

DESEO Y MIRADA DEL LABERINTO  
Julio Cortázar y la poética de *Rayuela*

Carlos Oliva Mendoza

*“el mundo o la representación del mundo eran deseo”.*  
Julio Cortázar

## LA IMAGEN

*La ficción de los mitos son nuevos mitos,  
con nuevos cansancios y terrores.*

José Lezama

Lima

*¿Qué es una imagen?, ¿cuántas perspectivas tiene y cuántas oculta?, ¿qué hemos dejado de ver?, ¿qué recordaremos?, ¿cómo relataremos lo que ha desaparecido?, ¿qué fue fugaz?, ¿qué permanece?, ¿quién ha mentido al narrar lo que vio?, ¿quién tan sólo ha olvidado?, ¿quién es aquél, quién aquella que no recordará jamás, aun cuando la imagen acompañe siempre sus sueños? Este breve ensayo es el intento de ser de una imagen, de relatar la construcción de la forma, de explorar en sus detalles cómo el relato al fluir crea un espacio y un tiempo que se vuelve, furtivamente, nuestro hogar.*

Toda imagen está abierta y nos contiene. No es la mirada la que crea, la que recorta lo que observamos. Aun tras la idea enajenada de que el ojo posee a la imagen y de la relación perversa con el consumo, la imagen como símbolo de lo efímero y lo vanal, ésta sigue manteniendo todo lo posible a su interior. La imágenes cambian de bando, las prostituyen, las venden; así lo que antes era una “imagen revolucionaria” ahora es una “imagen mercantil”. Mañana regresará al olvido o padecerá otro intento de captura. Pero la imagen es más veloz que el ojo. Cuando los niños y las niñas tienen su primer día de vacaciones parece que las paredes que ven a diario son otras, que cada rincón oculta algo, que todo tiene posibilidades no descubiertas hasta ese momento y, sin embargo, se trata del mismo lugar que habitan a diario; pero en esos primeros días se piensa desde el asombro y la imagen los y las habita.

Mostrar una imagen no es detener su constante representación del mundo y capturarla para siempre. Las fotografías, las pinturas, las imágenes cinematográficas nos señalan, sobre todo, el mundo que las rodea. Siempre hay algo más de lo que observamos. La imagen es un momento de una historia que

sigue aconteciendo. El relato forma la imagen porque fluye desde un tiempo que no cesa.

La elección de una imagen no es, como podría pensarse, algo personal. Eso no existe. Un día empecé a leer la obra de Julio Cortázar, no llegué a ésta por mi santa voluntad, no he dejado de leerla por una decisión que me competa enteramente. Algo existe que me hace permanecer ahí, rondando un intento de representación verosímil y verdadera del mundo y sus moradores y moradoras. Bien sé que la vida no termina cuando la representación se construye; ésta sólo añade un espejo más para hacernos creer que por fin ha aparecido la imagen de nosotros mismos; pero mientras más la observamos, cuando más nos volvemos uno o una con la obra, vamos descubriendo que hay otros espejos detrás. Averroes lee a Aristóteles y Borges narra lo que pensó el primero. Si alguien lo olvida, si yo no lo señalara, por un azar que no domino, todo volvería a las sombras, la representación estalla. Pero lo he hecho, lo seguiré haciendo y no soy yo. Si me detuviera aquí, si me negara a comunicar esto, ahí permanecería la representación como una posibilidad entre muchas otras. Alguien la rescatará, alguien la olvidará para siempre. Eso nunca va a cambiar, siempre que regresamos a nuestro hogar hay algo que recuperamos y algo que perdemos. *Mi* lectura de Cortázar es tan sólo una interpretación más; pero no es sólo mi responsabilidad. La interpretación de la imagen, como la de los mitos, sólo puede ser una voz comunitaria.

## INTRODUCCIÓN IMAGEN Y POSIBILIDAD

### **La imagen y su control**

Este ensayo trata de relatar una forma del tiempo, una imagen, una representación. A través del estudio de la historia y del lenguaje es que intentamos demarcar una figura temporal, una metáfora y una analogía: la posibilidad de una imagen. La *historia*, el *lenguaje* y la *imagen*, esas formas de manifestación del tiempo que se imbrican y se repelen como parte misma de su proceso de identidad y de diferenciación, no pueden ser desconectadas unas de las otras; pero a la vez, no descansan de un proceso difícil y tenso que las disloca y las enfrenta, que las oculta y las muestra sin ningún equilibrio preestablecido. No hay realmente felices tiempos jamás. Acaso permanece cierta nostalgia y alguna ironía. Georg Lukács escribió en referencia a la cultura griega: "¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos!"<sup>1</sup> Pero no. Nada más incierto que la mirada retrospectiva que coagula una imagen. Nada más vano. Basta volver a mirar esa historia, la que va de Homero a Platón, la de la consolidación de la épica, la tragedia y la filosofía, para observar que la imagen permanece en movimiento, que la interpretación cambia y que los personajes trocaron sus diálogos y nos han vuelto a engañar.

Este estudio parte de la posibilidad de encontrar imágenes y descubrir figuras del tiempo en la ficción contemporánea de la cultura latinoamericana. Parte también de los grandes logros de la ficción en nuestra lengua: su vitalidad narrativa, la profundidad de su reflexión y la permanencia de sus imágenes.

---

<sup>1</sup> Lukács, El alma y las formas y La teoría de la novela, Obras completas t. I, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1970, p. 297.

De esta ficción es que tomamos dos hipótesis sobre la imagen, ambas desarrolladas por José Lezama Lima.<sup>2</sup> Para Lezama la imagen sería “la última de las historias posibles” porque la imagen encarna lo *virtual* a diferencia de la moral y su nexa con el deber o de la ontología y su fijación por el ser. La imagen nos muestra lo posible. Ella misma no es necesariamente una manifestación del mito o de la permanencia que tiene el mito en la sociedad, no es pues la imagen de la que habla Lezama la misma a la que se refiere, por ejemplo, George Steiner cuando escribe:

Lo que nos rige no es el pasado literal, salvo posiblemente en un sentido biológico. Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales a menudo están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos. Esas imágenes y construcciones simbólicas del pasado están impresas en nuestra sensibilidad, casi de la misma manera que la información genética. Cada nueva era histórica se refleja en el cuadro y en la mitología activa de su pasado o de un pasado tomado de otras culturas.<sup>3</sup>

Si bien para Lezama la imagen puede tener la misma fuerza constitutiva que aquella entidad a la que se refiere Steiner, para el poeta cubano la relación forzosamente sale del ámbito repetitivo y genético del mito y “participa” de la formación y variación histórica. Escribe el cubano en *La expresión americana*:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido,

---

<sup>2</sup> Al respecto el lector puede revisar los siguientes materiales, Lezama Lima: *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953; *La expresión americana*, edición y prólogo de Irlemar Chiampi, FCE, México, 1993 e *Imagen y posibilidad*, introd. y selección de Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, La Habana, 1981. Sobre el planteamiento de la imagen son útiles los siguientes materiales: Chiampi, Irlemar, “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en José Lezama Lima” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXV, núm. 2, 1987, pp. 485-501 y Ortega, Julio, “La expresión americana: una teoría de la cultura”, *Eco*, núm. 186, mayo de 1977, pp. 55-63.

<sup>3</sup> Steiner, George, “El gran *emui*” *En el castillo de barba azul*, Gedisa. Barcelona, 1992, pp. 17-18.

tan sólo, en las maternas aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.<sup>4</sup>

El reto pues de la imagen consistiría en esa doble tarea, por un lado la necesaria interpretación de ésta, por el otro, la necesidad de fijar el trayecto y la “potencia de conocimiento” de la representación, realizar, como dice Lezama, mediante el contrapunto, el tejido histórico de la imagen. La imagen dificulta la investigación, pero a la vez la imagen libera,<sup>5</sup> fuerza a la ampliación de los marcos teóricos, a la reconstrucción de sentido y a la creación de una perspectiva histórica. Un trabajo pionero y de profundo alcance en esa tendencia que seguimos en sus líneas generales es la investigación de Luiz Costa Lima sobre “el control de lo imaginario”:

“Conforme comecei a formular no *Mimesis*<sup>6</sup>, a questão básica da análise da literatura não consiste em optar entre uma visão formalista ou outra, de cunho sociológico, a exemplo do marxismo. Consiste sim em desenvolver uma perspectiva da tensão estabelecida entre o discurso literário -ou, como prefiro dizer, ficcional- e os discursos da verdade -o religioso, o filosófico, o científico.”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Lezama Lima, *La expresión americana*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>5</sup> “Convém não esquecer que a primeira função do controle do imaginário consiste em obstruir as alternativas à chamada realidade, i.e., ao mundo já existente” escribe Costa Lima. (Conviene no olvidar que la primera función del control del imaginario consiste en obstruir las alternativas a la llamada realidad, i.e., a el mundo ya existente.) Costa Lima, Luiz, “Antropofagia e Controle do Imaginário” *Pensando nos trópicos*, Editora Rocco, Brasil, 1991, p. 38. Las traducciones del texto de Costa Lima son mías.

<sup>6</sup> Luiz Costa Lima se refiere aquí a su texto titulado *Mimesis e modernidade* escrito en 1979.

<sup>7</sup> Costa Lima, Luiz, “Poesia e Crítica” en *Pensando nos trópicos*, *op. cit.*, pp. 20-21. (Conforme comencé a formular en la *Mimesis*, la cuestión básica del análisis de la literatura no consiste en optar entre una visión

Costa Lima toma como período de estudios la Modernidad, sin que eso signifique que el estudio es restrictivo de otras épocas históricas, y lo divide en dos grandes bloques que son descritos como dos tipos de control: el control religioso, que se expande entre los siglos XVI y XVII y el que principia con el Iluminismo y se extiende hasta nuestros días. El pensador brasileño señala, como una de sus tesis guías, que la razón moderna se caracteriza por su incapacidad en reconocer y legitimar los objetos culturales en que ésta no se reconoce de manera inmediata. Es ahí donde surge la necesidad de controlar el imaginario, porque la misma razón siente que las imágenes extravían la posibilidad de verdad. Costa Lima señala como un punto crucial en esta tradición la polémica de los sofistas con Platón y ejemplifica su posterior desarrollo con una cita de Aristóteles donde queda claro el papel secundario y retrógrado que se le asigna a lo imaginario:

Porque *las imaginaciones* permanecen en los órganos de los sentidos y se asemejan a sensaciones, los animales en sus acciones son ampliamente guiados por ellas, algunos ( i.e., los brutos) en virtud de la no existencia en ellos del pensamiento, otros (i.e., los hombres) en virtud del eclipse temporal en ellos del pensamiento, por sentimiento o molestia o sueño.<sup>8</sup>

¿Cuáles serían entonces las formas de abordar el texto literario si presuponemos que vivimos en una época donde se despliega un control de lo imaginario? Luiz Costa Lima señala dos puntos que condicionan la aprehensión de la obra:

- 1) Se presupone que el mejor abordaje es el documentalista, el cual se describe por los siguientes trazos: a) Se presupone que las obras literarias son explicadas y/o determinadas por las condiciones sociales vigentes. b) En deducción del punto anterior, se coloca el

---

formalista u otra de cuño sociológico, por ejemplo el marxismo. Consiste sí en desarrollar una perspectiva de tensión establecida entre el discurso literario -o como prefiero llamarlo, ficcional-, y los discurso de la verdad -el religioso, el filosófico, el científico.)

<sup>8</sup> Aristóteles, De anima, Gredos, Madrid, 1993, p. 429. El subrayado es mío.



énfasis en el análisis social para captar el sentido y la significación de una obra.

2) Se opone al primer abordaje documental de la obra ficcional una aprehensión textualista o alguna variante deconstructiva.

Por el contrario a la unilateralidad de ambos ataques interpretativos, la hipótesis del control supone una “interacción tensa” de la textualidad de la obra ficcional con las ideas contemporáneas donde se desarrolla la ficción y de estas últimas con lo social. Esta interacción no está condensada dentro de ningún texto. “Confrontar essa interação só é possível pela análise do ficcional dentro da topografia dos discursos de uma época, que concretize as expectativas asseguradas a cada um, sobretudo sem descurar as características do que, então, se tome por o discurso da verdade.”<sup>9</sup>

Esto implicara dos cosas fundamentales:

- 1) La interpretación de las poéticas implícitas en el texto ficcional.
- 2) La reconstrucción histórica de esas poéticas a partir de la manifestación lingüística y ficcional de la obra.

Nuestro trabajo entonces en el presente ensayo es: a) ver a través de *Rayuela* parte de la topografía del pensamiento contemporáneo, b) respondernos cuál es su constitución de lo temporal y c) tratar de encontrar por medio de la novela una imagen donde se refleje la “fuerza ordenancista” y la “visión histórica”, la “interacción tensa” entre la razón y la imaginación que intentan representar parte de la realidad.

---

<sup>9</sup> Costa Lima, Luiz, “Antropofagia e Controle do Imaginário” en *Pensando nos trópicos*, *op. cit.*, p. 38. (Confrontar esa interacción sólo es posible por el análisis de lo ficcional dentro de la topografía de los discursos de una época que concrete las expectativas aseguradas a cada uno, sobre todo sin descuidar las características de lo que, entonces, se tome por el discurso de la verdad.)

El presente trabajo sólo puede entenderse como un trabajo colectivo. La única manera posible de que un tema se profile como tal es a través de una preocupación y una pasión constante que va delimitando lo que necesitamos conocer, lo que nos apremia como un problema que es a la vez individual y colectivo: un problema social. Detrás de este trabajo se encuentra la preocupación y la pasión de pensar en torno a la obra de un escritor latinoamericano que intentó siempre contestar a la problemática colectiva de la América latina de la misma forma que contestara su problemática individual. Para Julio Cortázar, con errores y aciertos, el problema era solamente uno.

### **El lenguaje en *Rayuela***

Pese a todo, pese al control y al lugar ínfimo que se le ha querido dar a la imagen históricamente, es más, pese a que ahora las imágenes parecerían desfilas ciegas y ennegecedoras ante nuestros agotados ojos, este breve ensayo es un intento de recorrer la distancia de la imagen a su nominación y el camino de regreso. Julio Cortázar es un escritor que recorrió una y otra vez esa distancia, y en su prosa surge con especial claridad el dramatismo y el riesgo de ese ir y venir cuando se intenta alcanzar una representación. La prosa de Cortázar, ágil y dotada de increíbles recursos para la narración, paradójicamente es una de las prosas más pobladas de silencios dentro de la narrativa en Latinoamérica. Silencios que en un primer momento nos parecen formales: la falta de hilo conductor en la trama, la ausencia de rasgos en los personajes, la falta de lógica y causalidad. Sin embargo, en una lectura más detenida esos silencios se revelan como contenidos de la narración, como ontologías e historias con las que Cortázar arma su narrativa. Vacíos quizás habría que llamarlos cuando la escritura parece agobiarse de su perfección y caer en el absurdo como en los giros de sentido de *62 Modelo para armar*; o cuando la narración, tan frecuentemente, gira en torno a un cuadro, una fotografía o en general un fetiche que acaba imponiéndose en el relato de una forma absoluta e inaprehensible, lo que sucede en varios de los relatos contenidos en *Las armas secretas* o, por último, silencios propiciados por ciertos metarecursos que salen de la trama ficcional para determinar la *acción* y la *trama* del escritor. El caso de *Rayuela* (1963) es clásico al respecto, ahí se pugna por la inacción, dejar

que la vida pase sin mayor reflexión, y quien primero debe de superar esa barrera, aun desactivando al mismo lenguaje como acción discursiva hasta que se encuentren nuevas formas de comunicar, es el propio escritor de la novela<sup>10</sup>.

De lo anterior va tomando forma un tema central que se desarrolla dentro de la obra de Cortázar y en sus estrategias narrativas: *la comprensión del lenguaje*. ¿Qué es lo que nos detiene cuando nominamos algo y qué es lo que nos impulsa? pero sobre todo, ¿qué nos permite el asombro? En uno de los “capítulos prescindibles” de *Rayuela* se cita el siguiente poema de Octavio Paz:

Mis pasos en esta calle  
Resuenan  
En otra calle  
Donde  
Oigo mis pasos  
Pasar en esta calle  
Donde  
Sólo es real la niebla.<sup>11</sup>

El poema, que se encuentra precisamente hacia el final de la novela<sup>12</sup>, funciona como un artificio que acentúa nuestro asombro con respecto a toda la novela. El texto de Paz causa una inflexión total sobre la obra. El efecto que Cortázar logra es el de pensar la novela nuevamente en su totalidad, logra que el relato vuelva sobre sí mismo a través de un juego espacial (*Capítulos prescindibles-Capítulos*

---

<sup>10</sup> Las obras mencionadas son las siguientes Cortázar, Julio, 62 Modelo para armar, Alfaguara, Buenos Aires, 1994. 1a. ed. 1968, (novela). Las armas secretas, Alfaguara, Buenos Aires, 1990, 1a. ed. 1959, (cuentos). Rayuela, Alfaguara, Buenos Aires, 1994, 1a. ed. 1963, (novela).

<sup>11</sup> Cortázar, Julio, Rayuela; ed. crítica Ortega Julio y Yurkievich Saúl, CNCA. México, 1992. 1ª edición 1963, capítulo 149, p. 453.

<sup>12</sup> La ubicación del poema es de singular importancia. La novela, de manera genérica, tiende a resolverse y cancelar la multiplicidad de interpretaciones hacia su final, pero en este caso no es así y la colocación del poema refuerza una interpretación que *debe reconocer a su interior la posibilidad de la ambigüedad de manera fundamental*.

*imprescindibles*) que tiende a señalar que la misma obra pudo tener otros cauces que deben permanecer vigentes en la lectura de la novela, esto es, que hubo silencios y cancelaciones que de alguna forma están presentes.

Otro motivo que provoca este trabajo es la relación entre el *pensamiento* y el *lenguaje*. En la obra de Cortázar esa relación se tensa a partir del extravío del pensamiento y de la imposibilidad de nombrar.<sup>13</sup> En *Rayuela* el lenguaje es un juego de Babel, las palabras, los giros de la lengua y los modos de expresión esbozan tenuemente una arquitectura, una necesaria espacialidad que configura la novela. En la obra el acto de nombrar demarca un espacio, similar a como en el juego de la rayuela: un pequeño cuadro se une a otro hasta concretar la figura donde uno entra a saltar y empujar una piedra con su pie. El hecho de la espacialidad de la novela es similar a pintar un cuadro o tocar una melodía, esto es, escoger a cada segundo la dirección que arma el sentido y la forma de la obra. Pero si la espacialidad de la novela se logra a cada momento entre el lenguaje y el pensamiento y entre el lenguaje y la imaginación, la concreción de la obra no es el reflejo de lo que se pensó, imaginó y escribió. La novela concluida es algo más. La novela que realiza Cortázar es también la posibilidad de entrar hacia ella misma, como en el juego de la rayuela. En la obra se plantea de manera definitiva un juego de miradas, se juega a mirarlo todo, a buscar la imagen última. Lo intenta el escritor, el teórico Morelli, cada personaje de la novela y finalmente el lector. Como en todo juego se sabe de antemano la meta, el problema es conseguirla, en este caso, el juego termina, la rayuela se gana diríamos, cuando todos los involucrados cedemos a la mirada del otro o la otra y confiamos en lo que él o ella puede ver y nosotros no.

Pero esa posible conclusión que se da en *Rayuela*, la entrega de los personajes a la mirada ajena, no tiene ningún sentido más que en la representación y en la

---

<sup>13</sup> Andrés Fava es un personaje que aparece en dos novelas de Cortázar, *El examen* fechada en 1950 y *El libro de Manuel* de 1973, y del cual existe un diario también fechado en 1950, (Cortázar, *Diario de Andrés Fava*, Alfaguara. México, 1995.) En este diario, lleno de datos autobiográficos de Julio Cortázar, se escribe: "Se dice - y uno sonríe-: «El lenguaje me impide expresar lo que pienso, lo que siento». Más cierto sería decir: «Lo que pienso, lo que siento me impide llegar al lenguaje». Entre mi pensar y yo, ¿se opone el lenguaje?. No. Es mi pensar el que se cruza entre mi lenguaje y yo." (pp. 23-24).

experiencia que surge al buscar en el espacio de la propia novela. De esa premisa parte nuestro estudio de *Rayuela*: el juego que se constituye en la novela es mirar e ir construyendo en el tiempo y en el espacio del relato las poéticas y contrapoéticas de la identidad y la diferencia.

PRIMERA PARTE

*LA TEMPORALIDAD DE RAYUELA*

## 1. Las poéticas al interior de *Rayuela*

*Don Quijote entre una y otra aventura durmió, y sin duda soñó. Quizá soñó con Don Quijote, quizá soñó con la época en que era Alonso Quijano, quizá soñó con Dulcinea que empezó siendo un sueño, y no Aldonza Lorenzo, pero, en fin, nosotros sabemos que no sólo en el Quijote sino en toda novela digna de ese nombre los personajes existen no sólo cuando están en escena, sino que viven durante su ausencia.*<sup>14</sup>

Borges

### Instrucciones para saltar la rayuela

Al universo de *Rayuela* habrá que entrar, por un tiempo y si se quiere sacar de éste su núcleo más complejo, de la misma forma en que se entra a una situación real: los personajes en tanto personas, los escenarios en las tribunas, como sucede en un cuento del mismo Cortázar: "Instrucciones para John Howell". En el cuento Rice, espectador de una obra de teatro, es llamado a bastidores al terminar el primer acto, "Sin demasiada sorpresa pensó que la dirección del teatro debía estar haciendo una encuesta, alguna vaga investigación con fines publicitarios".<sup>15</sup> Pero realmente lo querían para actuar el papel de John Howell en el segundo, tercer y cuarto acto; mayor sería aún su sorpresa al descubrir que la coprotagonista, una mujer que debía morir en el libreto, en cada momento que había oportunidad, le decía en secreto un segundo guión donde le pedía auxilio y

---

<sup>14</sup> Borges, Jorge Luis, "Mi prosa", en La Jornada Semanal, México, Nueva época, no. 65, 16 de junio de 1996, pp 5-7.

<sup>15</sup> Cortázar, Julio, "Instrucciones para John Howell" en Cuentos completos /1 (1945-1966), Alfaguara, Buenos Aires, 1994, p. 571.

le suplicaba que no la abandonara por ningún motivo en toda la obra. Rice decide, después de “actuar” el segundo acto, ayudarla en el tercer acto y evitar su asesinato. Pero el final de la obra, en el cuarto acto, es la muerte de ella y la huida de Howell por un parque, que a la vez es el final del propio Rice, sacado del teatro en el tercer acto por estropear las mínimas instrucciones del texto que sin embargo el cumplía a cabalidad al intentar cruzar el parque para huir de la policía por un crimen que no pudo evitar.

El autor crea, de la misma forma, una novela que intenta reflejar un cruce de vidas con la menor resolución estética posible y por lo tanto sin otorgarle solución o *remate* a su obra en el sentido clásico del arte. Cortázar mismo contesta a Francisco Porrúa, su impresor, al recibir una primera prueba del *Rayuela*:

He tenido que vigilar cuidadosamente mis reacciones mientras corregía, porque más de una vez he sentido que se hubiera salido ganando de acortar, o suprimir determinados capítulos o pasajes. Pero cada vez me he dado cuenta de que al pensar eso, quien lo pensaba era «el hombre viejo», es decir que era, una vez más, una reacción estética, literaria. Una reacción en nombre de ciertos valores formales que hacen la gran literatura. (...) Se da así la paradoja que muchísimas de las imperfecciones no puedo ni quiero quitarlas aunque me duelan y me fastidien.<sup>16</sup>

Desde la concepción misma de gran parte de la literatura de Cortázar existe lo que podemos llamar “intención de totalidad” que en un primer momento se manifiesta como la necesidad de romper con *la mediación estética*. Cuando Cortázar hace las acotaciones a lo que llama “reacción estética” básicamente se refiere a una conexión, la del canon literario y estético, que condiciona la aprehensión y representación de la realidad. De ahí que Cortázar utilice como una estrategia de ruptura con los “valores formales que hacen la gran literatura” al lector, el cual se incorpora de forma determinante al texto y eso precipita los finales abiertos en algunos casos y en otros los finales silenciados. En el cuento

---

<sup>16</sup> Tomado de Berrenechea, Ana María, “Génesis y circunstancia” en Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 568.



que citamos, el lector mismo es inducido a *perseguir* a Rice por no haberse quedado en la obra y salvado a la muchacha; pero la permanencia misma de Rice en escena implicaba matarla de una u otra forma. De hecho, al leer el texto uno mismo se pregunta cómo habría actuado en una situación semejante, mientras, en última instancia, es el lector quien sigue a Rice por el parque sin saber qué sucedió antes de que el relato empezara y qué condenaba al protagonista a matar y al lector a perseguir. No es pues necesario narrar el final, ahí está, en su implacable perfección e inevitable advenimiento.

*Rayuela* es, dentro de la narrativa del autor, el mayor intento de romper con la mediación estética. Por eso hay que tomarla en un primer momento como una poética que enfrenta la representación estética, en tanto canon establecido, reglas formales de narración y constitución genérica de la literatura mediante una red histórica que se establece como paralela y en muchos casos enfrentada a la historia literaria dominante y rectora en la ficción. Este movimiento no es simple, por ejemplo en el siglo XX, Cortázar ve cómo la tradición literaria cambia, esto es, el dominio simplemente rota. En “Teoría del túnel” Cortázar va revisando las historias de la literatura canonizada. Al llegar a la década de los veinte escribe:

En la década siguiente, hasta 1930, la línea-Joyce ascenderá a la posición dominante por obra del grupo surrealista francés y la actividad poética de Europa entera, mientras la herencia de Proust no será reclamada y, en su lugar, la corriente tradicional «avanzada» -con la novelística de Mauriac, el teatro de Pirandello, los aportes de John Galsworthy, O’Neill, Fedin, Virginia Woolf- prolongará un itinerario de intención psicológica en moldes estéticos dentro del invariable compromiso literario[...]<sup>17</sup>

Pero la poética de Cortázar va más allá de la historización de dos tradiciones. Julio Cortázar nace en 1914 y muere en 1984, *Rayuela* está fechada en 1963, el período que media de esa obra a las vanguardias de principios de siglo es relativamente

---

<sup>17</sup> Cortázar, Julio, “Teoría del túnel”, Obra crítica 1, Alfaguara, Buenos Aires, 1994, fechada en 1947.

breve. De hecho, es un tiempo de reubicación ante la fuerza creativa de las principales corrientes que parecían haber agotado la invención artística. En ese sentido, la importancia del movimiento artístico en Latinoamérica en la mitad del siglo se debe, en gran medida, a la distancia y crítica que se establece en torno a las vanguardias desarrolladas entre 1900 y 1930. Y en el caso de la literatura, de manera sustancial, a que la reflexión sobre la realidad latinoamericana impide una fascinación y enajenación con la producción europea. Un ejemplo preciso es el de Cortázar, si bien él tiene afinidades con las vanguardias, nunca abandona un tono crítico hacia éstas. Y lo verdaderamente importante es que, por un lado, Cortázar utiliza las vanguardias para remontarse más atrás de las mismas, por ejemplo en torno al romanticismo inglés y norteamericano y, por otro, utiliza sus instrumentos para narrar sobre movimientos menos reconocidos mundialmente pero más importantes para su producción: el neobarroquismo latinoamericano, la música popular desde el tango hasta el jazz, los espectáculos masivos, por ejemplo, el boxeo, los comics y, finalmente, la situación de los derechos humanos y los movimientos guerrilleros en Latinoamérica.

### Esbozo para la historización de la novela

Todo la obra literaria de Cortázar se encuentra penetrada por un trabajo de historiador que es poco conocido. Posiblemente eso se deba a que Cortázar no sistematizó esos trabajos ni ahondó en el proceso de forma independiente a la literatura y al ensayo. Los trabajos aparecen en artículos dispersos, como parte de sus cursos de literatura, como apoyo de sus teorías literarias y como insumos de sus personajes de novela;<sup>18</sup> no obstante, en todas la diversidad de formas que

---

<sup>18</sup> Recientemente se publicaron tres títulos que recogen parte de la obra crítica de Cortázar dispersa en revistas o periódicos en los cuales, como bien señalan los prologistas, la cronología de dichos artículos demuestra un trabajo completamente ligado a sus obras de ficción. Los textos son los siguientes. Cortázar, Julio: "Teoría del túnel", Obra crítica 1, edición de Saúl Yurkievich, Alfaguara, Madrid, 1994, el original está fechado en 1947; "Trabajos críticos anteriores a Rayuela, 1963", Obra crítica 2, edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994 y "Trabajos críticos posteriores a Rayuela", Obra crítica 3, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994. Además de esos títulos, las referencias más puntuales sobre la incorporación de la historia política a la ficción puede verse en Cortázar, El libro de Manuel, Alfaguara, Madrid, 1994, 1a. ed. en 1973; "Apocalipsis de Solentiname" en Cuentos completos

asumieron existe una continuidad de los planteamientos fundamentales. Por otra parte, no es descartable que la misma forma de publicación que tuvieron, como trasfondos de su literatura ensayística la mayoría de las veces, brinde posibilidades importantes para la historia misma. Es un proceso menos desarrollado y con menos cultivadores que el de la novela histórica, pero al igual que ésta en algunos casos reditúa grandes ventajas en la crítica y formación de conocimiento, en la ampliación de perspectivas de interpretación y en la difusión de la historia.

La forma que Cortázar utiliza preeminentemente es la del ensayo y más que desarrollarla, por lo cual entenderíamos dar un paso más allá de la indefinición propia del género, él lo profundiza en su aparente contradicción, al grado que *Rayuela* debe ser entendida como una novela-ensayo.<sup>19</sup> Esa forma de postular la historia, como ensayo, se basa en configurar *varias historias* en un mismo relato. En la propuesta existe un cambio de lentes constante, una óptica capaz de reconstruir períodos de larga duración y de fijar las contradicciones internas; pero sobre todo, y a eso están supeditadas gran parte de las ideas históricas sobre la literatura de Cortázar, hay una flexión decisiva en el presente donde se intenta incorporar la interpretación de diversos pasados. Otra constante de la norma del escritor es guiarse por un proceso de analogías históricas. Cuando Cortázar abre la óptica para mirar la historia infiere un proceso continuo de la cultura occidental que a su vez resuelve el problema de las rupturas históricas. Cuando una tradición es lo suficientemente fuerte provoca procesos internos de crisis

---

/2 (1969-1982), Alfaguara, Buenos Aires, 1994, pp. 155-16 y "Reunión" en Cuentos completos /1 (1945-1966), Alfaguara, Buenos Aires, 1994, pp. 537-547. Mientras que en lo que respecta a la historia literaria puede consultarse "Situación de la novela", en Cuadernos Americanos, México, no. 4, jul.-ago, 1950.

<sup>19</sup> Con respecto al ensayo en la obra de Cortázar véase la introducción de Skirius, John (compilador), El ensayo hispanoamericano del siglo XX, FCE, México, 1989. Una referencia más general sobre el ensayo en la cultura argentina es el libro de Scheines, Graciela, Las metáforas del fracaso, ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1991. En general sobre el tema del ensayo en Iberoamérica: Varios autores, El ensayo en nuestra América para una reconceptualización, Colección *El Ensayo Iberoamericano 1*, UNAM, México, 1993; Varios autores, El ensayo iberoamericano perspectivas, Colección *El Ensayo Iberoamericano 4*, UNAM, México, 1995.

que revitalizan la misma tradición. Pero para que tal proceso de acumulación y eliminación, de memoria y olvido, sea realmente generador y regenerador de una tradición, éste no puede tener solución de continuidad en el tiempo presente de antemano, no hay ningún *a priori* o ninguna teleología que nos indique hacia donde va una tradición. La posibilidad de una virtual ruptura total con la tradición o el anquilosamiento de la misma es un proceso que se verifica a cada instante en la realidad presente.

Cortázar pues se guía por medio del ensayo, en tanto género y forma de actuar, para imbricar la historia con la ficción; en segundo lugar despliega diversas historias en sus relatos, para la constitución misma del drama y, finalmente, análoga su percepción de la literatura con otros procesos de aprehensión de lo real, por ejemplo, la música o la filosofía. El resultado no sólo es otra historia, sino principalmente un drama histórico padecido por los personajes de su ficción, esto es, la historia oculta sus grandes generalizaciones y se mundaniza en cada actor de la representación. La historia, en la ficción de Cortázar, pese a toda la gran elaboración y reflexión que existe para estructurarla, intenta regresar al lugar donde con más contundencia opera: la cotidianidad y el lenguaje de los personajes.

Además de la formación ensayística que Cortázar da a su ficción, para él la literatura es una especie de conquista. El que nombra se apodera de la cosa que antes permanecía incierta ante nosotros. Por esta razón él sostiene que la historia de la literatura no puede ser la de "la evolución de sus formas" sino la de sus estrategias y direcciones de conquista. La concepción de la literatura presupuesta desde ese momento no recae solamente en las formas o géneros literarios sino sobre todo en la cosa o tema abordado y en el camino de abordaje y posesión; esto conlleva intrínsecamente a la discusión sobre los géneros literarios pero siempre a la sombra de una interrogante que sólo puede resolverse si se desborda la especificidad previa de cualquier enfoque disciplinario. De ahí que Cortázar señale cuál sería la "presa más segura y completa" de la literatura en su nominación de las cosas: *la historia*.<sup>20</sup> La propuesta de Cortázar se dirige a

---

<sup>20</sup> Escribe Cortázar: "Alguna vez he pensado si la literatura no merecía considerarse una empresa de conquista verbal de la realidad. No por razones de magia, para la cual el nombre de las cosas (el nombre

empatar lenguaje e historia, como si cada cual dependiera totalmente del otro y, a su vez, avanzara por el riesgo de ser hecho presa de lo otro. La historia amenazada por las conquistas del lenguaje. El lenguaje alimentando la historia. Un proceso dialéctico, complejo y no preestablecido, donde no hay posibilidad de un lenguaje total, pero tampoco de un único proceso histórico que pueda ser enunciado. Dice Cortázar:

“Las pirámides están allí, claro, pero la cosa empieza a tener sentido cuando Champollion rompe una lanza contra la piedra, la piedra de Rossetta, y hace surgir la historia de las evocaciones del Libro de los Muertos.”<sup>21</sup>

La novela entonces surge para Cortázar como un efecto de la tensión entre el lenguaje y la historia, lo que le permite, bajo ese presupuesto general, realizar comparaciones entre diversos fenómenos discursivos como la filosofía y la ficción.

El problema de la novela moderna se plantea históricamente. El movimiento entre lenguaje e historia comienza a formar la novela en el Renacimiento. En el pensamiento moderno la novela sustituye a la épica. Kafka se refiere al cambio decisivo al hablar de la obra que transforma por siempre el género épico. Es en uno de sus relatos breves, "*La verdad sobre Sancho Panza*", donde el Quijote no

---

verdadero, oculto, ese que todo escritor busca aunque no lo sepa) otorga la posesión de la cosa misma. Ni tampoco dentro de una concepción de la escritura literaria según la entendía (y preveía) Mallarmé, especie de abolición de la realidad fenomenal en una progresiva eternización de esencias [sino que] mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas (eso que después llamamos «temas») y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo; así como hay un segundo rapto de Helena de Troya, ese que la desgaja del tiempo. [...] Si de lo que se trata es de apoderarse del mundo, si el lenguaje puede concebirse como un superalejandro que nos usa desde hace 5,000 años para su imperialismo universal, las etapas de esta posesión se dibujan a través del nacimiento de los géneros, cada uno de los cuales tiene ciertos objetivos, y la variación en las preferencias temáticas, que revelan la toma definitiva de un sector y el paso inmediato al que sigue. [...] Y al hablar de novela histórica cabe incluso sugerir con alguna travesura que lo que llamamos historia es la presa más segura y completa del lenguaje". Cortázar, Julio, "Situación de la novela", en *Cuadernos Americanos*, México. no. 4, jul.-ago, 1950, pp. 223-224.

<sup>21</sup> Cortázar, Julio, *ibid*, p. 224.

sólo representa un invento de Sancho sino su responsabilidad, y donde la pregunta y el juego con el destino del personaje central se constituyen como novela:

“Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas de la tarde y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego le dio el nombre de don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras; las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiera debido ser Sancho Panza, no dañaron a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.”<sup>22</sup>

De esta forma, la novela moderna comenzaría no con el desarrollo épico propiamente sino con la pregunta por las causas, consecuencias y características de la misma épica. Si bien el *Quijote* es un relato épico, la novela misma se gesta con las preguntas sobre las motivaciones, el agotamiento y la viabilidad utópica del género épico. Cortázar se da cuenta de lo anterior al señalar ese giro decisivo de la novela al tomar como ejemplo las diferencias del género con la *Iliada*: ahora “lo que importa es saber por qué Aquiles está enojado, y una vez sabido esto, por qué la causa provocaba cólera en Aquiles y no otros sentimientos. Y luego, ¿qué es la cólera? Y además, ¿hay que encolerizarse? El hombre ¿es cólera? Y también, ¿qué oculta, por debajo de sus formas aparentes, la cólera?”<sup>23</sup> Ese nudo de preguntas constituiría la temática de la novela moderna que Cortázar a su vez divide en dos partes. Para él, después de una primera configuración de la novela

---

<sup>22</sup> Kafka, *La muralla china*, Alianza, Madrid, 1973, p. 81.

<sup>23</sup> Cortázar, Julio, “Situación de la novela” *op. cit.*, p. 226.

en el Renacimiento, la importancia de la figura de Cervantes y algunos autores del siglo XVII, la primera etapa del género novelado se concretaría en el siglo XVIII, que Cortázar denomina, en comparación con la filosofía, la etapa gnoseológica. Si la épica antigua había buscado *afirmar la existencia del ser humano*, esta segunda etapa se centra en la pregunta sobre *cómo son hombres y mujeres*. Rousseau, Constant o Balzac son ejemplos de esta novela donde se buscan las características psicológicas de la persona y se decide la gestación de héroes. Con base en este período habría una indagación sobre las condiciones que posibilitan la constitución de los personajes y que por supuesto tiene su respuesta en la misma forma y trama ficcionalizada.

La segunda etapa sería fundamentalmente antropológica. En la novela contemporánea, dice Cortázar, el hombre se preguntará su *por qué* y su *para qué*. Pero aquí el avance no es franco. Por un lado, historizar un momento en el cual se está inmerso conlleva una serie de cambios en la misma concepción de reconstrucción histórica; por el otro, es uno de los espacios que Cortázar trata de ver en hondura y del que le interesan más sus contradicciones que sus síntesis. Así, él abre un paréntesis para preguntarse por la viabilidad de un género que ya para entonces, segunda mitad del siglo XX, la crítica parecía haber agotado al demarcar tanto sus pulsiones internas como sus posibles soluciones.<sup>24</sup> La novela

---

<sup>24</sup> El asunto es complejo, Kafka (1883-1924) cancela y a la vez abre un ciclo en la literatura con *La metamorfosis* (1916), Joyce (1882-1941) es un caso similar con su novela *Ulises* (1922). No es pues azaroso que Georg Lukács publicara su "Teoría de la novela" en 1920 y escribiera: "La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco; la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero que ésta, sin él, se descompondría en la nada de la inesencialidad; todo eso significa exactamente lo mismo. Todo eso indica los límites de las posibilidades configuradoras de la novela y apunta al mismo tiempo inequívocadamente al instante histórico-filosófico, en el cual son posibles grandes novelas, novelas que crecen hasta convertirse en símbolos de lo esencial que hay que decir." Lukács, *El Alma y las Formas y La Teoría de la Novela*, *op. cit.*, p. 355. Al conocer el texto de Lukács tenemos que mencionar a otro novelista, Fedor M. Dostoievski (1821-1891), en el que básicamente está pensando Lukács y hacer énfasis en una obra: *Crimen y castigo* (1866). Decíamos que el asunto era complejo, si los textos de Kafka y Joyce son novelas habría entonces que concluir en que el filósofo cometió un error al establecer como rasgo fundamental de la novela su perfil psicológico; pero, si por el contrario, reconocemos que los trabajos de los escritores mencionados no pertenecen en rigor al género novelado entonces Lukács tiene razón respecto a los rasgos de la novela y, además, con su teorización, entre otras, se cierra el ciclo de la novela como problema conceptual para pasar a una etapa en la que lo que se cuestiona es la misma noción de género novelado.

tensa la relación del individuo con la sociedad, crea un personaje individual, explora sus características psicológicas y lo convierte en el hilo fundamental dentro de la narración para concluir en la necesaria asimilación a lo social: la integración del individuo nuevamente a las reglas vigentes o la permanencia última del individuo, cuando se abría el espacio del castigo o del suicidio. Ejemplo clave de ese análisis es la obra de Dostoievsky *Crimen y Castigo*, donde la bancarrota de la racionalidad en el alma de Raskolnikof termina en un arrepentimiento forzado por un entorno que reclama un sentido que ya se ha vuelto incomprensible. Novela magnífica, señala la misma limitación del género. La novela se dirige siempre a la armonización entre el individuo y la sociedad; pero finalmente, el individuo se encuentra en una esfera inmutable por sí misma. Cortázar, invirtiendo la metáfora, ve con total certeza esa difícil relación y señala entonces las fisuras de la novela contemporánea:

La novela es una mano que tiene la esfera humana entre los dedos, la mueve y hace girar, palpándola y mostrándola. La abarca íntegramente por fuera (como hacía ya la narrativa clásica) y busca penetrar en la transparencia engañosa que le cede poco a poco un ingreso y una topografía. Y por eso, como la novela quiere llegar al centro de la esfera, alcanzar la esfericidad, y no puede hacerlo con sus recursos propios (la mano literaria, que se queda afuera), entonces acude a la vía poética de acceso.<sup>25</sup>

Es en el siglo XX donde la novela, gracias a la conciencia de la contradicción que entraña, fija su permanencia. Cortázar la compara con el bicho que crece en la almohada del cuento de Horacio Quiroga, especie de organismo despiadado que todo lo roba y lo sustrae para crecer.<sup>26</sup> La novela entonces transgrede géneros como la poesía o el cuento y los va integrando como formas de representación a su interior. Por eso Joyce a la par de ser una gran escritor es un excelente gnoseólogo y un maestro en la estructuración e indagación de los

---

<sup>25</sup> Cortázar, Julio, "Situación de la novela", *op. cit.*, pp. 228-229.

<sup>26</sup> Quiroga, Horacio, "El almohadón de pluma", en *Cuentos*, Rei, México, 1991, pp. 124-129.



horizontes temporales, de igual forma uno de los pensadores más celebres de la moral en nuestro siglo es Kafka. El primero demuestra la complejidad del objeto a través de un lenguaje que incorpora de una manera casi mágica todos los sentidos de percepción; el segundo, revela relaciones del individuo y la sociedad que hasta mucho tiempo después serán concebidas y sistematizadas dentro del pensamiento filosófico.

### **El pasado de *Rayuela***

El recorrido histórico de la novela deja llano el camino que interesa a Cortázar. Un camino donde pueden demarcarse diversas tradiciones dentro de la novela. Si su primer intento es englobar las tendencias, el segundo es enriquecer tal enfoque con las distintas resonancias de los magmas literarios de su tiempo. De esa pretensión surge la “Teoría del túnel”.<sup>27</sup> La figura evoca un subterráneo, una segunda corriente paralela en algunos momentos a la literatura canonizada por la tradición y que a juicio de Cortázar estalla en el siglo XX en la superficie. La teoría del escritor argentino, que al publicarse lleva simplemente el subtítulo “*Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*”, encierra análisis fundamentales de literatura para la posterior elaboración de *Rayuela*:

- 1) La crítica al libro como objeto fetichista. Cortázar reclama tanto a la novela con pretensiones epistemológicas como antropológicas haber quedado reducidas a la búsqueda de elementos estéticos que resolvieran la obra. Los insumos sociales, religiosos, históricos y políticos, las costumbres y tradiciones o las formas cotidianas de la vida se vuelven un resultado del reto que implica la forma junto con el “genio” del escritor; mientras mejor se logre el final, la resolución estética estará garantizada. El templo donde se plasma la síntesis del creador es el libro. El texto escrito garantizaría la permanencia de esa

---

<sup>27</sup> Cortázar, Julio, “Teoría del túnel”, Obra crítica I, *op. cit.*

interpretación de la realidad que *prioriza*, por sobre todo, lograr la perfección del desarrollo temático.

En los comienzos del siglo XX, amén de los ejemplos que hemos señalado en la literatura, habría que sumar las principales corrientes vanguardistas: el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y con posterioridad el surrealismo. Se verá que esa percepción de Julio Cortázar es tanto estética como extra-estética, esto es, que alude tanto a la constitución interna de la obra como a su lugar social. La estética, ese interés desinteresado como la habría descifrado Kant, asume en forma de poéticas intereses y desintereses precisos. Las manifestaciones de las vanguardias no sólo atacan al libro sino al sentido tradicional de las artes, por ejemplo, en la formación azarosa de poemas o en la construcción-destrucción, con mazos y palos, de las esculturas en el caso de los dadaístas; en el arte político de los futuristas que deifican la tecnología; en el cubismo y sus formas “analíticas” o “sintéticas” de postular la realidad.<sup>28</sup>

- 2) Precisamente el enfoque estético como regla de oro para la constitución de la obra de arte va obnubilando en la novela la posibilidad de transformar sus elementos de manifestación y constitución. Como un juego que cambia una y otra vez las mismas combinaciones internas, pero sin los recursos para añadir nuevas posibilidades.

En ese momento, Cortázar destaca dos personajes en su “Teoría del túnel”, que van a contracorriente de las tendencias estéticas del siglo XIX, el Conde y el vagabundo, que aluden a Lautréamont (1846-1870) y Rimbaud (1854-1891) y

---

<sup>28</sup> Respecto al dadaísmo puede consultarse Tzara, Tristan, 7 manifiestos Dada, Tusquets, Barcelona, 1972. 1a. ed. 1963. Hugnet, Georges, La aventura dada, prólogo de Tristan Tzara, Ediciones Júcar, España, 1973. Sobre el futurismo véase Marinetti, Manifiestos y textos futuristas, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978. Finalmente, una buena introducción al cubismo son los ensayos de Warncke, Carsten-Peter, “El cubismo analítico 1907-1912” y “El cubismo sintético 1912-1915” trad. Pedro Guillermet en Picasso, Taschen, Alemania, 1992, pp. 165-202 y 203-244 respectivamente.

dos de sus obras *Los Cantos de Maldoror* (1867) y *Una Temporada en el Infierno* (1873) respectivamente.<sup>29</sup> De la obra de Lautréamont dice:

[...] al inventar esa realidad la prefiere poética, regida por la analogía antes que por la identidad, la extrae de sí mismo en una indecible operación nocturna. Negándose a someter su realidad poética a los órdenes estéticos del lenguaje, superado por una avalancha de imágenes fulgurantes y deslumbramientos atroces, el Conde se deja hablar, vuelca en el amplísimo periodo de la prosa una revelación en que lo auténtico y lo puerilmente aliñado se entremezclan y se confunden.<sup>30</sup>

Mientras que de la obra de Rimbaud:

La creación de *Une Saison en Enfer* consiste, pues, en notar -al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla- una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia que mientan y guardan eficacia incantatoria tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal.<sup>31</sup>

Estas dos obras, antecedentes del surrealismo y el existencialismo para Cortázar, logran una fusión total entre la poesía y la prosa. El escritor argentino llama una y otra vez la atención sobre la profundidad que logran en la indagación por el ser

---

<sup>29</sup> Las fichas completas son las siguientes: Rimbaud, Arthur, Una temporada en el infierno, Ediciones Coyoacán. México, 1994, ed. bilingüe, 1a. ed en francés 1873. Lautremont, Cantos de Maldoror, trad. Manuel Serrat, rei. México, 1991, 1a ed en francés 1867.

<sup>30</sup> Cortázar, Julio, Obra crítica I, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 98.

humano y señala que, pese a la importancia potencial del desbordamiento genérico y sus avances en la expresión, la mirada debe centrarse en el *ethos* que estas obras forman. Cortázar no privilegia el *logos*, la palabra y forma discursiva que generan estas obras, ni siquiera su *pathos* profundo e irrefrenable que guía la constitución de las obras, sino la imagen última de estar en el mundo, la contradicción fundamental de saberse en su morada y constante defensa y el sentido de extrañeza. Las palabras y las sensaciones se vuelven armas y escudos de ambos personajes, del Conde en Lautréamont y del Vagabundo en la obra de Rimbaud.

Son el surrealismo y el existencialismo los movimientos que representan para Cortázar las líneas de creación más importantes de la primera mitad de siglo XX. Él los explica retrospectivamente como concepciones subterráneas del mundo antes que poéticas o teorías filosóficas. Allí pretende Cortázar encarrilar a *Rayuela*. En cierta forma Traveler, personaje de la novela que alcanza una libertad nostálgica, se lo reclama por vía de Oliveira sin gran eficacia: “Quisieras estar solo por pura vanidad, por hacerte el Maldoror porteño”. Pero *Rayuela*, ya está condenada a ser simultáneamente una especie de antilibro y antinovela, de prosa frenética y situaciones “fulgurantes” y, sobre todo, a un funcionamiento analógico y no identitario. Todo eso desemboca uno de los elementos más importantes de *Rayuela*: la construcción de imágenes que no ceden ante la fijación lingüística.

### **La percepción del tiempo**

*No es posible ingresar dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado; sino que por la vivacidad y rapidez de su cambio, se esparce y de nuevo se recoge, antes bien, ni de nuevo ni sucesivamente, sino que al*

*mismo tiempo se compone y se disuelve, y viene, y se va.*<sup>32</sup>

Heráclito

Para encontrar el horizonte temporal que articula *Rayuela* no basta la ubicación histórica que le dio su autor, ni rastrear solamente la continuidad que guarda con otras poéticas. Una vez enunciadas las principales poéticas que se traban en *Rayuela* es necesaria una segunda indagación hacia aquellos movimientos históricos que el autor no previó o no señaló abiertamente e intentar responder ¿cómo es que se manifiestan en *Rayuela*? ¿qué tipo de poéticas son? y ¿qué producen al interior de la novela? Hasta ahora hemos destacado sobre la narrativa de Cortázar su carácter histórico de poética y de ensayo que, si bien susceptible de una lectura estética, da pie y centra su propuesta principal en una concepción del mundo, en su *ethos* hemos dicho provisoriamente, que utiliza como instrumento al arte. Otro punto importante es la negativa a desarrollar el tiempo en forma lineal, por el contrario, la estructura del tiempo, en sus formas discursivas de sentido, los tiempos pasados, presentes y futuros, se encuentran imbricados y superpuestos. Si ahora nuestro objetivo inmediato es la configuración de *otra* historia de *Rayuela*, a la cual sólo se accede desde la novela misma, es necesario que previamente establezcamos una mínima idea de la temporalidad que ensanche nuestro objetivo central.

Jorge Luis Borges escribió, en su *Historia de la eternidad*, una apretada síntesis de tres concepciones del tiempo, una de las cuales se inicia con Platón, la otra con San Agustín y la suya propia. Borges resuelve, con tres representaciones implacables la historia de la eternidad: la de los espejos, la del ahora y la del instante. Ninguna de estas representaciones depende completamente del ser humano, en ellas siempre hay un elemento trascendente, pero a la vez, ninguna le perdona al ser humano su ansia de eternidad. Todas entrañan una forma de crueldad, la permanencia del reflejo en el caso de los arquetipos platónicos: “Su plenitud es precisamente la de un espejo -dice Borges-, que simula estar lleno y está vacío; es un fantasma que ni siquiera desaparece, porque no tiene ni la

---

<sup>32</sup> Tomado de Mondolfo, *Heráclito*, S. XXI, México, 1989, p. 40.

capacidad de cesar”<sup>33</sup>. La leve franja del ahora que intuyó San Agustín, el presente entre el pasado y el futuro, “la mancha negra” como lo llama Novalis, que no tiene ninguna posibilidad de ser aprehendido por su fugacidad, “justo ahora, - podría decirse-, el ahora ha terminado”. Finalmente, la sensación del instante donde sucede la eternidad, del que Borges parece concluir: “la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión”<sup>34</sup>. La metáfora del espejo, vacío en Platón, múltiple en san Agustín o deslumbrante en Borges, nos muestra el peligro de postular un comienzo incesante. Sin embargo, en su breve o impercedero secreto revela el movimiento básico del antes y el después que el sujeto trata de congelar.<sup>35</sup>

El sentido y el presente son el par que nos condena a saber del tiempo como un predicado sujeto a nosotros, no sólo conceptualmente sino de forma pragmática en nuestro vestir, pensar, soñar, oír, hablar. No son condenables las metafísicas sobre el tiempo, ni siquiera erróneas, son un intento de conceptualización que el mismo tiempo, en tanto condición infranqueable de lo humano, le delega a los pueblos. El presente es el único horizonte temporal donde coinciden el ser y la conciencia y esto los mueve con violencia hacia una fusión que puede resultar, entre otras formas, eternidad. Pero esa disección analítica que nos conduce hasta las tesis ontológicas, debe a la par reconocer dos cosas; primero, que la

---

<sup>33</sup> Borges, Historia de la eternidad, en Obras completas Vol. I, Emecé editores, Barcelona, 1989, 1a. ed. 1936, p. 356.

<sup>34</sup> Ibid, p. 367.

<sup>35</sup> ¿Qué más decir de ese intento de eternidad? Tan sólo lo que dice Borges: “[...] el estilo del deseo es la eternidad [...] Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente.” (Ibid, p. 365) Desarrollar a plenitud a partir del texto de Borges la fugacidad y la permanencia que resulta de desear y pensar la eternidad es imposible en este trabajo; sólo me interesa fijar la atención en el juego entre lo móvil y lo inmóvil, como dice Borges, de cada eternidad. Sugiero referirse a dos trabajos excelentes. En torno al problema de la fugacidad en la historia de la filosofía véase Xirau, Joaquim, Entre lo fugaz y lo eterno, UNAM, México, 1942. Con respecto a la obra de Borges, Balderston, Daniel, ¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges, Beatriz Viterbo editora, Argentina, 1996.

trascendencia analítica de tal concepción del tiempo sólo es posible en tanto un ser humano exista y, segundo y en consecuencia, la *actualización* no es una condición de posibilidad previa a la experiencia sino una acción en el mundo. El tiempo entonces es relación, sujeción al verbo y al predicado, como lo vio Aristóteles, es la acción y el desenlace lo que identifica el sujeto; por eso el tiempo debe definirse en tanto experiencia de un determinado horizonte temporal (cotidianidad) y mediación intelectual de ese horizonte (representación). Tratemos pues, desde ese enfoque, de refutar las tres representaciones del tiempo expuestas por Borges.

Es el mundo, lugar de las cosas y las posibles relaciones con ellas, lo que da lugar al tiempo que padecen los seres, de ahí, que lo que yo no percibo en mi presente, lo que percibiré o he percibido, existe en tanto presente para otros hombres y mujeres en el mundo como su presente. Ese axioma, que se comprueba en mí mismo al percibir lo que otros han percibido o percibirán, demuestra que el tiempo no es una sucesión de horas, porque tal postura no contempla que para el más mínimo acontecer del instante sea necesario lo que denominamos espacio o entorno o mundo y cualquiera de esos hechos fácticos no se da a partir de mi voluntad, razón o imaginación, sino que ese lugar es condición de tales manifestaciones en mí. La relación no empieza en mí o en el mundo, el yo o el nosotros es ya esa relación. Y la sucesión, que como Borges vio acompaña a la misma definición del tiempo, se funda en la relación primigenia y total entre el mundo y el individuo que si dislocamos y "pro-ponemos en sí" al mundo como dice Merleau-Ponty entonces sí sólo encontraremos "ahoras" que tratan todo tiempo pasado y futuro como presente y en radicalidad, por su totalidad como presentes, destruyen la noción de sucesión y de presente mismo.

El tiempo no sólo no tiene esa permanencia absoluta en el presente y en el ahora. Muy por el contrario, es sólo en una segunda mirada cuando llegamos a la conclusión de tres tiempos. En principio, el fenómeno se nos presenta de manera total, precisamente en tanto que nos constituye. Así, nosotros podemos ver en el pasado, por medio de un juego que se renueva entre memoria y olvido y no simplemente desde la memoria, un momento en el presente del pasado, comúnmente diríamos "un recuerdo que se hace presente", y de ese presente

entonces podemos ver su propio pasado y su futuro consumado o descartado por nosotros en algún momento. Es propiamente ese presente, que no implica el ahora efímero e inaprehensible, el hecho de lo que se recuerda y lo que se olvida del tiempo. Esa importante relación en nuestra vida no puede ser solamente a partir del recuerdo o del ejercicio de la memoria, porque se puebla de olvidos cada vez diferentes, eso es lo que actualiza siempre al pasado, entonces la posibilidad de retrospección desde el presente del pasado es también de prospección del pasado que sigue sucediendo como recuerdo y como olvido. Sin duda, tales movimientos se hacen desde el presente, pero no desde la conciencia dirigiéndolos hacia tal o cual punto. El hecho, más bien, es que la conciencia se desdobra o se realiza posteriormente a las posibilidades de abandonar un presente fijo y permanente. En este sentido, para reafirmar la dimensión de espacio inabarcable al tiempo, dice Merleau-Ponty:

El tiempo como objeto inmanente de una consciencia es un tiempo nivelado, en otros términos, no es ya tiempo. No puede haber tiempo más que si no está completamente desplegado, si pasado, presente y futuro no están, no *son*, en el mismo sentido. *Es esencial al tiempo el que se haga y el que no sea, el que nunca esté completamente constituido.*<sup>36</sup>

Esa posibilidad de futuro y pasado que tiene un momento para dudarse o reelaborarse la lleva a cabo el presente en el momento en que adviene un nuevo presente y el presente desplazado se integra al pasado ampliando o cerrando las posibilidades y horizontes de comprensión, de espacio del pasado y futuro. Ese movimiento Merleau-Ponty lo denomina síntesis de transición, esto es, establece una estructura transitiva que puede modificarse totalmente dependiendo de la percepción del sujeto dentro de su entorno. Por el contrario, una sucesión lineal o de configuración del tiempo en otra figura es ya una síntesis de identidad que lleva a cabo la conciencia y que precisamente pretende la ordenación de la sucesión temporal. En cada instante nuestra relación y manifestación del tiempo

---

<sup>36</sup> Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, trad. Jem Cabanes, ed. Península, Barcelona, 1994, p. 423. Las cursivas son mías.



es transitiva, nuestra asociación de las cosas, los lugares y las personas se lleva a cabo por tránsitos en el tiempo que configuran nuestro recuerdo o nuestro olvido. De hecho, el asunto es tan cercano a nosotros que si hiciéramos conciencia permanente del mismo o pasaríamos por locos o no podríamos relacionarnos. De ahí que la síntesis de identidad que implica la ordenación del tiempo y el ejercicio de la conciencia en cada instante no pueda llevarse a cabo y, obviamente, eso no vuelve al tiempo transitivo una irracionalidad o “una inconsciencia”, sino, por el contrario, la cotidianidad de nuestras vidas. Vuelvo nuevamente a Kafka y a Joyce para ejemplificar. En *El castillo* de Kafka el personaje central se ve forzado a hacer conciencia de todo lo que le acontece y termina, es un decir, por que la novela no tiene final y la perplejidad de K. tampoco, tratando de perder todas las posibilidades de estructurar racionalmente lo que sucede. Al final pide y suplica que le permitan encerrarse en un sótano, por lo menos durante la temporada en que se encuentre vacío. Si en la obra de Kafka podemos ver la tensión entre un tiempo que busca la identidad y uno que intenta el tránsito a través de un personaje que nunca puede unirlos, en el *Ulises* de Joyce, por el contrario, el escritor intenta verbalizar el tránsito del tiempo para constituir cada objeto, olor, mirada, gesto o, en suma, un día. Esa primera síntesis de transición es la que Cortázar rastrea en las poéticas de Rimbaud y Lautrémont y que pretende llevar a cabo en *Rayuela* a través de la analogía y la imagen.

### ***Rayuela*: la novela y el gesto**

El tiempo es un proceso de flujo, similar al que realiza el rostro al gesticular, el presente no es impulsado por el pasado o jalado por el futuro, sino que es un movimiento al unísono, *tempo* y *tiempo*, que reacomoda las tres dimensiones en un único movimiento. En el caso de la novela, y de toda lectura en general, no podemos encontrar esa plenitud cotidiana del tiempo. La escritura es un proceso de transformación, que busca, en un primer momento, la identificación entre lo escrito y la realidad que se intenta representar. Sin embargo, al interior de lo escrito, en la página colmada de caracteres, el tiempo ha sufrido formaciones y

deformaciones precisas y generalmente planeadas por sí mismas, bajo sus reglas, para un proceso identitario que, justo al no lograrse, propicia el juego artístico y estético. De la intención del autor o autora se fija el gesto bello, grotesco, triste, negro, alegre o por el contrario se destruye ese gesto una y otra vez. Pero eso no significa que se renuncie al proceso de identidad, sino que éste se sigue buscando al interior de la misma escritura. La identidad que se busca entonces se consigue dentro de la propia narración y el sentido se gesta en esa célula vital por sí misma, la obra de arte. El arte pues ya no es un reflejo o una parte de la cosmogonía que nos rige sino una posibilidad que necesita de la constante formación de lo sensible y lo intelectual, de ahí que las identidades que busca representar el arte sean construcciones culturales y sociales.

¿Cómo se comporta el artista ante el destierro que sufre? ¿qué hace cuando sabe que es imposible reflejar una visión original del sentido del mundo? Seguramente representa de acuerdo a las formas en que asume esa expulsión que padece, esa dualidad de la extrañeza y la posesión que le da su mundo propio e impropio. Es a través del tiempo que las obras de arte intentan retener y retenerse. Esa es la razón del recorrido histórico que conscientemente se fija Cortázar para la elaboración de *Rayuela*. Pero tales franjas de la historia que el cuentista argentino fija, delimita y *retiene*, no se actualizan en la novela como las condiciones que posibilitan la obra; por el contrario, en la novela cobran otro sentido, hacen un movimiento *gesticular* que no depende del "empuje" del surrealismo y el existencialismo. Aquí, el análisis del tiempo, desde una relación lógica y temporal causa-efecto restringe la misma novela y mantiene inaccesible, en tanto prejuicio, a la misma historia. *Rayuela*, en rigor, no es una causa del surrealismo o el existencialismo, es, sí, una lectura del surrealismo y el existencialismo, que los actualiza desde el presente de esa novela y mediante la interpretación de algunas obras de esos movimientos.

Ahora podemos entrar con más claridad a observar la particular negación de una forma de representación del tiempo que existe en *Rayuela*. La novela recorre

ciertos temas, de fuga sostienen algunos críticos,<sup>37</sup> que le permiten acentuar al escritor la no secuencialidad del tiempo y sí en cambio su percepción total.

El problema es, para el escritor de la novela a través de sus personajes, el de la inherente conciencia secuencial del tiempo. Rubem Fonseca, cuentista y novelista brasileño, termina su novela histórica, *Agosto* (1990), de la siguiente forma: "Fue un día agradable, soleado. Por la noche la temperatura descendió un poco. La máxima fue de 30.6 y la mínima de 17.2. Vientos de sur a este, moderados." Y la empieza con una cita de Joyce: "La historia -dijo Stephen- es una pesadilla de la cual trato de despertar".<sup>38</sup> Son múltiples las lecturas de esos extremos a partir del contenido de la novela, me interesa especialmente uno, el que iluminaría la frase de Joyce desde el cotidiano y rutinario estado del tiempo. Al leer la novela de Fonseca el último párrafo se llena de contenidos así como el único día del *Ulises* de Joyce; lo cual vuelve el texto final más desencadenante de la experiencia en el lector que el principio. La primera frase, por su carácter sintético, no puede situarnos ante la constante de la historia con la fuerza que lo hace la conclusión: sí, la historia es una pesadilla, ahí están todas las muertes de la novela de Fonseca para señalarlo, pero el día fue relativamente caluroso, como pudo haber sido un día frío.

---

<sup>37</sup> En especial véase Aronne Amestoy, Lida, Cortázar. *La novela mandala*, ed. Fernando García Cambeiro, Argentina, 1972.

<sup>38</sup> Fonseca, Rubem, *Agosto*, trad. Benjamín Rocha, Cal y Arena, México, 1993, 1a. ed. 1990.

## 2. El tejido de la imagen. *Rayuela*: la novela y el gesto

*Como el sediento que en el sueño quiere beber y agota formas de agua que no lo sacian y perece abrasado por la sed en medio de un río: así Venus engaña a los amantes con simulacros, y la vista de un cuerpo no les da hartura, y nada puede desprender o guardar, aunque las manos indecisas y mutuas recorran todo el cuerpo. Al fin, cuando en los cuerpos hay presagio de dichas y Venus está a punto de sembrar los campos de la mujer, los amantes se aprietan con ansiedad, diente amoroso contra diente; del todo en vano, ya que no alcanzan a perderse en el otro ni a ser un mismo ser.<sup>39</sup>*

Lucrecio

### Del tiempo: las dudas sobre el recuerdo

El inicio de *Rayuela* es en primera persona:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Point des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Tomado de Borges en *Obras completas Vol.I, op. cit.*, p. 364.

<sup>40</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela, op. cit.*, p. 11.

La novela indica desde su primera línea el horizonte temporal: el principio es un recuerdo. "Tantas veces me había bastado...", es tan sólo un guiño que nos muestra las constantes pérdidas de su personaje central, la historia que no vamos a conocer de un argentino de avanzada edad (quizás entre 35 y 40 años) que llegó a París en algún tiempo como estudiante, Horacio Oliveira. Personaje que busca y que se encuentra declaradamente enajenado por algo que no conoce pero que presiente que existe: el mandala, el aleph, el kibbutz. Nada lo representa mejor que la Maga, la mujer fatalmente enamorada de Oliveira y que es desde los comportamientos mínimos, cotidianos y habituales que fascina no sólo al argentino sino a toda una muchedumbre de iniciados que se reúnen a practicar ritos intelectuales. Pero la Maga no sólo no puede ser aprehendida desde la idealización que se hace de ella, sino que en los pocos rastros que ella misma nos muestra aparece acompañada siempre de sombras que hacen imposible cualquier acercamiento:

se han puesto la luna y las Pléyades; ya es media  
noche; las horas avanzan, pero yo duermo sola.<sup>41</sup>

Si la narrativa sobre las cosas, el ejercicio de nombrar, es el movimiento dentro del tiempo que recordamos y deseamos y el lugar donde se juega con las posibilidades de relación del tiempo y el espacio de la narración, Cortázar opta en constituir a los personajes de *Rayuela* de una infinidad de recuerdos y deseos, pero los hace dudar sobre las tonalidad de su voz y su nominación de las cosas. De ahí que el contrapunto, esa segunda armonía de la novela, regresa poco a poco las dudas de los personajes sobre su idea del tiempo, sobre su posibilidad de desear y de recordar. Eso es *Rayuela*, el recuerdo y el deseo abigarrado de un grupo de migrantes que deben reconstruir París con los recuerdos y los deseos de sus países natales. Y más allá de eso, reconstruir una ciudad en el siglo XX fue reconstruirse uno mismo. Las ciudades nos poseen, somos los zombies de su ritmo, de sus necesidades, de los satisfactores que nos dan, los hacedores de la

---

<sup>41</sup> Safo, *Poemas*. Introducción, traducción directa y notas de Carlos Montemayor, Trillas, México, 1988, p. 73.

crueledad y los que padecemos esa misma crueledad. Lo mismo sucede en el pequeño mundo ficcional de *Rayuela*. La ciudad se recorre a sí misma, se narra y va creando los seres que la habitan: Perico, Wong, Gregorovius, la Maga, Oliveira, Morelli, Pola, los clochards, el que vive arriba y no soporta la música, Rocamadour, Etienne, la que riega las plantas, la pianista, Emmanuèle, Babs, Ronald ese es el grupo que vive y arma esa ciudad.

La novela está dividida en tres partes, *Del lado de allá*, *Del lado de acá* y *De otros lados* (los capítulos prescindibles). El primer lado está en Francia, el segundo en Argentina. La novela tiene una numeración establecida que consiste en intercalar a la narración lineal diferentes capítulos prescindibles, que nos dan, palabras más o menos, diversas perspectivas de interpretación. El mismo lector tiene la posibilidad de leer el texto secuencialmente y ahorrarse todos los capítulos prescindibles. Pero estos son tecnicismos, realmente *Rayuela* hay que leerla y releerla, si alguna pretensión importante tiene el presente texto es justo incitar a la lectura de esa obra. Tan sólo la esquematizo para poder seguir mejor el hilo de este ensayo.

La historia básicamente está dividida en una ciudad y un país, París y Argentina, y mientras en la primera la vida se va desgajando de paradigma en paradigma, de una a otra idealización que fracasan, en el país todo es un recuerdo de lo que se perdió. Argentina es el lugar del miedo. En el *lado de allá*, París, se arman los puntos de fuga,<sup>42</sup> se construyen los grandes constructos de la historia de Occidente y al entrar a vivir en ellos se derriban. Por ejemplo, cuando se aborda el problema del tiempo, que no es otro que el problema de la cotidianidad de la vida, de la representación, del cansancio y vitalidad de los días, Cortázar busca la tematización del tiempo no en la relación más inmediata de los personajes sino en las grandes construcciones o peculiares estados para simbolizar el tiempo: el laberinto, el jazz, la erudición, el alcohol, "el oriente" y todos ellos potenciados y unidos en lo que Cortázar simboliza con la serpiente. El Club de la serpiente es efectivamente un grupo de iniciados dispuesto a todo tipo de rito por el

---

<sup>42</sup> En referencia a las fugas en *Rayuela* véase Concha, Jaime, "Critizando *Rayuela*", en Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*

conocimiento: Etienne es pintor, Ronald músico, Babs ceramista, Wong lingüista y fotógrafo, más Gregorovius, Guy y Perico Romero de los que no sabemos su don. De estos personajes, los que no desaparecen misteriosamente para el final de la primera parte de la novela terminan en desgracias de salud. Lezama calificó al grupo de la mejor manera posible: “Coro unitivo alejandrino”.

Todos los puntos a donde el autor conduce a sus actores son ambiguos, los personajes no encuentran el lugar sino que, se diría, son encontrados por el lugar, alcanzan tal fuerza los elementos que los personajes son un canal trágico para su manifestación. Por ejemplo, en el caso del *jazz*, el problema del tiempo que se plantea dentro de la novela es prácticamente tautológico. El verdadero *leit motiv* del *jazz* es el *tempo*, el tiempo rítmico, y una de las grandes aportaciones del *jazz* a la cultura occidental fue el colocar entre paréntesis a la melodía y centrarse en el fenómeno del tiempo. De hecho, el *jazz* no cuestionó la estructura dodecafónica de la música occidental, como lo hicieran las vanguardias musicales a principios del siglo, sino que simplemente subordinó las doce notas del alfabeto musical a una estructura del tiempo irregular. En la música el tiempo se muestra en el acento, cada cierto lapso equivalente entre sí se realiza un acento, pero el *jazz* lo que elimina es precisamente el acento equivalente. En esta música el acento se da, en su estructura mínima, en dos momentos equivalentes y uno más corto que se incrusta entre los anteriores, el resultado es lo que se conoce como síncope y que en realidad implica la convivencia de varios tiempos dentro de un mismo momento o espacio. ¿Qué pasa entonces con la melodía? pues realmente se deforma según el tiempo, de ahí que el *jazz* improvise, pues lo que sucede realmente es una de-formación y re-formación del motivo melódico desde el tiempo.

Lo que realiza Cortázar en su novela es precisamente la negación de un motivo melódico o, dicho en términos literarios, de una trama, e intenta centrarse en un nivel de percepción diferente al de la conciencia. Melodía y conciencia son ordenación del tiempo. Así como lo hace la conciencia, la melodía rige al tiempo, le señala un compás perfecto y lo acelera o disminuye para lograr la cadencia melódica, el rostro fijo, el yo que se comprueba en el cartesiano axioma final del no dudar que duda para desde ahí recuperarlo todo. Pero el riesgo del *jazz*, como

el de *Rayuela*, es la figura y la permanencia del laberinto como espacio que crea y evade la identidad.

Cortázar elige caminos, cancelados desde la linealidad y secuencialidad del tiempo, que al actualizarse tensan el tiempo cotidiano, el eterno retorno de la vida, y queda atrapado. Es la misma ambigüedad de esas rutas, su falta de identidad, lo que conduce a la pérdida de figuras del tiempo y al padecimiento del extravío. En *Rayuela* la principal red virtual, el espejo en el que se miran todos los personajes es el del abandono, como aquel que mira un acantilado y siente que éste lo empieza a abrazar hasta hacerlo parte del vacío y de la caída. El terror de ese tiempo y de ese espacio laberíntico lo muestra Cortázar con una cita de Anais Nin en la misma *Rayuela*:

El sueño estaba compuesto por una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perderán en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. *Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud.*<sup>43</sup>

Esta cita es la mejor interpretación del decurso que forma la ciudad de Oliveira, la voz cantante del coro alejandrino. Conocer ya no es saber ni deseo de saber es simplemente extravío. La erudición de los personajes los va conduciendo a bordar sobre el vacío, a decorar la nada. ¡Qué lejos están Settembrini y Naphta, los personajes de *La Montaña mágica* de Mann! Quienes se enfrascaban en grandes disputas intelectuales que terminan en un duelo y en el suicidio del medievalista Naphta, aquel que ganó todos los debates, aquel que tenía la razón. Saber era estar en el error. En *Rayuela* no hay saber, no hay error, sólo hay temas que se repiten en los diálogos y las imágenes de los personajes agotados. De ahí que el regreso a Argentina sea como una brisa en la novela, porque la trama ya ha concluido. Al soltar la madeja de París, la novela se agota. En el *lado de acá*, la historia empieza por la vida cotidiana de una pareja, Traveler y Talita, que

---

<sup>43</sup> Nin, Anais, *Winter of Artifice*, en Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 388.



reciben a un fardo extraditado desde París. Oliveira es deportado después de haber pasado una noche con una *clocharde* y haber terminado en un camión de policía:

El camión frenó en una esquina y cuando Emmanuèle gritaba *Quand il reviendra, le temps des cerises*, uno de los policías abrió la ventanilla y les vaticinó que si no se callaban les iba a romper la cara a patadas. Emmanuèle se acostó en el piso del camión, boca abajo y llorando a gritos, y Oliveira le puso los pies sobre el traste y se instaló cómodamente en el banco. 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 piedrita sale del dibujo.<sup>44</sup>

La vida entonces, en Argentina, es una narración mínima; el tiempo cotidiano que tiene que sobreponerse al tiempo y al espacio de las dictaduras militares del Cono sur. La narración ya no es más sobre temas abigarrados, sobre paradigmas de conocimiento, no hay búsquedas existenciales, simplemente se empiezan a recorrer los espacios de una pareja que busca de un lado a otro un trabajo para sobrevivir y que intentan siempre conseguir un contrato para tres. Los temas siguen ahí, los problemas centrales de *Rayuela* siguen sin resolverse, se trata ahora de encontrar la forma del laberinto en las costumbre y los hábitos comunes y corrientes de cada día.

### La ruptura con la novela

---

<sup>44</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 178.

Julio Cortázar escribió un *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*<sup>45</sup> que posteriormente fue publicado con un análisis de Ana María Barrenechea.<sup>46</sup> En el *Cuaderno* el novelista argentino señala que la tensión en torno a Horacio Oliveira debe desaparecer. Según Cortázar en la segunda parte de los capítulos imprescindibles la tensión centrada en Oliveira es excesiva y, por lo tanto, el personaje central tendría que desaparecer como protagonista de la novela y servir, en cambio, para suscitar determinadas situaciones que serían el eje principal del relato. Pero más allá de las intenciones confesadas del autor, como lo vio José Lezama,<sup>47</sup> la decisión implicó un giro importante al interior de la novela como género. En el momento en que desaparece el protagonista la novela propiamente termina. La misma forma en que se realiza la novela como género en la mayor parte de su historia determina, como hemos señalado, la existencia de un individuo en tensión con su entorno. El contexto que implica el género novelístico, una

---

<sup>45</sup>El *Cuaderno...* está dividido en 139 partes, cada una corresponde a una idea general y esquematizada para la novela, a una narración que en algunas ocasiones encontramos nuevamente en la novela o simplemente tematizada o a alguna idea crítica. Por ejemplo:

**P.1**, la primera anotación, es: "El libro se podrá leer: 1) Siguiendo el orden de las remisiones 2) Como cualquier libro. Tenerlo presente al hacer el shuffling".

**P.3** que es una narración: "Supo que iba a morir cuando, al atardecer, la idea de la muerte dejó de preocuparlo. Hasta esa hora había luchado duramente, aceptando cada inyección, cada palabra de aliento, cada bocanada de oxígeno, como instrumentos necesarios para defender la vida.[...]"

**P.11** "Curioso: en el fondo la máxima poesía de ese tiempo nace de la filosofía existencial. ¡Extraños avatares! ¿Por que ha ocurrido esta muerte de la poesía-en-la vida? 1) La desmesura centrifugación del hombre: radio, TV, Comet, Sputnik, high fidelity, cinemascop, etc. [...] 2) El «kitsch», la desaforada conquista de la masa por el capitalismo en su última carrera."

**P. 46** que indica la tematización psicológica campeante en la mitad del siglo en América Latina:

"Sub temas:

Lo argentino - engolamiento  
suficiencia  
compadronería

Lo argentino + generosidad  
chispa  
lealtad"

<sup>46</sup> Cortázar, Julio y Barrenechea, Ana María, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

<sup>47</sup> Lezama Lima, José, "Cortázar y el comienzo de la otra novela" en Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*

construcción donde el individuo rompe con su comunidad, es el que le da un carácter protagónico al propio personaje. Cuando Cortázar decide ir eliminando la tensión y colocarla en el lector, que ahora es el nuevo protagonista, la misma forma novelada entra en crisis; textualmente se dice en la casilla 115 de *Rayuela*:

#### *Morelliana*

Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. “La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción”. Wong maestro en collages dialécticos, sumaba aquí este pasaje: “La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual estos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.”<sup>48</sup>

Cortázar fue tan radicalmente consciente de esto que justo en la mitad de la novela, la muerte de Rocamadour en el capítulo 28, se dan una serie de manifestaciones en cascada para hacer definitiva la anulación del protagonista y comenzar la formación de la persona, ya sea en el lector o en el personaje de la novela: las dudas sobre la viabilidad de la novela que aparecen de ahí en adelante en los textos de Morelli, los cuales son una especie de insumo crítico a la misma novela que se va dando en los *Capítulos prescindibles*; el movimiento de Morelli, soporte y crítica constante de la novela, entra en ella, de una manera especialmente accidentada, y como estrategia final le da las llaves de su estudio a Oliveira; mientras Cortázar, a la par, desaparece a la Maga de la novela.

Pero esta serie de hechos son aún más interesantes si conocemos que la novela no tiene una planeación secuencial, esto es, todo lo anterior sucede entre las casillas o capítulos 23 y 35; pero curiosamente, del *Cuaderno de bitácora* se deduce que la novela se gesta en la casilla 41, el capítulo del tablón, y en otro

---

<sup>48</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 395.

texto que no aparece en la novela, sino que después se publicó como cuento con su título original, *La Araña*.<sup>49</sup> Entonces, si aceptamos que los movimientos discursivos en la mitad de la obra tienden a anular la forma genérica de la novela, tendríamos que aceptar que *la novela se concibe fuera de ella misma, en el capítulo 41, y posteriormente anula su inicio*. Al llegar al capítulo 41, la casilla del Tablón, la estructura novelística ya se ha fracturado. La novela parte de un lugar al que no puede regresar. El inicio de la novela no es parte de la misma, en tanto forma novelada, es parte, sí, del relato, del recuerdo de la novela que termina cuando la Maga desaparece. *Rayuela* es algo más de lo que se pensó y se planeó, a tal grado que el principio de la novela ya no está ahí.

En el *Cuaderno* queda establecido con claridad que a partir de la imagen del tablón entre las ventanas se desarrolla la división de toda la novela. Cortázar, al querer proseguir el tema de las distancias decide situar a Oliveira en París y crear dos breves sustitutos de Talita y Traveler, los argentinos que permanecen en *el lado de acá*. El mismo Cortázar escribe en la planeación de su texto: "Oliveira decide inventar a la Maga para dar celos a Talita". Sin embargo, de ahí surge la Maga y al intentar ser un personaje que solamente desencadena situaciones se vuelve tanto para el autor como para el lector, a través de Oliveira, en la presencia y la ausencia más importante de la novela, al grado que, cuando se llega al capítulo del tablón, la Maga permanece como un personaje esencial que nos recuerda una novela que ha terminado. Es entonces cuando al no poder generar otro personaje de las mismas características de ella, la solución es disminuir al interior de la segunda parte a Oliveira.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> En el comentario de Ana María Barrenechea se sostiene que este texto, tan importante como el del tablón, no aparece en la novela por ser repetitivo, aunque parte de la crítica, ver por ejemplo, Hernández, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar, en *Revista Iberoamericana*, No. 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 475-492, lo considera fundamental y por lo tanto piensa que es decisiva la exclusión del texto de la novela. Barrenechea, Ana María, "Génesis y circunstancias" en Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.* pp. 551-570.

<sup>50</sup> El *Cuaderno de bitácora* es importante para sostener lo anterior. En el *Cuaderno...* desde **P.1** hasta **P.37** no se hace ninguna mención de algún personaje de la novela, **P.38** no aparece en la edición, y el principio de **P.39** es el siguiente (paréntesis de Cortázar):

*Novela*

## El recuerdo de la novela

Aun dentro de las situaciones, como lo intentaba Cortázar y no ya desde los personajes, la Maga es la clave más importante de la novela. Su origen, personaje ocasional y de relleno, es el único posible, porque lo que en la novela se llama la Maga es una forma de mirar y desear oculta para el escritor, los personajes, los lectores y que sólo se muestra en una situación que atañe a todos: la situación, profunda y compleja, que implica la novela y su percepción en el momento de re-situar a la Maga, a la mirada y al deseo que la crea, ante nosotros. La Maga es el enfrentamiento con el ideal, la posibilidad de estabilidad. Aun cuando el lector y los personajes que la rodean se condenaran al fracaso esto se haría bajo el amparo de la figura idealizada de la Maga. Lezama Lima escribió sobre la profunda simbolización que tiene la Maga en *Rayuela*:

Nadja es trascendentalista, hegeliana. Contesta sonambúlica: soy el alma errante. Se acerca como si no quisiera ver, así la precisa Breton, imprecisándola. Cortázar considera a la Maga una concreción nebulosa que trae lo vital y lo vitalista en una comunicativa canción de Schumann. Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía. «Regocíjate en

---

1- La araña

La mujer que duerme [¿dopada?]

El [*tubo de sicotine*]. Los hilos negros,

un poco de sicotine en un dedo del pie. El hilo hasta el techo.

Secotine en cada dedo de las manos. Hilos.

En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las pestañas.

El hombre asiste al despertar de la mujer.

Hacen el amor entre hilos.

La "mujer que duerme" finalmente en la novela es Talita. Posteriormente se observa en el *Cuaderno...* una planeación de los capítulos que se desarrollan en Argentina (*Del lado de acá*), hasta que en P.52 Cortázar escribe:

"El circo

Nuevas gentes -El gato calculista y otras locuras.

El circo dentro del circo

/ Oliveira decide inventar a la Maga para dar celos a Talita /

el día, se dice en el Libro, porque en él todas las cosas fueron hechas.» Gregorovius no la puede descifrar, pretende que tenga ideas generales, Oliveira la capta a través de detalles que estremecen su estopa profética. Esos detalles proliferan, retumban, se entrecruzan. Cuando habla de su violación, el hecho está tan alejado en las últimas celdillas, que no se precisa si es un susto o una ironía. Es el anticuerpo de las categorías kantianas. Vive en la realidad, pero sus desplazamientos son toda la novela, vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta.[...] Su limitación era una síntesis temporal, una acumulación reminiscente, el enlace infinito. «Llevarse de la mano a la Maga, llevársela bajo la lluvia como si fuera el humo del cigarrillo, algo que es parte de uno, bajo la lluvia.»<sup>51</sup>

La Maga sólo toma y hace suya la palabra para reflexionar sobre sí misma en una ocasión, cuando escribe la carta a su hijo, pero aun de ese acto nos enteramos por error. Oliveira encuentra la carta y además la escritura está confesamente reprimida ante el deseo de que él llegara a leerla. De la Maga se ha dicho: *lo es todo porque no es nada*, pero no se ha ahondado en la necesidad de esos extremos y en la vigencia que tienen dentro del tiempo. Ciertamente la Maga tiene la debilidad comunicativa de ser un absoluto, una idealización; pero como la novela se juega entre la necesidad e imposibilidad del absoluto, entonces ella y la novela misma se convierten en visiones y deseos, que terminan en toda la primera parte de la novela en fracasos canalizados a través de Horacio Oliveira. A grado tal que al ser finalizada la primera parte se sueltan los hilos principales de la novela: El Club de la Serpiente, La Ciudad y La Maga. Si la novela continúa es porque la Maga, en esa forma de mirar y desear que le da existencia, permanece como la base de algo que genéricamente ya no es una novela, sino el intento de actualizar, experimentar, jugar con el recuerdo y olvido de la novela que se titula *Del lado de allá*.

---

<sup>51</sup> Lezama Lima, José, "Cortázar y el comienzo de la otra novela", *op. cit.*, p. 715.

### *La otra novela*

¿Dónde se resuelve formalmente el juego de la rayuela que propone Cortázar? En el juego de la rayuela la casilla sirve para saltar a la siguiente y poco importa que las casillas anteriores, al igual que los pasillos de los laberintos, desaparezcan una vez que los hemos recorrido. En *Rayuela* son las imágenes y las metáforas las que guían el juego. Del laberinto conceptual se pasa al de las imágenes, al de la analogía. Y del ordenamiento por identidad acaso sólo queda en la novela la numeración, transformada a su vez en absurdo cuando en las últimas casillas el lector queda atrapado saltando una y otra vez al mismo espacio. Sin embargo, las imágenes y las metáforas no carecen de pasado o perspectiva, muy por el contrario, éstas abren un espacio en el cual permanece el carácter sucesivo de lo temporal. Más aún, la imagen, con sus posibilidades extremas de la representación y la copia, se mantiene, como la poesía, dentro del juego de analogías y busca una identidad no sólo para sí, para la imagen, sino para lo otro que genera la imagen, para su peculiar historia:

Talita alzó la cabeza y vio a Oliveira en la ventana. Tardó en reconocerlo, y entre tanto se balanceaba en una pierna, como sosteniéndose en el aire con las manos. Mirándola con un desencanto irónico, Oliveira reconoció su error, vio que el rosa no era rosa, que Talita llevaba una blusa de un gris ceniciento y una pollera probablemente blanca. Todo se (por así decirlo) explicaba: Talita había entrado y vuelto a salir, atraída por la rayuela, y esa ruptura de un segundo entre el pasaje y la reaparición había bastado para engañarlo como aquella otra vez en la proa del barco, como a lo mejor tantas otras noches.<sup>52</sup>

En la novela la rayuela termina en la identidad de dos analogías, de dos formas de mirar que terminan en una: la mirada de Oliveira que al unir a la Maga y Talita se

---

<sup>52</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 258.

declara perfectamente incompetente para configurar por sí sólo lo que es otro, lo que es otra. El juego no termina en la idealidad que representa el dibujo-cielo, el final del juego infantil de la rayuela, pues la fuerza de la obra y de sus imágenes señalan en toda la primera parte de la novela el carácter analógico del cielo: “el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos”.<sup>53</sup> El final es buscado en descenso, el proceso analógico recalca que jugar la rayuela en la novela se vuelve después de la primera parte una caída hacia las casillas que conducían al cielo. Oliveira desciende al circo, donde cambiando los escenarios, una carpa y un hoyito en el centro, se opone a la metáfora platónica de la caverna:

Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del cielo al espacio liberado, dejó de reírse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo.<sup>54</sup>

Después llega a la clínica y en ésta a la heladera donde se encuentran los muertos, es ahí donde se derrota ante lo otro: Talita y la Maga. Ahí Oliveira descubre que su forma de mirar puede ser una forma de sentir con el otro, de retener y de perder a la Maga. Oliveira encuentra su mirada y su deseo al recordar la primera parte de la novela, que se actualiza por medio del lenguaje pero a la vez se invierte totalmente en su significado. Cuando Talita y Oliveira están en la heladera tienen el siguiente diálogo:

-Podemos seguir hablando en el segundo piso -dijo ilustrativamente Talita- Traé la botella, y me das un poco.  
-*Oui madame, bien sûr madame* -dijo Oliveira.

---

<sup>53</sup> Ibid, p. 179.

<sup>54</sup> Ibid, p. 218.



-Por fin decís algo en francés. Manú y yo creíamos que habías hecho una promesa. Nunca...

-Assez -dijo Oliveira-. *Tu m'as eu, petite, Céline avait raison, on se croit enulé d'un centimètre et on l'est déjà de plusieurs mètres.*

Talita lo miró con la mirada de los que no entienden, pero su mano subió sin que la sintiera subir, y se apoyó un instante en el pecho de Oliveira. Cuando la retiró, él se puso a mirarla como desde abajo, con ojos que venían de algún otro lado.

-Andá a saber -le dijo Oliveira a alguien que no era Talita-. Andá a saber si no sos vos la que esta noche me escupe tanta lástima. Andá a saber si en el fondo no hay que llorar de amor hasta llenar cuatro o cinco palanganas. O que te las lloren como te las están llorando.<sup>55</sup>

Sólo entonces, la mirada y el deseo que sostienen toda la novela se revelan como un espacio que va y viene buscando comprender y nominar una imagen. Un espacio barroco, una corriente que destroza el centro y la síntesis y que llena todo el espacio de tiempos abigarrados, perfectos e invisibles por saturación: el conocimiento, el jazz, la ciudad, la locura, la represión militar cifrada en los diálogos de la segunda parte, el lenguaje. Todo para resistir el centro antes que para encontrarlo a lo largo de toda la novela. El laberinto como la cartografía perfecta para la construcción barroca de la rayuela. De ahí retener a la Maga sólo cuando ella se ha perdido definitivamente; pero a la vez retener *ese recuerdo futuro* que viene de la primera frase de la novela "¿Encontraría a la Maga?" y que crea la otra novela: *El lado de acá*.

---

<sup>55</sup> Ibid, p. 264.

SEGUNDA PARTE  
LA IMAGEN DE RAYUELA

## Analogías, tiempos y espacios

*El alacrán clavándose el agujón, harto de ser un alacrán pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán.*<sup>56</sup>

Julio Cortázar

En *Rayuela* el tiempo y el espacio se representan por analogías con diferentes procesos como el conocimiento o la música; estos procesos también figuran a Horacio Oliveira girando al interior de esos lugares. La dura y trabada dialéctica del porteño termina cada afirmación en una negación de los espacios que lo rodean. Sin embargo, los espacios no sólo se niegan por una voluntad de la conciencia, como lo quisiera Oliveira, sino por la yuxtaposición de los espacios. En *Rayuela*, laten juntos un espacio barroco y uno romántico, esos dos grandes espacios de configuración y representación no se pueden separar periódica o epocalmente, sino que continuamente montan uno sobre el otro.

En la novela se podría suponer que la forma de ver a la Maga es la más clara y transparente idea, el lugar preciso e inequívoco hacia el cual ir; pero, a la vez, esa es una afirmación que surge de mirar desde lo confuso, que se hace de lo caótico y lo desesperado. Ahí radica la imposibilidad. Una forma de mirar no es alternativa a la otra, la primera es una idealización romántica, negativa e imposible, de la angustia que genera la difusión del espacio.

La arquitectura que construye Cortázar en *Rayuela*, su forma espacial, se va trabando como un discurso romántico y barroco. Por un lado, existe la pérdida o el agotamiento constante de motivos en los personajes, sus encadenamientos interminables de conocimientos y la percepción o el juego numeral de la novela y sus travesías por casillas van logrando la pérdida de centro como rasgo barroco. La novela es llevada a ese extremo inconsciente cuando el mismo principio está perdido, refugiado en una parte de la novela que rememora el nudo de la trama, el extravío de la Maga. Pero, por el otro lado, la obra mantiene siempre un

---

<sup>56</sup> Ibid, p. 136.

carácter ensayístico, crítico y autocrítico, que funda la referencia en el mismo personaje de la novela, en la contundente postulación de individualidad, en la posibilidad y necesidad de conocer como un rasgo formativo de la persona, todos los cuales son rasgos románticos del relato. Las situaciones que generan los personajes son posibles por un principio moderno de fe en ellos mismos y en este caso en el lector, pero el desenvolvimiento de sus creencias los confronta y los pierde a personajes y lectores al dudar de las primeras creencias que va desplegando el relato.

*Rayuela* parte de una ciudad que en algún momento desapareció y después se encuentra en sus pobladores, esa es la metáfora de las creencias modernas de los personajes. La fe es la ciudad y *Oracio Holiveira*, como gusta de escribirlo Cortázar, es el *demon* que va poniendo en duda cada parte de la ciudad. De la misma forma, el lector o lectora de la obra se enfrentan primordialmente a la edificación de la obra y sus capacidades de comprensión y de juicio la recortan. La novela está hecha precisamente para demandar ese ejercicio del intérprete.

## La construcción de la imagen

La imagen del laberinto en *Rayuela*, que surge de la constante negación del tiempo y la imposibilidad de aprehender el espacio, es su propia infinitud recogida en forma de novela. En el texto se van creando diferentes situaciones, se va siguiendo al personaje central, pero, justo en el momento de llegada, la situación pasa de largo imposibilitando entrar en la misma. La situación surge de la ocasión, de la nada con la que se enfrenta todo proceso de conocimiento real, de la negación que genera toda experiencia, de lo que deja pendiente la analogía mediante la metáfora y la imagen, del movimiento mismo:

A lo que se mueve, escribe Gadamer, no le conviene en su ser el predicado de estar aquí ni tampoco el de estar allí. El movimiento mismo no es ningún predicado de lo que es movido, ningún estado en el cual se encuentre el ente, sino una determinación del ser de tipo sumamente peculiar; el movimiento es el concepto de la verdadera alma del mundo; nosotros estamos acostumbrados a considerarlo como un predicado, como un estado, pero de hecho es el sí mismo, el sujeto como sujeto, lo que permanece de la desaparición.<sup>57</sup>

Partiendo de ese reconocimiento de lo que no es, de lo desaparecido, la novela logra un *collage* de ausencias y presencias que buscan una nueva identidad en el mismo movimiento, en el fluir del lenguaje y la percepción. Pero todo eso se da desde la resistencia de los mismos personajes y lectores, del juego real en las situaciones creadas por Cortázar. Lo que ahora se debe observar son algunos fenómenos decisivos de la novela donde Cortázar extrema la percepción del laberinto, al hacer que Oliveira padezca y actúe en una cascada de aperturas y cancelaciones del tiempo y el espacio del relato.

---

<sup>57</sup> Gadamer, La dialéctica de Hegel, Catedra, México, 1990, p. 22.

## La muerte y el absurdo en *Rayuela*

*Su mismo llanto les impide el poder llorar,  
y el dolor, que halla en sus ojos el obstáculo  
de las lágrimas,  
retrocede hacia adentro para aumentar su  
angustia.  
Dante<sup>58</sup>*

Existen tres momentos clave en la novela, tres purgatorios que Oliveira recorre en su descenso. Su encuentro con la pianista Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour y su relación con la *clocharde*. Todos los encuentros son buscados por Oliveira, el personaje cortazariano utiliza, como pocos en la literatura latinoamericana, un excedente de estima propia para soportar cada hecho como su única responsabilidad. Horacio Oliveira se sacude el nihilismo que conduce la vida de otras ficciones de nuestro idioma. Él parte, a diferencia de personajes como los de Onetti, de la angustia de no saber con claridad su objetivo, pero a la vez de aferrarse a la necesidad de ese objeto que busca con desesperación. El célebre *Larsen*, el *juntacadáveres* de la narrativa de Onetti, se mueve en un sentido completamente diferente, que resulta de su falta extrema de esperanza y por lo tanto de angustia. Graba Onetti en el pensamiento de Larsen:

Sospechó, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación

---

<sup>58</sup> Dante, *La divina comedia*, canto 33 del infierno. En el original *Lo pianto stesso li pianger non lascia,/ e 'l duol che truova in sugli occhi rintoppo,/ si volge in entro a far crescer l' ambascia.*

dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar.<sup>59</sup>

El problema de los personajes ficcionales de la literatura en Latinoamérica es el problema de la historia del lugar. Cortázar, al igual que otros escritores, intenta responder en *Rayuela* al problema del poder y del nihilismo de la historia de sus pueblos. En esa cadena de diálogos que va formando la tradición de la narrativa latinoamericana, posiblemente la interpretación más profunda de *Rayuela* surgió de la pluma del poeta cubano José Lezama Lima. Cortázar diría que Lezama llevaba a cabo en su literatura un ejercicio de liberación erótica y una liberación del humor, las cuales serían siempre fundamentales en Latinoamérica para Cortázar.<sup>60</sup> Son esas dos líneas, la exploración de lo erótico y del humor, las que utiliza Lezama para su ensayo "Cortázar y el comienzo de la otra novela" basado en *Rayuela*. El cubano concluye su texto con la tesis, que hemos seguido en este trabajo, de la formación de *la otra novela*. El descubrimiento último de Oliveira en la heladera de la morgue de la identidad a través de la analogía. El encuentro último y total de su forma de percibir, de mirar con los otros. En ese capítulo Oliveira imagina que Talita es la Maga, la imagen de la primera se análoga con la mujer que desapareció en París. Es ahí donde la novela misma opta por comenzar, por volverse sobre sí misma y crear, bajo ese presupuesto de ruptura a su interior, *la otra novela*. El relato vuelve a su primera línea, "¿Encontraría a la Maga?..." y por delante de la frase, el recurrente y dialéctico riesgo de idealizar.

En esa búsqueda es que se dan los tres movimientos de Oliveira, hacia Berthe Trépat, Rocamadour y la *clocharde*. Todos están ligados a la trama erótica y amorosa con la Maga. La cercanía e inminencia de ella, como la mirada de los abismos que representan las tres escenas, hacen que él se aleje una y otra vez. Así encuentra a Berthe Trépat. Oliveira está en un concierto de piano que todo el público abandona hasta que solamente permanece él ante la pianista. Berthe Trépat agradece su permanencia al tiempo que Oliveira se ofrece a acompañarla hasta su casa. Cortázar muestra en esa escena el sin sentido que puede producir

---

<sup>59</sup> Onetti, *El astillero*, Mandori, Madrid, 1990, 1ª ed. 1961, p. 101.

<sup>60</sup> Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. XXI, México, 1967.

el encuentro con lo otro, lo que nos resulta ajeno, en este caso el mundo de la pianista. La imagen irónica, casi cinematográfica del camino de la sala de conciertos a la casa de la pianista, permanece como un movimiento absurdo e ininteligible que no alcanza nunca su culminación. En el momento en que Oliveira decide aceptar lo absurdo de la situación y, por lo tanto, otorgarle sentido, es la artista la que lo expulsa, aduciendo que “el joven” pretende aprovecharse de ella. La reacción de la pianista sorprende a Oliveira, lo regresa a la ambigüedad de la primera escena cuando él todavía no sabía qué hacer, a la ausencia de sentido; mientras tanto Berthe Trépat sigue hilando con alta precisión el absurdo de su vida y de su situación al advertirle a Oliveira que no intente sobrepasarse con ella. “Sólo viviendo absurdamente se podrá romper alguna vez este absurdo infinito”, escribe Cortázar en *Rayuela*. Como bien señala Lezama, el lector puede encontrar en la escena de la pianista fácilmente la ironía; pero el sedimento de la imagen es la crueldad. Lo grotesco se vuelve absurdo y lo otro permanece inalcanzable.

Ir hacia lo que nos es ajeno, buscar a alguien, es, en esta escena, absurdo, ingenuo y, finalmente, cruel. Según Lezama, ambos personajes “representan segregaciones metafóricas”; por un lado, la unidad absurda “entre el rimbaudiano *yo soy otro* y el existencialismo de *el infierno son los demás*, coincidiendo en un grotesco infernal”; por otro lado, la crueldad del encuentro de aquellos que han anticipado de esa forma al otro:

una pareja que entra a un café y lanza al unísono el buche de agua de su frustración. [...] Yo estoy vacío -dice Oliveira en *Rayuela*-, una libertad enorme para soñar y andar por ahí, todos los juguetes rotos, ningún problema.<sup>61</sup>

La imagen del juguete guía lo que ya Lezama ve como una construcción terrible y abrumada en la novela: la muerte de Rocamadour que marca justo la mitad de la novela. Si en el caso anterior sucede andando por las calles, acentuándose la

---

<sup>61</sup> Lezama Lima, José, “Cortázar y el comienzo de la otra novela” *op. cit.*, p. 718.



posibilidad de salidas figuradas en las esquinas, ahora el escenario es contrario, la escena sucede en un cuarto pequeño de París, no hay espacios para lo irónico, no existe forma alguna de mirar más allá de las paredes. El hecho se trama a sí mismo hasta el momento en que debiera venir un Dios a resucitar al niño o por el contrario Oliveira se iluminase justo por el dolor que padece. Pero el suceso, que en el primer deseo de lo diferente era un posible e hipotético descubrimiento, (seguir y aferrarse a la pianista), ahora está colocado por Cortázar al principio del capítulo, como si la salida estuviera ante nosotros, transparente e infinitas veces repetida. Oliveira actúa de una manera totalmente contraria a como lo hizo con Berthe Trépat. Si con la pianista su deseo era caminar con ella y secarse los calcetines frente a la chimenea junto con el esposo de la dama, aun con la certeza de que tal encuentro sería en los márgenes del absurdo, con la Maga Oliveira decide que lo más reprochable sería la compasión hacia ella cuando se da cuenta que el niño está muerto:

Oliveira miró hacia la cama, donde la Maga se había quedado muy quieta debajo del cobertor. Lloraba a sacudidas, con la boca metida en la almohada, exactamente en el sitio donde había estado la cabeza de Rocamadour, [...] Oliveira se dijo que no sería tan difícil llegarse hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. «Pero eso yo lo haría por mí», pensó. «Ella está más allá de cualquier cosa. Soy yo el que después dormiría mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que ya le han dicho éstos.»<sup>62</sup>

Cuando Cortázar realiza tramas generalmente las encauza según las formas canonizadas; este fenómeno es muy claro en las tematizaciones de sus cuentos debido a lo claramente que se percibe en este tipo de narraciones la estructura y sus respectivos desarrollos. Lo inquietante de la obra de Cortázar, sin embargo, no es su perfección dentro de las formas clásicas de narración, sino que al ir narrando, repito que de una manera muy precisa, mantiene *en latencia* puntos de

---

<sup>62</sup> Cortázar, Julio, Rayuela; *op. cit.* p. 145.

ruptura contra la misma forma, este es el caso de la muerte de Rocamadour. En un espacio muy breve, Cortázar traza los motivos y estructuras principales de la tragedia, pero, en el momento en que debe incorporar la figura de la agnición, el escritor argentino la desplaza: Oliveira la rechaza al sentir que *es* justo eso, el arrepentimiento, lo que debe acontecer. El problema de la agnición puede dividirse, tan sólo analíticamente, en dos vertientes. Por un lado, el problema formal de la tragedia. Escribe Aristóteles en la *Poética*:

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de *Edipo*.<sup>63</sup>

Aristóteles hace referencia básicamente a las partes finales de la tragedia: la agnición y la peripecia. El protagonista o la protagonista de la tragedia tienen que conocer finalmente, esto es, reconocer aquello para lo que solamente él o ella permanecían cegados; de ahí, se sigue la peripecia que desencadena el final de la tragedia. Dentro de nuestra lectura de *Rayuela*, como género novelado, todas las condiciones se dan en la muerte de Rocamadour para que Oliveira reconozca su enamoramiento por la Maga. Pero, por otro lado, la segunda vertiente del problema corresponde al fondo mismo de la agnición. *Agnosia* significa en griego ignorancia y oscuridad. La agnición como parte del poema dramático implica fundamentalmente entregarse a esa ignorancia y oscuridad y no precisamente la eliminación de esas dos características. El acto de la agnición es efectivamente conocimiento, pero en esencia es conocimiento de lo oscuro y de lo inteligible, por eso la agnición se da por medio del dolor. El ejemplo clásico de la renuncia a los sentidos para poder lograr ese conocimiento es el momento en que Edipo se saca los ojos para no volver a ser engañado por sus sentidos. Esa es la posible lectura de la primera parte de *Rayuela* que hemos propuesta: ir renunciando a todo, hasta que finalmente se pueda intentar recuperar nuevamente todo desde un punto de sufrimiento, la muerte de Rocamadour, a través de la agnición; pero justo aquí, Cortázar empuja a su personaje a dudar también del dolor por la

---

<sup>63</sup> Aristóteles, *Poética*, UNAM, México, (1452a. 30-35) p. 164.

muerte de Rocamadour: y si realmente no hubiera tal dolor; y si un demonio o un ángel me condicionaran a sentir ese dolor y si puedo romper todos los juguetes y largarme de ese cuarto donde llora la Maga... y escribe:

[...] Pero lloro lo mismo, Rocamadour, y te escribo esta carta porque no sé, porque a lo mejor me equivoco, porque a lo mejor soy mala o estoy enferma o un poco idiota, no mucho, un poco pero eso es terrible, la sola idea me da cólicos, tengo completamente metidos para adentro los dedos de los pies, voy a reventar los zapatos si no me los saco, y te quiero tanto, Rocamadour, bebé Rocamadour, dientecito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete...<sup>64</sup>

La tragedia no aparece, no existe una conclusión definitiva que le de coherencia a la vida como conocimiento, como dolor y redención. El círculo no se cierra y entonces se observa que nunca ha comenzado. Esa indefinición le da a *Rayuela* su estructura laberíntica. No sabemos la forma del laberinto, sino su constancia de extravío. No existe una posible mirada omnipresente que pueda marcar los bordes del laberinto. Con la muerte de Rocamadour desaparece la Maga de la novela, que es la última posibilidad de Oliveira para fijar la forma que busca. La Maga no sólo representa en *Rayuela* el deseo de conclusión y perfección por parte de Oliveira y los demás personajes de París a través de mirarla unilateralmente e idealizarla. La Maga, cuando desaparece, pasa a ser la misma imagen del laberinto en su sentido más fuerte, el laberinto representa lo que se perdió. De ahí en adelante Oliveira busca a la Maga y nos muestra que el laberinto presupone las búsquedas de la soledad. Son pues varias las posibilidades que se desencadenan en la parte final, *Del lado de allá*, y que se desarrollan en la segunda parte, en el circo y el manicomio, las posibilidades de la locura y de la muerte, de los juegos eróticos y las tentaciones de poseer: dañar y amar.

---

<sup>64</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, op. cit., p. 159.

## El juego del lenguaje. *Camaleonismo y vampirismo: el amor en Rayuela*

*Entre mi amor y yo han de levantarse  
trescientas noches como trescientas paredes  
y el mar será una magia entre nosotros.*

Borges<sup>65</sup>

*Asesinamos para disecar*

Wordsworth<sup>66</sup>

Si en la novela el principal paradigma es la Maga, podríamos decir que el segundo es el lenguaje. Dos lugares son clave al respecto, “la casilla del Tablón” (cap. 41) y “el cuento de la araña”. En ellos puede observarse la representación del deseo, la relación entre lo erótico y lo amoroso.<sup>67</sup>

Ana María Hernández sostiene en su artículo “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar”<sup>68</sup> la importancia del tema del amor para Cortázar. Según la ensayista, la fuerza y determinación del tema se encuentra de manera negativa en la novela del argentino. Amor y enamoramiento siempre serían excluidos de la obra. Para la escritora hay una negación de Cortázar a abordar el tema en la novela y, precisamente, el capítulo más significativo al respecto, el cuento de “la araña”, es excluido de *Rayuela*. El tema del cuento de la araña es el juego en torno a la posibilidad de amar. Ana María Hernández señala cómo *Rayuela* está plagada de actos que destrozan la posibilidad de amar y que en general se sintetizan en la relación de Oliveira con la Maga; mientras que la única

---

<sup>65</sup> Borges, “Despedida” *Fervor de Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>66</sup> Wordsworth, “The tables turned” *The poetical works*, Oxford University Press. London 1947, p. 57, fechado en 1798. En el original: “*We murder to dissect.*”

<sup>67</sup> Cortázar, Julio, “La araña”, *Rayuela*, (capítulos no incluidos), *op. cit.*, pp. 531-538.

<sup>68</sup> Hernández, Ana María, “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*, No. 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 475-492.

posibilidad de concebir el amor de otra forma se encuentra en un capítulo que Cortázar deja fuera. Realmente, como señala Ana María Hernández, en ninguna acción están trazadas las líneas de una relación amorosa y erótica de la misma forma que en el cuento de la araña. Las relaciones que los personajes tienen en París las resume así la Maga:

Es así, Rocamadour: En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo, Rocamadour, y Perico y Ronald y Babs, todos hacemos el amor y freímos huevos y fumamos, ah, no puedes saber todo lo que fumamos, todo los que hacemos el amor, parados, acostados, de rodillas, con las manos, con las bocas, llorando o cantando, y afuera hay de todo, las ventanas dan al aire y eso empieza con un gorrión o una gotera, llueve muchísimo aquí, Rocamadour, mucho más que en el campo, y las cosas se herrumbran, las canaletas, las patas de las palomas, los alambres con que Horacio fabrica esculturas.<sup>69</sup>

El cuento de la araña parte de un juego cifrado, hipotéticamente, entre Talita y Traveler, una serie de señas y actitudes que deben ir propiciando otras que buscan comunicar y solidarizar los deseos de ambos. En la narración él le indica a ella por medio de bostezos, acción que previamente han codificado, que quiere hacer el amor, pero a ella le pasa desapercibido todo el catálogo de indicaciones. Él entonces decide doparla. Cuando ella se acuesta él la desnuda y con *sicotine* empieza a pegar hilos que parten de todo el cuerpo de ella a las paredes del cuarto. La figura que él realiza es una telaraña, pero al final es tal la cantidad de hilos que él mismo se queda atrapado en una esquina, ¿Quién es la mosca se pregunta Ana María Hernández? Para cuando ella despierta él sigue atrapado y con mayores deseos de la relación. Ella ahora también desea. Finalmente, el

---

<sup>69</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, op. cit. p. 157.

último símbolo del juego es el salto de él de un lado a otro de la cama con el que, lastimándola, arranca todos los hilos y va hacia ella.

Para intentar explicar el deseo como amor o como posesión Ana María Hernández realiza una genealogía sobre dos autores determinantes en la obra de Cortázar, John Keats (1795-1821) y Edgar Allan Poe (1809-1849), de ellos surgen respectivamente los adjetivos *camaleonismo* y *vampirismo* que la autora coloca como los calificativos de la poética del autor de *Rayuela*.<sup>70</sup> La imagen del camaleón usada por Keats<sup>71</sup> es importante en su sentido gnoseológico para explicar una forma de acercarse y, de hecho, integrarse al objeto. En la filosofía moderna la relación entre sujeto y objeto ha sido determinante, pero, a lo largo de la historia de la filosofía el término *cosa* le ha salido al paso en repetidas ocasiones. En nuestra lengua y cultura, tan dada a la canonización, el término tiene comúnmente un sentido despectivo, decir *la cosa* es señalar algo marginal e indefinido, cuando alguien no conoce el nombre de esto o aquello lo llama *cosa*, de hecho debemos decir para no forzar el lenguaje: *cuando alguien no conoce el nombre de alguna cosa*. Sin embargo, la obra de arte no puede ser bien definida

---

<sup>70</sup> Cortázar es uno de los escritores que en mayor medida contribuyó a la difusión de autores de otras lenguas en Latinoamérica, especialmente en lo que se refiere a los autores de lengua francesa e inglesa. Con respecto a esta última, Cortázar guardó siempre un especial interés por el romanticismo inglés. Keats y Poe son dos de los principales autores del romanticismo en lengua inglesa. De ellos Cortázar tiene dos importantes trabajos. Cortázar traduce los cuento completos de Poe y de Keats Cortázar tiene un largo estudio sobre su obra. Poe, *Cuentos*, 2 tomos, trad. y prol. Julio Cortázar, Alianza editorial, México, 1989. 1a. edición 1957. Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996. Fechado en 1966.

<sup>71</sup> Véase Keats, *The letters of John Keats*, ed. de Maurice Buxton, Oxford University Press, London, 1947. En especial la carta a Woodhouse (27-10-1818) y que Cortázar llama en su análisis del camaleón. Citamos la traducción de Cortázar: "En cuanto al carácter poético en sí (aludo a esa especie a la cual, si alguien soy, pertenezco; a esa especie que se distingue de la sublimidad wordsworthiana o egoísta, que es cosa *per se* y totalmente aparte), no es tal en sí... no tiene un yo [*self*]...Es todo y nada; no tiene personalidad; goza con la luz y con la sombra; vive en la delectación, sea de lo horrible o hermoso, noble o vil, rico o pobre, mezquino o elevado... Se complace tanto en concebir un Yago como una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo encanta al poeta camaleón. Su gusto por el lado sombrío de las cosas no es más dañino que su gusto por el lado brillante, ya que ambos terminan en la contemplación. Un poeta es lo menos poético de las cosas existentes: porque no tiene Identidad... es constantemente forma y materia de otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, los hombres y las mujeres... son criaturas impulsivas... son poéticas, y poseen un atributo permanente... El poeta no posee ninguno; ninguna identidad [...]"Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Alfaguara, Madrid, 1996. 1a. edición 1966. p. 493.

bajo la noción de objeto, porque el objeto ya es una representación de-liberada y abstractiva. La obra de arte, por el contrario, funciona como *cosa*, tras nuestro desdén hacia el término existe también una situación original de indeterminación, la *cosa* es algo que se resiste a ser definida, es una especie de organismo con capacidad autoreferencial porque al interior ya contiene una dialéctica, un diálogo, una tensión, que le da forma y posibilidad de ser interpretada. Ese organismo en Keats es un camaleón, el símbolo, por excelencia, de la falta de identidad. El ser del camaleón nos permite postular con toda radicalidad la metáfora: perder y encontrar otra imagen para estar y participar en la representación.

El camaleón, el poeta camaleón, no es aquel que sintetiza su percepción y lo percibido, es el que se vuelve cosa al destruir la diferencia entre él y el objeto. Pero si eso logra el poeta entonces nos sería imposible “conocer” la cosa, porque el llegar a ésta implica la anulación de cualquier identidad en el poeta. La poesía por lo tanto sólo sería una constatación posterior de ese hecho feliz y pleno. Cortázar cita en *Imagen de John Keats* el siguiente verso:

*Forlorn! the very word is like a bell  
To toll me back from thee to my sole self!*<sup>72</sup>

Ana María Hernández ve cómo el *camaleonismo* que interesa a Cortázar se estructura mediante otro principio fundamental: el descalificar y “destruir” la razón por medio de una “capacidad negativa”. “En una carta a sus hermanos (21 de diciembre de 1817), Keats describe la «capacidad negativa» como la habilidad para «existir en medio de incertidumbres, misterios, dudas, sin la irritante búsqueda de hechos concretos y razón». [...] En un gran poeta, concluye, «el sentido de la belleza vence toda consideración ajena, o más exactamente, destruye toda consideración». La capacidad negativa es la habilidad para suspender toda función razonante, para llegar a una fusión absoluta con la esencia del misterio en cuestión mediante la participación efectiva de su esencia.

---

<sup>72</sup> (¡Perdidas! ¡Esta palabra dobla como una campana/ para arrancarme de ti y devolverme a mi solo yo!)  
Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, *op. cit.*, p. 491.

Obviamente, este principio está estrechamente ligado al del camaleonismo: la capacidad negativa es en realidad la virtud que permite la identificación afectiva al interrumpir los procesos mentales que separan al sujeto del objeto”.<sup>73</sup> Y en efecto, este es el movimiento clásico del romanticismo cuando pretende destruir la razón de la filosofía ilustrada. Véase el siguiente poema de Keats.

“¿No echa a volar todo encanto  
al simple roce de la fría filosofía? [...]   
La filosofía puede coser las alas a un Ángel,  
conquistar todo misterio con reglas y líneas,  
vaciar el aire hechizado y la pequeña mina...  
deshacer un arco iris [...].”<sup>74</sup>

George Steiner, en su estudio sobre la posibilidad de la cultura después de la segunda guerra mundial, se remonta precisamente al romanticismo, donde sitúa la gestación de la imagen del *ennui*, que puede traducirse al español como tedio. Un poema de Baudelaire (1821-1867) puede ejemplificar esa situación:

“Nada es tan interminable como los cojos días,  
Cuando por debajo de los pesados copos de los años  
nervosos  
El tedio, fruto de la lúgubre apatía,  
Tomas las proporciones de la inmortalidad.  
En adelante, ¡oh materia viviente! ya no eres más  
que un bloque de granito rodeado de un vago  
espanto,  
Amodorrado en el fondo de un Sahara brumoso,  
Vieja esfinge ignorada del mundo despreocupado,  
Olvidada en el mapa y cuyo humor violento  
Sólo canta a los rayos del sol que se pone.”<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Hernández, Ana María, "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar", *op. cit.*, p. 477.

<sup>74</sup> Keats, "Lamia", Keats. Poesía completa, vol. II, Ediciones 29, Barcelona, 1975. p. 58, fechado en 1820.



Todo ese tedio, esa misma imposibilidad de la muerte en la que se percibe el romanticismo, van creando lo que Steiner llama “la nostalgia del desastre”:

“La conjunción de un extremado dinamismo económico y técnico con una medida de inmovilidad social impuesta (conjunción de la que estaba constituido un siglo de civilización burguesa y liberal) representaba una mezcla explosiva. Esa mezcla provocó en la vida artística e intelectual ciertas respuestas específicas que en última instancia eran destructoras. Según me parece, dichas respuestas constituyen la significación del romanticismo. Partiendo de ellas se desarrolló la nostalgia del desastre [...].”<sup>76</sup>

Dentro de esas tonalidades es que Keats escribe e intenta la destrucción de la razón. Sin embargo, el mismo movimiento, como lo muestra la poesía de Keats, Mallarme, Poe o Baudelaire tiende a ser tan absoluto en su destrucción que hace resurgir la identidad con más fuerza, como un afecto y empatía totales.

Cortázar desarrolla, desde su interpretación del *camaleonismo* en Keats, la posibilidad de la analogía, representada como mimetización en el camaleón, pero en relación directa y exacerbada con el desdén por la identidad. Cortázar señala que la “caza del ser” que pretende el camaleón implica ceder la conciencia del sujeto cognoscente y la “renuncia a ser ese alguien que conoce para sumirse en la cosa deseada y ser en ella”.<sup>77</sup> *El camaleón puede ser cualquier cosa*, pero eso

---

<sup>75</sup> Baudelaire, “Las flores del mal”, tomado de Steiner, George, “El gran *emui*” en *En el castillo de barba azul*. Gedisa, Barcelona, 1992, 1a. ed. en inglés 1971, pp. 25-26. En el original: *Rien n’égale en longueur les boiteuses journées,/ Quand sous les lourds flocons des neigeuses années/ L’ennui, fruit de la morne incuriosité,/ Prend les proportions de l’immortalité./-Désormais tu n’es plus, ô matière vivante!/ Qu’un granit entouré d’une vague épouvante,/ Assoupi dans le fond d’un Sahara brumeux;/ Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,/ Oublié sur la carte et dont l’humeur farouche/ Ne chante qu’aux rayons du soleil qui se couche.*

<sup>76</sup> Steiner, *ibid*, p. 37.

<sup>77</sup> Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, *op. cit.*, p. 491.

también lo desaparece, lo margina, lo obvia. Cortázar reacciona ante esa posibilidad. En el artículo de Ana María Hernández se pone especial énfasis en la peculiar interpretación del novelista argentino:

Por una alquimia fascinante, la poética de Keats se transforma - en manos de Cortázar- en la esencia de la poética de Poe. En las cartas donde explica los principios en cuestión, Keats invariablemente aplica el énfasis en la noción de *participación*. Cortázar transforma esta noción en posesión. «Incorporarse», «cacería de ser», «licantropía ínsita» son las palabras que sustituyen en la interpretación de Cortázar a la palabra original de Keats: «participa», o -cuando más- «llena algún otro cuerpo» (*fills some other body*) de la carta del camaleón.<sup>78</sup>

El *vampirismo* por su parte se puede explicar de una forma todavía más referencial a sí mismo. Ahí la conciencia *chupa, atrae y caza* a su objeto. El abandono de la conciencia es tan sólo un momento de temor e impacto por parte de una conciencia que necesita invariablemente poseer a su objeto, al que literalmente se le llama víctima. Poe (1809-1849) fue un genio en desvirtuar lo que llamamos amor y mostrar por sí mismo el deseo de posesión, de conocer, baste señalar tres cuentos que se suceden entre 1835 y 1838: “Berenice” “Morella” y “Ligeia”. Todos esos cuentos contraponen dos temas, amor y conocimiento, mediante el común movimiento del deseo y la posesión. Posiblemente el cuento más preciso para nuestros fines sea “Berenice”. Escribe el personaje y narrador del cuento:

En los días más brillante de su belleza incomparable seguramente no la amé. En la extraña anomalía de mi existencia, los sentimientos en mí nunca *venían del corazón*, y las pasiones siempre *venían de la inteligencia*. A través del alba gris, en las sombras entrelazadas del bosque a mediodía y en el silencio de

---

<sup>78</sup> Hernández, Ana María, “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 478.

mi biblioteca por la noche, su imagen había flotado ante mis ojos y yo la había visto, no como una Berenice viva, palpitante, sino como la Berenice de un sueño, no como una moradora de la tierra, terrenal, sino como su abstracción; no como una cosa para admirar, sino para analizar; no como un objeto de amor, sino como el tema de una especulación tan abstrusa como inconexa.<sup>79</sup>

Esa forma de mirar acaba remitiéndose en plenitud hacia la dentadura de Berenice. Hacia el final del cuento Berenice muere y la ceguera impuesta por el motivo que apasiona al narrador es tal que, sin recordar lo sucedido, comienza a relatar el estado en que se encuentra:

Entonces sonó un ligero golpe en la puerta de la biblioteca y, pálido como un habitante de la tumba, entró un criado de puntillas. [...] Señaló mis ropas: estaban manchadas de barro, de sangre coagulada. No dije nada; me tomó suavemente la mano: tenía manchas de uñas humanas. Dirigió su atención a un objeto que había contra la pared; lo mire durante unos minutos. Era una pala. Con un alarido salté hasta la mesa y me apoderé de la caja. Pero no pude abrirla, y en mi temblor se me deslizó de la mano, y cayó pesadamente, y se hizo añicos; y de entre ellos, entrechocándose, rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso.<sup>80</sup>

De la misma forma, *Rayuela* se funda en gran medida en la tensión entre lo que se desea amar y lo que se desea conocer. Amor y conocimiento, desde la poética de Poe, siguen el camino fáustico de la modernidad: conocer es poder, y el amor se convierte en un objeto más, un satisfactor lujoso, exótico y mítico. Así Oliveira no reconoce nunca entre su deseo de conocer y la relación amorosa con la Maga

---

<sup>79</sup> Poe, *Cuentos I*, *op. cit.*, p. 294.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 297-298.

o su deseo por Talita. Y esa tensión se resuelve muchas veces en una poética de la destrucción.<sup>81</sup> En la novela de Cortázar esa poética se hace presente de manera fundamental y pone en marcha las palabras que Cortázar escribe en su ensayo “Para una poética”:

La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa *posesión* de la realidad, esa licantropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás -si es poeta- con ser solamente un hombre. Por eso el poeta se siente crecer en su obra. Cada poema lo enriquece en ser. *Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad.*<sup>82</sup>

Aún con todo lo anterior, no podríamos sostener que la exclusión del capítulo de “la araña” reafirmaría en Oliveira, y en el mismo Cortázar como lo dice Ana María Hernández, un *vampirismo* esencial en la forma en que es concebido el amor dentro de la novela. Por el contrario, el seguimiento de un trabajo de gran importancia, como lo es la fijación de las poéticas de Poe y Keats en relación con Cortázar, sólo nos muestra, al igual que lo hecho con Lautrémont y Rimbaud, que la concreción de las influencias no puede seguir teniendo, en el caso específico de *Rayuela*, y diría que en general en el de la literatura latinoamericana, una lectura *causal*.

La diferentes poéticas que se encuentran al interior de *Rayuela*, las poéticas de Keats, de Poe, del surrealismo y del existencialismo, se ensayan como una experiencia de actualización y representación de la realidad y, especialmente, en el caso del amor y del erotismo eso se hace conforme a un paralelismo con el lenguaje y el juego. Al contrario de la ciega causalidad planteada por la noción de influencia, las tradiciones y las historias que Cortázar posee se reconstruyen

---

<sup>81</sup> Especialmente sobre la poética de la destrucción en la obra de Julio Cortázar y en general como crítica de conjunto a la obra el mejor trabajo según mi entender es el libro de Arrigucci, Jr. David, *O escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1973.

<sup>82</sup> Cortázar, Julio, “Para una poética” en *Obra crítica 2, op. cit.*, p.284. Las cursivas son mías.

desde un referente histórico y un deseo concreto de representación de la realidad.

El cuento de la araña tiene, como hemos dicho, grandes similitudes con el capítulo del tablón. De hecho, el tema guía en ambos es la relación de Talita y Traveler frente a la influencia de Oliveira que insiste en la ruptura del sentido, y al romper el principio de confianza que la pareja se tiene se rompe a la par toda su resistencia frente a la situación que se vive en Argentina. De facto, no sólo se rompe una relación, sino un código de vida en el que confían. Es fácil intuir que cuando Talita no responde a las señales enviadas para hacer el amor, Traveler siente los mismos celos que enfrenta en el capítulo del tablón, en el que Talita se encuentra en medio de dos ventanas de edificios opuestos, cabalgando sobre un tablón para llevarle mate y clavos a Oliveira por acuerdo de él mismo y Traveler. Cuando al final ella está insolada y ha arrojado los clavos y el mate por la ventana de Oliveira ambos le sugieren que escoja a uno de los dos:

-Podés hacer dos cosas -dijo Traveler-. Seguir adelante, que es más fácil, y entrar por lo de Oliveira, o retroceder, que es más difícil, y ahorrarte las escaleras y el cruce de la calle.

-Que venga aquí, pobre -dijo Gekrepten-. Tiene la cara toda empapada de transpiración.

-Los niños y los locos -dijo Oliveira.

-Dejame descansar un momento -dijo Talita-. Me parece que estoy un poco mareada.

Oliveira se echó de bruces en la ventana, y le tendió el brazo. Talita no tenía más que avanzar medio metro para tocar su mano.

-Es un perfecto caballero -dijo Traveler-. Se ve que ha leído el consejero social del profesor Maidana. Lo que se llama un conde. No te pierdas eso, Talita.

-Es la congelación -dijo Oliveira-. Descansá un poco, Talita, y franqueá el trecho remanente. No le hagás caso, ya se sabe que la nieve hace delirar antes del sueño inapelable.

Pero Talita se había enderezado lentamente, y apoyándose en las dos manos trasladó su trasero veinte centímetros más atrás. Otro

apoyo, y otros veinte centímetros. Oliveira, siempre con la mano tendida, parecía el pasajero de un barco que empieza a alejarse lentamente del muelle.

Traveler estiró los brazos y calzó las manos en las axilas de Talita. Ella se quedó inmóvil, y después echó la cabeza hacia atrás con un movimiento tan brusco que el sombrero cayó planeando hasta la vereda.

-Como en las corridas de toros –dijo Oliveira-.<sup>83</sup>

Talita escoge y concreta el mismo acto que se relata en el cuento de “La araña”. No está pues eliminada la relación amorosa en la novela. Pero el problema no termina ahí. Al seguir la novela vemos que en realidad Oliveira actualiza la primera parte de la novela en los personajes de la segunda, ya alejados del barroquismo evasivo y totalizante de la parte de la novela que se desarrolla en París, y después de haber roto los referentes básicos del relato novelado. El miedo que la pareja, Traveler y Talita, experimenta ante Oliveira es similar al que éste sentía ante la Maga. Los dos son temores de ellos mismos. El miedo que sienten se provoca fuera de ellos pero a la vez se sabe miedo hacia uno mismo. Cortázar tiene un cuento que asemeja la relación de Oliveira con Talita y Traveler, *Lejana. Diario de Alina Reyes*. Alina Reyes es una rica mujer que siente por momentos otra existencia de Alina, una mujer que presiente será criada o mesera, pues cuando Alina la siente lo hace con un padecimiento de hambre o frío. Todo eso está en su diario, hasta que un día, 6 de abril, en un puente de Budapest, Alina la ve:

En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor, liberándose al fin -lo creía como un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a

---

<sup>83</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 214.

pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares.<sup>84</sup>

Pero, lo terrible de ese abrazo acontece en la pérdida de sentido e identidad, cuando al cerrar los ojos sucede lo que Cortázar llama “fusión, cansancio y victoria”. Exactamente ese tipo de sentido es al que temen los personajes de *Rayuela*, ir hacia los otros es perder la identidad:

Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía de ser ella porque sintió mojadadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.<sup>85</sup>

El juego no puede ser entendido a partir de la subjetividad del jugador, dice el filósofo alemán Gadamer. Por el contrario la fuerza del juego radica en la innovación de sentido. Los juegos son puertas que abren nuevos horizontes de sentido y no pueden ser valorados con seriedad desde ninguna perspectiva previa. Aun la subjetividad de los jugadores o los objetivos del juego, el ganar o perder en un juego empieza a tornarse cosa seria pero desde el exterior del juego. Los aparentes objetivos o las reglas del juego son contextos para ingresar a una situación excepcional donde lo importante es la participación en el juego, la sensación y percepción de ese otro sentido. Así, la relación amorosa entre Talita y Traveler se juega con la de Oliveira, pero a la vez, es entrando en ese sentido ritual que marca el juego, que se reintenta el amor y el lenguaje. Por ejemplo,

---

<sup>84</sup> Cortázar, Julio, “Lejana. Diario de Alina Reyes” en *Cuentos completos I*, Alfaguara, Buenos Aires, 1994. p. 124.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 128.

cuando Talita se encuentra en medio del tablón, en lo alto de un edificio, insolándose poco a poco, no sólo se reproduce el juego visual de las películas de Chaplin. En el mismo momento se representa el juego de amor y erotismo de Oliveira y Traveler por Talita y, más aún, para acentuar la excepcionalidad y relación de los elementos, que por lo demás se da en cada minuto de una vida que siente deseos, ve y recrea imágenes y usa palabras, Cortázar pone a los personajes a jugar a las preguntas-balanza. El juego consiste, según se entiende, en ir al diccionario, buscar palabras y crearles una historia que las descubra como significantes de la misma historia. Cito *in extenso* parte del juego:

Oliveira encendió un cigarrillo. Los tablonos se habían equilibrado otra vez. Aspiró satisfecho el humo.

-Mirá, hasta que vuelva ese idiota de Manú con el sombrero, lo que podemos hacer es jugar a las preguntas-balanza.

-Dale -dijo Talita-. Justamente ayer preparé unas cuantas, para que sepas.

-Muy bien yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza. La operación que consiste en depositar sobre el cuerpo sólido una carpa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?

-Sí que es -dijo Talita, echándose el pelo hacia atrás-. Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.?

-Muy buena -condescendió Oliveira-. Los jugos vegetales, como vino, aceite... nunca se me había ocurrido pensar en el vino como un jugo vegetal. Es espléndido. Pero escuchá esto: Reverdecer, verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzarzarse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia



análoga para atontar a los peces y pescarlos, ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso?<sup>86</sup>

Oliveira vuelve a jugar con los géneros clásicos. Y ahora se lo hace saber claramente al personaje que se ha vuelto central, a la Talita que sustituye a la Maga. *Reverdecer* es lo que pasa en el relato en Argentina, lo que le sucede a Oliveira desde que reencuentra su patria y su lengua; lo demás son bellas metáforas del alma que se alegra, se pierde en otra alma, se protege, se encoleriza porque la amada no es suya y, por último, se juega todo en enajenar al ser amado, en la licantropía, en la caza, en la transformación del vampiro: *verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzarzarse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos: ¿No es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso?* Lo que poco a poco va sucediendo en la novela es que el intérprete, que al principio se mueve dentro de un laberinto que intenta conocer a su interior y palpar sus bordes en una búsqueda angustiante, es trasladado, entrando casilla por casilla, al igual que los personajes, a un juego al interior del laberinto. Lo cual no significa que la angustia desaparezca o el intento de salida o posesión de centro se elimine, solamente, que al romperse los modelos creados por el propio Cortázar a través de la mirada y el deseo de Oliveira, la *otra novela* empieza a jugar a que regresa a la primera parte, a experimentar el pasado de las primeras páginas y a constituirse en los nuevos espacios que se empiezan a elaborar en los otros y las otras, que son, como en el juego de las palabras-balanza, las historias que se han representado y que dan forma a *Rayuela*.

Ahora el laberinto está ahí, frente a nuestro ojos y se puede nombrar; pero la tragedia no acontece, Oliveira se detiene un poco antes. No habrá final, no habrá un desenlace doloroso. La novela terminó hace tiempo: “y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados”.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, *op. cit.* p. 207.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 179.

Discutir, por lo demás, si Oliveira enloquece cuando intenta suicidarse en el último capítulo del texto no tiene sentido. Ese es un artificio del propio autor para señalar que el personaje sigue vivo, que el remate de la novela no cancela la vida de los personajes, que más allá de que Oliveira no quiera destrozarse la relación de Talita y Traveler y que, por lo tanto, no entre a la imperiosa e impresionante forma de la tragedia, todavía hay caracteres que respiran. Pero aún así todo es vano. La novela se cancela cuando Cortázar dejó en latencia la tragedia de la vida de Oliveira y la Maga y se negó a concluir algún precepto moral. El daño entre ellos sobrepasa lo demás. El intento de suicidio de Oliveira, previo a la escena en la morgue, es sólo una especie de perdón hacia la forma, de angustia ante la estructura abierta, de intención de capturar una imagen que nunca jamás podremos habitar. Sólo las miradas diversas pueden ver lo que existe... esos ojos que todo lo captan no son de nadie.

## EPÍLOGO

### LA POÉTICA DEL LABERINTO

*Rayuela* tiene una estructura laberíntica. Literalmente, al leer la novela uno se obliga a recorrerla varias veces. La obra termina en un encierro entre dos casillas que se dirigen a ellas mismas, de tal forma que uno queda atrapado. La figura del laberinto está planteada con tal radicalidad que no permanece, no hay propiamente un perímetro del laberinto, sino que según las opciones del lector o de la lectora ésta cambia, por sólo hablar del lado formal de la novela. Con base en esto podemos plantear una pregunta que desencadene un último pensamiento en este ensayo: ¿hay en el interior de ese laberinto un Minotauro?

Hemos dicho al principio del texto que el juego que plantea la novela es mirar. Todos jugamos a mirarlo todo en la novela: el escritor, los personajes, el crítico, los lectores, hasta ir descubriendo que mirarlo todo sólo es posible a través de la mirada de los demás, al buscar en el otro aquello que no podemos ver nosotros mismos, al jugar al tiempo:

El movimiento, ocupación de tiempos distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo.<sup>88</sup>

El juego que señala Borges entre la inmovilidad y lo móvil es un buen ejemplo para ir mucho más lejos que la simplificación ontológica o de principio a la que se ha querido reducir el imaginario del laberinto en América. Graciela Scheines ha indicado cuales son las imágenes que surgen en el descubrimiento: América como paraíso, como barbarie, como vacío y como laberinto. Para la escritora argentina estas figuraciones de América son “imágenes mitológicas previas a toda labor de creación y ordenación del mundo”.<sup>89</sup> De todas ellas la imagen que

---

<sup>88</sup> Borges, *Historia de la eternidad*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>89</sup> Graciela Scheines sintetiza cada imagen de la siguiente forma: “*Paraíso*. Abundancia como mero darse, opulencia vegetal, potencia disponible sin propósito, parsimonia del agua, la piedra y la espesura que precede al primer hombre sobre la tierra. El paraíso es saciado desde sí mismo como andrógino. Vida como mero estar. *Barbarie*. Cúmulo de fuerzas que carecen de orden, caos ciego, indiferente, extraño, inútil. Ámbito del puro azar donde todo es accidente. Reino de lo imprevisible. Jaguar terrorífico, hervidero tremendo. Vida como riesgo permanente. Anonadarse. *Vacío*. Espacio puro sin caminos como

encontramos en *Rayuela* es la del laberinto; pero nuestra imagen no es mitológica o inmóvil. Por el contrario, el laberinto que figura Cortázar es un laberinto que se constituye y crea a partir de la propia historia y de un deseo de representación de la realidad que, a la vez, se nos muestra como una forma alcanzada que posibilita el acceso al juicio y a la interpretación. Nuestro laberinto está hecho de historia y tiempo y eso sólo es posible si en el laberinto hay participación del otro y de la otra.

Las dos estrategias fundamentales que utiliza Cortázar para ir construyendo el laberinto de la novela son el juego y el lenguaje. El laberinto se forma en el juego de la mirada. Saber mirar, principalmente, la idealización de la Maga, la ciudad donde se desarrolla la primera parte de la novela, los tres purgatorios que ponen fin a “El lado de allá” o las dos grandes partes restantes, “El lado de acá” y los “Capítulos prescindibles”. Pero eso sólo se puede manifestar con palabras o silencios en la narración. Los personajes entonces cumplen las reglas: ver y hablar. El lenguaje, como juego de mirar, es lo que forma el espacio y el tiempo ficcional de *Rayuela*. Es lo que en un principio del texto llamamos el juego de la mirada y la nominación: la imagen y a la vez el deseo de nombrar la imagen que pueda revelar el laberinto.

Cortázar, al volver a contar el mito del Minotauro, ficcionó que Ariana sabía que el laberinto nos habita, en cambio Minos, padre de Ariana y esposo de Pasífae, negaba siempre esa posibilidad. Según la mitología clásica, el Minotauro nace de la relación de Pasífae con un hermoso toro blanco que Minos pidió a los dioses para darlo en sacrificio a Poseidón; pero el toro era tan bello que Minos nunca lo sacrificó. Poseidón en venganza hizo que Pasífae se enamorara del toro. Pasífae contó su pasión a Dédalo y éste “prometió que le ayudaría y construyó una vaca de madera hueca que cubrió con un cuero de vaca. Le puso ruedas ocultas en sus

---

el mar. Sin huellas ni rastros ni residuos. Nada. Infinito. Desierto. Intemperie. Del otro lado de la frontera, más allá del límite, tierra de nadie. Despojado escenario de exilios y extravíos, delirios y espejismos. Vida como andar perdido, a la deriva, soñando sin tregua. *Laberinto*. Engañosa madeja de pasajes que se abren a otros pasajes infinitamente. Ningún lugar. Cualquier lugar es otro lugar. Cárcel de piedras, caracol horrendo. Infructuosa búsqueda del centro. Dilatados deseos de salir. Vida como condena perpetua.” Scheines, Graciela, *Las metáforas del fracaso, op. cit.*, p. 179.

pezuñas y la llevó a la pradera de las cercanías de Gortis [...] Luego, después de enseñar a Pasífae como se abrían las puertas corredizas situadas en la parte trasera de la vaca, y a entrar en ella con las piernas metidas en los cuartos traseros, se retiró discretamente. El toro blanco no tardó en acercarse y montar la vaca, de modo que Pasífae vio satisfecho su deseo y a su tiempo dio a luz al Minotauro, monstruo con cabeza de toro y cuerpo de humano”.<sup>90</sup> Después el Minotauro fue encerrado en el laberinto. Justo en el tema de la gestación del Minotauro es que Cortázar retoma el mito:

*Ariana.* ¿Por qué le tienes miedo? Es mi hermano.

*Minos.* Un monstruo no tiene hermanos.

*Ariana.* Los dos nos modelamos en el seno de Pasífae. Los dos la hicimos gritar y desangrarse para arrojarnos a la tierra.

*Minos.* Las madres no cuentan. Todo está en el caliente germen que las elige y las usa. Tú eres la hija de un rey, Ariana la muy temida, Ariana la paloma de oro. *El no es nuestro, un artificio. ¿Sabes de quién es hermano? Del laberinto.*

*De su cárcel misma [...].*<sup>91</sup>

Minos, en la recreación de Cortázar, está lejos de entender lo que es el Minotauro. Aun Ariana, que en la ficción del escritor argentino se encuentra enamorada del Minotauro, como Pasífae del toro, tampoco lo alcanza a ver. Ariana en *Los reyes* da el ovillo a Teseo no para que pueda salir del laberinto, sino para que el Minotauro, al matar a Teseo, pueda reunirse con ella. Quien señala la eternidad del laberinto es el propio Minotauro al negarse a matar a Teseo y dejar a éste que le dé muerte:

*Teseo.* Vine a eso. A matarte y callar. Sólo mientras Ariana esté en peligro. Apenas la alce a mi nave, todo yo seré voz

---

<sup>90</sup> Graves, Robert, “Ciclo de Minos y Teseo” en *Los mitos griegos*, trad. Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires, 1967, p. 336.

<sup>91</sup> Cortázar, Julio, *Los reyes*, Alfaguara, Madrid, 1992, 1a, ed. 1949, p. 20. Las cursivas son mías.

gritando tu muerte, para que el aire caiga como una plaga en la cara de Minos.

*Minotauro.* Iré delante de ti, trepando en el viento.

*Teseo.* No serás más que un recuerdo que morirá con el caer del primer sol.

*Minotauro.* Llegaré a Ariana antes que tú. Estaré entre ella y tu deseo. Alzado como una luna roja iré en la proa de la nave. Te aclamarán los hombres del puerto. Yo bajaré a habitar los sueños de sus noches, de sus hijos, del tiempo inevitable de la estirpe. Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza... Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre.<sup>92</sup>

Cortázar, al significar el laberinto como el propio Minotauro, nos muestra una de las claves más poderosas de interpretación de su obra: *el Minotauro ya es el laberinto*. De ahí que nunca planteamos en nuestra interpretación el problema del Minotauro. El Minotauro es propiamente el secreto que resuelve el problema del laberinto. El héroe deberá encontrar al monstruo que habita en los pasillos y luego darle muerte, entonces el laberinto pierde su sentido, no tiene caso que exista por más tiempo. Por el contrario, la narrativa de Cortázar, y en especial *Rayuela*, desencadena el laberinto en el momento en que debe decidirse *para qué* y *por qué* enfrentar al Minotauro. Para ambas preguntas la novela, genéricamente, construye un héroe y a su alrededor gira el núcleo más importante de las respuestas y de la trama. Pero en el caso de *Rayuela* existen tantas respuestas al interior de la novela que nunca se consolida al personaje que descubra el secreto, que mate al Minotauro, que desaparezca al laberinto. Sólo existe el juego de miradas que forma la imagen del laberinto. No hay tragedia en los personajes, porque no existen los dioses y las diosas que nos muestren lo justo y lo corrupto, la belleza y la maldad. Tampoco hay un individuo enfrentado a lo social como lo plantea la novela moderna, porque las comunidades sociales están destrozadas. El Minotauro triunfa y su laberinto habita todas las almas. Desde ahora y por

---

<sup>92</sup> Ibid, p. 72.

siempre él llegará antes que todos y todas, estará en medio de nuestros deseos, corneará todos los tronos y colocará en cada corazón un laberinto diminuto y terrible. Cortázar sólo nos muestra en *Rayuela* que cuando todo parece estar perdido sólo nos queda esperar que en los ojos del otro y de la otra se refleje alguna parte de la imagen del laberinto que nuestra soledad nos impide ver.



## INDICE

La imagen

*Introducción: imagen y posibilidad*

La imagen y su control

El lenguaje en *Rayuela*

Primera parte

*La temporalidad de Rayuela*

1. Las poéticas al interior de *Rayuela*

Instrucciones para saltar la rayuela

Esbozo para la historización de la novela

El pasado de *Rayuela*

La percepción del tiempo

*Rayuela*: la novela y el gesto

2. El tejido de la imagen. *Rayuela*: la novela y el gesto

Del tiempo: las dudas sobre el recuerdo

La ruptura con la novela

El recuerdo de la novela

*La otra novela*

Segunda parte

*La imagen de Rayuela*

Analogías, tiempos, espacios

La construcción de la imagen

La muerte y el absurdo en *Rayuela*

El juego del lenguaje. *Camaleonismo* y *vampirismo*: el amor en *Rayuela*

Epílogo

*La poética del laberinto*