

## Aproximación a *Rayuela* \*

Las grandes novelas o las novelas renovadoras —aquellas que remueven el subsuelo literario y alteran las normas de la ficción—, empiezan siempre por producir escándalo en el lector y más de alguna desazón en el crítico. *Rayuela* no ha escapado a esta ley rigurosa, así como la sufrieron en sus días el *Lazarillo*, el *Quijote*, *Los monederos falsos* o el *Ulises*. Los lectores de la época seguramente se preguntaron —desorientados—: es esto una novela? En las letras hispanoamericanas, desde hace quince o veinte años, el proceso es parecido: exégetas y lectores han debido reacomodar modos de conocer y estimar ante libros como *Adán Buenosayres*, *Pedro Páramo*, *La casa verde*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Paradiso* o *Rayuela*, para nombrar ejemplos sobresalientes y conocidos. Con palabras extraídas de la propia novela de Cortázar podríamos anotar: "cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados" (490).<sup>1</sup>

El lector —todo crítico empieza por ser un lector excepcional— se ha visto obligado a enriquecer los mecanismos de percepción; ha debido dejar sus posiciones cómodas y tradicionales y plegarse a formas de arte —las formas del siglo veinte— que, lo mismo en la música que en la pintura, en la poesía que en la novela, le exigen cada vez más, le arrebatan y envuelven, le sacuden y destronan, pidiéndole esfuerzos antes no ensayados.

Las alteraciones de la estructura narrativa, el enriquecimiento, experimentalismo o destrucción del lenguaje tradicional de la ficción, el planteo cada vez más denso del mundo representado y sus proyecciones ideo-

\* Trabajo leído en Purdue University, Lafayette, Indiana, en la reunión anual de la Midwest Modern Language Association, el 2 de noviembre, 1967.

<sup>1</sup> Las citas de *Rayuela* corresponden a la segunda edición de la obra, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

lógicas, nos obligan a desplegar un registro progresivamente más complejo y comprometido ante cada novela. La ficción que hace treinta o cuarenta años mostraba una dirección más bien folklórica o socialmente combativa, ha superado su etapa documental y de denuncia, para asumir las dimensiones profundas de la revelación ontológica o la exploración metafísica.

Esta transición compleja de la *novela-paisaje* o la *novela-espejo* a la *novela-abismo*, la *novela-laberinto* o la *novela-revelación* es algo que por la inmediatez del proceso aún se nos oculta en todos los matices de su relieve. No es raro que la desazón acarree —muchas veces— las negaciones injustas y hasta empecinadas. Lo que importa anotar, con los riesgos de la insistencia, es que de la novela entendida a menudo como actividad fotográfica —con subido elogio para la fidelidad de la lente que *reproduce*— hemos pasado, en tránsito de profundidad, a las obras de *intención espeleológica*. Esta designación la acuña una nota teórica incluida dentro de la misma *Rayuela*, constantemente desdoblada —tradición cervantina— en ficción y crítica de esa modalidad narrativa. Como afirma Morelli, el teórico inserto en la creación de Cortázar, para el autor era “inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla” (501). *Rayuela* trae aparejada la poética que la explica y aclara con eficacia. O textos conexos ayudan a entender las intenciones del autor.<sup>2</sup>

Ana María Barrenechea, en una reseña penetrante que publicó en la revista *Sur*, situó a *Rayuela* en la tradición novelística que arranca de Cervantes, tradición que “al abrir la novela a la vida la incluye en su totalidad: los hombres con sus acciones y sus pasiones, con sus problemas y sus imaginaciones, y también los productos de lo que imaginan, la literatura y el arte, sin olvidar el análisis, la pasión o la burla sobre ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad creadora ha producido”.<sup>3</sup>

Tomemos esa idea de la *intención espeleológica* como una ventana o portillo para ingresar en el mundo calidoscópico,<sup>4</sup> siempre dinámico y en proceso de hacerse, o deshacerse, que *Rayuela* nos propone.

<sup>2</sup> Así ocurre, por ejemplo, con un fragmento de *Ferdynurke*, que forma la *morelliana* número 145, trozo perfectamente vertebrado con respecto del sentido de *Rayuela*.

<sup>3</sup> Ana María Barrenechea, “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”. *Sur*, Buenos Aires, N° 288, 1964, p. 69.

<sup>4</sup> La visión del mundo como un cambiante y sorpresivo calidoscopio es imagen recurrente en *Rayuela*. El calidoscopio, como microcosmos de estructura alega y siempre inesperada, además de lúdica, aparece así como una proyección del mundo-*Rayuela*. “Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización

El 'acontecimiento' de una novela, tradicionalmente asumido, lo recibe cada lector como una disposición dada, como un *orden cerrado*, estático, hijo de la voluntad ordenadora de quien lo crea. El autor nos entrega la ficción sujeta a una estructura fija, correspondiente a la ordenación más o menos rígida en lo que las letras hispánicas conocen como *capítulos, partes, tratados, trancos* e incluso *actos*: *La Celestina* leída como una novela. Aun cuando no exista disposición capitular, o de partes o secciones, permanece cierta arquitectura constante de principio—medio—fin. Esto rige hasta para la novela que inicia su acción *in medias res* o para aquella disposición antilínea que se ordena poéticamente sobre la base de un tiempo interior. La obra *se da así* a su lector; éste no puede rebelarse. Habrá de someterse a lo establecido como estructura, si bien cuenta—claro está— con la sabia independencia de sus proyecciones imaginarias.

Lo anterior no ocurre en *Rayuela*, 'ficción en libertad', 'libro en perpetuo movimiento'. Primera sorpresa y destrucción: la novela puede ser varias novelas o por lo menos *dos novelas*, de acuerdo con posibles órdenes de lectura que se sugieren en una brújula o *aguja de navegar* presentada en un "tablero de dirección". El creador, parado ante una bifurcación o pluralidad de caminos, ante varios juegos de posibilidades, nos indica que —como en la existencia— podemos *elegir* rutas o derroteros: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes... (7)."

Las dos posibilidades son: leer el libro siguiendo el orden de los capítulos 1-56, lo que supondrá conocer 404 páginas en la segunda edición (1965); o bien en el orden de capítulos 73, 1, 2, 116, 3, 84, 4, 71, 5, etc., lo que obliga a pisotear una causalidad bastante pisoteada ya en el libro, a incorporar al texto narrativo su correspondiente ilustración teórica y a no llegar a un capítulo que en este orden de lectura desaparece, se fantasmiza: el 55. Si conocemos la novela en esta arbitraria secuencia

---

que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley" (533). Véase también la p. 533. En *Los premios*, Persio afirma: "No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio". Pág. 44 de la sexta edición, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

propuesta, agregaremos más de 200 páginas que el otro orden de lectura nos negaría.

Y —burla, juego o capricho— *Rayuela* se convierte en acto pleno de conocimiento novelesco en cualquiera de las dos posibilidades lectivas ofrecidas, las que, de todos modos, no agotan el mundo-*Rayuela*. Todo ello supone una "teoría del lector" que no se nos oculta: la hallamos inmersa y explícita en sus páginas, así como encontramos una también explícita "teoría de la novela".

Desde este punto de vista, *Rayuela* es, por lo menos, el juego de tres capas *geológicamente* ordenadas —en perfecta imbricación: un *cuerpo fictivo*, seguido de una doble ilustración teórica que es la clave para éste. La que explica cierta clase de lectores o *antilectores* y la que presenta una nueva teoría de la novela o *antinovela* en sí. Esta triada no se muestra escrita sino *desescrita* es decir, con un total desprecio por la lengua literaria en su sentido tradicional.<sup>5</sup> Lo que debe ser destruido es la literatura que no revela esfuerzos creadores en el estrato fundamental de la lengua y la literatura ficticia de *personajes*, para instaurar así la *desnovela* y la *desescritura* como legítimas formas de penetración en la existencia de *personas*. La clave es unamuniana, si buscamos antecedentes peninsulares, y entronca con Roberto Arlt y Leopoldo Marechal si necesitamos presentar precedentes del Río de la Plata. Para llegar a este nuevo terreno no hubo sino la posibilidad del terrorismo y la destrucción, el *harakiri* literario, como se indica en una meditación contenida en la misma obra: "De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitan a espeluznantes harakiris (602)".

La teoría que acompaña a *Rayuela* nos hace claro el menosprecio por un afán simplemente embellecedor —mentiroso— de la palabra, que, en el mejor de los casos, sólo producirá el "lector hembra":

<sup>5</sup> Hay en *Rayuela* un capítulo que ilustra muy bien este punto: es el 34. En él, Oliveira, instalado en el cuarto que desertó la Maga, observa los libros y revistas que ésta leía. El capítulo, por su disposición tipográfica, resulta bastante oscuro para el lector que no encuentra la clave del juego propuesto: ha de entenderse que el personaje toma un libro y lee sus páginas. El libro es —no se nos dice— *Lo prohibido*, de Galdós. Su texto ocupa las líneas impares; la meditación crítica del personaje, en cambio, las pares. Frente al texto galdosiano ("En setiembre del '80, pocos meses después del fallecimiento de mi padre, decidí apartarme de los negocios..."), observa el personaje: "Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando esta sopa fría y desabrida [...], una lengua hecha de frases preacufiadas para transmitir ideas archipodridas, las monedas de mano en mano..." (227).

Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector hembra, al tipo que no quiere problemas 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 (501).

La novela no ha de ser mero reflejo: deberá asumir la condición de *punte* o *empuje* que proyecte a su lector hacia una búsqueda trascendental o metafísica, lo que jamás logrará la mera complacencia estética: "Los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica (539)".

Repetidamente ha venido diciendo Julio Cortázar que la gran lucha del novelista hispanoamericano es con el lenguaje y contra los engaños que éste conlleva. O que no hay verdadera creación novelesca sin creación de lenguaje o sin destrucción de la lengua narrativa admitida:

Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje, ha dicho. Hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos... La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo.<sup>6</sup>

Ahora bien, lo que importa más es que a esa voluntad de destruir el lenguaje tradicional de la novela corresponde otra apetencia destructora: la que guía al personaje Oliveira frente a un mundo que no acepta, que rechaza con violencia, ese mundo oculto tras "la gran máscara podrida de Occidente" (560).

Además de la disposición *geológica* de *Rayuela* en el orden anotado, encontramos otro juego de planos, nueva triada que nos da la novela "Del lado de allá" (París), la "Del lado de acá" (Buenos Aires) unidos por la frecuente transfiguración de personajes: La Maga se encarna en Talita; Oliveira se ve doblado en Traveler—; y "De otros lados" ("Capítulos prescindibles") que, omitidos por un "lector-hembra" o un lector-alondra —es decir, obediente, inadvertido o sumiso—, significarían negación de los estratos teóricos ya mencionados, con la consecuente pérdida de su utilidad iluminadora del conjunto de *Rayuela*.

<sup>6</sup> Declaración de Cortázar a Luis Harss, tal como éste la recoge en la página 285 de su libro *Los nuestros* (Buenos Aires, 1966).

Lo anotado en relación con la forma de *Rayuela* nos obliga a asumir la experiencia de su lectura incorporándola en contextos estéticos vigentes para explicar el arte narrativo de nuestro tiempo: arte las más de las veces arduo y complejo, críptico y exigente. La novela se ilumina convenientemente si la acercamos a dos categorías que la estética italiana —a través de Gillo Dorfles y Umberto Eco— ha desarrollado con propiedad. Nos referimos a las nociones de *asintactismo en la literatura moderna* y de la *poética de la forma abierta*, que podemos aplicar con licitud al libro de Cortázar.

Tanto en su *Discorso tecnico delle arti* (1952) como en *Il divenire delle arti* (1959), Gillo Dorfles ha desarrollado el concepto del *asintactismo* en la literatura moderna, como una voluntad de rehuir o abandonar "las leyes constrictivas de la gramática",<sup>7</sup> lo que puede verse en Joyce, Gertrude Stein, Gottfried Benn y otros. En consonancia con los cambios en el lenguaje plástico y musical contemporáneos, prosa y poesía de los últimos decenios se han apartado de la "tessitura logico-sintattica"<sup>8</sup> para decir lo que resultaba inexpresable en un esquema "figurativo" de la lengua. Era necesario llegar al anti-o-no-figurativismo sintáctico, aquello que el lector de *Rayuela* encuentra aquí y allá, como un salto frecuente al irracionalismo lingüístico, la invasión constante del "pensiero parlato". Este irracionalismo de la lengua que, como el de la fantasía, revela con claridad la deuda que Cortázar no oculta respecto del surrealismo.<sup>9</sup>

La otra categoría estética que hemos de aprovechar para el mejor entendimiento de *Rayuela* es la de la *poética de la forma abierta* que Umberto Eco desarrolla en uno de los ensayos del libro *Forma abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Al referirse a formas recientes de la música instrumental, el investigador italiano observa

<sup>7</sup> Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti* (Torino, 1959), p. 232.

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, p. 232.

<sup>9</sup> La deuda de Cortázar con el surrealismo se percibe en cuantioso sector de su obra. Estudio por hacerse, como el de la huella de ese *ismo* poderoso en las letras hispanoamericanas. En una nota que Cortázar publicó en *Realidad*, V [1949], 349-350, con el título de "Un cadáver viviente", leemos: "... conviene acordarse que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso: *El cadáver exquisito beberá el vino nuevo*. Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido. Cuidado, señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós; él está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esa tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros".

la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete, el cual no sólo es libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor (...) sino que debe francamente intervenir en la estructura de la composición (...) en un acto de improvisación creadora.<sup>10</sup>

Esta creciente participación del lector en la obra —característica en textos que plantean el problema de su *agenerismo*, desde el viejo y siempre vivo *Libro de buen amor*— es perceptible en creaciones recientes en que el lector asume la función de *ordenador-del-mundo*: un clarísimo ejemplo es *Pedro Páramo*.<sup>11</sup>

*Rayuela* iba a llamarse *Mandala* —homenaje a la filosofía del Zen, tan presente en sus páginas—, pero apareció con el título de *un juego* en cuyo desarrollo son básicas las casillas opuestas y separadas por un arduo camino que ha de ser recorrido: *cielo e infierno* y la apetencia del primero como meta que se logra después de ciertas 'pruebas' purificadoras. 'Cielo' e 'infierno' en las proyecciones de *Rayuela* extienden sus alcances a 'razón-sinrazón', 'búsqueda-hallazgo', 'norma-casualidad', 'lógica-irracionalismo', 'orden-caos', 'autenticidad-inautenticidad', 'intelectualismo-antiintelectualismo'. Es decir una base dialéctica, de movimiento continuo en el avatar de los personajes, de oscilaciones pendulares en la dirección de una búsqueda trascendente no agotada en el recinto de la ficción. Pero ni dualidades ni ambivalencias representan en una *summa* la rica proyección de este múltiple mundo imaginario; no hay *sí o no*, o *sí y no*, como el mismo Cortázar pone en claro al responder sobre el dilema 'realidad-fantasia':

Toda persona que tenga una concepción surrealista del mundo sabe que esta *alianza de dos géneros* es un falso problema. Entendámonos primero sobre la noción misma del surrealismo: para mí es sencillamente una vivencia lo más abierta posible sobre el mundo, y el resultado de esa apertura, de esa porosidad frente a la circunstancia, se traduce en la anulación de las barreras más o menos convencio-

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Barcelona, 1965), p. 27. En la página 51 de su libro, expresa Eco: "El autor ofrece al gozador, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su forma*, aunque esté organizada por otro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo".

<sup>11</sup> Sobre este punto, puede consultarse con provecho lo que observa Hugo Rodríguez-Alcalá en *El arte de Juan Rulfo* (México, 1965), pp. 122-123.

nales que la razón razonante trata de establecer entre lo que considera real (o natural) y lo que califica de fantástico (o sobrenatural) incluyendo en lo primero todo aquello que tiende a la repetición, acepta la causalidad y se somete a las categorías del entendimiento, y considerando como fantástico o sobrenatural todo lo que se manifiesta con carácter de excepción, al margen, insólitamente. Desde luego, siempre ha sido más fácil y frecuente encontrar un caballo que un unicornio, aunque nadie negará que el unicornio proyecta en la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como la del caballo. Para una visión surrealista, la determinación del grado de realidad del caballo y del unicornio es cuestión superflua, que a lo sumo tiene importancia pragmática, sin contar que en ciertas circunstancias un caballo puede ser más fantástico que un unicornio; así, en esta alternación en que una u otra modalidad del ser se nos impone con una evidencia total e indeclinable, los términos escolásticos de realidad y fantasía, de natural y sobrenatural, acaban por perder todo valor clasificatorio. Yo no sé... dónde empiezan o terminan lo real y lo fantástico; en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista (los cuentos de *Bestiario* por ejemplo), mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas. Es evidente que me he alejado del unicornio para trabar una amistad más estrecha con el caballo; pero ese cambio de acento no entraña renuncia ni elección unilateral.<sup>12</sup>

El acontecer de *Rayuela* es —en último análisis— una búsqueda radical de la autenticidad perdida en medio de “sacrosantas obligaciones castradoras” (115): asunto frecuente en las más importantes novelas hispanoamericanas posteriores a 1950; núcleo, por ejemplo, de *Los pasos perdidos*. Y Oliveira —el personaje ductor— se nos presenta como un *perseguidor* de insospechadas proyecciones metafísicas, como lo era el protagonista de la *nouvelle* homónima contenida en otro libro de Cortázar: *Las armas secretas*.

Autodefinition de Oliveira: “Ya para entonces me había dado cuenta de que *buscar era mi signo*, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas (20)”. O, mirado

<sup>12</sup> Mario Vargas Llosa, “Preguntas a Julio Cortázar”. *Expreso*, Lima, 7 de febrero, 1965. Citado por Rosa Boldori, “La irrealidad en la narrativa de Cortázar”. *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, n. 6, p. 14. Esta entrega del *Boletín*, correspondiente a 1966, contiene valioso material crítico y bibliográfico sobre J. Cortázar.



por otro personaje en el juego de prismas que es *Rayuela*: "Desde que te conozco *no hacés más que buscar*" (215).<sup>13</sup>

Por lo mismo, en vez de seguir sometido a un orden que él llama *fariseo*, prefiere los riesgos del absurdo como liberación: "'Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito', se repitió Oliveira" (123)".<sup>14</sup> Lo otro es caer en lo que *Rayuela* denuncia constante y ferozmente: la especialización evasiva, que llama "el escape chico" (434) —dedicarse al gerundio en Tirso de Molina—, o la angostura en que cae la especie cuando vela "en el individuo para no dejarlo avanzar demasiado por el camino de la tolerancia, la duda inteligente, el vaivén sentimental. En un punto dado nacía el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verdura, los negocios o la poesía" (33).

Oliveira fracasa en su dramático empeño—un vivir de autenticidad—<sup>15</sup> y desemboca en la locura o el suicidio presumible, final que el mismo Cortázar dice desconocer.<sup>16</sup> El autor nos explica que "*Rayuela* prueba cómo mucho de esa búsqueda puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así no más de ser occidental, con toda la tradición judeo-cristiana que hemos heredado y que nos ha hecho lo que somos".<sup>17</sup>

<sup>13</sup> El subrayado en las dos citas es nuestro.

<sup>14</sup> A propósito del absurdo, habría que recordar la admiración de Cortázar por la obra de Alfred Jarry y la "patafísica", tantas veces mencionada en *Rayuela*. No es necesario insistir aquí de qué modo los surrealistas tuvieron al creador de *Ubu Roi* como seguro antecedente de la literatura del absurdo. Por este camino llegamos a las máximas concreciones episódicas de la absurdidad en la novela: el concierto de Madame Trépat y el episodio del tablón, inseparable del sentido profundo de sus páginas. "Para mí, dice Cortázar, el episodio del tablón es uno de los momentos más hondos del libro, en la medida en que allí se deciden destinos. Sin embargo, es una broma desafortunada todo el tiempo". Luis Harss, *Los nuestros*, ob. cit., p. 282.

<sup>15</sup> Oliveira, como el protagonista de *Los pasos perdidos*, aunque en otra esfera de desplazamientos, busca no caer en el casillero del Hombre-Ninguno y su rebeldía le precave frente a lo consuetudinario que empequeñece e inutiliza espiritualmente: "Qué inútil tarea la del hombre, peluquero de sí mismo, repitiendo hasta la náusea el recorte quincenal, tendiendo la misma mesa, rehaciendo la misma cosa, comprando el mismo diario, aplicando los mismos principios a las mismas coyunturas" (435).

<sup>16</sup> "En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con el final de Oliveira, ese final en el que realmente no se sabe lo que ha sucedido —yo mismo no lo sé, ignoro si Oliveira se tiró por la ventana y se mató realmente, o no se mató y entró en una locura total, sin contar que además estaba ya instalado en un manicomio [...]—, yo creo que eso fue una tentativa de demostrar desde un punto de vista occidental, con todas las limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta". Luis Harss, ob. cit., p. 286.

<sup>17</sup> Luis Harss, ob. cit., p. 269.

La novela como búsqueda o nostalgia —odisea interior—, se define en el primer capítulo según la lectura *normal*, capítulo que empieza con una interrogación formulada en torno a la mujer que pierde el protagonista; la pregunta se mantiene tácita pero pendiente a lo largo y a lo profundo de toda la ficción: "¿Encontraría a la Maga?" (15).

Una "morelliana" del capítulo 71 nos entrega esta ilustrativa meditación:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage. . . (432).

No en vano esa mujer se llama "la Maga" —no el nombre del bautismo sino el que le corresponde por los actos de un existir que transforma o intuye lo que se esconde tras lo cotidiano—: ella es la *inocente de cultura*, frente a la asfixia intelectual de Oliveira.<sup>18</sup> Es la transformadora, la que desencadena situaciones que en la filosofía del Zen sirven para rescatar la *epifanicidad* inmediata de los objetos y circunstancias; mujer-sorpresa, la que desenmascara y purifica del hábito y la costumbre, hermana de Rosario, la 'diosa-tierra' de *Los pasos perdidos*. Por eso, frente a ella fracasan explicaciones y procesos lógicos y es capaz de remontarse a alturas que otros no alcanzan sino después de arduos pasos racionales o de ajustarse un pesado traje cultural:

. . . para gente como ella el misterio empezaba precisamente con la explicación. La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica a Gregorovius. . . 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 (41).

<sup>18</sup> Oliveira, "asfixiado por la intelectualidad" (L. Harss, *ob. cit.*, p. 273), crea en su torno una enérgica voluntad de superarla. De esta misma voluntad surge en la novela la búsqueda principal: la de la autenticidad escondida bajo una cobertura de costumbres, ritos y limitaciones. En cualquier caso, la atmósfera de *Rayuela* recuerda la de la 'novela para novelistas', cuyo tronco se afirma en Gide y Huxley; y la obra muestra en plenitud lo que Cortázar, en 1949, echaba de menos en nuestra narrativa, a propósito de la aparición de *Adán Buenosayres*: "Ignoro si se ha señalado cómo tropiezan nuestros novelistas cuando, a mitad de un relato, plantean discusiones de carácter filosófico o literario entre sus personajes. Lo que un Huxley o un Gide resuelven sin esfuerzo, suena duro e ingrato en nuestras novelas. . ." Julio Cortázar, reseña de *Adán Buenosayres, Realidad*, V [1949], n. 14, p. 236.

La Maga es la que salva a Horacio Oliveira de caer en el *orden fariseo*, del que empezó a desconfiar en la adolescencia. Y le ayuda a salvarse de la amarra dual de un cosmos engañoso, siempre preparado para tender las trampas que *Rayuela*, como un saber de salvación, o de liberación, denuncia y patentiza. Se explica así la licitud que en sus capítulos logra la constante problematización de la realidad y su carácter básico de obra demoleadora y reveladora, de ataque y destrucción mantenidos:

La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad convencional, incompleta y parcelada. 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 cursos 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... (507).

El acierto máximo del libro es la fusión de su *forma* —o su *aforma*— con la variedad de *mundo representado*: el mundo como caos, el mundo como cambio, el mundo como calidoscopio. La disconformidad de Oliveira y otros personajes con respecto del cosmos circundante, justifica con plenitud, en la novela que lo refleja, el asalto y la destrucción del género establecido.

JUAN LOVELUCK

*University of Michigan*

