la afinidad entre Horacio y la Maga, me conmueve su podridísimo romance y se me saltan literalmente las lágrimas ante su dolor de payasos a quienes les pegan, como a César Vallejo, sin haber hecho nada, es decir, nada más que cumplir el viaje al cementerio amándose y destruyéndose. Como debe ser.

Entonces, el libro se vuelve compañero, querendón y turbulento. Le perdonamos hasta sus sermones y sus disquisiciones en el toilet, como a los seres muy queridos les perdonamos sus desviaciones criminales cuando nos cuentan por milésima vez cómo fue que descubrieron la pólvora. Nos reímos a gritos con el aparato-Stern y los malabares del idioma. Descartamos rápidamente a Ronald-Babs, figuras de linotipia, a Perico, español a la fuerza, por completo incandescente. Aguantamos a Etienne y Gregorio no sé cuántos. Nos quedamos en familia y amarrados hasta los pelos con la pobrecita Maga, la Pola París y los criollos ¡ah, qué recuerdos de tanta borra maravillosa en el barrio!, los bellos criollos, el otro lado de la medalla de Horacio y el complemento de la Maga, y los sublimes locos y el patriótico gato calculista. Entonces, ya empezamos a leer el libro de Cortázar. No los dos libros de que habla en el prefacio: el libro. Y no hay más: ése cuya fábula es la de un amor increíblemente trágico (conciencia de la "vida-caos" versus aceptación tácita del caos como orden) y cuya acción ocurre en París, una metáfora, primero, y en Buenos Aires, otra metáfora, después. Quizás la misma metáfora en ambos casos, pero la segunda es el *boomerang* de la primera.

El narrador es, a veces, un Horacio discursivo, dialéctico, metafísico, con mucha sed, amargo, auto-inquisidor e inquisidor real pero con lágrimas en los ojos, viril de una manera desgarrada, desolada y noble, *gau-loise*, lleno el pecho de humo y de ternura. Otras veces, el narrador es omnisciente, sujeto de ojo cruel, satírico, erudito, vomitoso, tercera persona entrometida, empeñada en empujar a Horacio al hoyo. Novelista. Añádase a estos dos individuos un tercero, Morelli, a cargo de exponer la teoría de la novela y del lenguaje que da base a *Rayuela*. Una especie de Ezra Pound al recobrar el sentido, o de Cortázar disfrazado mal, quiero decir, con una peluca que se le pasa cayendo.<sup>4</sup> Finalmente, considérese un coro presidido por Traveler y sus fantasmas necesarios.

<sup>4</sup> "Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro, no podía

El profesor Juan Loveluck, pensando en forma y contenido, ha dicho refiriéndose a *Rayuela*:

"El acierto máximo del libro es la fusión de su forma, o su aforma, con la variedad del *mundo representado*: el mundo como caos, el mundo como cambio, el mundo como calidoscopio".<sup>5</sup>

Forma abierta. De acuerdo. Sin embargo, la rayuela siempre ha tenido una forma definida (para subir al cielo se necesita...) y, por supuesto, esta *Rayuela* tiene y no tiene esa forma. La tiene entre los capítulos 1 y 56 si se leen de corrido. Después del 56 se le abre un costado y se desparrama como saco en una genial chorrera de "capítulos prescindibles". De trapecio pasa a embudo y, de repente, el embudo se convierte en reloj de arena. Porque pudiera ser que la forma de esta novela sea la de un péndulo o un balancín: muévase entre dos extremos sobre el abismo, y se queda subiendo y bajando, saliendo y entrando eternamente del capítulo 58 al 131, del 131 al 58, sobre un eje indefinible. Para comprender esta forma en constante movimiento es necesario analizar sus premisas y juzgar cómo contribuyen al péndulo. Propongo el esquema siguiente:

1. Problemática filosófica: teoría del conocimiento.  
Especulación ontológica. Proyecciones metafísicas.  
Personajes símbolos: Horacio, La Maga, Traveler, Talita, Morelli.  
Personajes poco probables: los del Club.
2. Problemática estética: teoría del lenguaje y teoría de la novela.  
Cortázar-Morelli. Aplicación a *Rayuela*.  
Ejercicios lingüísticos.
3. Identificación de nombres y fuentes literarias para las notas de una edición académica.
4. Y, por último, si alguien posee el instinto destructor a la medida de un Ministerio de Higiene, como diría Ceferino Piriz, inclúyase un estudio sobre las sátiras de Cortázar contra la novela tradicional española e hispanoamericana, sin olvidar las alusiones veladas a Eduardo Mallea y las abiertas a Jorge Luis Borges, y el por qué jamás se alude a Ernesto Sábato. Chistes a costa de Julián Marías.

---

saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente aplazada me lo devolvería desde el siglo diecinueve con el nombre de Ignaz-Paul Vitalis Troxler, filósofo". *La vuelta al día en ochenta mundos* (México: Siglo XXI Editores, 1967, p. 67).

<sup>5</sup> "Aproximación a *Rayuela*", *Revista Iberoamericana*, 65, enero-abril 1968, pp. 83-93.

Personalmente, sólo me atraen los dos primeros puntos de este esquema.

Examinemos la primera problemática planteada por Cortázar entre los capítulos 1 y 56, el de las estrellitas, y resumida en forma de diálogo filosófico en el capítulo 99.

De las especulaciones de Horacio, el inquisidor, se deduce que el hombre extravió su camino al seguir los mandatos de la *razón*, pues ella, en realidad, lleva por el camino de la mentira, la hipocresía, la renuncia y el absurdo: el error disfrazado de orden.<sup>6</sup> Rebelarse contra esto —la violenta mentira de nuestra civilización—, no significa necesariamente descubrir el camino opuesto, ya que en el acto de rebelión fijamos un orden que, en el fondo, no puede ser tal, sino el otro lado del desorden o, para decirlo con una metáfora, el lado ciego del espejo. De ahí, la desesperación. De ahí, la urgencia de actuar, y como quien actúa es un desesperado, no logra sino herir y destruir lo que ama: al ser que, por impulso natural y condición de inocencia, resuelve la tragedia viviéndola. ¿Quién vive? La Maga. Quien vive es, en verdad, quien se hunde, agoniza y muere en la locura que es nuestra suerte, quien se da sin pedir nada, en el acto del amor. ¿Quién muere? La Maga, porque no se vive de regalo y hay que pagar el precio y el precio va en el conocimiento de que hemos venido solamente a ver la sinopsis de un drama barato. El drama sube de precio cuando comprendemos que nosotros estamos en medio del escenario. No hay, entonces, otro camino para el desesperado auténtico que desgarrarse las vestiduras, de adentro y de afuera, llorando de amor por el mundo que borra de una plumada o de un salto. Horacio.

Insistamos en algunas de estas ideas a propósito de la muerte de Rocamadour, uno de los capítulos magnos de *Rayuela* (los otros dos capítulos culminantes, a mi juicio, son el 56, diálogo de Traveler y Horacio, y el 41, Talita en el tablón: en ellos aparece Cortázar con todos sus cuchillos afilados y las baterías cargadas, atacando, entonces, en la plenitud de sus poderes). Composición de lugar: es el cuarto de La Maga. Rocamadour, su hijo, a quien ella cuida y mimaba con la tierna torpeza de los ligeramente tarados, muere mientras ella conversa con Horacio. No se da cuenta. Horacio constata el hecho y se calla. El diálogo va transformándose en conversación a medida que llegan otros personajes y, en la madrugada, se convierte en seminario filosófico. Tema: la teoría del co-

<sup>6</sup> Cf. Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, cap. "Las letras y las artes en la crisis de nuestro tiempo" (Buenos Aires: Aguilar, 1963, pp. 56-89), donde se expone esta misma idea con base histórica y filosófica.

nocimiento y problemas afines, la realidad de la realidad, el orden del caos, el lugar del hombre, la bolsa o la vida.

Todo ocurre a oscuras en un ambiente a la vez estático y mudante, especie de caverna platónica. Una lámpara cambia de puesto, un fósforo se enciende y alumbrada de pronto un cuerpo de pie en la sala: crean una imagen que vivirá por un momento hasta que otra la reemplaza, como un cuadro apaga a otro en una exposición de pintura.

La discusión es brillante, interminable, interrumpida (asaltada, podría decirse), por un viejo que vive en el piso de arriba y que, como Dios, golpea con su bastón en el mundo para protestar de lo que ocurre a sus pies. Toman parte: Ronald, norteamericano, para defender una noción de realidad inmediata (por supuesto); Etienne y Gregorivus, como coristas del oficiante mayor: Horacio, cuya premisa se define así: la vida se hace de crisis en crisis y la razón preside un orden falso. Gregorivus recurre a una metáfora:

"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. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué. Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia, y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos. Ya lo dijo Shakespeare, por lo demás, y si no lo dijo era su deber decirlo". (p. 191).

El raciocinio produce un eco en Etienne y otro en Horacio y otro de vuelta, en Cortázar. Se entiende: es la misma persona que cambia máscaras en la oscuridad. O cuatro mirando el mismo remanso de agua turbia y reflejándose por turno.

El mundo se ha convertido en un absurdo, dice el tango, y fue tal vez porque en un descuido se lo entregamos a la Razón. Grandes posibilidades aquí. El absurdo se disfrazó con vestimentas y ornamentos que aprendimos a venerar hasta que se nos olvidó la trampa y aceptamos el disfraz como realidad verdadera. Deshagámoslo pedazo por pedazo, entero. Empecemos de nuevo. ¿Cómo? ¿Para qué? Entonces comienza otra vez el problema.

La Maga descubre que el niño está muerto. Dios sigue golpeando con el bastón en el piso de arriba. Concluye el seminario. Breve secuencia de cine francés, y Horacio desaparece.

Queda la impresión de que Cortázar, como Camus en *La peste* y Sartre en *Huis clos*, ha escrito una *moralité*: un sermón dialogado, profundo, desgarrador, patético. ¡Ah! Dice el lector, he aquí otro ensayista argentino que necesita de la novela para expresarse. Sin embargo, es evidente

que Cortázar no es un ensayista a la manera de Mallea, por ejemplo. La verdad es que al escribir su ensayo en forma de novela Cortázar se desnuda y muestra las llagas: un *striptease* sangriento, clavado en su cruz.

La teoría del conocimiento pasa a ser, por lo tanto, un problema visceral. Sexo-humor-amor-violencia-pasión-humillación-cólera-agonía-desesperación, son todas condiciones de un hombre que mira a la sociedad contemporánea y en ella descubre, sin mucho asombro, su propio rostro. En el negativo de este autorretrato queda la humanidad. Pienso que Cortázar *siente* más la trágica pureza del desorden, la desesperanza suave y violenta de la traición, el heroísmo intrínseco del fracaso humano que los existencialistas argentinos, y reproduce esto con un arte más libre, más angélico y abominable a la vez.

Cortázar tiene el vuelo de lo que cuelga, la valentía del que corta la propia rama donde está parado, el humor negro (el único verdadero; el verde es puro vómito) de quien se pone trampas en el bosque, en una palabra, la feroz tara que diferencia a los condenados artistas de los filósofos preocupados. No sé si me explico. Camus o Sartre me convencen y me intrigan, Cortázar en el capítulo 56 de *Rayuela* me conmueve. Siento aquí una dimensión humana que no es únicamente parte de una brillante estructura, sino básicamente una grandeza para sufrir, amar y compadecer, signo claro de quien sabe llevar su cruz al hombro y, por eso, la lleva todos los días.

La base filosófica de esta actitud desesperada se resume en otro seminario: el capítulo 99. Las frases claves las pronuncia Horacio:

"Yo diría para empezar que esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de *France-Soir*, este mundo de cortisona, rayos gama y elución del plutonio, tienen tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la Rose*. . . el hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltá, lo han traído a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible. Perdón por el vocabulario". (pp. 506-507)

Horacio pide perdón por el vocabulario, pero no por las metáforas:

"La admiración de algunos tipos frente a un microscopio electrónico no me parece más fecunda que la de las porteras por los milagros de Lourdes. Creer en lo que llaman materia, creer en lo que llaman espíritu, vivir en Emmanuel o seguir curso de Zen, plantearse el destino humano como un problema económico o como un puro absurdo, la lista es larga,

la elección múltiple. Pero el mero hecho de que pueda haber elección y que la lista sea larga basta para mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad". (p. 507)

Buscar la verdad es un acto colectivo, no individual:

"Yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres". (p. 507)

Sin embargo, esa salvación que parece posible en el tren —el *swing*, diría Horacio—, de la especulación y la escala metafísica, se triza como un vidrio al recibir la primera luz del sol en la mañana:

"Me desperté y vi la luz del amanecer en las mirillas de la persiana. Salía de tan adentro de la noche que tuve como un vómito de mí mismo, el espanto de asomar a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez: conciencia, sensación de luz, abrir los ojos, persiana, el alba.

"En ese segundo, con la omniscencia del semisueño, medí el horror de todo lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su eje. Náusea, sensación insoportable de coacción. *Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano*". (p. 426)

Se entiende que personajes como Horacio, La Maga, Traveler y Talita, para decir cosas como éstas tienen que asumir una actitud y una significación simbólicas. Es la ironía que siempre alcanza a los humoristas. La anti-retórica que procrea la retórica.

Horacio es el hombre pensante, el testigo supremo que observa, reflexiona en alta voz, juzga y se condena. Auto-inquisidor. La Maga lo define en una frase: todo y todos *están y son* en alguna parte, sólo Horacio "no *es* en la pieza". No obstante, sería un error considerarlo al margen de la ruina que constata. No olvidemos que él la provoca y sabe que la provoca. Horacio es el único del grupo que se reconoce y se huele. Su doble, Traveler, se comporta como La Maga: deja que la vida le pase por las venas. Las preguntas están demás. ¿Para qué pensar en respuestas?

El contraste entre Horacio y La Maga, ese duelo personal que es una parábola del conflicto filosófico, o para decirlo con palabras que le gustarían a Horacio, de la bronca de éste contra el mundo, se resume en un breve diálogo del capítulo 20. La Maga y Horacio se definen con sencillez:

“—Mis peligros son sólo metafísicos —dijo Oliveira—. Creeme, a mí no me van a sacar del agua con ganchos. Reventaré de una oclusión intestinal, de la gripe asiática o de un Peugeot 483.

“—Lo sé —dijo la Maga—. Yo pienso a veces en matarme pero veo que no lo voy a hacer. No creas que es solamente por Rocamadour, antes de él era lo mismo. La idea de matarme me hace siempre bien. Pero vos, que no lo pensás... ¿Por qué decís: peligros metafísicos? También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos”. (p. 109)

Todos sabemos que, de acuerdo con las reglas del juego, el pensante es Horacio y, por eso, no se matará. En cambio, la Maga... Lo curioso es que ella también raciocina en su patética carta a Rocamadour y filtra el mundo de acuerdo a ciertas categorías. Le sale a contrapelo:

—“Ya no lloro más, estoy contenta, pero es tan difícil entender las cosas, necesito tanto tiempo para entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida, pero ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti ni a mí...”

“Porque el mundo ya no importa si uno tiene fuerzas para seguir eligiendo algo verdadero, si uno se ordena como un cajón de la cómoda y te pone a ti de un lado, el domingo del otro, el amor de madre, el juguete nuevo, la gare de Montparnasse, el tren, la visita que hay que hacer. No me da la gana de ir...” (pp. 222-223)

La Maga elige *algo verdadero*. He ahí la diferencia entre ella y Horacio. No vacila en reconocerlo ni duda al elegir. Horacio tendrá la tentación de escoger hasta el final y su indecisión será la del jugador que espera con un pie en el aire su entrada a la rayuela.

En la segunda parte de la novela ese conflicto que parecía revolver en torno a un eje único, se pone a dar vueltas imprevistas. La Maga pasa a un limitado trasfondo de irrealidad, mientras que Horacio se integra a una trinidad pasional.

Traveler aparece como la mitad de Horacio que se salva aceptando tácitamente las reglas de la trampa:

“En el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas... cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. ‘A lo mejor’, pensó Oliveira mientras respondía a los gestos amistosos del doctor Ovejero y de Ferraguto (un poco menos amistoso), ‘la única manera



posible de escapar del territorio era metiéndose en él hasta las cachas.” (p. 402)

Horacio, en el papel de Traveler, pensaría en sabotear la trampa desde adentro, disfrazado de ciudadano y buen vecino; pero aún esta función, con lo que ella entraña de compromiso y renuncia, le resultará inaceptable:

“...no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado”. (p. 509)

Talita, en quien Horacio no puede dejar de ver a la Maga, es el fiel de la balanza, pero un fiel que se inclina inesperada y caprichosamente hacia un extremo. Horacio se ha instalado en Traveler y Talita y, con él, metió también a la Maga. Está dada, entonces, la pauta de la violencia. La relación entre Talita y Traveler se aclara: les une un amor profundo por... Horacio. Sienten que deben deshacerse de él; Horacio mismo pide que lo echen. Es imposible: la trinidad existe en función de las fuerzas que tratan de romperla.

La parábola que usa Cortázar para definir este drama es buena muestra de su virtuosismo implacable. Se trata de un acto de circo ejecutado en la calle, Talita a caballo en un tablón, entre dos ventanas de edificios vecinos, con un público de niños que le miran curiosos las entrepiernas, y dos hombres en los opuestos extremos sintiendo que hacia donde ella se mueve, se mueve también la vida. La *bida*, como diría Horacio. Talita indefectiblemente se aleja de su marido y se acerca a los brazos del amante, pero *la fuerza del destino* la detiene y la lleva hasta Traveler quien, con voz desgarrada, la recibe exclamando “¡Volviste!”, en una parodia sanguinaria del trance que acabará con ellos.

Del circo, lógicamente, los amantes pasan al manicomio. No puede haber otro lugar para el desenlace de esta rayuela. El lugar del crimen, por decirlo así.

Los términos de la locura son claramente delineados por el narrador. Horacio, desde su cuarto de celador, ve como la Maga se empeña en entrar al cielo de la rayuela y como fracasa. Talita deja a Traveler en la cama y se va en busca de Horacio, éste la conduce a la morgue del Manicomio (lugar donde se congelan los difuntos y las cervezas del personal) y allí la besa. Pero, presintiendo que tiene sus horas contadas porque Traveler ha de matarlo, regresa a su cuarto y organiza un sistema de defensas con hilos y palanganas ayudado por un paciente. Se acomoda precariamente en el marco de la ventana, y espera. Llega Traveler. Horacio lo recibe detrás de su cortina de hilos. Abajo, en el patio, autorida-

des; guardas y locos presencia fascinados el duelo. Más, no es en un combate que se consuma el sacrificio, sino en un diálogo.

Horacio, desgarrado, buscando desesperadamente lo que él mató mientras creía descubrir la vida, se desarma ante los ojos del amigo que lo observa llorando. En ese llanto y en la ternura de Traveler que lo defiende contra el verdadero enemigo que se acerca, Horacio comprende la realidad de su doble: es él quien se salva *viviendo* el error, dentro del error, en una verdad que no podrá ser jamás la suya. La desesperación de Horacio, el sufrimiento moral insoportable, la presencia real de la Maga que lo llena de humo y de lágrimas, el convencimiento de que ha destruído la vida cuando quiso entenderla, la emoción de Traveler al reconocer esta impotencia, no son el relleno de un ensayo ni la curva de una parábola, sino factores de recreación profunda del drama de la humanidad contemporánea. Así como algunos de los jazzistas del Club me parecen proyecciones literarias de una polémica que Cortázar ejercita contra sí mismo, así estas gentes del circo y del manicomio me parecen desesperados independientes. Creo que en la angustia de Horacio y la compasión de Traveler se encierra la lección de humanidad de este libro.

Resumiendo: el conflicto fundamental planteado por Cortázar es el de un hombre del Medio-Siglo que intenta razonar en múltiples planos, registros y tonos, la sinrazón de su condición humana. Para quienes se identifican hoy con esta problemática *Rayuela* ejerce un poder catártico, algo así como la función definidora que tuvo *La montaña mágica* allá por mil novecientos treinta. La presentación del conflicto ideológico es en ambas novelas polarizadora, dialéctica, irónica, brillante. Pero *Rayuela* es un juego que se parece a la ruleta rusa, y *La montaña mágica* una especie de solitario. Thomas Mann defendía una posición humanista burlándose de ella. Cortázar reconoce una verdad existencial como una sentencia de muerte. Sin embargo, es preciso dejar muy en claro que, en la persona de su narrador, Cortázar *se juega entero* y si hemos de acompañarlo tendrá que ser militantemente. He aquí la sátira de gran estilo: si hemos de jugar, juguemos con fuego; el circo supremo donde los payasos se dan con garrotes de verdad y el cañón del hombre volador está cargado con dinamita.

Consideremos ahora la problemática estética, la teoría del lenguaje y de la novela. Cortázar reconoce la presencia de un ojo mágico que analiza, regula y determina desde adentro la forma de *Rayuela*. Dice: "Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirlo". (p. 501) La referencia es a Morelli, el viejo escritor

accidentado, moribundo, cuyos "manuscritos" caen en manos de Oliveira y compañía. La existencia de Morelli como personaje de la novela le permite a Cortázar autocriticarse con soltura e ironía. ("Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Moelli no son precisamente originales" (p. 592).

La posición de Cortázar-Morelli con respecto al lenguaje puede sintetizarse del siguiente modo: así como la realidad se le da al hombre ya vivida, es decir, una *forma* que ha de aceptarse sin protestar, un camino fijo, una coerción, así también el hombre recibe el lenguaje ya hecho, falseado por toda clase de subterfugios éticos y estéticos. Es necesario, entonces, devolverle al lenguaje sus derechos, expurgarlo, castigarlo, como medida higiénica:

"Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acabó por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo" (p. 500).

La tarea consiste en reconquistar los significados primigenios y elementales, en destruir toda retórica esteticista en la literatura, desarmarle sus tramas, entregar fragmentos como los entrega la vida, dar un complejo de retazos al lector para que éste los absorba, los re-cree como decía Unamuno, y les confiera algún sentido. Refiriéndose al género de la novela, dice Horacio:

"Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra..." (p. 595).

El lector ha de ser un cómplice a quien se le murmura bajo cuerda y se le sugieren rumbos esotéricos. El resultado será una *Rayuela*:

"Provocar, asumir un texto desaliñado, minuciosamente antinovélistico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gídiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resultantemente en contra, buscar aquí también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía,

la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie" (p. 452).

Se requiere una narrativa "catalizadora de nociones confusas y mal entendidas" para un lector que es el compañero de ruta del novelista. La ironía, el uso de la materia en gestación y de "la inmediatez vivencial" dan origen a la *novela cómica* ("¿y qué es Ulyses?") que transcurre "como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar" (p. 454).

Nítidamente se nos dan las normas, el sentido, las partes y la estructura de la novela como expresión de la realidad y, simultáneamente, la teoría se pone en práctica.<sup>7</sup> Y, como si fuera poco, las citas claves de Morelli son consideradas por Oliveira como *pedantísimas*. El círculo se cierra y quedan, a la pasada, las fuentes del milagro: Gide, Joyce, Gombrowicz y por ahí, como fantasmas que se equivocaron de *seance*, Pound y Kafka.

El círculo a que me refiero es el que integra a una novela con su anti-novela, círculo de impulso dialéctico cuya fuerza, por lo tanto, deriva de polos contrarios. No deseo sugerir ninguna nitidez en el proceso. Cortázar es sincero y eficiente en su intento de destruirse por dentro, su anti-novela ataca los primeros 56 capítulos de *Rayuela* desde ángulos múltiples con bombas de tiempo y granadas de mano. Sin embargo, el lector común (no pienso en lectores-hembras ni en lectores-machos, sino en hombres y mujeres que leen) dejará los capítulos prescindibles para alimento de críticos y profesores, y no se quedará con una novela abierta —la que propicia Cortázar—, preferirá una novela cerrada: la historia de la Maga y Horacio que se desenvuelve un poco a la manera de "rollo chino". Esta es la *Rayuela* que se comenta en público. En la otra crecen abundantes raíces de una retórica cortaziana. De vez en cuando Cortázar da unos dos de pecho, para sacarle el sombrero, compitiendo favorablemente con los cantantes de la novela tradicional argentina y española. Por cierto que si se observa en estos manejos se ruboriza y le pone hache a la palabra alba y *b* a la vida...

No creo que *Rayuela* acabe con ninguna forma de novelar que no esté ya terminada. Tampoco pienso que Cortázar haya inventado forma nue-

<sup>7</sup> Digamos también que si alguna función desempeñan los "capítulos prescindibles" es la de exponer a través de Morelli y los comentarios de Oliveira esta teoría de la novela. Búsquesela en toda su extensión y variedad en los capítulos 79, 82, 84, 94, 97, 99, 112, 115, 116, 145 y 154.

va alguna. Esto es obvio. Proust, Tolstoy, Gide, como se ha dicho, son antecedentes innegables de su experimento. Además, Cortázar no se propone tales empresas. Se las carga, en cambio, a Morelli.

Pero hay aún otra *Rayuela* que me interesa, acaso, más que ninguna: me refiero al libro que, planteando la condición humana de Horacio y su gente, responde con claridad mortal y honestidad suicida a las preguntas básicas de la actual generación en rebeldía contra el *establecimiento* burgués y sus podridas fórmulas y normas sociales. Hay algo de Guevara, de Leroy Jones o de Eldridge Cleaver en el lenguaje de Cortázar cuando le habla a una generación que se niega a aceptar una vida hecha y contrahecha y rumiada, una coerción criminal, una renuncia anticipada y sin disfraz para encajar en los casilleros y las trampas del Matadero. Cortázar habla de acción en la desesperación, de protesta fuera de orden, nunca bajo compromisos, de autenticidad en todo trance. No es ésta, entonces, una *Rayuela* exclusiva para *hippies*, *beats*, *zens*, *dropouts* y *turned-ons*. Es una rayuela en la que podemos jugar todos: inocentes y condenados, sin excepción.

Libro duro, blando, sangriento, triste, dulce y angustiado, *Rayuela* responde a una generación que se pierde dando un noble combate para borrarle las mentiras a la sociedad contemporánea y, en el proceso, borrarlos a todos la máscara familiar. Si esto suena demasiado serio y poco literario, y en su severidad pudiera traicionar las intenciones de Cortázar, terminaré repitiendo las palabras del maestro de Morelli, el antinovelista polaco Witold Gombrowicz:<sup>8</sup>

"Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas —conceptuando la obra como una partícula de la obra y tratando el hombre como un fusión de partes de cuerpo y partes de alma —mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga y engaño, y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y, por Dios —no vacilo en confesarlo— yo deseo esquivarme de vuestro Arte, señores, como de vosotros mismos ¡pues no puedo soportaros junto

<sup>8</sup> Novelista polaco que residió en la Argentina, autor de *Ferdynandke*, *Diario argentino* (1968) y *La seducción* (1968).

con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!" (p. 614).

FERNANDO ALEGRÍA

*Stanford University*