

Andrés Amorós

Introducción a *Rayuela*

Esta introducción está tomada de la edición de *Rayuela* dirigida por Andrés Amorós para Editorial Cátedra en su colección Letras Hispánicas, nº 200. Madrid, 1984. ISBN 84-376-0457-5.

ÍNDICE

DATOS PREVIOS	3
UN LIBRO QUE ES MUCHOS LIBROS	6
EL PARAÍSO PERDIDO	9
LA LITERATURA	15
LA NOVELA	19
TÉCNICAS	22
FIGURAS	31
EL PERSEGUIDOR	38
ESTA EDICIÓN	45
POSDATA	47

En 1963, una novela de Julio Cortázar se incorpora a la serie de grandes obras que están publicando los autores hispanoamericanos. Es un libro relativamente difícil que exhibe una serie de técnicas renovadoras y se inscribe dentro del espíritu de la vanguardia. Sin embargo, obtiene una amplia resonancia, sobre todo entre los jóvenes: se lee, se discute, influye en muchos narradores.

Veinte años después, esa obra, *Rayuela*, se incorpora a una colección de clásicos hispánicos. ¿Qué sentido tiene esto? Simplemente, consagrar la realidad de los hechos: *Rayuela* es, ya, un clásico, si sabemos entender adecuadamente este término. No es la flor de un día, ni el *best seller* ocasional que pasa, dejando sólo el reguero de un escándalo más o menos sincero. *Rayuela* es, ya, un clásico de la novela contemporánea en lengua española, como *Cien años de soledad*, *Paradiso*, *La familia de Pascual Duarte*, *Pedro Páramo*, *La saga/fuga de J. B...* Por su calidad, por su difusión, por su influencia, supone un punto de referencia inexcusable. Es un clásico *vivo*, que sigue suscitando reacciones de todo signo. A la vez, se ha incorporado de modo habitual a los cursos universitarios —¡hasta en las universidades españolas!— y ha dado lugar a tesis, estudios y disertaciones académicas sin cuento.

Vuelvo a preguntarme: ¿para qué se incorpora *Rayuela* a una colección de clásicos como ésta? Aparte de confirmar la apertura de criterio de los que la orientan (ha publicado también *Paradiso*, por ejemplo, y buena parte del teatro español de vanguardia), creo que tiene un sentido muy claro: en esta colección, *Rayuela* puede llegar a un público muy amplio que todavía no la conoce. Pienso, naturalmente, en los estudiantes universitarios y de Bachillerato. (Felizmente, los planes de estudio españoles se van abriendo, poco a poco, a la literatura hispanoamericana contemporánea.) Me ha tocado hablarles muchas veces de esta novela. He podido comprobar que les interesaba, pero también que no pocos de ellos seguían encontrando dificultades para entenderla adecuadamente. Con toda sinceridad, creo que esta edición puede ayudarles a disfrutar más con esta novela.

Se han publicado numerosas ediciones de *Rayuela*. Sin embargo, en cuanto yo sé, ésta es la primera vez que se edita con una amplia introducción y numerosas notas, a pie de página. Si siempre soy partidario de este tipo de ediciones —los sufridos lectores de Pérez de Ayala lo pueden decir—, su utilidad me parece muy evidente en una obra de la complejidad de *Rayuela*. Ante todo, cabe aclarar con sencillez algunas peculiaridades técnicas que pueden constituir un obstáculo para no pocos lectores. Además, el texto de la novela está plagado de referencias a lugares, personas, obras literarias, plásticas, musicales... Al anotar algunas de estas cosas —no todas, por supuesto—, no me guía ningún propósito de exhibir erudición pedante. En este caso concreto, tendría, para mí, menos sentido que nunca. Lo único que pretendo es ganar nuevos lectores para *Rayuela* y que éstos sean —como quiere Cortázar— lectores «activos»: que participen, se compenetran y contribuyen a crear la novela. Espero, simplemente, que, entendiéndola un poco mejor, puedan disfrutar más.

La bibliografía sobre *Rayuela* y su autor es verdaderamente aterradora: sin ser gran especialista, he ido reuniendo, a lo largo de los años, unos cuarenta libros, además de artículos de revista, estudios de conjunto... Una marea de letra impresa. Si en esta introducción respetara los cauces habituales del trabajo académico, señalando en cada punto quién lo ha estudiado, qué lectura me ha influido o de cuál discrepo, las referencias bibliográficas serían tantas que producirían un resultado absolutamente indigesto.

He decidido prescindir de todas. Espero que el lector de buena fe me conceda el beneficio de que no lo hago por ignorancia o falta de honestidad. (El lector de mala fe, si es que existe, no me importa lo que diga.) Disculpe el estudioso al no ver citado su nombre junto a una idea o interpretación que él ha sostenido. Todo lo que voy a decir lo debe de

haber dicho ya alguien antes, lo sepa yo o no. Comprenda, en todo caso, que este tipo de edición va dirigido a un tipo de lectores para quienes esas precisiones eruditas resultarían, sin duda, ociosas.

Prescindiendo por completo de la bibliografía crítica, voy a seguir constantemente, en cambio, al propio Cortázar. En *Rayuela* están contenidas —me parece— todas las claves necesarias para entenderla. Quisiera ofrecer una especie de *Rayuela par elle-même*. Más sencillamente: un repertorio de citas bien elegidas y ordenadas serían la mejor introducción, creo, a esta novela. (Poco más puede hacer el crítico, quizá, en cualquier caso.)

Mi relación con este libro no es demasiado académica, espero. Ni siquiera soy profesor de literatura hispanoamericana. Sin embargo, he hablado y escrito mucho sobre *Rayuela*: en España, quizá más que nadie. La razón, además de muy simple, es, para mí, la única que debería contar en estos casos: simplemente, me gusta este libro. Me gustó. Me sigue gustando.

Hace una veintena de años, recién salido de la Facultad de Letras madrileña —en la que no pasábamos de Rubén Darío—, leí con pasión a los nuevos novelistas hispanoamericanos. Era el momento del lanzamiento publicitario del llamado *boom* y yo también participé en ciclos de conferencias, polémicas, coloquios... Pero eso no importa demasiado. Lo que sí importa es que un joven se emocionaba leyendo unos libros, descubría con ellos nuevas formas de escribir, los unía a su vida.

He creído siempre en eso que suele llamarse *las afinidades electivas*. Sin eso, no sé cómo puede un crítico *decir algo*, de verdad, sobre una obra. Hay libros que me gustan, con los que conecto fácilmente; otros, en cambio, nunca podré entenderlos, por mucho que aplique sobre ellos las técnicas de análisis literario que me han enseñado... Creo que entiendo *Rayuela*: lo que ha hecho su autor, lo que ha querido hacer, la corriente de humor y de inteligencia que corre por debajo de estas páginas. Cuando he conocido a Julio Cortázar —hemos charlado, nos hemos escrito— lo he confirmado.

Por eso vuelvo, al cabo de los años, sobre esta novela: un trabajo no pequeño y que ni siquiera tiene que ver con mi dedicación académica. *Ah, les amours d'antan...*, canta Georges Brassens.

A veces, una lectura te llega en el momento justo. (Por lo general, como tantas cosas, suele llegar demasiado pronto o ya tarde, irremediablemente.) Así me ocurrió a mí, me parece, con *Rayuela* —con Pérez de Ayala, con Virginia Woolf... El joven que yo era entonces se entusiasmó, intentó transmitir a los demás esa fiebre. Animé a mucha gente a leerla. Algunos me conocieron —y hasta se hicieron amigos míos— oyéndome hablar de *Rayuela*. Por eso hago ahora esta edición, recordándolos, para que hoy sean más.

DATOS PREVIOS ¹

En 1963, cuando se publica *Rayuela*, Julio Cortázar está a punto de cumplir cincuenta años. Nacido en Bruselas en 1914, había vivido desde niño en Argentina². No fue un escritor precoz; al menos, tardó bastante en publicar. Después de un juvenil libro de poemas, *Presencia*, publicado con pseudónimo, y una recreación mitológica, *Los Reyes*, su talento de narrador comienza a manifestarse en *Bestiario*, cuando tiene treinta y siete años. Después, publica libros de relatos cortos tan memorables como *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) y las divertidas *Historias de cronopios y famas* (1962). Ha ensayado la novela larga con *Los premios* (1960).

¹ Imitando a Cortázar diría que el lector algo enterado tiene la obligación moral de saltar la lectura de estos datos, necesarios, quizás, para otros lectores.

² Prescindo de los datos biográficos. El lector los puede hallar en la introducción de Susana Jakfalvi a su edición de *Las armas secretas*, en esta misma colección (Madrid, 1981, 3.^a ed.).

La obra de Cortázar tiene poco que ver con la línea realista, castiza y telúrica que ha sido la tradicional —para algunos críticos, la única— en la narrativa hispanoamericana. Su búsqueda puede compararse a la de los demás integrantes del llamado *boom*. En resumen telegráfico:

- Asimilación natural de las técnicas renovadoras de la novela contemporánea.
- Profundización en las raíces del mundo hispanoamericano.
- La fantasía creadora no se opone al realismo, sino que lo potencia.
- Intento, como dice Carlos Fuentes, de conducir con una sola mano dos caballos: el estético y el político. (Y quizá son, en el fondo, un solo caballo.)

Dentro de eso, pertenece Cortázar al ambiente narrativo rioplatense: mundo culto, urbano, con habitual dedicación a lo humorístico y lo fantástico. Detrás están, por ejemplo, Roberto Arlt y Leopoldo Marechal; y, por supuesto, Jorge Luis Borges. No es ésta la novela de la pampa, la sabana o la selva: es la narración de Buenos Aires, la gran metrópoli, con su industria editorial, sus revistas de gran prestigio y su ambiente cultural comparable al de cualquier ciudad europea.

Es Cortázar un gran lector, una persona de muy amplia cultura. Nadie más lejos que él, en principio, del «ingenuo», del «buen salvaje». Es un narrador intelectual, con todas las ventajas y los inconvenientes que eso pueda suponer. Le divierten los juegos de la inteligencia; le apasionan las incursiones en el mundo fantástico... que es nuestro mundo, el de todos los días, si sabemos verlo.

Llama la atención en los relatos de Cortázar, desde el primer libro, la sorprendente madurez, la perfección. Parece evidente que el narrador domina todos los recursos del *oficio de escribir*: el lenguaje, la técnica, el juego de las perspectivas, la estructura simétrica, «redonda»; sobre todo, la apertura al misterio, con toda naturalidad, desde una realidad cotidiana que todos podemos conocer.

Años más tarde, Cortázar declarará a Luis Harss que «por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente». La quiebra en esa carrera se produce con un relato, *El perseguidor*, incluido en el volumen *Las armas secretas*: «En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí 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*»³.

Con *El perseguidor*, Cortázar encuentra su voz definitiva. A partir de Johnny Cáster, los protagonistas de sus relatos serán, todos, *perseguidores*, buscadores de algo que dé sentido a nuestra vida sobre este mundo.

Rayuela es la consecuencia de todo esto: un salto hacia delante. En 1951, Cortázar va a París, con una beca del gobierno francés. Allí se queda. Desde el año siguiente, trabaja como traductor en la UNESCO. Vive en su carne, ahora, la realidad del ser escindido entre «los dos lados»: París y Buenos Aires. Vivir en Europa puede significar el peligro del desarraigo, pero también la posibilidad de entender mejor la realidad hispanoamericana: sin provincianismos, sin árboles que tapen el bosque.

Cerca ya de los cincuenta años —insisto—, Cortázar aborda la «gran novela»: además de un relato, *Rayuela* es un intento de entender el mundo, una interrogación hecha obra de arte, una ventana abierta.

³ Las declaraciones de Cortázar que cito están tomadas de sus libros de ensayos y entrevistas. (Véase la Bibliografía.)

La escribió en París, en un par de casas: «Hubo un primer apartamento muy pequeño, en el séptimo distrito, donde empecé *Rayuela* y escribí muchos cuentos. Luego hubo lo que los franceses llaman *pavillon*, es una pequeña casa en lo alto de un viejo depósito que formó una casita independiente, muy linda, por cierto, en la que viví diez años. Allí terminé *Rayuela*...»

Comenzó a redactarla por la mitad y sin un plan preciso: «lo primero que yo escribí de *Rayuela* fue el capítulo del tablón [el 41], sin tener la menor idea de todo lo que iba a escribir, antes y después».

Escribió durante varios años, sin prisas. Salvo el final, muy rápido: «El final de *Rayuela* lo escribí todo en el manicomio, en cuarenta y ocho horas, realmente en un estado (...) casi de alucinación (...). Yo me acuerdo que mi mujer venía y me tocaba en el hombro y me decía "ven a comer", o me alcanzaba un sandwich. Ya comía y seguía escribiendo; no, no podía separarme del libro hasta que lo terminé.»

En otra ocasión añade más datos: «No se imagina en qué estado escribí yo ese diálogo [el final de Traveler y Horacio]. Ese, la muerte de Rocamadour, el concierto de Berthe Trépat, los capítulos patéticos del libro (...). Yo había perdido completamente la noción del tiempo (...). Ahí sí se puede hablar de posesión, esa cosa maravillosa que tiene la literatura. Yo estaba totalmente dominado: era Oliveira, era Traveler y era los dos al mismo tiempo. Ir a comer, tomarme una sopa eran actividades "literarias", artificiales; lo otro, la literatura, era lo verdadero.»

¿Qué historia cuenta *Rayuela*? En la primera parte, «Del lado de allá» (París), Horacio Oliveira vive con la Maga y rodeado de amigos que forman el Club. Muere Rocamadour, el hijo de la Maga, y Horacio, después de varias crisis, se separa de ella. En la segunda parte, «Del lado de acá», Horacio ha vuelto a Buenos Aires: vive con su antigua novia, Gekrepten, que le esperó; en realidad, se pasa la vida con sus amigos Traveler y Talita, trabaja con ellos en un circo, primero, y luego en un manicomio. En Talita cree ver de nuevo a la Maga y eso le conduce a otra crisis.

Este sería, más o menos, el telegrama. A eso hay que añadir una tercera parte, «De otros lados», que agrupa materiales heterogéneos: complementos de la historia anterior, recortes de periódico, citas de libros y textos autocríticos atribuidos a Morelli, un viejo escritor al que Horacio visita después de un accidente de tráfico.

Aunque no sea una novela psicológica, existen en *Rayuela* personajes bien dibujados; sobre todo uno, la Maga, que ha fascinado a muchísimos lectores. Como tantos personajes de novelas clásicas —o menos clásicas— posee un fundamento real: «la Maga existió sin ser exactamente como en el libro. Hay una modificación de su estructura en el libro. Pero fundamentalmente la mujer que dio el personaje de la Maga tuvo mucha importancia en mi vida personal, en mis primeros años en París. Era como ella, no es ninguna creación ideal, no, en absoluto».

No cuenta *Rayuela* una anécdota ajena a su autor; el libro es, también, una aventura personal, una búsqueda autobiográfica: «si yo no hubiera escrito *Rayuela*, probablemente me habría tirado al Sena».

No se asuste el lector si ha oído alguna vez que *Rayuela* es una novela filosófica o metafísica, muy complicada. Piense, simplemente, que es una historia de amor y humor. Así me gustaría definirla —si hubiera que entrar en ese peligroso juego—: amores apasionados, separaciones dolorosísimas, bromas y chistes que le harán soltar la carcajada...

Después de ésta, Cortázar ha publicado algunas novelas: *62. Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973). Desde hace años, participa activamente en campañas a favor de los pueblos hispanoamericanos y sólo le queda tiempo para escribir cuentos. Si no me equivoco, siente nostalgia de otra gran novela —sus lectores, también. En todo caso, sólo una vez en la vida, quizá, se logra ir saltando, casilla a casilla, y empujar la piedrecita desde la tierra hasta el cielo.

UN LIBRO QUE ES MUCHOS LIBROS

Abre *Rayuela* un lector desprevenido y se encuentra, antes de nada, con la sorpresa de un «tablero de dirección». (Es, desde luego, una de las peculiaridades que ha atraído más la atención —y las críticas— sobre esta novela.) No se desanime por la aparente excentricidad. Tómela, ante todo, como un rasgo de humor, una gigantesca broma. Lo es, desde luego, pero eso no quita que, a la vez, contenga elementos de notable importancia. (En Cortázar, es habitual que lo más serio se nos presente bajo ropaje humorístico. Más aún: la forma irónica debería alertarnos —si hiciera falta— sobre la seriedad e importancia de un fragmento.)

Detengámonos, pues, en esta página, porque, además de ser la primera, contiene varias pistas que nos pueden ayudar a entender todo el libro⁴.

Auto-reflexión

Como cualquier novela, *Rayuela* contiene varios elementos: una historia, unos personajes, una estructura, un estilo, una visión del mundo. Además, incluye también otros dos planos, muy evidentes:

- a) Una teoría de la literatura y, en concreto, de la novela contemporánea.
- b) La aplicación de eso a la práctica narrativa; es decir, una reflexión sobre cómo se va escribiendo *Rayuela*.

Estas reflexiones suelen estar puestas en boca de Oliveira o aparecen en los papeles del filósofo Morelli. Me escribía una vez Cortázar: «Digamos, para mejor definir esto que siento, que usted habla de Horacio como Horacio hablaba de Morelli, y ambos de sus libros respectivos (puesto que Oliveira escribe conmigo *Rayuela* mientras piensa en la obra de Morelli de la que sólo conoce fragmentos).»

Conecta en esto Cortázar —como en tantas cosas— con corrientes renovadoras propias de nuestro siglo. Si André Gide publica *Los monederos falsos* y *El diario de los monederos falsos*, Cortázar nos ofrece las dos cosas, a la vez, en *Rayuela*.

Es éste uno de los aspectos que más ha interesado, lógicamente, a los estudiosos de la literatura. Conténtese el lector normal con recordar que Cortázar es todo lo contrario de un ingenuo y que este libro es como una máquina que, además de funcionar bien, contiene todas las herramientas necesarias para desmontarla y comprobar cómo funciona, sin necesidad de llamar al mecánico del taller de la esquina.

Anota Morelli, con laconismo y claridad: «Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla» (99). En este tablón se balancea Cortázar, sin que —a mi modo de ver— la reflexión y la autocrítica sequen su espontaneidad creadora.

Pluralidad de lecturas

Hoy lo sabemos de sobra: todo libro —sea *El Quijote*, *Los tres mosqueteros* o *Eres una pecadora*— permite y postula una pluralidad de lecturas.

Con *Rayuela* no sucede solamente eso: está proponiendo al lector, desde la primera página, más de una lectura.

El truco —aparente— en la disposición tipográfica de los capítulos tiene un sentido más amplio. Como vio Carlos Fuentes, «esta segunda lectura abre la puerta a una tercera y, sospechamos, al infinito de la verdadera lectura».

⁴ De acuerdo con la estructura de *Rayuela*, dividiré esta introducción en muchos cortos apartados, y, para evitar el problema de la distinta paginación según las ediciones, daré solamente, entre paréntesis, el número del capítulo citado.

El contusionado Morelli propone a los amigos del Club que ordenen sus papeles y los preparen para la edición. Teme Horacio que, sin querer, alteren el orden de las papeletas, los cuadernillos, las carpetas... Morelli le tranquiliza: «Ninguna importancia. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana (...). Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y, en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.»

Ese libro —«orden desordenado», estructura abierta, lectura creadora, margen de indeterminación...»—, obviamente, es *Rayuela*.

El «lector hembra»

Ya en su primera novela, *Los premios*, se burla Cortázar del lector pasivo, cómodo, apegado a la rutina: el que está interesado solamente por «qué-va-a-pasar-al-final»; al que le gusta que le lleven, cogido de la nariz, y le den la novela ya digerida, como una papilla.

(Por cierto, utilizó pronto Cortázar una fórmula, «lector hembra», que se hizo popular. Varias veces ha pedido disculpas: «me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner "lector pasivo" y no "lector hembra", porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho». Quede constancia para tranquilidad de feministas.)

Toda la renovación de la novela contemporánea ha ido unida a la búsqueda de ese lector activo, colaborador en la recreación que supone cualquier auténtica lectura. Entre nosotros, José María Castellet divulgó esa noción, hace años, anunciando que había sonado *la hora del lector*.

No sólo el «tablero de dirección»: toda la estructura de *Rayuela* está basada en la complicidad de ese lector activo.

A Morelli, «el verdadero y único personaje que me interesa es el lector» (97). En una nota que Cortázar califica de «pedantísima» (como irónica autocrítica y cautela frente a otros posibles juicios), formula así su objetivo: «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» (79).

Esta apelación al lector nace, por supuesto, de una determinada concepción de la obra literaria. El escritor no debe ofrecer una obra «acabada», perfecta; lo que nos dará serán fragmentos, destellos, «un comienzo de moldeado...». A partir de esas pistas, el lector activo irá creando el laberinto significativo, al recorrerlo. Los dos, autor y lector, se salvarán o se perderán, juntos: «¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?» (99).

Destruir la literatura... haciendo literatura: es una contradicción básica con la que nos toparemos varias veces. Por el momento, baste con decir que el libro tendrá que ser un compromiso entre dos tipos de escritura. Cortázar no prescindirá de los fragmentos brillantes, magníficamente escritos (aquí, el planto por Rocamadour, el concierto de Berthe Trépat...) pero sin concentrarse en ellos; al revés, tratando de romper la ilusión dramática justo en el momento en que el lector ingenuo —todos lo somos, en definitiva— está más emocionado... ¿Para qué toda esta labor de tejer y destejer? Simplemente, para romper moldes habituales, prescindir de fáciles efectismos y *abrir* la novela.

Los «capítulos prescindibles»

Según el «tablero de dirección», después del capítulo 56, «tres vistosas estrellitas equivalen a la palabra *Fin*». Ahí concluye uno de los libros que es *Rayuela*. «Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.»

Ya he aludido antes a su contenido: además de completar la historia, añaden reflexiones autocríticas y perspectivas insólitas. Su origen está claro: «Yo hacía fichas cada vez que

encontraba algo que me interesaba, las tenía allí conmigo y luego eran los capítulos prescindibles, por fin.»

Algunos críticos han censurado esta tercera parte de *Rayuela*, considerándola una especie de «cajón de sastre» donde Cortázar mete esos textos que todo escritor guarda en su carpeta. Creo, sencillamente, que no es así. Su sentido, dentro del conjunto de la obra, me parece evidente —luego insistiré en algunas conexiones.

En otro escritor por el que siento debilidad, Ramón Pérez de Ayala, he encontrado numerosos ejemplos de esta técnica. En casi todas sus novelas, desde comienzos de siglo, existen estos «capítulos prescindibles»: aclara el narrador, al comienzo de cada uno de ellos, que no aportan nada esencial para el argumento de la novela, así que el lector apresurado hará bien en saltarlos. (En Jardiel Poncela, por la vía humorística, podríamos hallar antecedentes paralelos.)

En las novelas de Pérez de Ayala, como en *Rayuela*, no importa saber, en la última página, quién fue el asesino. Por eso, baste con una afirmación rotunda: estos capítulos son, en realidad, los menos «prescindibles» de la novela. El que quiera penetrar de veras en ese mundo, hallará en ellos las claves fundamentales.

En el conjunto de la obra, además, poseen una finalidad musical muy clara: son armónicos que refuerzan —por armonía o contraste— las melodías básicas. Y de vez en cuando nos hacen sentir la delicia: como el «solo» de un saxo; como la «cadenza», en un concierto de piano y orquesta.

El «rayuel-o-matic»

Como estamos viendo, no es incomprendible este «Tablero de dirección», ni siquiera resulta difícil entenderlo. Sin embargo, no cabe negarlo, puede ser visto como un aparatoso «mecanismo». El propio Cortázar se vacuna contra esta posible impresión. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, describe un invento que puede hacer más fácil y grata la lectura de *Rayuela*: el «rayuel-o-matic», un aparato al estilo de los de Duchamp. Se trata de «un auténtico triclinio, puesto que comprendió desde un comienzo que *Rayuela*, es un libro para leer en la cama, a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias». Apretando los botones, van saliendo las gavetas de los capítulos correspondientes. «No faltan ni el mate ni el porrón de ginebra (juraría que también hay una tostadora eléctrica, lo que me parece una pituquería).»

Algunos se han tomado totalmente en serio esta broma, relacionándola con los objetos artísticos «ready-made», de inspiración surrealista...

En realidad, no cabe duda alguna de que se trata de una broma más de un gran «cronopio». Si alguien se lo toma verdaderamente en serio es que la broma ha tenido más éxito... El quiebro final lo confirma: «En una referencia complementaria se alude a un botón G, que el lector apretará en caso extremo, y que tiene por función hacer saltar todo el aparato.»

Una vez más, el humor atenúa la posible rigidez de algo, evitando su esclerosis. En Cortázar, el humor no destruye sino que confirma: la carcajada es la gran prueba, la piedra de toque definitiva.

La Biblia en prosa

«De la Argentina —ha escrito Cortázar— nació un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro...» Ese libro, desde luego, es *Rayuela* (al que también se le puede aplicar la segunda parte de la frase, como luego veremos).

En efecto, hay libros que nacen con vocación de totalidad. Su narrador no se limita a contar una historia sino que pretende crear un mundo, expresar toda una experiencia vital, encerrar el océano en un hoyo de arena... Empresa fallida por definición, por supuesto, pero, también, una tarea a la que vale la pena dedicar el tiempo, el talento, el esfuerzo.

Los tratadistas del género hablan, para estos casos, de la «novela total», la novela «summa», como el tratado de Santo Tomás. *El Quijote* sería, sin duda, el primer gran ejemplo.

Es ésta una noción básica para entender adecuadamente *Rayuela*: «novela total». Éste es sólo, por supuesto, el propósito ambicioso, la diana a la que apunta el arco del novelista; a cada lector le tocará opinar en qué medida lo consigue, a su juicio. Lo que está claro es la ambición de *extender* los ámbitos de la novela, de *ampliarla*, de no dejarla dentro de los límites de *una* historia, por interesante y bien contada que esté. Pretende Morelli «trasgredir el hecho literario total, el libro, si querés» (99).

El primer lema —irónico, por supuesto— de la novela alude también a esa ambición, pues el presunto moralista dieciochesco se dirige a «todos los nombres de cualquier edad, estado y condición que sean», a los que habitan en «cualquier república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir». Este libro puede servirles para «la reforma de las costumbres en general» y ayudarles a conseguir nada menos que «la felicidad espiritual y temporal»: irrisión con vetas de verdad, como tantas veces.

No anda solo Cortázar en este empeño, por supuesto. Su propósito es común, en gran medida, a buena parte de los escritores de nuestro siglo que han intentado ensanchar el campo concedido tradicionalmente a la novela. Recordaré, sólo, dos testimonios paralelos. Afirma André Gide: «Mi novela no tendrá *un* asunto, *un* tema (...). Yo quisiera que *todo* entrara en mi novela.» Y Virginia Woolf: «Hay que *meter todo* en la novela.» Una bolsa sin fondo, un armario lleno de misterios, una chistera de la que siguen saliendo, siempre, los objetos más inesperados: en esa línea se inscribe *Rayuela*.

Recurramos a la prueba (cuasi-matemática) del humor. En la línea inferior del tablero de dirección, el capítulo 58 nos remite al 131, con el que concluye la lista. Pero, si leemos el 131, éste nos remitirá al 58, que nos enviará de nuevo al 131, etcétera. Es la broma final, que nos certifica que la operación ha sido bien hecha: un libro abierto, inacabable, para deleite —o espanto— del lector. «La novela como caja de Pandora», definió Carlos Fuentes.

Para ponderar algo, algunos castizos recurren a esta expresión: «¡la Biblia en verso!». Y, en algunos países, existe la costumbre de acudir a la Biblia como fuente cotidiana de luz y consuelo. Ante una tribulación, los devotos abren la Biblia por cualquier página, sin necesidad de «tablero de dirección».

Rayuela: la Biblia en prosa, un libro que quiere ser —que es— muchos libros.

EL PARAÍSO PERDIDO

La ló(gi)ca

¿Qué es lo que no funciona, en este mundo? ¡Tantas cosas!... Ante todo, la razón no le sirve a Oliveira para captar la verdadera vida: «como siempre, me costaba mucho menos pensar que ser». El racionalismo de Descartes ya no satisface al hombre de nuestro siglo: «en mi caso el *ergo* de la frasecita [*cogito ergo sum*] no era tan ergo ni cosa parecida» (2).

Habría que intentar otro camino —reflexiona Oliveira—, utilizando la inteligencia de otro modo... La vida bohemia de los personajes supone, obviamente, barrer las convenciones del orden burgués: un bidé, simbólicamente, se va convirtiendo en discoteca y archivo de correspondencia... Pero ese aparente caos puede ser el comienzo de un nuevo orden: «por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura» (18). De ahí el interés de Morelli, al margen de modas pasajeras, por el pensamiento oriental; en concreto, por el budismo Zen: «Esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente...» (95).

La novela, según eso, también habrá de prescindir de los esquemas habituales (principio de causalidad, racionalismo, coherencia psicológica) para instaurar un orden más abierto.

Suele utilizar Cortázar el paréntesis dentro de algunas palabras, jugando con el significado. (Es éste un «tic» habitual en la prosa de Guillermo Cabrera Infante.) Por ejemplo, en el título de su siguiente novela: *62. Modelo para a(r)mar*.

En el caso de *Rayuela*, parece un guiño destinado a revelarnos la verdadera identidad: la lógica es solamente una loca y los párrafos más atractivos de la obra de Morelli, aquellos en que muestra su «intención espeleológica» (bucea a mayor profundidad) 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» (141).

En la misma línea, la tajante declaración de que «la herramienta principal, el logos que nos arranca vertiginosamente a la escala zoológica, es una estafa perfecta». Por eso, la auténtica vida nos resulta incomprensible, no alcanzamos a captar su verdadero sentido: «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» (28). O muy feo, pero sigue sin entenderse.

De aquí nace, en gran parte, el atractivo de la Maga. Frente al orgulloso —y angustiado— intelectual que es Oliveira, la Maga es simple y naturalmente *vida*, algo no razonable: «A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales» (6).

Posee la Maga «esa manera de no hacer las cosas como hay que hacerlas» (4); es decir, según los usos habituales, racionales. Lo terrible, para Oliveira, es que, así, 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...» (4).

Como intelectual razonador —aunque se encrespe contra la razón—, Oliveira se irrita y, a la vez, envidia esa instintiva naturalidad vital, que también posee un valor subversivo: haciéndolo todo mal, la Maga «es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás» (45). Así, desentendiéndose de las grandes discusiones, caminando sólo por esta vía de locura, resulta ser hasta más eficaz que el intelectual seriamente comprometido...

Cuando Horacio, en un momento feliz, logra *ver* algo, descubre, a la vez, que la Maga *ya lo está viviendo*: «Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina» (21).

La conclusión es, sencillamente, una petición de ayuda y amor, una oración: «Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos.»

Dicotomías

En la larguísima charla con los amigos, mientras se enfría el cuerpo muerto del pequeño Rocamadour, Oliveira dictamina: «Dicotomías occidentales. Vida y muerte, más acá y más allá. No es eso» (28).

En otra ocasión, pormenoriza más, en una pintoresca enumeración caótica: «todas las dicotomías: el Ying y el Yang, la contemplación o la *Tatigkeit*, avena arrollada o perdices *faisandées*, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en piyama y cataclismos de living room». La solución vendría de una nueva manera de ver que advirtiera que, entre una cosa y su opuesta, existen infinidad de matices, y que las dos, desde otra perspectiva, pueden ser una sola: «El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible. *Que sí, que no, que en esa está...*

Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir, la falsea, es decir, la transforma en otra cosa. Entre el Ying y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá?» (73).

Es éste uno de los temas de permanente reflexión en *Rayuela*: las contradicciones de la realidad, las opuestas perspectivas; más aún, el error básico del pensamiento occidental que parcela la realidad y la falsea radicalmente.

Oliveira, como intelectual, personifica ese error: «a fuerza de tener 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» (3). Así hemos desembocado en uno de los rasgos más evidentes de la estructura de esta novela: París y Buenos Aires, «del lado de allá» y «del lado de acá» no sólo reflejan la circunstancia biográfica de su protagonista —y de su creador— sino que simbolizan la contradicción permanente, el sí y el no que existe en todo, nuestro gran enemigo.

Fuera de la novela, es ésta una creencia arraigada de su autor. Cree, en efecto, Cortázar que es característica de la tradición occidental el que «la inteligencia por su limitación y sus imposibilidades y la lógica aristotélica y toda la herencia de la tradición judeo-cristiana intenta dividir, hacer compartimiento de cosas que deberían estar unidas».

Deberían estar unidas... En el arsenal de citas que hay en *Rayuela*, varias se refieren a este tema. En la moderna literatura de apertura a lo fantástico, Pawels y Bergier ofrecen argumentos presuntamente científicos: «¿Pero qué decir de la insuficiencia de la inteligencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa. Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez, que la molécula de la bencina establece entre sus seis átomos relaciones dobles y que sin embargo se excluyen mutuamente; lo admite, pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina. Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas» (86).

Desde la remota Edad Media, el maestro Eckhardt señala el horizonte: «era lo que quería y quería lo que era».

La loca lógica suele conducir a estas dicotomías, que desgarran la realidad. La novela propone la aceptación de esta permanente dualidad —el sí y el no, el Ying y el Yang— y su ascensión en una unidad superior: el descubrimiento de un nuevo mundo, la revelación de un hombre nuevo. Así llegarían la unidad y la paz definitivas: «el sí sin el no, o el no sin el sí, el día sin Manes, sin Ormuz o Arimán, de una vez por todas y en paz y basta» (73).

El vértigo cotidiano

Nos muestra *Rayuela* cómo solamente nuestra larga costumbre de *ceremonias* nos libera de advertir el caos que está detrás de todas las cosas, en cualquier instante. Se expresa esto con admirable sencillez en el capítulo 41, en el que Talita atraviesa el patio, sentada sobre un tablón, para ofrecerle un poco de mate a Horacio. (Es, como ya dije, lo primero que escribió Cortázar, de toda esta gruesa novela.) Al prolongar la situación, como una goma o un chicle que se estira, el lector siente también el vértigo del personaje.

La reflexión de Oliveira me recuerda un poco la definición del esperpento que hace Max Estrella en *Lucas 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» (22). El vitalismo, entonces, se desborda en un canto lírico al vértigo nuestro de cada día.

Desde el punto de vista contrario (¿contrario o idéntico?), el caos de la vida no se expresa con grandes palabras sino con símbolos 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» (1). 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» (2). Una explicación auténtica (y no la pura información cultural, erudita) debe de ser como respirar hondo, un músico de jazz, «antes de atacar otra vez la melodía» (12).

Así, el mundo mental del protagonista se hace plástico, vivo, ante nosotros y se evitan los riesgos (frialdad, deshumanización, abstracción) de una novela excesivamente intelectualizada.

Un momento de emoción compartida se resume —es el final del capítulo— en un gesto banal, simbólico, cotidiano: «El color de la luz los calienta, y la carpeta verde, el Club. Oliveira mira al centro de la mesa, la ceniza de su cigarrillo empieza a sumarse a la que llena el cenicero» (91). Sólo eso.

«Excentrar el centro»

Con su pintoresca ortografía, el lema inicial de la novela declara: «Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otoño, a mí me da la loca de pensar ideas de tipo esétrico y esótico...»

El centro, lo excéntrico... El protagonista se siente siempre fuera del centro: «... una descolocación, una excentricidad con respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar» (90). De modo más llamativo le sucede a la Maga, con relación al orden habitual, burgués, de los instalados confortablemente en la vida: «a ella también le ocurría (...) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente» (1).

Porque hay otros centros, que simbolizan la unidad: «Y ese centro que no sé lo que es, ¿no vale como expresión topográfica de una unidad?» (19). En el momento de mayor desesperanza, Horacio siente que «le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otras veces llamaba centro» (56).

Será preciso, entonces, *excentrar el centro*, salir de la casilla habitual para buscar otra: más allá, más lejos, detrás, al otro lado...

La novela que expresa esa búsqueda deberá, también, descentrar los cauces usuales del género narrativo. Dialogando con Morelli, recuerda Oliveira el ajedrez indio que tiene sesenta piezas a cada lado, la partida infinita, como el libro infinito: «Gana el que conquista el centro. Desde ahí se dominan todas las posibilidades, y no tiene sentido que el adversario se empeñe en seguir jugando. Pero el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero» (154).

Así, la novela debería *sacar de sus casillas* —de su casilla— al lector: «... algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo» (97).

En ese nuevo centro excéntrico puede estar la nada, por supuesto, pero también la unidad y la armonía, tan buscadas. Oyendo a Bessie Smith y Coleman Hawkins, con los ojos cerrados, Horacio siente que «si un pobre ritual era capaz de excentrarlo así para mostrarle mejor un centro, excentrarlo hacia un centro sin embargo inconcebible, tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible» (12). Tal vez.

La pureza perdida

Sentimos, leyendo *Rayuela*, que, en algún momento, iniciamos un camino equivocado. No se sabe bien cuándo fue, ni en qué consistió esa decisión, pero sí conocemos sus consecuencias: cada paso que damos, más nos alejamos de la verdad. ¿Qué es lo que hemos perdido? En una noche de borrachera, Oliveira realiza un descubrimiento

asombroso: nos falta la pureza: «... un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación...».

En una novela que se caracteriza, entre otras cosas, por su franqueza en la expresión de lo erótico, conviene entender bien esta palabra. El novelista se apresura a poner ejemplos llamativos, para evitar cualquier posible confusión con la moralina: «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 de las señoras frenéticas de cólera y de manojos de rabanitos, pureza de... Horacio, Horacio, por favor. Pureza» (18).

En un momento clave, que luego citaré más ampliamente, el narrador ha precisado que se trata de buscar un cielo «allá lejos pero en el mismo plano» (36).

La borrachera del personaje le lleva a jugar con la palabra, desmenuzándola: «Pureza. Horrible palabra. Puré y después za. Date un poco de cuenta. El juego que le hubiera sacado Brisset (...). Entender el puré como una epifanía» (18). Y en un poema: «Olvidada pureza...»

Pureza, el puré, epifanía: revelación de una nueva realidad, de un hombre nuevo. Pureza: nostalgia de la unidad perdida. Paraíso lejano, que sería necesario encontrar, otra vez.

Se trata, por supuesto, de un viejísimo tema literario. Nada importa eso, si sigue estando vivo y se expresa con vitalidad. En una larga tertulia, los amigos se preguntan: «¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?» (28).

Al este del Edén, Los verdes campos del Edén, La vieja señorita del Paraíso, El Paraíso perdido... Libros y libros, para un hueco que no se llena.

«Todos quisiéramos el reino milenario, una especie de Arcadia...» (56). Igual que los sueños, dormido o despierto: «Todo eso tendrá, me imagino, una raíz edénica...» (132).

Un capítulo entero de la novela, el 71, se dedica a ese tema. Se pregunta Morelli: «¿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 (y van...). *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre.*»

En los muros de una iglesia de Florencia, Santa María del Carmine, Masaccio pintó el desconsuelo de Adán, al salir del Paraíso. Muy cerca está el barrio de San Frediano, con las *ragazze* de Vasco Pratolini y la placita donde los jóvenes florentinos van a tomar helados de mil sabores, al aire libre, en las noches de verano: «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» (71). Y ata y desata, engaña y desengaña.

«All pervading»

Al ocuparse de una obra como *Rayuela*, muchos críticos suelen subrayar su contenido trascendental, metafísico; descuidan, en cambio, el humor: se les escapa lo esencial.

Claro que el humor se nos escurre entre los dedos, como un pez resbaladizo, y en ningún caso se puede sistematizar. No importa: está ahí. Precisamente la unión de búsqueda y humor crea —a mi modo de ver— el tono peculiar de *Rayuela*, el sabor que nos deja su lectura.

Unas veces, una situación tragicómica es llevada hasta el extremo: así, el concierto de Berhe Trépat (23), esperpento de comicidad irresistible. Muy típicos de Cortázar son los efectos humorísticos logrados mediante una lógica implacable: por ejemplo, los «riesgos del cierre relámpago» (130).

Se divierte Cortázar subrayando la puerilidad frívola de nuestro mundo: la gente se lamenta de la escasez de mariposas (146), anuncian en el periódico que una duquesa se rompió una pierna (150), describen cuidadosamente los tipos de jardines (134) o se angustian por la incomodidad de una cotorrita australiana (119). Desde la perspectiva de un tablón que se

balancea sobre el abismo, todo eso resulta, a la vez, absurdo y cómico. (Quizá es la otra cara del mismo tablón.)

Además, el humor de la novela tiene una raíz histórica muy concreta: cree el narrador que a la Argentina —y, en general, a Hispanoamérica— hay que tratarla con humor, acostumbrarla a que no se tome del todo en serio. Me escribió una vez Cortázar: sin el humor, «ese libro sería probablemente insoportable, como es el caso de muchas novelas latinoamericanas que parecen naufragar en sí mismas, en una seriedad que las va aplastando y destruyendo, sin hablar de lo que le pasa al pobre pasajero allí embarcado».

Para Cortázar, el sentido del humor es básico: «trataré de conservarlo mientras viva, porque me parece una cosa muy seria y un ingrediente capital en toda buena literatura».

El humor es el buen camino: «Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie» (79). El más fecundo: «La risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra» (71).

Un paso más. En una ocasión declara Cortázar —en broma y en serio, claro está— algo que me parece de máxima importancia «En fin, señora, el humor es *all pervading* o no es.» Por definición, no admite una zona sagrada, tabú. Se extiende a todo —o no existe. Antes de nada, por supuesto, al propio humorista. La crítica comienza por ser autocrítica. Por eso denuncia «la ironía casi diabólica que podía sospecharse en el éxito de los grandes trozos de bravura» (141). (Pero, a la vez, los ha incluido en la novela.) La marea de humor lo cubre todo.

Así el humor de Cortázar deshace las máscaras —ajenas y propias—, resquebraja las costras rutinarias que impiden el fluir libre de la vida. Su ironía deshace y reconstruye, a la vez; no destruye la verdad: la confirma. Es, sobre todo, uno de los modos mejores de la búsqueda. Desde el punto de vista del lector, ese humor templada la doctrina, suaviza cualquier exceso. La ironía, decía Eugenio d'Ors, es como la salazón: preserva. Aquí, muy claramente, salva del paso del tiempo, mantiene la novela «fresca».

Aparte de otras cosas, *Rayuela* es un libro con el que me he reído a carcajadas. Eso tendré que agradecerse, siempre. (Hace diez años, refiriéndose a un artículo mío, me escribía Julio Cortázar: «Y cuando usted termina diciendo que el libro lo ha hecho reírse a carcajadas, me da una de esas alegrías que pocas veces me han dado los críticos o los lectores.»)

«Yo soy otro»

Se apoya el narrador en un texto de Jean Tardieu: la casa en que vivo se parece a la mía en todos los detalles, las horas son semejantes a las de mi vida, el rostro que veo en el espejo se parece a mi cara. Pero nada de esto es así: «Cuando me hayan devuelto *mi* casa y *mi* vida, entonces encontraré mi verdadero rostro» (152).

Otro capítulo de la novela, el 104, comienza abruptamente con la declaración de que la vida es «un comentario de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos».

De esa conciencia ha nacido *Rayuela*, del «sentimiento continuo de estar en un mundo que es lo que debería ser».

¿Supone eso desesperación? Quizá no. Algunos críticos han visto *Rayuela* en clave nihilista. A muchos, incluso, les ha despistado el episodio final, haciéndoles creer que Oliveira se suicida, lanzándose de cabeza, desde la ventana, sobre la rayuela pintada en el suelo del patio. No es así, como luego comentaré.

Cortázar niega tajantemente este tipo de interpretaciones: «Yo creo que es un libro profundamente optimista, porque Oliveira, a pesar de su carácter broncoso, como decimos los argentinos, sus cóleras, su mediocridad mental, su incapacidad de ir más allá de ciertos límites, es un hombre que se golpea contra la pared, la pared del amor, la pared de la vida cotidiana, la pared de los sistemas filosóficos, la pared de la política. Se golpea la cabeza contra todo eso porque es un optimista en el fondo, porque él cree que un día, ya no para él

pero para otros, algún día esa pared va a caer y del otro lado está el kibbutz del deseo, está el reino milenario, está el hombre verdadero, ese proyecto humano que él imagina y que no se ha realizado hasta este momento.»

La búsqueda no nace de la conciencia de plenitud, sino de sentir la carencia, la mutilación. Lo han expresado los poetas: *La vraie vie est absente... Je suis un autre.*

LA LITERATURA

Las palabras, «perras negras»

No hace falta una gran deformación profesional para advertir que *Rayuela* incluye una teoría de la literatura. (Y una práctica, por supuesto.) La parte teórica está integrada como un factor más de la creación artística, que la lleva a la práctica.

Ante todo, una reflexión sobre el lenguaje, la herramienta del escritor. No se trata de una queja romántica contra el lenguaje («el rebelde, mezquino idioma»), sino de la desconfianza permanente ante un instrumento imperfecto, engañoso, desgastado por el uso común. Lo terrible, claro está, es que no tenemos otra cosa; y lo paradójico, que toda esta denuncia y destrucción del lenguaje sólo puede realizarse utilizando lo mismo que se denigra: círculo vicioso bien evidente, suplicio de Tántalo para el que no existe escapatoria.

Lo ha explicado Cortázar con toda claridad, en declaraciones al margen de la novela. En la época de *Los premios*, ya, vino «esa toma de conciencia de las limitaciones lingüísticas de un escritor; el hecho de que el lenguaje es una herencia recibida, una herencia pasiva en la que él no ha tenido ninguna intervención. El lenguaje, la gramática, el diccionario, él los recibe como recibe la educación que le dan su madre y su maestro».

¿Qué puede hacer el escritor que no se resigna a seguir transmitiendo una visión rutinaria, convencional de la realidad? Luchar con el lenguaje: «Yo ya no podía aceptar el diccionario, ni aceptar la gramática. Empecé a descubrir que la palabra corresponde por definición al pasado, es una cosa ya hecha que nosotros tenemos que utilizar para contar cosas y vivir que todavía no están hechas, que se están haciendo, el lenguaje no siempre es adecuado. Desde luego, eso es un poco la definición del escritor, en todo caso, del buen escritor. El buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente un lenguaje. Es el caso de Joyce modificando una cierta manera de escribir el idioma inglés. Y los poetas, en general los poetas más que los prosistas, introducen toda clase de trasgresiones que hacen palidecer a los gramáticos y que luego son aceptadas y que entran en los diccionarios y entran en las gramáticas.» La serpiente que se muerde la cola, otra vez.

En *Rayuela*, la desconfianza ante el lenguaje es uno de los temas más habituales. En una discusión, para descalificar a su oponente, Oliveira acusa: «Estás usando palabras» (28). (Es decir: sólo palabras, no realidades.) Buscando a la Maga por las calles de Montevideo, se indigna contra «la meditación siempre amenazada por los *idola fori*, las palabras que falsean las intuiciones, las petrificaciones simplificadoras...» (48).

Las palabras son etiquetas imperfectas, que no reflejan adecuadamente la realidad: «— Eso se llama locura —dijo Traveler. —Todo se llama de alguna manera, vos elegís y dale que va» (56). Lo peor es que nos engañan, haciéndonos confiar en ellas, como botellas sucias que ocultan —más que revelan— el verdadero líquido.

Por eso, los bohemios del Club juegan con las palabras, llaman «cementerio» al Diccionario e intentan desenterrarlas. Sueñan con «la Hállulla, el hámago, el haliato, el haloque, el hamez, el harambel, el harbullista, el harca y la harija». Evidentemente, los personajes sienten —y el lector debe procurar sentir lo mismo— cuánto hay en esas palabras de fascinante recorrido por países desconocidos, por playas vírgenes nunca entrevistadas. El cementerio se ha transmutado, ya, en gran repertorio universal, caverna platónica o bazar oriental donde puede hallarse todo.

Jugando con las palabras, por supuesto, se hacen malabarismos con las ideas, se suscitan asociaciones insólitas, se corroe la seriedad ceremoniosa. Por ejemplo, agrupando —como procesión de disciplinantes, diría Cervantes— palabras que comienzan por *lana*, aglutinando el artículo femenino: «Una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapura, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanaúsea, pero nunca el ovillo» (52). Si seguimos tirando, como un gato travieso, ¿a dónde nos llevará esta hebra de lana? ¿Es, sólo, un juego sin trascendencia? Como gustaba de repetir Eugenio d'Ors, nunca se sabe la profundidad que puede haber en un minué.

Todo un capítulo se dedica a la lucha de Morelli contra el empobrecimiento del lenguaje, para devolverle «todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos» (99): creando luz.

Oliveira es el ejemplo claro del intelectual preso en la cultura libresca: aunque se esfuerce en luchar contra ella, no consigue liberarse. Por eso llama a las palabras, con cariño y rencor, «perras negras». El secreto de la Maga, en cambio, se puede explicar porque, sin esfuerzo, *tocaba* la realidad: «no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía». Los amigos comentan con ironía —y seriedad—: «No se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas al Occidente, a las Escuelas. Es malo para vivir en una ciudad, para tener que ganarse la vida.» Por si quedara alguna duda, otro interlocutor proclama la admiración que se espera sienta también el lector: «Sí, sí, pero en cambio era capaz de felicidades infinitas» (142).

Un momento de plenitud puede definirse como aquél en el que las palabras no esconden, sino que protegen y revelan el auténtico sabor de las cosas: «quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose...» (73).

«Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje», ha afirmado Cortázar años después: «hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal en 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.

Jugando con el lenguaje, Cortázar es heredero de una tradición literaria, predominantemente anglosajona: Lewis Carroll, James Joyce, versos infantiles... (Lo mismo hacen, por ejemplo, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy.) Como tiene talento, los juegos del malabarista nos divierten. (Eso, ya, no es poco.) A la vez, con el bastoncillo de Chaplin y las grandes tijeras del mudito Marx está dando golpes en la costra de hielo, esperando que brote y corra libremente el chorro de agua fresca.

Las fórmulas: «como lo, como lo...»

Si el lenguaje ha llegado a nuestras manos ya envejecido, ¿qué decir de la literatura? Por boca de Oliveira y Morelli, en su novela, Cortázar denuncia una y otra vez las convenciones de la literatura habitual: la falsedad, el anquilosamiento, las fórmulas, los tópicos, el peso de la retórica...

El narrador se divierte riéndose de la «buena literatura», entendida en el sentido convencional de la palabra. Veamos un ejemplo muy claro, el capítulo 75: comienza evocando una vida ordenada, tranquila. El mismo ritmo de las frases, muy pausado, reproduce ese clima interior. De repente, en medio de una muy culta enumeración, el fluir de las palabras se atasca. Parece como si el disco se hubiera rayado. Repite insistentemente: «Como lo, como lo, como lo.» A Oliveira le ha dado un ataque de risa: la pasta de dientes le sirve para pintar en el espejo su propia caricatura de payaso trágico, que rompe toda la

armonía cotidiana de la escena. Utiliza Cortázar el paso de la letra cursiva a la ordinaria para marcar 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 seriedad 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 artistas 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...»

IrrisIÓN, así pues, de la «buena literatura», concebida en términos tradicionales. ¿IrrisIÓN de la literatura, sin más? Creo que no. Los experimentos de Morelli, el *alter ego* del autor, tienen ese sentido: «Su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias» (95). Y uno de los amigos generaliza: «¿Para qué sirve el escritor si no para destruir la literatura?» (99).

Voladura, pues, desde dentro, realizada por alguien que está usando como dinamita su propia vida: «se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura y por qué la odiaba desde la literatura misma» (141).

El surrealismo, lo fantástico

Frente a la chatura estética del descriptivismo costumbrista, el creador debe buscar otros caminos. El surrealismo puede ser uno de ellos, con su liberación de la lógica. Cortázar, en efecto, conoce bien a los surrealistas franceses y se refiere a ellos con frecuencia. (Hoy, Evelyn Picon Garfield ha insistido en la influencia del surrealismo francés sobre su obra.) Es muy claro, sin embargo, Cortázar al señalar su distancia; para él, el surrealismo es necesario, pero no suficiente: «los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas...» (99).

Le valió el surrealismo, sin duda, como técnica liberadora, pero no comparte su visión del mundo, su «ortodoxia». Y recuerda con ironía, en ocasiones, sus intentos juveniles de hacer «escritura automática»: hoy, eso —declara tajantemente— «no me interesa demasiado».

Lo fantástico puede ser, también, un ámbito de ampliación de la realidad narrada. Recordemos otra vez que antes de *Rayuela* Cortázar ha demostrado ya su maestría en el género fantástico. También le parece insuficiente, ahora, ese camino. 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» (55). Al fondo planea, sin duda, la sombra magistral de Borges.

Con respeto, pero con claridad, se ha ocupado Cortázar, en varias ocasiones, de marcar las diferencias. Según él, Borges suele partir de una idea abstracta, que luego organiza en personajes, episodios... «En mi caso es completamente distinto. La idea abstracta del episodio fantástico, yo no la he tenido nunca. Yo tengo una especie de situación general, de bloque general, donde los personajes, digamos la parte realista, está ya en juego; está en juego, y entonces allí hay un episodio fantástico, un elemento fantástico que se agrega.»

No es fácil precisar la génesis de un cuento; ni, probablemente, importe demasiado eso, sino el resultado artístico. En todo caso, parece claro a qué apunta Cortázar: en su caso, lo fantástico no es —no pretende ser, al menos— el punto de partida ni algo sobrepuesto arbitrariamente, sino una realidad que irrumpe de modo absolutamente natural, irremediable, en la entraña de lo más cotidiano.

En este sentido hay que entender la sorprendente declaración de Oliveira, que contradice otras del propio personaje: «Se ha elogiado en exceso la imaginación (...) en el otro espacio, donde sopla el viento cósmico que Rilke sentía pasar sobre su cabeza, Dame Imagination no corre» (84).

Y eso, quiérase o no, supone también un elemento de autocrítica con relación a su primera etapa narrativa, la que —a mi modo de ver— se cierra con el sufrimiento de Johnny, *el perseguidor*.

No basta, pues, como quería el surrealismo, con liberar al lenguaje de su estructura racional, burguesa, porque todo lenguaje remite, inevitablemente, a una realidad. Es preciso, por tanto, cambiar esa realidad, verla de otra manera: «Del ser al verbo, no del verbo al ser.» No sólo hay que liberar el lenguaje sino «re-vivirlo» (99).

Ambigüedad

El discurso narrativo no sigue decididamente un único camino, sino que se abre, con frecuencia, en abanicos de posibilidades. Para describir, por ejemplo, el efecto liberador del *jazz*: «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...» (17). Se enlazan las frases, repitiéndose y negándose, esmaltadas de abundantes *quizá...* Antes, había elogiado la indeterminación en el arte; 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.

Ese libro abierto es lo que ambiciona Cortázar: «todo eso que tú has pensado me llena de contento, es como una especie de recompensa para mí porque el hecho de dejar el libro abierto y encontrar en tu caso tantas posibles opciones es exactamente lo que yo busco con mis lectores».

Debe afilar el escritor su instrumental para expresar las experiencias inefables, fuera de lo habitual. (Y todas lo son, en cierto sentido, si sabemos verlas sin demasiadas telarañas en los ojos.) 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 cercana al *amour fou* surrealista: «Ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también helechos 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.»(1). Las alusiones estéticas suman su capacidad evocadora. De todos modos, no es suficiente. Se impone, al final, la apelación directa a lo imposible, al absurdo: el único medio de romper los límites de lo habitual y expresar, aunque sea en pequeña medida, lo que no se puede decir, lo inefable.

Suele emplear Cortázar símbolos muy sugestivos, precisamente porque su vaguedad no permite la traducción exacta. Insiste especialmente en la indeterminación —por supuesto, muy consciente— del abismo que oculta cualquier experiencia banal: «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» (55). Se queda Cortázar en la ambigüedad, voluntariamente, para las cosas de verdad importantes. No da una lección clara sino una sugerencia, una pista. Al lector le toca completarla, reviviéndola.

En sus reflexiones sobre literatura, formula Morelli una estética de lo fragmentario. (Al fondo parece hallarse la experiencia de la pintura impresionista.) Paradójicamente, la vida no se nos aparece como cine —una historia que fluye gracias al montaje— sino como una serie de fotografías discontinuas; también, los cristallitos sueltos de un calidoscopio: es el ojo del observador, en los dos casos, el que traza los puentes.

Otro ejemplo, otra figura: «El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar

imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban» (109). De ahí el aparente hermetismo de la sentencia: la tarea del escritor consiste en restar, no en sumar.

En este punto, quizá sea pertinente recordar algo bastante olvidado por la crítica: Horacio es escultor, teóricamente al menos, y, para su trabajo (¿para qué trabajo?) va por las calles recogiendo «pedazos de latón o de alambre» (107). Pedazos sueltos.

Al final de todo este proceso de despojamiento, de renuncia, ¿qué puede quedar? Una sencillez de estilo, la pureza —otra vez la palabra— de una prosa que no esté corrompida (94). Morelli escribe cada vez con más dificultad, pero detrás de su estilo puede haber algo, un puente vivo: «Tomas de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre...» (79).

No parece ser ése el camino del éxito popular, porque coloca al lector ante «una ambigüedad insoportable». Es la misma en que reside el autor: «Si algún consuelo les quedaba era pensar que también Morelli se movía en esa misma ambigüedad, orquestando una obra cuya legítima primera audición debía ser quizá el más absoluto de los silencios» (141).

LA NOVELA

De las reflexiones generales sobre el papel que debe jugar la literatura se pasa insensiblemente —muchas veces, están mezclados— a comentarios concretos sobre la técnica narrativa.

¿Sobre técnica narrativa, solamente? Con ejemplar claridad dictaminó Jean-Paul Sartre que las discusiones sobre técnica reenvían, siempre, a la visión del mundo del narrador. Clarísimo resulta aquí. Oliveira adapta irónicamente a Campoamor: «Si quieres ser feliz como me dices / No poetices, Horacio, no poetices» (98). Las reflexiones de Morelli desembocan en visiones de carácter muy general: «La técnica narrativa de tipos como él no es más que una incitación a salirse de las huellas» (99). Algo más puede concretarse también, a veces.

El rollo chino

Comienza Ana María Barrenechea su análisis —quizá el mejor que se ha hecho— de la estructura de *Rayuela* señalando cómo Cortázar previene sobre los peligros de la improvisación, de la pereza. El riesgo es mayor en la novela que en el cuento, de estructura más cerrada. Cortázar lo ha señalado varias veces: «La novela permite bifurcaciones, desarrollos, digresiones. Lo sabemos de sobra. Entonces, curiosamente, la novela es un género mucho más peligroso que el cuento porque facilita todas las indisciplinas, todas las negligencias; tú te dejas ir, escribiendo una novela. Hay que tener mucho cuidado después, en el ajuste final.»

El que nos dice esto es también el que, en *Rayuela*, defiende una estructura flexible, vital, no mecánica. 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. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra...». Eso suscita las bromas de los bohemios. Apunta Perico, el español: «Con lo cual le ocurre que una enana de la página veinte tiene dos metros cinco en la página cien. Me he percatado más de una vez. Hay escenas que empiezan a las seis de la tarde y acaban a las cinco y media. Un asco.»

En realidad, no se trata de prescindir de la estructura (*Rayuela* la tiene, por supuesto, y muy compleja) sino que «busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja» (99). En efecto, uno de los atractivos —pero también de las limitaciones— de algunas novelas clásicas decimonónicas es su carácter de perfecto mecanismo, con vistas a un final determinado. El lector, si está familiarizado con este tipo de obras, lo puede fácilmente prever. A Cortázar no le interesan estas novelas tan «bien

construidas», en las que unas partes se contrapesan armónicamente con las otras, como en la pintura renacentista mostró Wölfflin. Siguiendo con la metáfora plástica, lo que le interesa es romper los planos, crear zonas de sombra y perspectivas de profundidad, abrir el cuadro a muy diversos horizontes: reales, imaginarios, simbólicos...

Poco tiene que ver esto, desde luego, con el descuido o la chapuza. Lo que se pretende lograr es una novela más *abierta*: por eso mismo, más humana, más realista que la tradicional.

Psicologías

La psicología mecanicista (causa-efecto) es uno de los fardos más pesados de la técnica decimonónica, a los ojos del narrador actual. En su busca de una novela más pura, más «abstracta», imagina Morelli un «episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética» (115).

Eso es lo que, en cierto modo, lleva a la práctica Cortázar al presentar, en una conversación del Club, las palabras y los interlocutores, sin distribución expresa de cada frase (96). Pero lo que busca Morelli es algo más serio, que conecta con muchas experiencias de la novela contemporánea: intentar que los personajes «dejen de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos». Y añade un ejemplo: «El K de Kafka se llama como su lector, o al revés» (115). Desde España, podríamos recordar al U. que es protagonista de *Cómo se hace una novela*, de Unamuno.

Pone en cuestión Morelli, en general, la validez del género psicológico: «Basta de novelas hedonísticas, premasticadas, con *psicologías*.» Pero tampoco le interesa la llamada novela objetiva, basada en la psicología behaviorista, tan en boga a partir de los años 50: «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 una novela de búsqueda, por la vía intuitiva: «Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud» (116).

No es, desde luego, una novela psicológica, en el sentido tradicional del término. Oliveira es un personaje relativamente autobiográfico y, en lo hondo, con todas sus deficiencias, un símbolo del buscador. Morelli, poco más que un inteligentísimo portavoz del autor. Traveler, un doble porteño —entrañable, eso sí— de Horacio. Gekrepten, un contrapunto de sentido común. La Maga, en fin, es demasiado perfecta, quizá, como símbolo de la libertad. Sin embargo, es un personaje fascinante. Es habitual, hoy, prescindir en la novela de una técnica minuciosamente analítica: presentación del personaje, antecedentes familiares, ambiente, descripción física... Abundan, en la conducta de los personajes, los huecos, los pozos oscuros, las reacciones insuficientemente motivadas. No quiere eso decir que el novelista de talento, hoy, no cree personajes «llenos de vida», como tradicionalmente se decía. Hablando en general, la utilización de una técnica sintética hace a estos personajes mucho más atractivos, misteriosos y llenos de capacidad sugestiva, para un lector que no se aferró a los cánones tradicionales. La Maga es, me parece, uno de esos personajes inolvidables: si Oliveira la pierde, los lectores de *Rayuela* la conservaremos siempre, con nosotros.

¿Anti-novela?

A partir de la década de los 60, en el ambiente cultural francés, no ha sido raro encontrarse con denominaciones de este tipo: anti-literatura, anti-música, anti-psiquiatría... También, por supuesto, anti-novela. (Hoy, en cambio, es frecuente insistir, reduplicativamente, en lo genuino: pintura-pintura, novela-novela...) ¿Participa *Rayuela* de esta tendencia?

En el capítulo 79, unos textos de Morelli suponen un verdadero programa narrativo de Cortázar. Quiero llamar la atención sobre el encabezamiento: «Nota pedantísima de

Morelli.» Eso significa, evidentemente, que puede parecerlo, pero que no lo es. Por eso, el escritor se cura en salud ante las posibles acusaciones de pedantería y, defendiéndose irónicamente, nos advierte que se trata de un texto importante.

Para Morelli, 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 qué un texto alcance a insinuar otros valores...»

Según eso, el lector no debe ser apresado por la historia, por su interés o por 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, 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.»

En unas notas sueltas, apunta Morelli la posibilidad de incorporar al relato las contradicciones internas, al modo del 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» (95).

¿Anti-novela? ¿Nueva novela? En otro lugar parece contradecirse, Morelli; en realidad, precisa con ejemplar claridad: «Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)» (79).

No es puro juego de palabras. Lo que rechaza es *cierto tipo* de novela, de trucos narrativos convencionales, no la novela. Si no fuera así, ¿para qué escribir otra novela más?

Es, también, una cuestión que puede plantearse, en su radicalidad: ¿para qué utilizar la novela, si lo que se busca es otra cosa? Dice la obra: «... aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)» (95).

No es difícil contestar que no existe, hoy, *una sola* clase de novelas. Y que ése será, en definitiva, un absurdo mínimo en comparación con la gran burrada, el inmenso absurdo de empeñarse en buscar, cada día, la verdadera vida, sea lo que sea.

Novela y poesía

Esta novela que pretende ser antinovelística, que no se interesa demasiado por el puro relato, cae cerca del ámbito de la poesía. A mi modo de ver, es ésta una perspectiva básica, que no ha sido utilizada suficientemente.

Ya señaló Lezama Lima que la nueva novela hispanoamericana «ha dependido de la manera de la poesía». En el caso de Julio Cortázar, eso no debe sorprendernos: muchas veces ha reconocido, por ejemplo, la influencia de la poesía de Rainer María Rilke en su literatura y en su vida. Ha escrito también poesía, por supuesto: «Hay un momento en que lo que yo quiero decir no puedo ya decirlo con lenguaje de la prosa. Y, entonces, con la más absoluta naturalidad, paso al poema.»

No se trata de dos caminos totalmente distintos, de una alternativa: «incluso contando, hay momentos en que lo que quiero decir es una dimensión poética (...). Y dentro de mis novelas hay muchos capítulos que cumplen un movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de poema. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema».

Por eso, dice Cortázar —que es traductor—, resulta tan difícil la traducción de una buena novela, porque «la prosa moderna se basa enormemente en mecanismos muchas veces poéticos». Y señala como ejemplo claro *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch.

No pensemos en lirismos ni en fragmentos de «prosa poética». Lo esencial es no quedarse en la pura reproducción mimética de la realidad, abrirse al misterio, descubrir

nuevos mundos: «fijar vértigos», dice Cortázar: «El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro» (94).

Rayuela: novela poética. Si aceptamos eso, será mucho más fácil apreciar su estructura fragmentada, su apertura a una nueva realidad, sus *iluminaciones*.

TÉCNICAS

El primer chapuzón

Rayuela es, entre otras cosas, un muestrario de técnicas narrativas novedosas. Hasta la fecha de su publicación, pocas novelas escritas en castellano habían incorporado tantas novedades originales. No es esto lo más importante del libro, desde luego, pero sí puede despistar a algún lector. Por eso, sin pretensiones de teoría, quizá sea útil recordar algunas de estas técnicas.

Abrimos la novela por su primera página. El primer capítulo comienza así: «¿Encontraría a la Maga?» Fijémonos un poco en esa frase, que, para Carlos Fuentes, entrega ya la clave de la obra.

El comienzo de una novela debe darnos la información precisa para que podamos ir comprendiendo su desarrollo. Eso, al menos, se supone. ¿De qué nos ha informado esta frase? De poca cosa, me temo. Después de leerla —ésta y las siguientes, por supuesto—, más fácil sería anotar, esquemáticamente, todo lo que *no* sabemos:

- ¿Quién habla? ¿De quién es la voz que oímos?
- ¿Quién es la Maga? ¿De dónde es, cuántos años tiene, cuál es su verdadero nombre, su aspecto?
- ¿Quién la ha perdido?
- ¿Por qué la perdió? ¿Cómo?
- ¿Dónde sucede todo esto?
- ¿Cuándo? Etcétera.

Recordemos un comienzo clásico de novela. Compárelo el lector, por ejemplo, con los de *Eugenia Grandet* o *Fortunata y Jacinta*: antecedentes familiares, circunstancias de lugar y tiempo, descripción física de los personajes y caracterización psicológica... Albert Camus hizo la caricatura de esta forma de iniciar un relato, que ejemplifica con este pastiche: «Una hermosa mañana del mes de mayo, una elegante amazona recorría, montada en un soberbio caballo alazán, los floridos paseos del Bois de Boulogne...» De un modo paralelo, Paul Valéry dijo en broma —lo cuenta André Bretón en su *Manifiesto del surrealismo*— que una novela actual ya no podía comenzar diciendo: «La marquise sortit à cinque heures.» Pero el juego de la ironía ha hecho que Cortázar dé comienzo así, precisamente, a su novela *Los premios*, (En 1983, en Francia, un concurso de relatos ha elegido otra vez este pie fijo: comenzarlos con la frase de Valéry, ya célebre.)

En *Rayuela*, simplemente, nos encontramos con una pregunta: «¿Encontraría a la Maga?» Una pregunta —ya lo hemos visto— que abre muchos más interrogantes. No se nos han dado datos; al revés, parece que se nos han hurtado. No existe un largo preámbulo. Nos han arrojado, de golpe, en medio de la corriente: sin tiempo para prepararnos, el primer chapuzón. Se ha abierto la puerta del misterio.

Las citas, punto de partida

Una peculiaridad evidente de *Rayuela*: englobar en la acción narrativa gran número de referencias de tipo cultural. El número de citas que he creído necesario añadir al texto, en esta edición, lo prueban de sobra.

¿Exhibición de cultura, esnobismo? Creo que no. Cortázar sabe muy bien que *todo* lo que hemos vivido nos influye para nuestra visión del mundo (2). Se incluyen ahí lo mismo un verano en Ibiza que una diarrea pertinaz junto al piano de Satie o los frescos de Piero della Francesca...

Rayuela tiene algo de *museo imaginario*: como vio Lezama Lima, «al lado de la galería aporética, la librería délfica soñada por Gracián. Cada libro, por inexplicable, imprescindible. Julio Verne al lado de Roussel. Todo lo pensado puede ser imaginado». No es raro que Lezama Lima —precisamente Lezama— viera esto...

No se trata, sin embargo, de *Las cien mejores poesías* o la discoteca básica del amante de jazz. Junto a lo exquisito, el catálogo de horrores, como la estupidez que fascinaba a Flaubert: «Facetas de Morelli, su lado Bouvard et Pécuchet, su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama "Almanaque" a la suma de su obra)» (66).

Oliveira *usa* vitalmente la cultura. A la vez, pocos personajes de novela nos advierten tanto contra sus peligros: «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. Tal vez gracias a esa especie de flaca sistemática (...) se había librado de ingresar en ese orden fariseo (en el que militaban muchos amigos suyos, en general de buena fe porque la cosa era posible, había ejemplos), que esquivaba el fondo de los problemas mediante una especialización de cualquier orden...» (3).

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. Lo mismo, más o menos, han hecho los grandes intelectuales vitalistas que han escrito novela en nuestro siglo: Huxley, Unamuno, Hesse...

Sin hacer exhibiciones ni hurtar el bulto a los problemas: simplemente, la vida de Oliveira *es así*. Mondrian, Jelly Roll Morton o Rimbaud forman parte de su realidad tanto —por lo menos— como los gruñidos de su portera, la niebla junto al Sena o el mal olor de la *clocharde*... Por eso aparecen tanto en *Rayuela*.

«Collage»

El artista plástico de nuestro siglo incorpora a su creación materiales de todo tipo: cuerdas, trapos, recortes de periódico, un billete de metro... En su nuevo ámbito, todas esas cosas poseen ya, obviamente, una nueva realidad.

Lo mismo hace Cortázar: versos, letras de canciones, cartas a los periódicos, documentos extravagantes... La experiencia de *Rayuela* desembocará, después, en la plena adopción del sistema en libros como *Último Round*: «la idea del collage —foto y texto— me parece fascinante. Si yo tuviera los medios técnicos de imprimir mis propios libros, creo que seguiría haciendo libros-collage».

Funciona aquí, evidentemente, el placer —descubierto por los movimientos de vanguardia— de las asociaciones imprevistas. Dentro de una novela, además, poseen un nuevo sentido, se enlazan con otros elementos, colaboran en la peculiar estructura: «En *Rayuela* son citas literarias o filosóficas o anecdóticas, anuncios de periódico que están pensados en función de la novela. Es decir, de la conducta de los personajes o de los deseos o de las ambiciones de los personajes. Por ejemplo, algunos de los pequeños fragmentos los pongo en *Rayuela* porque lo que dicen es perfecto, no se puede decir mejor. Entonces, para qué hacerles hablar a los personajes sobre ese tema cuando ya está escrito, ya está dicho mejor de lo que yo podía hacer.»

Así, acumulando fragmentos, *Rayuela* cobra apariencia de mosaico, tapiz persa, crucigrama... Es —aclara Saúl Yurkiewich— la técnica que corresponde a un tipo de montaje, a una determinada visión: «Todo es cambiante, todo es maleable, todo es fluyente

(y quiere ser influyente), un discurso polifónico, polimórfico, politonal, polisémico, capaz de incorporar cualquier material.» Politécnico, policlínico, poligonal; no policiaco ni político, no; polivalente, como nuestro Bachillerato Unificado.

De uno y otro lado

Tapiz, *collage*, mosaico, sí, pero no caos. La longitud de *Rayuela*, unida a su indudable complejidad, ha despistado a algunos lectores. Como en un buen caso policiaco, la novela nos proporciona las claves necesarias para resolver los enigmas que en ella se plantean. No suelen advertirse, quizá, bastantes frases sueltas que explican fragmentos muy posteriores. Veamos unos pocos ejemplos.

Gekrepten, la compañera de Oliveira en la segunda parte, aparece mencionada ya al comienzo de la novela: «una muchacha irrecordable» (1). Y vuelve a insistir en el capítulo 4: «Y la pobre boba de Gekrepten.» Lo mismo sucede con Traveler, al que llama «su camarada» (3) y se pregunta: «¿qué estaría haciendo Traveler, ese gran yago, en qué líos majestuosos se habría metido desde su partida? (4).

En cuanto al enigmático Morelli, muy pronto se menciona su libro total, que resume la ambición de *Rayuela*: «pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante» (4).

Podría multiplicar los ejemplos de cómo las referencias internas —hacia delante o hacia atrás— se multiplican, sosteniendo el entramado del relato. Me interesa más, dentro de eso, centrarme en algo menos obvio, quizás. Con el capítulo 56 termina el «primer libro» y comienzan los «capítulos prescindibles» a que ya me he referido. A partir de ahora, el autor nos va indicando un orden de lectura de los capítulos aparentemente arbitrario, combinando los saltos hacia delante (lectura de nuevos capítulos) con la relectura de los que ya conocemos. ¿Es, de verdad, arbitrario? Basta con fijarse un poco para advertir llamadas, enlaces, discretos eslabones. Señalaré algunos.

El capítulo 84 expresa la dificultad —la necesidad— de *ver* las cosas. Va seguido del 4, donde nos cuentan que eso, *ver* las cosas, es justamente lo que sabe hacer la Maga.

Plantea el capítulo 71 la necesidad de inventar el mundo. No es casual que vaya seguido del 5: Oliveira hace el amor con la Maga.

La frase final del capítulo 6 vuelve a tomarse, como inicial del 93: «Pero el amor, esa palabra.»

El capítulo 81 es una cita de Lezama Lima: «procuremos inventar pasiones nuevas, o reproducir las viejas con pareja intensidad». En seguida, en el 93, se acusa a Oliveira de temer las pasiones. Y este capítulo 93, dedicado al amor, va seguido del 68: la escena de amor, en «glílgico».

De vez en cuando, los capítulos se agrupan en pequeños ciclos: el 14 presenta la tortura china; el 114, una ejecución occidental; el 117, lo mismo, pero referido a los niños; en el 15, la Maga recuerda cómo la violó, de niña, el negro Irenep; en el 120, este mismo Ireneo introduce un gusano en un hormiguero... Es, obviamente, toda una serie dedicada a la tortura, la violencia.

Al acabar el 90, Oliveira recuerda los finales de sus relaciones eróticas; en el 20, que le sigue, se pelea con la Maga, y en el 126 se evoca el despertar de la inquietud.

Expone el 124 la necesidad de crear espacios para la vida; irónicamente, el 134 lo concreta en la falta de regularidad simétrica de los jardines ingleses.

Juega Cortázar claramente con algunos contrastes: después del capítulo dedicado a la muerte de Rocamadour (28), largo y trágico, aparece la broma sobre los riesgos de la cremallera en la bragueta (130); el lírico recuerdo de la Maga da paso al folletón rosa de Ivonne Guitry (111), anunciado ya en los capítulos 40 y 46.

El sueño enlaza a Traveler y Talita (143) con Horacio (100).

Descubre Oliveira a Pola por sus manos (76). De ahí pasamos a una escena de amor con ella (101) y a otra del mismo tipo con la Maga (144), para concluir contemplando a Pola, mientras duerme (103).

Sueña Horacio con su infancia (123) y lo recuerda, luego: «Estaba pensando en un sueño, ché, disculpá» (122).

En el 30, cuenta Gregorovius el entierro de Rocamadour. En el siguiente, Horacio se refiere a «tu descripción tan vistosa del sepelio...» (57).

Conocemos, en el capítulo 96, la casa de Morelli. De ahí pasamos al 94, un texto de Morelli sobre la prosa corrompida; luego, al 91, donde vemos los papeles de Morelli y un huevo podrido. A partir de ahí alternan las notas del viejo escritor y los comentarios que suscitan: por ejemplo, en el 99 se refiere a un apunte sobre el ritmo que aparecía en el 82, inmediatamente anterior.

No faltan las alusiones puntuales: el posible origen químico del pensamiento (99) fue expuesto ya en el importante capítulo 62, que dará origen a la siguiente novela de Cortázar: *62. Modelo para a(r)mar*. Del mismo modo, se elogian los cafés porteños (78), que habían sido citados en el 132. El comienzo del 125, «Il mio supplizio», es el fragmento de un poema de Ungaretti que fue citado en el 42. La escala de Oliveira, al volver de Buenos Aires (39) da lugar al 78: «tal vez debí quedarme un poco más en Montevideo, buscando mejor».

Otras veces, la conexión no está expresada con tanta claridad: los amigos matan el tiempo charlando (40), igual que los indígenas que pescan peces no comestibles y luego los entierran (59). La extrañeza de todas las cosas (102) se concreta en la que me produce mi propio cuerpo (80). Talita comenta su sueño (45), el sueño se enlaza con la locura (80) y una cita sobre el sueño de Anaïs Nin (110).

Al final de la novela, los eslabones se multiplican. Las historias del manicomio alternan con textos de los que oficialmente no están locos: el reformador de la ortografía *Renovigo* (69), anunciado ya en el capítulo 49, las cartas del licenciado Juan Cuevas sobre la Soberanía Mundial (89) y el proyecto de Ceferino Piriz, distribuido por entregas (129, 133). Los temas se agrupan musicalmente, enlazados por un irónico contrapunto: los tres amigos alcanzan el centro de la mánkala, el cosmos (54), mientras Ceferino sigue organizando el mundo por corporaciones nacionales... Tan loco es eso como —en el mismo capítulo— «preguntarse qué andaría haciendo Talita». Las dos historias, sorprendentemente, se enlazan: «Todo lo demás tenía que seguir como si lo enumerara Ceferino, una cosa detrás de la otra» (133). Y el 127 enlaza a Morelli con los amigos porteños.

Después del episodio de los piolines, la historia sigue un curso perfectamente normal, aunque a primera vista no lo parezca: Gekrepten cuida a Horacio (135), le prepara comida, le pone compresas; Talita lo comenta (63), Traveler charla con él, enlazando con el tema de Ceferino (88). El único capítulo que no se repite en el «tablero de dirección» es el 55, pero su texto se incluye, íntegro (133). El capítulo 58 resume, mezclados, todos los de la serie última, y nos envía al 131, que, a su vez, como un frontón, remite de nuevo al 58, y así hasta el infinito.

Toda esta enumeración, tan aburrida, puede servirnos de base para afirmar, con más seguridad, que no son inconexos los «capítulos prescindibles». No podrían —como algunos han pretendido— suprimirse de la novela sin grave pérdida. Cortázar les da este título: «De otros lados.» En realidad, aunque no se advierta a primera vista, son el hilo que enlaza todo lo que sucede *de uno y otro lado*.

«Y las cosas que lee...»

Las correspondencias internas dan lugar también a un capítulo de apariencia incomprensible, el 34, que comienza así:

«En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento. Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía; algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles, las bodegas y sus existencias, y me fui a vivir a Madrid.»

El lector un poco atento posee los datos necesarios para comprenderlo. Se ha quejado ya Oliveira de las cosas que lee la Maga: revistas, novelas convencionales... Se han separado. Vuelve Horacio a su casa y mira lo que hay en la mesita de noche: «Una novela de Pérez Galdós, una factura de la farmacia (...). Unos papeles borroneados en lápiz.» (Luego sabremos que es la despedida a Rocamadour, el niño muerto, que leemos en el capítulo 32.) Como en cualquier mesilla de noche, allí están los libros acumulados, en las últimas jornadas. El intelectual exquisito desprecia las novelas que encuentra allí, recuerda otros ejemplos de lo que él considera literatura de consumo: «Una novela de Galdós, qué idea. Cuando no era Vicki Baum era Roger Martin du Gard, y de ahí el salto inexplicable a Tristan L'Hermite, horas enteras repitiendo por cualquier motivo "les rêves de l'eau qui songe", o una plaqueta con pantungs, o los relatos de Schwitters, una especie de rescate, de penitencia en lo más exquisito y sigiloso, hasta de golpe recaer en John Dos Passos y pasarse cinco días tragando enormes raciones de letra impresa» (31).

Leemos después el planto por Rocamadour (32) y las reflexiones que suscita (33). El hilo del relato se reanuda en el capítulo siguiente: Horacio —recordémoslo de nuevo— está sentado en el borde de la cama, pasa sus ojos distraídamente por el comienzo de la novela de Galdós, a la vez que piensa en la Maga. El novelista quiere darnos *las dos series* a la vez, tal como se producen en la realidad. (Es un viejo problema narrativo, que se suele resolver presentando sucesivamente, por análisis, lo que es simultáneo.)

Ha imaginado Cortázar un truco en la disposición tipográfica del texto. Las líneas impares reproducen el comienzo de *Lo prohibido*, la novela de Pérez Galdós: «En septiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía...»

Las líneas pares expresan el monólogo interior de Horacio, mientras va leyendo esto: «Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle algo así...»

Este juego gráfico produce varias consecuencias. Ante todo, se multiplican las lecturas, conforme a la permanente aspiración del narrador. Según esto, el lector debería hacer, en teoría, las siguientes:

- 1) El capítulo, tal como está impreso, para advertir su extrañeza.
- 2) Las líneas impares, de Galdós.
- 3) Las líneas pares (monólogo de Horacio).

4) Otra vez todo el capítulo, para seguir el curso completo de la escena: texto más comentario. Como eslabones, para facilitarlos, el personaje, de vez en cuando, repite una frase de Galdós —que aparece impresa en cursiva—. Por ejemplo: «Y me fui a vivir a Madrid.» Lo leemos dos veces: en el texto de Galdós (línea 9) y en el comentario de Horacio (línea 12).

Lo mismo sucede con otras expresiones: «Por fin supe hallar un término de conciliación»; «Gozar del calor de la familia»; «polvorosas plazuelas»; «elegantes teatros»; «Impulsando a los que se estacionaban en las mesas»; «Lo que en verdad era poco lisonjero para un

hombre que»; «pulcro y distinguidísimo»; «y de diluir fatigosamente sus relatos»; «llorando a moco y baba»; «personalidades que ilustraron el apellido de Bueno de Guzmán»...

Algún ilustre maestro se ha ofendido por el desprecio de Galdós que muestra Cortázar. Existe aquí, me parece, un cierto malentendido. A quien no le gusta Galdós no es a Cortázar sino a Horacio Oliveira, intelectual esnob, preocupado por el arte de vanguardia, discípulo entusiasta de Morelli, que abomina de la novela puramente narrativa y desea *abrir*la a otra cosa... A un personaje así, ¿le gusta Galdós? Evidentemente, no. Hacer que le gustara estaría en contradicción con toda su actitud estética.

Algo más. Aunque sepamos el truco, la vista se nos va, a veces, y leemos, de modo habitual, dos o tres líneas seguidas. En alguna ocasión, el abismo de la sintaxis o la puntuación es absoluto; otras veces, en cambio, las frases engranan, misteriosamente, y se producen acoplamientos muy cómicos: «para colmo de mi padre»; «traspasé esta sopa fría y desabrida»; «los tristes magazines que le prestaba mi tío»; «y ya resistí a ello por no perder mi independencia»; etc.

Poco antes del final del capítulo, concluye ya el texto de Galdós: «contrariedad irremediable, porque sus tres hijas, ¡ay, dolor!, estaban ya casadas». Con el libro abierto, todavía, en las manos, Horacio sigue reflexionando sobre su relación con la Maga: son como dos puntos que se mueven por París, sin encontrarse, ahora. Sus movimientos forman una figura que, aparentemente, no tiene sentido, como las líneas alternadas de este capítulo.

El «glíglico»

Uno de los rasgos más llamativos de la novela es el capítulo 68. Recordémoslo:

«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 amulas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, 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 extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, 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 manilos. 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.»

Varias veces me han preguntado qué significaba todo esto. Antes de nada, les he hecho leerlo en voz alta: el texto se transfiguraba, cobraba un nuevo sentido —el auténtico—: la evocación de una escena erótica mediante un lenguaje puramente musical.

El procedimiento había sido ya anunciado, en la novela, muchas páginas antes. Pregunta Horacio a la Maga cómo hace el amor Gregorovius, su presunto rival: «¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir (...). ¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas? — Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta (...). Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás con la gunfia más chica.»

Se trata del «glíglico», un lenguaje inventado. Por un lado, es un juego, una burla del lenguaje racional. Pero hay, en él, algo más importante: es también un lenguaje *exclusivo*, no compartido; una zona propia de los enamorados, que los aísla del resto del mundo. Algo, pues, perfectamente conocido y hasta trivial, que han utilizado todos los amantes del mundo, atribuyendo un valor especial a expresiones habituales. Recordemos, en la literatura, el muy conocido «faire catleyas» de, *Un amour de Swann*, de Marcel Proust. No es casual que estos ejemplos se refieran al terreno erótico, aunque el glíglico se aplique

también a otras cosas. En el lenguaje de los enamorados florecen con espontaneidad eufemismos y sufijos afectivos: recordemos *Tristona y*, en la vida real, el epistolario de Galdós y la Pardo Bazán, un precioso ejemplo reciente.

Como buen aficionado a la música, Cortázar es muy sensible a los valores rítmicos y musicales del lenguaje. No olvidemos un texto de Morelli: «No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento...» (82).

Abundan en la novela los juegos musicales. Estando borracho, Oliveira se divierte entrecruzando palabras: «Qué mamá padre. The doors of perception, by Aldley Huxdoux» (18). Los mismos juegos fónicos le gustan cuando no está borracho: «Un soliloquio tras otro, vicio puro. Mario el epicúreo, vicio púreo» (19). En los dos casos, la imaginación verbal funciona sobre una base literaria y parte de que la asociación de sonidos puede conducir a hallazgos ideológicos. Es el conocido caso de los aciertos —junto a las imposiciones absurdas— a que puede conducir la rima consonante.

Regresemos al capítulo 68. Juega Cortázar, evidentemente, con el equívoco de alternar palabras puramente imaginarias con un esquema sintáctico habitual: «Apenas él... 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 tendidos 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 él... Se sentían... temblaba el... se vencían las... y todo se... en un profundo... que los... hasta el límite de las...»

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. Vemos, una vez más, la complicidad con el lector, que, en este caso, se puede volver en contra de él, pues se avergonzará, quizá, 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, con un juego, 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 «merpasma», seguidos de una «sobrehumítica agopausa».

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 amulas se espejunaban, se iban apeltronando, 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 agopausa.» Todo este *crescendo* orquestal, cuidadosamente preparado, estalla, jubiloso, como el sonido triunfal de los platillos: «¡Evohé! ¡Evohé!»

A lo largo de la historia, son varios los casos de escritores —o géneros— que intentan evocar un significado *simplemente mediante el sonido* de unas palabras, prescindiendo de la conexión arbitraria que es la base del signo lingüístico: en nuestra lengua, la poesía afro-cubana —de Lope de Vega a Nicolás Guillen—, las jitanjáforas y trabalenguas infantiles... Cortázar se une a esta cadena con su «glíglico». Lo hace con notable brillantez y sentido rítmico. (Una vez más, experimenta, juega, explora posibles ámbitos nuevos.) Y, no lo olvidemos, con sentido del humor: si *tradujéramos* este capítulo 68 a lenguaje *normal* nos encontraríamos con una narración grandilocuente, retórica, que Cortázar utiliza —a mi modo de ver— con evidente ironía.

«Las haches como penicilina»

He mencionado ya la peculiar ortografía fonética del *Renovigo*: «Ingrata sorpresa fue leer en "Ortográfiko" la notisia de aber fayesido en San Luis Potosí...» (69). Leyéndolo, en sus horas de tertulia, Traveler y Horacio se tiran de risa por los suelos. (Es también, una vez más, un factor de extrañamiento de lo cotidiano.)

No se debe confundir con eso —aunque esté relativamente cercana— la presencia de haches innecesarias que se da en varios momentos de la novela. Recordemos algunos usos. Enseñando a observar una pintura: «Lo importante de este hejemplo es que el ángulo es terriblemente hagudo... algo hincalificablemente hasombroso» (19). Meditando sobre los libros de la biblioteca: «Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer (¿me hapasiona, dije?)» (21). «La hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengañó» (36). Burlándose de sí mismo: «Heste Holiveira siempre con sus hejemplos» (84).

Este es, me parece, el caso en el que se ve más claramente el uso de la hache: «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 encrucijada". Era suficiente para ponerse a reír y cebar mate con más ganas. "La hunidad", hescribía Holiveira. "El hego y el otro." Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. "Lo importante es no runflarse", se decía Holiveira. A partir de esos momentos se sentía capaz de pensar sin que las palabras le jugaran sucio» (90).

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. (Lo mismo habían hecho ya algunos surrealistas, como Jacques Vaché: «pohéte».) 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 —es decir, en serio.

La tela de Penélope

He mencionado ya el capítulo 75: un texto retórico, tradicional, se interrumpe con un balbuceo: «como lo, como lo, como lo...». Igual que Horacio no coloca el cepillo con la pasta dentífrica en su boca, sino que lava los dientes a la imagen del espejo, pintándola irrisoriamente, creándola...

Esta brusca ruptura de lo esperado caracteriza la escritura de Cortázar. Unas veces, los personajes se rebelan contra la ceremonia de los gestos, la desgarran como una tela vieja: «Debía tener un esquema prefabricado de esas cosas, o quizá le sucedían siempre de la misma manera (...), se cumplían todos los gestos necesarios para darle al hombre su mejor

papel, dejarle todo el tiempo necesario la iniciativa. En algún momento se habían puesto a reír, era demasiado tonto» (5).

La rotura de las convenciones esperadas se extiende también, por supuesto, al uso del lenguaje. Una y otra vez, la estructura sólida de la frase aparece erosionada, desde dentro; en uno de sus cuentos, por ejemplo, había escrito Cortázar: «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?)»

Ya conocemos el método que propugna Morelli, con implacable rotundidad: «la ironía, la autocrítica incesante...» (79). Y eso se extiende, como hemos visto, a toda la creación literaria: «Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía. De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris» (141).

Cita Morelli una frase de Bataille: «Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y una denegación de la poesía...» (136). Es justamente lo que propugna Morelli —y lleva a la práctica Cortázar. Por eso mismo, recogen los dos el testimonio que se opone frontalmente a su modo de actuar.

Es esto —me parece— muy característico del estilo de Cortázar, más que el uso de unas técnicas narrativas novedosas: afirmar y negar, siempre, a la vez. La negación que no destruye sino que confirma —después de haber corroído, desde dentro. Tejer y destejer la tela, inacabable, mientras no repose definitivamente Ulises.

«Meter todo en la novela»

He mencionado ya la frase de Virginia Woolf: «Hay que *meter todo* en la novela.» En *Rayuela*, da lugar eso a una serie de técnicas concretas: son frecuentísimas, por ejemplo, las enumeraciones caóticas, como en la poesía contemporánea. Todo está en movimiento; todo se relaciona, se suma, se contradice, se incorpora... La hermosura del jazz, por ejemplo, es evocada así por un personaje, liberado de la lógica por la borrachera: «Lionel Hampton 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 escaquin, 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, *Jinibus*, se acabó» (17).

De modo semejante, Oliveira evoca irónicamente el conjunto de nociones básicas, uniendo, mediante comas, elementos de muy distinto *nivel*: «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 fatalmente incorporado...» (19).

La técnica de la enumeración caótica le permite a Cortázar identificar irónicamente lo físico con lo inmaterial: «Mis enfermedades morales y otras piorreas», «bastaba un mínimo de decencia para salir de tanto algodón manchado» (2). Una chica vive en «una especie de admirable pirámide de humo y música y vodka y sauerkraut y manos de Ronald permitiéndose excursiones y contramarchas» (13). Etcétera.

Frecuentemente, el paso rápido de lo abstracto a lo concreto es el punto de partida para una larga digresión. Recuerda Oliveira, al comienzo de la novela: «Como la noche del terrón de azúcar en el restaurante de la rué Scribe», y eso 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» (1).

Así, la pelusa cotidiana pone sordina irónica a la búsqueda, con «trueques de todo género» (2).

Colgando en el vacío

Especialmente característica —me parece— del estilo de Cortázar es su costumbre de interrumpir el discurso, dejando la frase colgando.

Recordemos algunos ejemplos. Los amigos del Club oyen música de jazz: «Y qué mal estaba acabando la noche, todo *tan increíblemente tan*, los zapatos de Guy Monod...» (16). Hablando con el niño muerto: «Parece increíble *que alguna vez*, Rocamadour. Ahora solamente aunque Horacio se ponga furioso y *diga*, pero a ti no te interesa» (32). En la charla con la *clocharde*: «Si Célestin hubiera estado ahí, *seguramente que. Por supuesto que*, Célestin» (36). Encuentra a Talita: «se pareciera un poco a *esa otra mujer que*» (39).

Alguna vez, se explica el uso: «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)» (37).

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. Además, estas frases que quedan colgando reflejan las vacilaciones del narrador o de sus personajes, 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» (31). Pero sigue hablando, escribiendo, lanzando mensajes de naufragio en botellas de todas clases.

Para expresar el vértigo cotidiano, la frase se ha de quedar colgando, en el vacío. Como Talita en su tablón. Como Oliveira, asomado a la ventana del manicomio. Abajo, en el patio, brillan las luces de la rayuela.

Una frase interrumpida, dos palabras bastan, alguna vez, para expresarlo todo: «A menos que.» Nada más. Es el final del capítulo 127.

FIGURAS

«Hablar por figuras»

Talita se enfada porque Traveler y Horacio se parecen demasiado: los dos «hablan por figuras». Por ejemplo: «el reloj de la bomba marca las doce de la mañana», «los problemas son como los calentadores Primus, todo está muy bien hasta que revientan», etc. Pero ella también se contagia: «es como un partido de tenis, me golpean de los dos lados» (44).

Los amigos conocen su costumbre: «Habla con figuras. Es siempre el mismo» (142). A Oliveira le sirve de excusa —cuando le conviene, claro—: «También era una figura» (100).

Una forma de hablar tan repetida es la manifestación de algo. Ante todo, de una desconfianza por lo puramente intelectual, abstracto: «Yo soy muy visual. Mientras yo estoy escribiendo, yo veo perfectamente la escena», dice Cortázar.

Al novelista no le satisfacen —ya lo hemos visto— las «psicologías» tradicionales. Intenta superarlas con estas «figuras». Varias veces procura explicarlas, en la misma novela. Recuerda Morelli a algunos críticos que definen el arte medieval como «una serie de imágenes», más que la presunta representación realista de lo que vemos todos los días. Eso es lo que él pretende —apostilla—: «Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en

vez de *imagen*, para evitar confusión.» Así, el arte «de la llamada Edad Moderna» enlazaría otra vez con el de «la llamada Edad Media». ¿En qué se concreta este nuevo arte? Respuesta: en que «todo accede a la condición de *figura* (...), todo vale como signo y no como objeto de descripción» (116).

El famoso capítulo 62 de *Rayuela*, que será el germen de la novela siguiente, precisa un poco más. No se trata de prescindir de las motivaciones psicológicas, sino de abrirse a «las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjeras (...) una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines...». La novela intentaría acceder a «un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozaban o se amarian o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través de ellos...» (62).

Eso es lo que puede descubrir hoy un ojo lúcido que se asoma al calidoscopio: «La gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi*...» (109).

Fuera de la novela lo ha comentado también Cortázar: «Tratar de escribir una novela en la que los elementos psicológicos no ocupen el primer plano sino que los personajes estén dominados por lo que yo llamaba *una figura* o una constelación y actúen haciendo cosas sin saber que están movidos por otras fuerzas.»

Así, todo el libro está lleno de *figuras*: desde la conversación de los compadres porteños, púdicos para expresar sus sentimientos, hasta las disquisiciones teóricas de Morelli. La *rayuela* es, también, una *figura*.

Los lectores de esta novela podemos decir lo mismo que el narrador de 62: «... tú y yo sabemos demasiado de algo que es nosotros y juega estas barajas en las que somos espadas o corazones, pero no las manos que las mezclan y las arman...». ¿De quién son estas manos, sino tuyas?

Dibujos, signos, anuncios, voces

Las cosas y las personas forman dibujos, en *Rayuela*. Ante todo, Horacio y la Maga, buscando y buscándose: «Los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte, desplazándonos (...) y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano (...) y todo eso va tejiendo una figura algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido» (34). Esa era la reflexión de Oliveira, mientras leía, distraídamente, la novela de Galdós que estaba en la mesilla de noche de la Maga.

Es una intuición que aparece ya en *Los premios*: «Allí tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habla en *Rayuela* y que yo quisiera poder desarrollar ahora en un libro. Es la noción de lo que yo llamo las figuras. Es como el sentimiento —que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa— de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.»

Sentado a la puerta de la casa de la Maga, Horacio es «como una figura de tarot, algo que tiene que resolverse, un poliedro donde cada arista y cada cara tiene su sentido

inmediato, el falso, hasta integrar el sentido mediato, la revelación» (28). En la segunda parte, los tres, Traveler, Talita y Horacio están «bailando una lenta figura interminable» (47).

No sólo los personajes, claro, todas las cosas forman parte de un dibujo... que se ha perdido: «Cualquier cosa que te dijera sería como un pedazo del dibujo de la alfombra. Falta el coagulante, por llamarlo de alguna manera: zas, todo se ordena en su justo sitio y te nace un precioso cristal con todas sus facetas. Lo malo —dijo Oliveira mirándose las uñas— es que a lo mejor ya se coaguló y no me di cuenta...» (46).

Así, la imagen ha derivado hacia la insuficiencia radical: un puzzle no resuelto, un calidoscopio con los cristalitos descabalados...

El mundo de *Rayuela* está poblado de *signos*: sin que la Maga lo supiera, «la razón de sus lágrimas o el orden de sus compras o su manera de freír las papas eran signos» (98). Encontrar un trapo rojo, en el cubo de la basura, puede ser «prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento» (1).

Cualquier cosa, por insignificante que parezca, puede ser un *anuncio*: «la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible, y sin embargo era lo único necesario ahí al alcance de la mano...» (55).

El perseguidor es un visionario; de acuerdo con la mejor tradición romántica, oye voces que los demás no escuchan. Todo le habla.

Subraya Morelli un texto de Musil, que se resume en esta frase: «Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas.» Y eso suscita una pregunta: «¿Significa eso que soy un vidente o que tengo alucinaciones?» (102). Es «la soledad sonora», *la música callada* de San Juan de la Cruz y Federico Mompou.

El mensajero, el otro

El personaje puede actuar como *mensajero* de algo que él mismo desconoce, como reactivo que favorece o desencadena un cambio. Horacio aparece en Buenos Aires «como una especie de mensajero». Cuando él llega, sin advertirlo, «hay paredes que se caen, montones de cosas que se van al quinto demonio y de golpe el cielo se pone fabulosamente hermoso...» (44). Se desquician las cosas, para encontrar un nuevo centro o para irse definitivamente a... Lo mismo producía la llegada del *ángel* —es decir, «el enviado»— en *Teorema*, de Pasolini.

Puede ser un *intercesor* —¿ante quién?—: «¿Qué clase de templos andaba necesitando, qué intercesores, qué hormonas psíquicas o morales que lo proyectaran fuera o dentro de sí?» (54).

Nos sentimos, todos, habitados por algo que nos excede: «parecería que algo habla, algo nos utiliza para hablar. ¿No tenés esa sensación? ¿No te parece que estamos como habitados?» (45). En ocasiones, «la sensación de estar habitado se hacía más fuerte» (47).

Se desdibujan las fronteras entre los personajes: «Anda a saber si no sos vos la que esta noche me escape tanta lástima» (54). Cuando hablo o me muevo, algo actúa a través de mí: «Hay otras cosas que nos usan para jugar, el peón blanco y el peón morocho, algo por el estilo» (56).

De ahí la importancia del tema del *otro*, el *doble*, tan frecuente en toda la obra narrativa de Cortázar: a Oliveira «le quedaba la noción de que él no era eso, de que en alguna parte andaba como esperándose, de que ese que andaba por el barrio latino (...) era apenas un *doppelgänger*, mientras el otro, el otro...» (23). También siente Traveler la existencia de «un doble que tiene más suerte que él» (37).

En un momento de reflexión melancólica, Horacio resume: «Hace tanto que somos el mismo perro dando vueltas y vueltas para morderse la cola» (56). Como ha recordado otras veces, «yo soy otro».

Llave, ventanas, espejos, puentes, salida, umbral, pasaje

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» (26).

Morelli se la da, simbólicamente, 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, con 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» (154). También el amor puede ser esa llave (93).

El hombre encerrado en sí mismo debe intentar abrir las *ventanas*. Ventanas del arte, de la belleza: «Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay otra cosa, un signo» (28). La novela misma debe ser una ventana, debe tener «ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar» (79). Conclusión tajante del narrador: «hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella» (147). Para que circule el aire, como pedía Federico García Lorca.

Anda Oliveira por la vida «mirándose de reojo en todos los espejos» (48). No son los *espejos* simétricos de Borges, sino algo cercano, más bien, a las cosas como signo. Espejos pueden ser el circo, la charla con los amigos, unos viejos tangos... Espejo vivo era la Maga: «Éramos un poco sus espejos, o ella nuestros espejos. No se puede explicar» (142). Ahora vemos como en un espejo, según la vieja sabiduría de San Pablo —y de Ingmar Bergman.

En *Rayuela*, declara Cortázar, «Oliveira siempre está pensando en cruzar un puente». Las referencias a *puentes* se multiplican a lo largo de la novela. Sentada en un tablón sobre el vacío, Talita se da cuenta de que Traveler y Horacio, así, «han tenido otro puente entre ellos» (41). La literatura debe ser «puente vivo de hombre a hombre» (79). Para la Maga, «el deseo de que todo terminara era (...) algo así como el arco de los puentes, que siempre la emocionaban» (108). Su amor pudo haber sido el puente, para Oliveira; en un momento advierte que «no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado». Y en un poema: «mejor cruzar los puentes con las manos llenas de ti». *Puente sobre aguas turbulentas*, cantan Simón y Garfunkel.

Puede dar paso, ese puente, a alguna *salida*: «Hay quizá una salida, pero esa salida debería ser una entrada» (71). Querriamos que nos dejara en el *umbral* de algo: anda Morelli «en busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces el umbral. ¿Umbral de qué, a qué? Se deducía una invitación 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» (124). Resulta evidente la huella existencial en *Rayuela*: el hombre no es, aspira a ser; en vez de un punto, una flecha. El umbral supone, también, *pasaje*: «Anda a saber si no me habré quedado al borde y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca, y yo, en cambio...» (56). Pasajes secretos de las novelas de misterio, de las películas de terror, que pueden conducirnos al laboratorio del Doctor Frankenstein, pero también pueden llevarnos fuera de la cárcel. Para el último volumen de sus cuentos, ha elegido Cortázar ese título: *Pasajes*. Y en un poema ha soñado: «habrá un amor que al fin nos lleve / hasta la barca de pasaje».

Apuntar, asomarse, saltar

Puede expresarse también la metáfora con formas verbales. Ante todo, *apuntar*. Al leer sus notas, «no llevaba muchas páginas darse cuenta de que Morelli apuntaba a otra cosa». En su obra, «al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra» (141). Eso es lo que hacía, a la Maga, bailar descalza.

Apuntar significa *asomarse*: a otro mundo, a otra vida; a la vez, al vacío: «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» (4).

Por eso, es preciso *saltar* a tiempo, antes de que el barco se hunda. Morelli concibe la vida como «un comentario de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí, al alcance del salto que no damos» (104). Realizan su destino solamente los hombres que «han dado el salto fuera del tiempo y se han integrado en una suma, por decirlo así» (99). Eso le proponía la Maga a Oliveira; en eso fracasó: «me invitas a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo...» (93).

Nuestro don Antonio Machado estaba, también,

impaciente por saltar
las bardas de su corral.

Al otro lado, detrás, más allá

A Cortázar le divierten las frases que se pueden leer al revés, los palíndromos. El juego supone una atracción por los reversos, la cara oculta de las cosas: «Pienso sobre todo en los reversos» (76). Una y otra vez, la novela se asoma *al 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» (4).

Resumiendo el sentido esencial de su novela, Cortázar utiliza también la expresión: Oliveira es optimista, frente a lo que algunos creen, porque siente que «un día, ya no para él pero para otros, algún día esa pared va a caer y del otro lado está el kibbutz del deseo, está el reino milenario, está el hombre verdadero, ese proyecto humano que él imagina y que no se ha realizado hasta este momento».

Cita Cortázar unos versos de Octavio Paz:

Mis pasos en esta calle
Resuenan

En otra calle... (199).

Oliveira no puede alcanzar a la Maga porque, sencillamente, sin esfuerzo, «estás del otro lado» (93). Al carecer de su segundo término, *detrás* adquiere, por sí solo, un significado sustantivo. Es, una vez más, 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» (2).

Ya que no remite a algo concreto, la expresión misma ocupa ese puesto clave: «Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno)...» (71). Y en varios idiomas, dándole vueltas, como a un juguete o una joya que le gustan: «Vos te deberías llamar Behind o Beyond (...). O Ypnder, que es tan bonita palabra. —Nada de eso tendría sentido si no hubiera un detrás» (99).

Busca Horacio, siempre, *más allá* de lo inmediato: «la Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella...» (2).

El final del libro de Morelli se reduce a esta frase enigmática, repetida muchas veces, hasta llenar la página: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay» (66). Contra ese muro se ha estrellado. Si así fuera, no tendría sentido la búsqueda —no se habría escrito *Rayuela*.

«Momentos mágicos»

En este mundo de inteligentes razonadores, muestra la Maga la importancia del azar. Sin necesidad de planes ni cálculos, Oliveira y ella pueden encontrarse, en las viejas calles de

París. A Horacio le irrita, pero también le fascina (6). Gracias a ella, pueden producirse imprevistos, maravillosos *encuentros*.

A veces, los personajes alcanzan una *zona* privilegiada: «ciertos cuadros, ciertas mujeres, ciertos poemas, le daban una esperanza de alcanzar alguna vez una zona desde donde le fuera posible aceptarse con menos asco y menos desconfianza...» (90). Eso dura poco, desde luego.

La zona, que da sentido al caos, será fundamental en la siguiente novela, 62: «La zona es una ansiedad insinuándose viscosamente, proyectándose, hay números de teléfonos que alguien discará más tarde antes de dormirse, vagas habitaciones donde se hablará de esto, hay Nicole que está luchando por cerrar una valija, hay un fósforo que se quema entre los dedos, un retrato en un museo inglés, un cigarrillo que golpea contra el borde del atado, un naufragio en una isla, hay Calac y Austin, búhos y persianas y tranvías, todo lo que emerge en el que irónicamente piensa que en algún momento tendrá que ponerse a contar.» Porque la zona es el lugar de la comunicación: de los personajes y del novelista.

A veces, una hebra de color rompe la habitual madeja gris. El juego inocente puede dar lugar a un momento de armonía: «fabricar alegremente un barrilete y remontarlo para alegría de los chicos presentes no representa una ocupación menor (...) sino una coincidencia con elementos puros, y de ahí una momentánea armonía, una satisfacción que lo ayuda a sobrellevar el resto». Son, dice Morelli, «brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso». No se pueden querer ni buscar; lo único seguro es que no los produce la cultura oficializada: «le puede ocurrir sentado en el WC, y sobre todo le ocurre entre muslos de mujeres, entre nubes de humo y a la mitad de lecturas habitualmente poco cotizadas por los cultos rotograbados del domingo» (74).

También a Oliveira le sucede algo semejante: atisbos, entrevisiones, adivinaciones, un pico del telón que quiere levantarse... Todo un capítulo, el 84, está dedicado a eso: «pienso en esos estados excepcionales en que por un instante se adivinan las hojas y las lámparas invisibles, se las siente en un aire que está fuera del espacio».

Una cancioncilla sentimental, en los años 60, cantaba estos *magic moments*, en los que parece que van a encajar las piezas del puzzle. Todos los hemos conocido, alguna vez. Apostilla Oliveira, con resignación: «No dura nada, dos pasos en la calle, el tiempo de respirar profundamente» (84).

Piolines

Al final de la novela juegan un papel importante los hilos de colores, a los que Cortázar llama piolines (en España, Piolín es, también, el pajarito desvalido, compañero de Carlitos —Charly Brown—).

Llevaba siempre Oliveira estos piolines, en los bolsillos. Fabricaba con ellos sus efímeras esculturas y luego las quemaba —fallas de la transparencia. ¿A qué obedece este amor?: «Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera, y sobre todo que saliera; cosas parecidas le ocurrían con los libros, las mujeres y las obligaciones...» (56).

Se encierra Oliveira en una habitación del manicomio, al final de la novela, y la llena de piolines como trampas para los que quieran penetrar en ella, defendiendo así su zona. Es un detalle de humor, en un episodio obviamente patético. (Al fondo está, quizá, el recuerdo de Marcel Duchamp, que, al llegar a la Argentina, puso en su habitación trozos de caucho de tamaños y colores distintos, impidiendo el paso.)

Mucho antes ha preparado el efecto. Los piolines son —nos dice al comienzo del libro— los misteriosos vínculos que enlazan al protagonista con la realidad: «entender el amor de la Maga, entender cada piolincito saliendo de las cosas y llegando hasta sus dedos, cada títere o cada titiritero, como una epifanía» (18). ¿Manejo yo las cosas o me manejan ellas a mí?

Igual daría, si los piolines unieran dos mundos armónicos. Recordando esta frase, tan lejana, la broma del final posee mejor sentido.

La Rayuela

No sólo título del libro: metáfora central, *figura* básica que se desdobra en una cadena de imágenes.

Con este nombre, o con otros varios —tejo, marro...—, el juego infantil ha sido popular en muchas regiones de España. Con el mismo nombre lo cita, por ejemplo, Pío Baroja, en *El cura de Monleón*. Los elementos son siempre los mismos: una piedrecita que se hace pasar, empujándola con la puntera, de un cuadro a otro. Cortázar se ha fijado en una variante del juego que le permite el simbolismo, porque la primera casilla se llama «Tierra» y la última, la meta, «Cielo». Así se lo explicó a Luis Harss: «Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mándala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mándalas indios y japoneses (...) suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina —y en Francia— muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión.»

El juego es mencionado repetidas veces, a lo largo de la novela. Lo ven Horacio y la Maga, en sus paseos de enamorados, sin rumbo fijo, por las calles de París: «deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo» (4).

Su amor queda identificado con la rayuela: «Por qué no había de amar a la Maga y poseerla bajo decenas de cielos rasos de a seiscientos francos, en camas con cobertores deshilachados y rancios, si en esa vertiginosa rayuela...» (21). También simboliza la búsqueda del nuevo centro, una vez excentrado el habitual: «Eje, centro, razón de ser. Omphalos...» (2). Jugando con el término, Oliveira, cuando llama por teléfono desde la calle, está, a la vez, en la casilla —cabina— telefónica y empujando la piedrecita: «Sí, esta casilla no está mal» (100).

La reflexión sobre Morelli, situado ante la muerte, se une también a la del juego: «Morelli mirará a Carente. Un mito frente al otro. ¡Qué viaje imprevisible por las aguas negras! Una rayuela en la acera: tiza roja, tiza verde. CIEL. La vereda, allá en Burzaco, la piedrita tan amorosamente elegida, el breve empujón con la punta del zapato, despacio, despacio, aunque el Cielo esté cerca, toda la vida por delante» (113).

La figura básica se diversifica en otras. Junto a los *dochards*, en el puente sobre el Sena, Oliveira descubre el kibbutz del deseo: «"La esperanza, esa Palmira gorda", es completamente absurda, un borborigmo sonoro, mientras que 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, settlemente, 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.»

Otra figura es, también, el calidoscopio de los pederastas, en el coche de la policía, y el tercer ojo del Zen, que «parpadea penosamente debajo del hueso frontal» (62). En el circo, el agujero en lo más alto de la carpa: otra vez un centro, un ojo que se abre, un orificio, la posibilidad que tiene el hombre, alguna vez, de subir al cielo (43).

En el patio del manicomio también está dibujada: «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» (51).

Desde la ventana de su cuarto, observa Horacio cómo juegan los locos: «El 8 jugaba casi toda la tarde a la rayuela, era imbatible, el 4 y la 19 hubieran querido arrebatarse al cielo pero era inútil, el pie del 8 era un arma de precisión, un tiro por cuadro, el tejo se situaba siempre en la posición más favorable, era extraordinario. Por la noche la rayuela tenía como una débil fosforescencia y a Oliveira le gustaba mirarla desde la ventana» (54).

No es raro que sea un loco el que domine a la perfección el juego. Ese loco jugador de rayuela es también, para Horacio, la Maga, que sueña con alcanzar la última casilla: «el centro del mándala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites» (54).

Cuando se encierra en su cuarto, protegido por piolines y palanganas, Horacio va tirando las colillas al patio, desde la ventana: «los puchos caían sobre la rayuela y Oliveira calculaba para que cada ojo brillante ardiera un momento sobre diferentes casillas». En su desesperación, teme que le ataquen para «sacarlo-de-sus-casillas (por lo menos de la una hasta la ocho, porque no había podido pasar de la ocho, no llegaría jamás al Cielo, no entraría jamás a su kibbutz» (56).

El texto clave sobre la rayuela es el que cierra el primer libro, «Del lado de allá». En el camión de la policía, junto a los vagabundos y los pederastas, Horacio ha bajado a lo más profundo del pozo, se ha hundido en la mierda, como Heráclito, y ve ya que el camino del cielo es el del juego infantil: «La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo (...) lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (...) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato» (36).

En el suelo, la *clochard* hace el contrapunto musical: «Et tous nos amours.» Eso.

EL PERSEGUIDOR

La búsqueda

Oyendo jazz, en un momento de desconsuelo, comprende Oliveira «cómo todo era esponjoso apenas se lo miraba mucho y con los verdaderos ojos» (18). Recordando el ridículo episodio con la pianista Berthe Trépat, todo quedará reducido a «lo de siempre, un agujero donde soplaba el tiempo» (23).

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 a Johnny Cáster—, Horacio no es un perseguido sino un *perseguidor*, como todos los auténticos héroes de Cortázar.

Llegamos ya, me parece, al 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, multiplicada por medio de perspectivas, técnicas, figuras...

Se define Oliveira como buscador, apenas ha comenzado el libro: «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» (1). Así le ve también la Maga: «Horacio busca siempre un montón de cosas» (27). Su compleja relación con Talita no es amor, en el sentido habitual del término, sino «algo que estaba del lado de la caza, de la búsqueda» (47).

¿Qué es lo que busca? «Un nuevo orden, la posibilidad de encontrar otra vida» (27). La armonía con el mundo, la identidad del ser: *ser* un cuadro, no solamente mirarlo (3). Son, sobre todo, preguntas de tono existencial: «A ver, vamos despacio: ¿Qué es lo que busca ese tipo? ¿Se busca? ¿Se busca en tanto que individuo? ¿En tanto que individuo pretendidamente intemporal, o como ente histórico? Si es esto último, tiempo perdido. Si en cambio se busca al margen de toda contingencia, a lo mejor lo del perro no está mal.»

Insiste, unas líneas más abajo: «¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo?» (125).

Resumiendo el sentido de *Rayuela*, vuelve Cortázar una y otra vez a la palabra clave: «Lo único que tenía era un repertorio de preguntas, de cuestiones, de angustias (...) tenía todo ese mundo de insatisfacción, de búsqueda del kibbutz del deseo, para usar la metáfora de Oliveira. Eso explica que el libro resultó un libro importante para los jóvenes...» Para los que sienten esa «oscura tomada de pelo...».

Cortázar concibe también toda su tarea creadora como una búsqueda. Un párrafo de su carta a Roberto Fernández Retamar —incluida en el segundo volumen de *Último Round*— lo resume definitivamente: «mi problema sigue siendo, como debiste sentir al leer *Rayuela*, 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. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber».

Esa búsqueda, siempre.

Escribe Morelli: «no saben que (...) la cacería no tiene fin y que no acabará ni siquiera con la muerte de ese hombre...»(74).

Juegos

Los personajes de *Rayuela* se enredan en juegos interminables. Eso les permite asomarse a la otra realidad, la que de verdad nos importa: «Sólo en sueños, en la poesía, en el juego —encender una vela, andar con ella por el corredor— nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos» (105).

Sueña Morelli con un ajedrez indio que tiene sesenta piezas en cada lado, porque esa sería «la partida infinita» (154).

La vida entera se identifica con el juego, en *Rayuela*: «el juego está jugado» (93). Esa misma identificación es propuesta por Cortázar: «el hombre es un animal que juega (...) me sería absolutamente imposible vivir si no pudiera jugar». Y también, claro está, se extiende al oficio literario: «para mí escribir forma parte del mundo lúdico».

Jugar, sobre todo, supone romper los barrotes —trabajo, obligación, deber—, salir de la cárcel y ejercitar la libertad: «otra libertad más secreta y evasiva lo trabaja, pero solamente él (y eso apenas) podría dar cuenta de sus juegos» (74).

Los lectores jugamos a la *rayuela*.

La libertad, el jazz

Frente a los rótulos, ceremonias o normas de cualquier tipo, la libertad es el aire fresco que necesitamos respirar. Toda la novela expresa ese anhelo permanente. No le importa a Cortázar, incluso, reincidir en un viejo tópico sentimental: «Es más agradecido... —Agradecido —repitió Oliveira—. Mira que agradecerle al que lo tiene enjaulado. —Los animales no se dan cuenta. —Los animales —repitió Oliveira» (72).

Esa sería, también, la definición, el resumen de lo que es la Maga: «la libertad, única ropa que le caía bien a la Maga» (5). Como un aire muy puro, no es tan fácil acostumbrarse a respirarlo. La contradicción resulta especialmente patética en el amor, que da la libertad al quitarla: «nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota» (2). No es ésta una de las menores tragedias que presenta el libro. Ni una de las más lejanas.

Ése es, en fin, el atractivo último del jazz. Como un pájaro libre, «un modesto ejercicio de liberación» (12): la indeterminación, la búsqueda personal, «una música que permitía todas las imaginaciones...», una definición de libertad distinta a la que enseñan en las escuelas...

Es la libertad auténtica «eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa» (17). Una libertad que hay que usar libremente, aunque asombre a los demás y acabe en «pequeñas catástrofes irrisorias» (74). Pequeñas o grandes. Por eso, *escribo tu nombre*.

«El amor, esa palabra»

¿Sorprenderá que hable de romanticismo, a propósito de *Rayuela*? Espero 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, ese atractivo de la vida bohemia, con algo de Verlaine o Picasso, pero más cerca de los *hippies* o las comunas. Lo bonito del grupo amistoso es la ilusión de estar juntos 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» (16). No otra cosa hemos buscado todos, alguna vez, oyendo discos, juntos.

En contraste con tantos momentos de lucidez desolada y con la aparente frialdad de los bohemios, se dan en la novela momentos tan líricos 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...». Capítulos como éste bastarían 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» (17). Sólo el pudor impide usar la palabra «sensibilidad».

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

Rayuela, fundamentalmente, es 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 ya mi pena se *llama* pena, mi amor se *llama* amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo, sino el idioma de los sentimientos» (21), etc.

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 *Julex et Jim*, la película de Truffaut.

Rayuela es novela romántica, novela de amor, novela sentimental, novela erótica: «Sí —dijo la Maga—. Si hablamos de amor hablamos de sexualidad. Al revés ya no tanto» (27). 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» (17). Notemos el calificativo, irónico y serio a la vez, como siempre. 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» (17). Canta la gloria del amor físico con la Maga (5). Dedicar un capítulo (el 7) a un beso. Pasar el brazo por la cintura de la Maga también puede ser una explicación del mundo (9). No sería inadecuado, creo, hablar de neorromanticismo.

Va unido el amor a la búsqueda existencial. Habría que «reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz» (36). Al besarse, alcanzan la «última casilla de la rayuela, el centro del mándala» (54).

Al *buen amor*, tal como lo entiende Oliveira, se dedica el capítulo 93. No se queda en sí mismo, sino que es llave, invitación al salto: «Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto...»

El amor es, también, una serie de 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...»

Sentimentalismo contenido y depurado, pero sentimentalismo, al fin. *Rayuela* —creo—, novela romántica. Citaré el testimonio de su autor, en una carta que me escribió el 14 de noviembre de 1973: «También (y aquí usted es el único) tiene mucha razón al hablar de romanticismo. Vaya si la tiene. Yo soy un tipo increíblemente cursi, y no lo lamento porque, al igual que el humor, creo que sé potenciar mis cursilerías y mis romanticismos a veces muy baratos y, de alguna manera, convertirlos en otra cosa, una especie de fuerza incontenible de los sentimientos, esa capacidad prodigiosa de reír o de llorar que tienen las gentes sencillas, y que tanto les envidiamos los intelectuales. Mi romanticismo es de baja ley; todavía hoy una balada escocesa cantada con la voz engolada que corresponde, me arranca lágrimas, y una vez por semana salgo llorando del cine o del teatro, es realmente horrible, pero tan hermoso. Creo que en *Rayuela*, por suerte, hay otros planos del romanticismo, los que usted señala con toda justeza; y también creo que la conclusión es exacta, y que los jóvenes amaron *Rayuela* porque los colmó en esa región de la sensibilidad todavía no reseca por las experiencias de la vida.»

«Pero el amor, esa palabra...» Así concluye el capítulo 6 y así comienza el 93. Una y otra vez se insiste en la incomunicación, en las trampas que nos pone el lenguaje convencional: «Sabes, es tan difícil decirte: te quiero» (108).

«Todo en ti fue fracaso», cantaba el Pablo Neruda juvenil. No todo, necesariamente: «Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco» (48). Aunque que tengamos que usar palabras sobadas, a pesar de todo, éste es el balance: «y resulta que te quiero. Total parcial: te quiero. Total general: te amo» (93).

La Maga y la literatura son, aquí, los dos únicos caminos (48) y un capítulo desemboca en un canto al cono de la mujer amada, un abismo donde «todo se resume, alfa y omega» (144): una nueva *figura* de la *Rayuela*, su última casilla, el Cielo.

Inventar el mundo

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...» (7).

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...» Irónicamente añade: «todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas» (73). Las fórmulas que empleamos habitualmente, todo ese arsenal —incluso el del propio escritor— «era demasiado tonto» (5). Hay que reinventar la vida a cada instante, como un artista auténtico que no se repite jamás, aunque tiene su estilo.

Del mismo modo que «el amor juega a inventarse» (92), la solución será inventar el mundo: «Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días (...). Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla» (71). Generarla leyéndola o escribiéndola, claro: viviéndola.

Inventar el mundo, crear la realidad... En *Rayuela*, «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, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja».

Igual sucede en un poema de *Último Round*:

Todo mañana es la pizarra
donde te invento y dibujo.

Y en otro poema, titulado precisamente *Doble invención*:

Creo que soy porque te invento (...)
y tú en esa vigilia alientas
la sombra con la que alumbras
y el murmurar con que me inventas.

Para eso, también, escribe Cortázar: «Cambiar la realidad es, en el caso de mis libros, un deseo, una esperanza. Y en otra ocasión, más tajantemente: «sigo creyendo, con Rimbaud, *qu'il faut changer la vie*, que haya que cambiar la vida».

Para intentarlo, 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*» (18). 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...» (15). 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» (17); más de lo que es, menos de lo que puede ser.

Desemboca todo en la noción —central en el libro— del *hombre nuevo*. En *Rayuela* no tiene todavía un contenido político concreto; es el hombre que está creando continuamente la realidad, que incesantemente se está creando a sí mismo. Y la novela, para Cortázar,

debe ayudar a su nacimiento, colaborar «en esa antropofanía que seguimos creyendo posible» (79).

Quizá hoy —anota Morelli— está concluyendo la era del *homo sapiens* y nace otra, pero, ¿cuál? La único que cabe afirmar es que «el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser» (62).

«Despojaos del hombre viejo», nos incitaba una epístola de Pablo. *Rayuela* nos empuja a seguir intentando el salto.

«Reconciliación»

Al final de la novela, Horacio desciende a los infiernos, bebe una poción mágica —esto es, una cerveza fresquita—, visita a los muertos... Después de tantas idas y venidas, del lado de acá, de allá y de todos los lados, ha tocado fondo. ¿Qué salida queda todavía, para él? En el momento de la crisis aguda, piensa en el suicidio. (Algunos críticos opinan que llega a suicidarse; creo que no lo han entendido bien.)

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 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» (56).

¿Por qué no se deja caer en la rayuela, pintada en el suelo del patio? Cortázar lo ha explicado, en otra ocasión, con toda sencillez: «Él acaba de descubrir hasta qué punto Traveler y Talita lo aman. No se puede matar él después de eso.»

Así es, desde luego, pero, ¿qué ha encontrado Oliveira en ese gesto? Después de tanto análisis intelectual y tanta irrisión de los convencionalismos, lo que realiza Horacio —por más que le avergüence— es «el reingreso en la familia humana» (54).

Descubre cosas tan sencillas como el sentimiento de hermandad: «Oliveira cerró los ojos y pensó que todo estaba tan bien así, que realmente Traveler era su hermano.» El amor: «cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer». La bondad auténtica: «no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela...».

Ha vuelto a encontrar lo que ya no creía posible: simplemente, «una vida digna de ese nombre». *La vraie me...* Ya no está ausente, ya no. Es posible el encuentro, aunque sea instantáneo: «... todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vivida y presente...» (56).

En cierto modo, suicidarse hubiera sido, también, eternizar ese instante de armonía, impedir que el tiempo lo destruyera. Ya no hace falta: aunque se trate nada más que de un momento, es suficiente para probar que su *búsqueda* sí tenía un sentido.

Ha alcanzado, por fin, Oliveira lo que todos ansiamos, la reconciliación: con el mundo y con nosotros mismos. Ha concluido el camino, la *rayuela*: «No es búsqueda porque ya se ha encontrado» (125).

«En fin, literatura»

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 lleva al kibbutz del deseo, no ya subir al cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de nombre 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 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» (36).

Ése 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 el sueño o el amor (99).

...

Llegamos ya al final de esta Introducción, tan prolija, tan alejada de la frescura que posee el relato. Recordemos, brevemente, algunas casillas por las que hemos pasado.

Responde *Rayuela* a un momento histórico, a una década, los 60, que quizá fue gloriosa —en nuestro país, no era fácil advertirlo—: Beatles, *boom* hispanoamericano, *hippies*, John Kennedy, Bob Dylan, ilusión *prima della rivoluzione*... A la vez, ha quedado como un clásico de la novela contemporánea —por eso se incorpora hoy a esta colección.

Nace *Rayuela* con ambición de novela total, de «libro que es muchos libros», de Biblia en prosa... Además de contar una historia, plantea problemas existenciales, se abre a toda clase de cuestiones. Recoge lo mejor de la herencia que dejaron las vanguardias y la literatura fantástica. Intenta ser una obra comprometida con el hombre, oreada por el viento de la libertad creadora. La verdadera vida —nos dice— está ausente: es preciso inventar otra vez el mundo, crear el hombre nuevo, que no es sólo ni principalmente racional. Se burla de convencionalismos y ceremonias, canta apasionadamente a la libertad en todos los ámbitos —en la música, al jazz.

Todo eso se expresa sin grandilocuencia, mirando «el culito al aire de Rocamadour», con ironía permanente, con un humor del que nada queda excluido.

Con *Rayuela* nos hemos reído a carcajadas. Es también, creo, un libro «de un romanticismo inaguantable». Además de reír, quizá nos hace «llorar de amor hasta llenar cuatro o cinco palanganas». El amor y la literatura —nos dice— son los dos únicos caminos.

Abundan en *Rayuela* las novedades de técnica y estructura narrativas: tablero de dirección, *collage*, «figuras», lenguaje musical... Reflexiona sobre la literatura y lleva a la práctica, a la vez, esa reflexión. Exige la colaboración de un lector activo, que ayude a crear el libro: un lector cómplice. Quiere ser una obra *abierto* para un lector también *abierto*.

La vocación de trascendencia no excluye el juego, sino que va unida a él: juego con las palabras y las ideas, juego infantil y adulto, nostalgia permanente de la pureza perdida junto a los tangos, las bromas con los amigos, las cuerdecitas de todos los colores. Todo revuelto, en la misma frase —enumeración caótica y vital— que avanza y retrocede, se deshace a sí misma, se balancea sobre el abismo...

Defiende en teoría y lleva a la práctica la anti-novela... novelesca: la que se sale de las huellas habituales y, sólo por eso, supone ya una tarea revolucionaria.

Los amigos del Club hablan y hablan de todas las cosas de este mundo —de todos los mundos. Parece continuar *Rayuela* la tradición de la gran novela intelectual europea: Thomas Mann, Hermann Hesse, Pérez de Ayala, Aldous Huxley... La riqueza cultural no es obstáculo para el vitalismo. Sin embargo, no la llamaría yo novela intelectual sino novela poética, que busca «fijar vértigos» y persigue *iluminaciones*.

Una parte no pequeña del libro presenta la reunión de los amigos bohemios, con sus bromas y digresiones de todo tipo. El final de esa reunión es, en cierto modo, un final pequeñito para el libro, un comienzo de esa conclusión (capítulos 58-131-58...) que nunca

se completará del todo. Concluye el capítulo —y el episodio— con estas palabras: «En fin, literatura.» Eso es lo que queda después de dar un repaso a la historia del jazz y de barajar lo divino y lo humano. Eso es, en fin de cuentas, lo que nos ofrece *Rayuela*. La búsqueda existencial nos emociona porque Cortázar ha logrado convertirla en obra de arte.

Así, *Rayuela* tiene algo, inevitablemente, del pez que se muerde la cola: literatura que intenta ser más que la literatura, pero que, en definitiva, no puede seguir siendo otra cosa que literatura. Esa es la ambición y esos son los límites de la novela. El protagonista de Cortázar es un buscador, un *perseguidor*: «buscar era mi signo...». A partir de Johnny Cáster, así sucede siempre en sus relatos. El músico de jazz, como Horacio Oliveira, había buscado toda su vida «que esa puerta se abriera al fin».

Los amigos descubren la obra de Morelli: «Etienne, que había estudiado analíticamente los trucos de Morelli (cosa que a Oliveira le hubiera parecido una garantía de fracaso)...» Es, más o menos, lo mismo que he hecho yo con *Rayuela*: un análisis, otra garantía de fracaso... Más que analizar, he buscado que unos párrafos iluminen a otros. He prescindido de la crítica y he citado muchas frases de la novela, casi una antología: la selección y el orden serían lo único que yo he hecho. Con todas sus limitaciones, ha sido —por supuesto— una labor de lector cómplice, más que de crítico profesional.

La novela afectó especialmente a los jóvenes, y sigue afectándolos. Quizá sea más atractiva para los que no han adquirido todavía el hábito de transigir, renunciar y adaptarse. O para los que sienten la nostalgia de cuando ellos también eran así.

«¿Encontraría a la Maga?» Muchos la hemos encontrado, en *Rayuela*, y ya no la perderemos nunca.

ESTA EDICIÓN

Como he señalado, esta es la primera vez que *Rayuela* se incorpora a una colección de clásicos. Siempre he sido partidario de editar los textos contemporáneos que lo merezcan con idéntico rigor que si se tratara de una comedia de Lope o Calderón. En el caso de la novela de Cortázar, no era básico el problema textual. Me he basado en la segunda edición (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965) porque, como afirma Robert Brody, «all editions after the second contain identical text and pagination».

Así pues, mi trabajo se reducía, en la práctica, a la introducción y las notas. Como ya ha comprobado el lector, a la hora de redactar la introducción decidí prescindir casi por completo de poner notas y presentar, en la medida de lo posible, una nueva lectura de *Rayuela* «desde dentro». En vez de las habituales referencias a los críticos, se multiplicaron las citas de la propia novela: un enorme mecanismo o tapiz en el que unas partes explican o sostienen a las otras. Si se sabe leerlo adecuadamente, el libro ofrece datos suficientes para resolver cada uno de los problemas —y no son pocos— que plantea. Agradezco a los rectores de esta colección haber aceptado ese criterio, que no es habitual en ella.

En cambio, he multiplicado mucho las notas al texto de la novela. Sigo, así, el camino de mis ediciones de Ramón Pérez de Ayala —en esta misma colección, *Belarmino y Apolonio* y *A.M.D.G.* Además de manía personal, creo que ese aumento responde a las peculiaridades de un texto como *Rayuela*. Nunca había realizado un trabajo tan amplio, en este campo. Lo bueno y lo malo, a la vez, de esa tarea es que he tenido que asomarme a campos no literarios: las calles de París, la pintura clásica y contemporánea, la música clásica, el jazz, las canciones modernas, los mitos de la cultura popular, el deporte, el cine, los viejos cafés... A todas esas cosas soy aficionado, simple aficionado. Anotar *Rayuela* ha sido, ciertamente, una tarea de locos. El lector advertirá, seguramente, en mi queja, lo bien que lo he pasado, haciéndolo.

Recuerdo una mañana en que, después de charlar sobre jazz y sobre Woodie Allen, le planteé a Julio Cortázar la conveniencia de publicar una edición minuciosamente anotada de

Rayuela. Me miró, horrorizado, y se apresuró a acumular excusas: su vida era ya muy complicada, viajaba continuamente, le faltaba tiempo para su labor de creación... Había entendido que le estaba proponiendo que fuera él/ quien realizara ese trabajo. Cuando le aclaré que yo pensaba nacerlo, suspiró, aliviado. Quizá por eso dijo que le parecía una idea magnífica y que yo era la persona más adecuada, etc.

A muchos lectores puede molestar el número o la extensión de las notas. Como otras veces he dicho, tienen en sus manos una solución bien sencilla: saltárselas, leer sólo el texto de la novela. Eso es lo esencial, desde luego. ¿Por qué las incluyo, entonces? Porque ofrecen una información complementaria que a otros lectores —creo— puede resultar útil.

Desde una perspectiva formalista, se puede argumentar que toda esa información es innecesaria, ya que la novela crea su propio cosmos, autónomo, que nada tiene que ver con el mundo externo; que las calles de *Rayuela*, por ejemplo, no son las calles de París, aunque coincidan en el nombre. Bueno... Yo no creo eso, aunque me hubiera sido mucho más cómodo creerlo.

Al revés. Me temo que, en esta edición, faltan, todavía, no pocas notas. Muchas veces me ha sido imposible localizar un dato, un nombre, una cita disimulada. Y, en otros casos, estoy seguro, habré trabucado las referencias. (No he querido recurrir al novelista, que hubiera podido solucionar mis dudas, pues me parece una práctica viciosa, hoy demasiado extendida. A partir de cierto nivel de notoriedad, cualquier escritor se ve obligado a dedicar más tiempo a los presuntos estudiosos que a su propia obra.) Teniendo en cuenta el campo, verdaderamente amplio, a que he tenido que asomarme, confesar esos fallos no me parece ningún desdoro. Y agradeceré la colaboración de los lectores para que, si se produce una nueva edición, sea mejor que ésta.

Piensan algunos que poner notas supone, simplemente, copiar de una enciclopedia. En este caso, créanme, no ha sido así. Para los argentinismos, por supuesto, he buscado el respaldo del *Diccionario de la Real Academia Española* y de algunos diccionarios de americanismos. En lo demás, no es raro que una nota me haya supuesto una verdadera investigación, la consulta de varios libros (guías, repertorios, catálogos...), además de dar la lata a no pocos amigos.

Advertirá el lector la desigualdad de estas notas. No sólo se debe a mi ignorancia. Cuando se trataba de temas o personajes muy conocidos, me he limitado a dar los datos básicos, como simple recordatorio. Ejemplo claro: si la novela alude a «Ludwig van», me limito a anotar «Beethoven», por si alguien no caía en ello. No digo nada de los grandes escritores españoles. Para los maestros bien conocidos, me limito a recordar fechas y alguna obra. En cambio, me extiendo cuando se trata de un personaje o acontecimiento más olvidado. En cualquier caso, además, recuerdo su presencia en alguna otra obra de Cortázar.

Es bien sabido que todos tenemos una imagen teórica, ideal, de nuestro destinatario, cuando escribimos cualquier cosa. También sucede así cuando escribimos algo tan poco creativo como las notas que irán a pie de página, en la edición de un texto clásico. He pensado en el lector medio de esta colección, por supuesto. No será un analfabeto ni tampoco uno de esos «nuevos analfabetos» que describió Pedro Salinas: ni unos ni otros es verosímil que intenten leer este libro. Tampoco creo que lo lean muchas personas que posean una cultura tan vasta como la de Cortázar. Al lector medio, tal como yo lo imagino, sí le proporcionarán esas notas alguna información que no poseía.

¿Para qué pueden servir todas esas referencias? Para dos cosas, me parece. Ante todo, para apreciar la coherencia de todos los datos culturales que utiliza Cortázar. Al revisar los paseos por París, las listas de pintores franceses de comienzos de siglo o los músicos que cita Berthe Trépat, he podido comprobar que no hay en todo ello nada de arbitrariedad o esnobismo: todas las teselas encajan a la perfección en el mosaico, como prueba clarísima de la familiaridad con que se mueve Cortázar en los distintos ámbitos culturales.

A la vez, creo sinceramente que estas informaciones, por muy secundarias que sean, pueden servir al lector para que entienda mejor y disfrute más con la novela. Si no creyera eso, no me hubiera tomado todo este trabajo.

Las notas a pie de página se prestan también a un cierto juego textual, que el propio Cortázar ha practicado en *Un tal Lucas* y en todos sus libros-collage.

No han sido redactadas las notas por una perfecta computadora, sino por una persona. En este caso, creo que reflejan muy claramente sus conocimientos y sus ignorancias, sus debilidades y sus locuras. No me parece exagerado suponer que —para bien y para mal— son notas personales. Como escribió el propio Cortázar, «citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos...» (*La vuelta al día en ochenta mundos*, pág. 9).

A muchos amigos he tenido que recurrir, en una tarea que me desbordaba por tantos lados. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento, por toda su ayuda, a Mabel Almansa, Rocío Arnáez, Gustavo Domínguez, Manuel y Emilio Fontán, Cristina Garmendia, María Dolores Lozano, Sylvia Martín, Ángel Pavlovsky, Pedro Sánchez Montero y Federico Sopena; a María José López de Arriba, Pilar Martínez González y Magdalena Rodríguez Alfageme, bibliotecarias del Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, que casi me han hecho reconciliarme con un mundo que tanto he criticado; y a Manuel Bonsoms, por la competencia y el afecto con que ha ayudado a la edición de este libro.

Toda esta tarea tenía una finalidad: ayudar al lector para que acompañe a Oliveira y la Maga, empujando la piedrecita y saltando, una a una, por las casillas de la rayuela, desde la Tierra hasta el Cielo: «y un día quizá se entraría en el mundo...», en la verdadera vida. Por el momento, consolémonos, leyendo *Rayuela*.

POSDATA

Cuando estaban ya corregidas las pruebas y a punto de aparecer este libro, ha muerto en París Julio Cortázar. Así, inevitablemente, cambia un poco la perspectiva: el escritor ha entrado definitivamente en la historia de la literatura y *Rayuela* —como aquí se proponía— es ya aceptada casi unánimemente como una obra clásica.

Estaba yo esos días en París: había ido al estreno de *Lucas de Bohemia* en el Teatro de Europa y a contarle a Cortázar cómo había quedado este libro. Ya no pudo ser, pero estuve en el cementerio de Montparnasse el 14 de febrero de 1984, la mañana fría y soleada en que fue enterrado. He añadido, ahora, una foto de ese día.

Me han animado a hacer este trabajo varias cosas: el deseo de pasarlo bien, la ilusión de ayudar a algunos lectores a penetrar en el mundo de *Rayuela* y, también, la esperanza de que le gustara a su autor. No lo ha podido ver, pero queda, ahora, como muestra de agradecimiento y homenaje a Julio Cortázar. Para él, como para Johnny, su personaje, quizá esa puerta se ha abierto, al fin. Y sus libros quedan, en nuestras manos.

Andrés Amorós. Febrero de 1984.