

Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar

La finalidad del presente estudio es comentar la poética de la lectura que se desprende de Rayuela, a la luz de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser.¹ Para el fenomenólogo alemán el significado de la obra no puede considerarse en esencia sino en acto.² El estudio de la obra es indisociable de su efecto sobre el lector. El texto implica tan sólo un potencial de significados que se actualizan en el acto de leer. De tales presupuestos se deduce la consideración de la lectura como un acto comunicativo en el que el intercambio de las partes (texto/lector) da lugar a la transformación de las mismas y al nacimiento del objeto estético. Los tres apartados en que divido mi trabajo se corresponden con los tres estadios que propone Iser en The Act of Reading: 1) "The Reality of Fiction" (análisis de las estrategias textuales que invitan a la actividad interpretativa); 2) "Phenomenology of Reading" (operaciones producidas en el lector durante el procesamiento del texto); 3) "Interaction between Text and Reader" (condiciones para la constitución del objeto estético en la mente del lector). En cada una de estas tres etapas, lo que está ausente, lo no dicho o lo negado ocupa un papel central en el esquema comunicativo de la obra. Estos espacios de indeterminación no bloquean, sino que por el contrario estimulan la actividad representativa del lector a todos los niveles: estructural (blanks), cognitivo (gaps) e ideológico (negations).

Los llamados "capítulos prescindibles" de *Rayuela* comunican abiertamente las ideas de Cortázar acerca de su teoría de la creación poética. A través de Morelli, Cortázar materializa una doble especulación narrativa. Por un lado, se discute un proyecto literario de alcance global. Por otro, la novela reflexiona sobre sí misma. Dentro de tales reflexiones el papel del lector ocupa un lugar central. La escritura y la lectura son simultaneizadas y concebidas ambas como un mismo instrumento de posesión ontológica. Pero tal y como dejan entrever determinados pasajes, la obra que comenta Morelli es *Rayuela* (o, al menos, una novela destinada a ser la preceptiva literaria de la

imaginaria *Rayuela*). La novela se convierte así en teoría y praxis de sí misma.³

Rayuela propone un concepto lúdico del arte y la literatura en el que es indispensable la participación del lector. El impulso dialógico invade todos los niveles del texto. El fondo y la forma se reflejan mutuamente a través de la búsqueda que comparten los personajes, el lector y la novela misma. Oliveira y Morelli devienen ejemplos de perseguidores, Faustos contemporáneos a la caza del absoluto. La angustia existencial del primero se corresponde con la lucha que Morelli entabla con las palabras y las convenciones literarias. La búsqueda de ambos (Oliveira, personaje, y Morelli, autor) es, en último término, la misma del lector: búsqueda ontológica de una nueva dimensión de la realidad, “deslumbrante explosión hacia la luz” (61: 520).⁴

Desde la aparición de los movimientos literarios de vanguardia y las teorías críticas formalistas en las primeras décadas del siglo XX, existe la tendencia a considerar que todo en la realidad empírica y el universo ficticio está altamente estructurado, como lo está nuestra percepción de ambos.⁵ Pero a diferencia de los textos modernistas, la literatura metaficticia tiende a hacer explícitos tales marcos estructurales para, en última instancia, problematizar su relación.⁶ Lo mismo podríamos decir en el campo de la crítica, donde los binomios estructuralistas son sometidos a una deconstrucción sistemática por parte de las últimas tendencias dentro del postestructuralismo. Los representantes de este último movimiento cuestionan, a su vez, los límites entre el discurso literario y el discurso filosófico.⁷ El mundo es contemplado en clave textual y, como la obra literaria, carece de una organización estructural estable. Lo que en definitiva ponen en tela de juicio los textos postmodernistas es la línea divisoria entre ficción y realidad.

Algunos de los elementos que revelan la crisis de tales estructuras son: la problematización de los límites del relato (comienzo y fin), ruptura de la linealidad narrativa, historias dentro de historias (estructuras llamadas “de caja china” o “de mueca rusa”), personajes que leen acerca de sus vidas ficticias, mundos autófalos o situaciones mutuamente contradictorias, el uso de la parodia y la inversión, etc. Tales elementos son expresión del método deconstructivo de la metaficción, según el cual la puesta en primer plano de los marcos estructurales alterna con la violación de los mismos (Waugh 1984: 29).

Rayuela lleva a la práctica todas y cada una de estas transgresiones narrativas.⁸ Para empezar, la novela ofrece, al menos, dos lecturas de sí misma. La que tiene lugar siguiendo el orden cronológico de los

capítulos hasta llegar al número 56, y la que resulta de seguir el tablero de dirección alternativo que se facilita al comienzo. Si la primera ya es de por sí una alteración de la linealidad narrativa propia de la novela realista (la narración se mueve hacia adelante y hacia atrás y es interrumpida por infinidad de digresiones),⁹ la segunda impone una organización laberíntica que puede llegar a desorientar al lector mejor equipado. La nota humorística viene del hecho de que el capítulo 131 nos manda al 58 y éste nos devuelve al 131, con lo cual quedamos atrapados en el universo ficticio de la obra. Pero, como señala Carlos Fuentes, “esta segunda lectura sólo abre la puerta a una tercera y, sospechamos, al infinito de la verdadera lectura” (1969: 69).

La organización general del texto que propone el “tablero de dirección” se traduce en la aparición de una serie de “espacios en blanco” (*blanks* los llama Iser): entre un capítulo y otro, a veces, no existe la menor relación; en otros casos se agrupan formando ciclos.¹⁰ En ocasiones el contraste produce un efecto irónico (a la evocación nostálgica de la Maga en el capítulo 48, sucede el folletín de Ivonne Guitry en el 111); otras veces la oposición es brutal (el capítulo 28, que narra trágicamente la muerte de Rocamadour, va seguido del 130, que describe los peligros del cierre de cremallera en las braguetas). Las unidades de tiempo, lugar y acción son, en definitiva, meticulosamente abolidas. El caos narrativo, en el fondo, no hace sino reflejar el caos existencial en el que se desenvuelven los personajes. Corresponde al lector establecer conexiones conducentes a traducir en términos lógicos lo que en el texto se presenta como un rompecabezas narrativo.

Pero la operación dadora de sentido en la que nos vemos envueltos durante la lectura de *Rayuela* no se produce mediante la libre asociación de ideas. Como señala Cynthia Stone, las metáforas recurrentes de la novela contribuyen a unificar la estructura fragmentada del texto (1987: 180): los puentes, el calidoscopio y la rayuela encierran un potencial significativo que refleja tanto el fondo como la forma de *Rayuela*.

Los puentes, las puertas, el ovillo ... Todas estas imágenes evocan la búsqueda del protagonista. Elementos que comunican a Horacio Oliveira con ese otro plano de la conciencia donde puede tener lugar la antropofanía que tanto desea: la revelación del hombre en toda su plenitud. El calidoscopio que manejan los pederastas y del que luego hablará Morelli, las esponjas llenas de orificios son, a su vez, metáforas de una segunda realidad que se revela como poliédrica y porosa. Una realidad que sólo puede ser apprehendida en el preciso instante en que los cristales de calidoscopio se conjugan en una forma única que dará

paso inmediatamente a una nueva, tan bella o extraña como la anterior. Una realidad que por un momento se llega a vislumbrar a través de los intersticios que se producen con cada transgresión de lo cotidiano. El humor, y sobre todo el absurdo, son caminos que permiten ensanchar los orificios, abrir las ventanas a nuevos estados de conciencia, a nuevas realidades, en suma.

La rayuela es la metáfora central del texto que da título a la novela. Representación gráfica del progreso espiritual de Oliveira, funciona como *mandala* que le invita a entrar en un cielo que se sabe inalcanzable. Pero esta acumulación de imágenes, de “figuras,” no sólo se da en el plano puramente temático. La unidad que confieren al aparente caos narrativo deriva también de su lectura como metáforas del proyecto novelístico que se desprende del texto: novela polimorfa, calidoscópica que se despliega frente al lector como promesa de acceso al umbral en el que se abre esa otra realidad, aquella que tanto anhela Oliveira.¹¹

Si a un nivel formal los *blanks* de la novela resultaban de la inarticulación original del texto, a un nivel anecdótico, la ambigüedad resulta de la ausencia de información, de todas esas preguntas que quedan sin responder. La novela, de hecho, empieza con una de ellas: “¿Encontraría a la Maga?” (1: 119). Una pregunta que resume en cuatro palabras el motivo principal de *Rayuela* (la búsqueda) y nos enfrenta de lleno con las infinitas posibilidades del texto (la búsqueda ¿de qué?). En la Maga se concentra todo aquello que persigue Oliveira (la pureza perdida, la esencia, la felicidad, la visión ...) y que jamás llegará a encontrar por completo. Sólo consigue entrever esa otra cara de la realidad en la que proyecta su permanente insatisfacción. Sólo llega a intuirlo a través de momentos epifánicos que se desvanecen al instante. Una pregunta, en fin, que abre la puerta a todas las respuestas.

El otro gran interrogante con el que nos encontramos tras una primera lectura de *Rayuela* (aquella que acaba en el capítulo 56) se refiere al destino de los dos personajes principales de la novela: ¿Qué ocurre con la Maga? El abandono de Oliveira carece de toda lógica, especialmente cuando descubrimos que sigue deseando a la Maga y que, tras perderle la pista, la busca en el Sena (se sospecha que ha podido suicidarse) e incluso en Montevideo, por donde pasa de vuelta a Buenos Aires. ¿Se suicida la Maga? ¿Se suicida Oliveira? Las respuestas carecen de importancia. Lo verdaderamente importante es que el texto quede abierto y que el lector siga buscando.

Al final del capítulo 56 tres estrellitas indican el fin de la primera lectura de *Rayuela*. A partir de ahí comienza el territorio de los

capítulos prescindibles (“De otros lados”). Compuestos a base de notas, fichas, recortes y citas, este *collage* contiene explícitamente los postulados básicos de la poética de Cortázar.¹² El protagonista de esta tercera parte de la novela es, sin duda, Morelli, un oscuro escritor al que se aludía de pasada en el capítulo 22 de la primera parte.¹³ A través de los comentarios de Morelli o de las discusiones que sobre su obra entablan los miembros del Club de la Serpiente, descubrimos la teoría de la novela del propio Cortázar: “Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre los problemas de escribirla. Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial” (99: 612). Inevitable, asimismo, ver detrás de esta figura al autor de la novela en el momento de escribir *Rayuela*, texto poliédrico que sorprendió a los lectores acostumbrados al Cortázar de los cuentos redondos y meticulosamente estructurados que había escrito hasta entonces.

Las reflexiones de Morelli tienen dos ejes pivotaes: el acto de escribir como trascendencia del yo alienado, y la imposibilidad de llevar a cabo tal proyecto a causa de las limitaciones que conlleva el uso del material básico de todo escritor: el lenguaje. En *Rayuela* se percibe lo que es un tema recurrente en la narrativa contemporánea: la conciencia que la sociedad contemporánea experimenta en torno a la pérdida del valor conceptual de los signos. Para los personajes de Cortázar, el lenguaje se convierte en un instrumento imperfecto y engañoso. De ahí que en los juegos de Horacio, Traveler y Talita el diccionario reciba el nombre de cementerio, y que Oliveira se refiera despectivamente a las palabras como “perras negras.” Paradójicamente las palabras son el único medio que tiene a su alcance el escritor y toda crítica de ellas tiene como punto de partida y de llegada el lenguaje propiamente dicho. La única alternativa consiste en revelarse frente a esta tiranía del significante transgrediendo las normas del discurso y de la gramática. Surge así el “glélglico” un lenguaje que inventa la Maga y que resulta ser una burla del lenguaje racional. Consiste en la combinación de virtualidades fonéticas y morfológicas siguiendo patrones rítmicos y musicales. El resultado es la creación de palabras que, aunque inexistentes son virtualmente posibles. En el capítulo 68 tenemos un buen ejemplo de este lenguaje fabulado: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémisio y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes ...” (68: 533). Todo el capítulo está narrado en glélglico. Sólo es necesario un poco de imaginación para que el lector pueda descifrar lo que ofrece el pasaje: una bella y divertida descripción del acto amoroso. Otro método de transgresión lingüística consiste en el

uso de las haches cada vez que el texto cae en la pura retórica y en la pedantería. Usar las haches “como penicilina” (90: 581), como vacuna infalible contra el empobrecimiento del lenguaje.

En los capítulos prescindibles Morelli sintetiza su búsqueda de un lenguaje que rescate la espontaneidad y naturalidad originarias. Hay que “devolverle sus derechos,” dice. Busca que las palabras recuperen su herencia. En una de sus reuniones los miembros del club resumen así las ideas de Morelli sobre el tema: “lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que revivirlo, no reanimarlo” (99: 613–14).

Todo, en fin, apunta hacia una violación de las convenciones lingüísticas y narrativas que han llevado a la novela y al lenguaje, en general, a un callejón sin salida. A nivel estructural la transgresión se lleva a cabo mediante la negación de los papeles tradicionalmente asignados a las voces de la novela. El triple papel de Morelli como autor, lector y crítico literario se corresponde con el de los personajes que organizan, leen y discuten su obra. De esta forma el texto alcanza un alto grado de complejidad: los propios personajes leen la novela al mismo tiempo que es escrita por el autor y nosotros, lectores, reproducimos esta misma dinámica.¹⁴ Producción y recepción se equiparan en una actividad común. El escritor deviene lector, el lector, escritor.

Uno de los conceptos básicos que Iser propone en su análisis de la fenomenología de la lectura es el “punto de visión móvil” (*wandering viewpoint*). En la obra literaria, en lugar de una relación estable entre sujeto y objeto, el lector se convierte en un punto de vista móvil que viaja a lo largo del texto.¹⁵ La dinamicidad implícita en este concepto se corresponde con las demandas estructurales de la novela de Cortázar. La información confusa de los primeros capítulos de *Rayuela* va adquiriendo coherencia a medida que la reexaminamos en función de los datos que se suministran en cada nuevo apartado. En ocasiones el bombardeo textual al que es sometido el lector de la novela le obliga a volver sobre sus pasos y releer capítulos anteriores. Este movimiento regresivo lo dramatiza el propio texto al proponernos una lectura alternativa en la que los capítulos prescindibles aportan nuevas luces sobre la lectura inicial. La novela de Cortázar pertenece al género de obras que exigen nuevas relecturas, que nunca se manifiestan como iguales ni definitivas. Las expectativas del lector, como sugiere Iser, dependen de su propio bagaje cultural y su experiencia, elementos no estéticos sino en constante transformación. Las nuevas experiencias vitales del lector, su aprendizaje intelectual enriquecido

con el paso del tiempo, afectarán ineludiblemente a la lectura de una obra como *Rayuela*, donde las referencias intertextuales alcanzan un alto grado de saturación.¹⁶

Pero esta aventura intelectual que ofrece Cortázar en su novela exige un tipo de lector que no es compatible con el consumidor pasivo de la novela tradicional, ese "lector-hembra" que el propio Morelli define como el "tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo" (99: 611). El desprecio manifiesto del narrador (llevado a la exageración por su hiperintelectualismo) hacia ese tipo de literatura (la novela realista) y de lector (el lector-hembra) se manifiesta también dentro del espacio de la ficción misma. En el capítulo 34 Oliveira se queja de las lecturas de la Maga. Las líneas impares de la novela reproducen el comienzo de *Lo prohibido* de Galdós (prototipo del autor realista), mientras las pares reflejan la burla de Horacio expresada en forma de monólogo interior.

El proyecto poético de Morelli, en cambio, se acerca al vanguardismo de la novela postmoderna, un tipo de narrativa que requiere un esfuerzo tan sólo realizable por un lector dispuesto a participar y a sufrir la experiencia existencial que pretende comunicar el *alter ego* de Cortázar. Con esta intención Morelli traza el perfil de su lector ideal, proponiendo una nueva posibilidad, "la de hacer un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y de la misma forma*" (79: 566, énfasis del autor).

De las tesis de Morelli se desprende la necesidad de que el lector llegue a hacer suyas las necesidades del autor.¹⁷ El fenómeno de apropiación del texto que comenta Morelli coincide en líneas generales con el análisis que hace Iser de la fenomenología de la lectura. A través de un proceso de síntesis, el punto de visión móvil proyecta el texto en la conciencia del lector como una red de conexiones. Una red que potencialmente existe en el texto pero que nunca llega a materializarse por completo. La conexión final de las perspectivas depende de las actitudes subjetivas del lector. Éste se encuentra envuelto en un proceso permanente de "configuración de la consistencia" (*consistency building*).¹⁸ Los diferentes segmentos y puntos de vista del texto son ensamblados por el lector, produciendo una construcción imaginaria o *Gestalt*, que se ve sometida a constante revisión a medida que progresa la lectura. Semejante totalidad simbólica creada en la mente del lector no está, por lo tanto, inscrita

en la obra. Ésta sólo guía la actividad de ensamblaje de las perspectivas que lleva a cabo el lector, una actividad en la que la revisión y la modificación de las expectativas son parte esencial del proceso. Iser concibe la configuración de la *Gestalt* en el lector como una actividad de síntesis que llama “ideación.”¹⁹ Imágenes sucesivas son modificadas y ajustadas en nuestra conciencia. Este proceso de modificación y reajuste tiene un valor terapéutico, puesto que permite al lector proyectar su Yo en el texto y, de esta forma, descubrir áreas desconocidas de su personalidad.

Al confrontar lo que Iser llama “the multiplicity of interconnecting perspectives” (1978: 118), el lector intenta establecer conexiones entre tales puntos de vista con la intención de dar coherencia a su actividad. La particularidad de *Rayuela* radica en la agresividad con la que el narrador exige una modificación de las expectativas del lector. Éstas son frecuentemente frustradas ya que “lo que Morelli busca es quebrar los hábitos del lector” (99: 615), “su libro es una provocación desvergonzada como todas las cosas que valen la pena” (99: 616). La intención de Cortázar/Morelli es romper con los esquemas rígidos de una realidad impuesta. Ante los modelos prefabricados, el autor erige la fuerza mitopoética de la literatura: “El mundo es una figura, hay que leerla, por leerla entendemos generarla” (71: 540).²⁰ La novela es así concebida como una “arcilla significativa” (79: 560), que debe ser modelada por el lector.

Es interesante comprobar las analogías existentes entre el proceso de “ideación” que describe el crítico alemán y la utopía literaria concebida por Morelli. La razón se encuentra en que ambas teorías tienen su base en postulados fenomenológicos:²¹ “El libro debía ser como esos dibujos de los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente los que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban” (109: 647, énfasis mío). La última frase incide en el valor significativo que Iser atribuye a los “vacíos textuales” (*gaps*). Para Iser tales vacíos tienen una función comunicativa de primer orden. Una desconexión entre dos o más segmentos en el texto se traduce en un vacío que el lector debe completar. La cobertura de tales espacios contribuye a la mencionada configuración de la consistencia. Morelli explica este mismo proceso en términos poéticos: “Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total” (109: 647). Tal cristalización representa el triunfo de la imaginación, algo que va más allá de la intencionalidad autorial. Ante el objeto estético el escritor se convierte en espectador, en lector sorprendido de su propia

creación: "... y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia" (109: 647).

Si esto puede parecernos una contradicción (el método de Morelli consiste en socavar los sistemas y modelos estables), el autor se apresura a despejar nuestras sospechas para proponer un tipo de cristalización dinámica, no estática, incluyente, no excluyente.²² Con tal intención se vale de una metáfora que expresa a la perfección esa imagen proteica de la realidad a la que alude, el calidoscopio: "Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley" (109: 647).

La novela de Cortázar refleja y tematiza a un tiempo la doble transgresión que, según Iser, debe efectuar toda obra literaria: la subversión del corpus estético y del sistema social en el que se inscribe el texto.²³ Aunque los códigos artísticos y sociales son presentados como inseparables, aunque todos los personajes participan simultáneamente de la acción y de la exégesis de la obra, la figura de Morelli domina las reflexiones literarias (o mejor llamarlas "antiliterarias"). Horacio Oliveira, en cambio, representa el transgresor por antonomasia de las costumbres y la moralidad burguesas.

Morelli lleva hasta sus últimas consecuencias el concepto de negación que veíamos definido por Iser como violación del canon. La suya es una actitud terrorista en relación con el lenguaje y el arte. Sus tesis anarquizantes plantean como primer paso de la creación artística la destrucción de todo aquello que llegue hasta nosotros prefabricado: "¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros que no queremos ser lectores-hembra ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?" (99: 614). La podredumbre del lenguaje, el valor represivo de sus gramáticas y diccionarios, el abuso del clisé y los lugares comunes, son algunos de los motivos que animan la labor incendiaria de Morelli: "... el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar." (99: 620).

Como hemos venido comentando, el texto del que habla Morelli es la propia novela en la que este personaje-autor se halla insertado. Pero la propuesta morelliana significa el nacimiento de una preceptiva literaria que Cortázar seguirá utilizando en el resto de sus novelas.

Durante la época en que redactaba *62 / modelo para armar*, al comentar su novela en proyecto, Cortázar habla de *Rayuela* como “un primer ataque” (Harss 1973: 288), y plantea una preocupación que no puede pasar desapercibida en ninguna de sus novelas: la indisoluble unidad de forma y contenido. De modo que la labor de transformación que persigue no puede concebirse al margen de los medios que puedan llegar a materializar tal cambio: “Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento” (Harss 1973: 288).

La primera etapa de una antiliteratura es como sugiere Oliveira, combatir un “lenguaje emputecido”. En una de sus conversaciones con Etienne, Oliveira se siente contrariado por el hecho de que Morelli parezca adoptar una actitud nihilista frente al hecho literario, sin que aporte soluciones definidas. La respuesta de Etienne es profética en relación con la trayectoria literaria del propio Cortázar: “la lección de Morelli basta como primera etapa”. Aunque toda la producción del autor argentino se mueve bajo el signo de la transgresión, las reflexiones sobre la misma alcanzan su apogeo en *Rayuela*. La anti-novela que defiende Morelli establece la posición inicial de combate, la inversión de los signos que requiere la creación de toda poética revolucionaria.²⁴

Pero no todo en *Rayuela* se queda en la pura digresión crítica. La novela, de nuevo, dramatiza esta estética de la transgresión de la que nos habla Morelli. Las expectativas del lector, incluso las del lector habituado a los experimentos vanguardistas, son implacablemente frustradas. Frente al modelo narrativo de la preceptiva realista (modelo cuya ordenación pretendía crear una ilusión de unidad perfecta), *Rayuela* desorienta al lector mediante una narración fragmentada. El punto de vista alterna entre el uso de la primera persona, la narración indirecta y el diálogo. La novela funciona como cajón de sastre de todos los géneros. A las situaciones dramáticas, incluso a las más trágicas, siguen capítulos que provocan la carcajada. Como en tantas otras de sus obras, Cortázar usa profusamente la técnica del *collage*: Citas, recortes de periódico, cartas, poemas, letras de canciones ... Todo vale en el discurso polifónico de *Rayuela*. Pero todo este aparente caos no es incompatible con la unidad. La peculiaridad de la obra consiste en que tal unidad no nos es dada. La acumulación de fragmentos cristalizará o no en un orden que está más allá del texto. Organizar la anarquía: ésta es la tarea que se espera del lector.

Si *Rayuela* niega explícita e implícitamente las convenciones del género, la actitud guerrillera de Cortázar se extiende también a las normas que rigen el orden cerrado de la sociedad burguesa. Horacio

Oliveira es un ser atrapado por la razón y la lógica. Busca nuevos planos de la realidad, pero su búsqueda es negada por el hiperracionalismo que caracteriza su modo de pensar. Oliveira es consciente de esta contradicción y de ahí la fascinación que siente por la Maga, personaje que no reflexiona sobre el ser, sino que *es*. Su deseo por la Maga es el deseo del poeta por la espontaneidad y naturalidad de lo primitivo. Como su mismo nombre indica, el ámbito de la Maga es el dominio de lo irracional, el espacio del *ser*, donde la negación de las máscaras carece de sentido porque no queda máscara alguna por negar. Es la intuición y la sabiduría natural: “Cierra los ojos y da en el blanco, pensaba Oliveira. Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ése es el sistema. Yo en cambio ...” (4: 150). La búsqueda de la Maga refleja el deseo de retorno al origen. La añoranza del paraíso que atormenta al hombre occidental.²⁵ Oliveira es consciente del abismo inseparable entre los dos (“Yo en cambio ...”). También comprende que no puede echar por la borda todo el lastre que lo ata a la realidad inmediata. La separación de Oliveira y la Maga recuerda la que tiene lugar entre el protagonista anónimo y Rosario en *Los pasos perdidos*. La Maga y Rosario, mitos del origen en contacto directo con el mundo natural. Oliveira y el narrador de Carpentier, arquetipos del artista moderno, perseguidores del absoluto, Sísifos del siglo XX condenados a arrastrar la gran roca de la civilización judeo-cristiana en plena decadencia. Pero frente a la irónica seriedad de Carpentier, la carcajada trágica de Cortázar.

La negación en *Rayuela* tiene también un impacto directo en el lector. La novela parodia las expectativas de nuestra moral burguesa. En el episodio de la muerte de Rocamadour la conducta de Oliveira y los demás personajes nos resulta desconcertante. Los miembros del club de la Serpiente se enzarzan en una discusión intelectual mientras a escasos metros el bebé acaba de morir. La escena con la clocharde, que da fin a los capítulos “Del lado de allá”, desequilibra las expectativas que pudiéramos tener del comportamiento de Oliveira. Éste abandona a la Maga, que veíamos como personificación de la pureza original, para hundirse literalmente en la mierda, parodia escatológica del viaje a los infiernos, inversión del mito universal del descenso. Cortázar, gran conocedor y crítico de la obra de Rimbaud, facilita una versión contemporánea del viaje interior de los simbolistas. Pero si de la “temporada en el infierno” cantada por Rimbaud, el poeta emergía a la claridad de las *splendides villes*, Oliveira amanece en un furgón de policía. En su irónico renacimiento le acompañan una vagabunda maloliente y dos pederastas que juegan con un calidoscopio: “LOOK

THROUGH THE PEEPHOLE AND YOU'LL SEE PATTERNS PRETTY AS CAN BE" (36: 368).

La búsqueda ontológica de Oliveira se resiste al mecanicismo de la relación causa-efecto que rige la caracterización de los personajes en la novela convencional. Esto tiene un poder de extrañamiento en el lector. El objetivo es hacer de éste último copartícipe en el trayecto espiritual de Oliveira y en la aventura literaria de Morelli.

En *Rayuela* el texto no se ofrece como algo acabado y susceptible de interpretaciones unívocas. El mito de la obra que atesora verdades universales o significados exclusivos es sometido a una devastadora deconstrucción. Como en la teoría de la recepción de Iser, el texto se concibe como un potencial que exige la labor actualizadora del lector. Éste debe cubrir los espacios de indeterminación existentes en función de su capacidad cultural y de las expectativas que el propio texto despierta y, a la vez, niega. Mediante el reajuste de tales expectativas y el ensamblaje de múltiples puntos de vista, el lector es abandonado a la configuración de la consistencia, a la finalización de la obra originalmente abierta. Las metáforas que utiliza Cortázar (la novela como mecano, *mandala* o calidoscopio) expresan poéticamente esta infinidad de posibilidades que se abren al lector sin que se privilegie ninguna sobre las demás.²⁶

La obra de Cortázar nos mueve a reflexionar sobre la organización de la literatura y su relación con la realidad extratextual. La lectura se convierte en un proceso paralelo al de la escritura, concebidos ambos como actos de representación. Como resultado de nuestra experiencia inmediata como lectores, somos capaces de descubrir facetas ignoradas de nuestra conciencia, ampliando así nuestro horizonte de expectativas. Este efecto autorreflexivo (la percepción del Yo en el acto de la representación) revela una intención compartida entre emisor y receptor: la búsqueda de la identidad en el texto.

Como en el *mandala* tibetano el autor nos presenta un dibujo laberíntico, unas coordenadas que se configuran como potencial efectivo aún no actualizado. La labor final en el acto de la creación depende, por tanto del lector. De su encuentro con el texto surge el objeto estético, de su encuentro con la obra de Cortázar surge *Rayuela*, novela de novelas que se novela a sí misma.

NOTAS

- 1 La conexión entre una novela de Cortázar y la fenomenología de Iser ha sido establecida por Theo D'Haen en su ensayo comparativo *Text to Reader* (1983). D'Haen analiza la combinación de compromiso político y técnicas vanguardistas en *Libro de Manuel*. Aunque el estudio formalista de la implicación del lector y el uso de la indeterminación en el texto sigue con fidelidad las teorías de Iser, D'Haen elabora una extraña y poco convincente distinción entre los intereses vanguardistas de una audiencia europea y la realidad cultural del "lector latinoamericano" (sic): "Like the novel's repertoire, then, the avant-garde techniques of *Libro de Manuel* serve the purpose of shocking the Latin American reader and of thus alienating him from his living conditions. Yet, these techniques are also used to appeal to Cortázar's European audience" (1983: 70).
- 2 Como dice Morelli, en un plano metafísico, "el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser" (62: 524).
- 3 Esta misma idea la desarrolla Jaime Alazraki en su edición crítica de *Rayuela*: "las observaciones sobre la novela incluidas en *Rayuela* representan su metatexto: son un comentario de la novela y ésta, a su vez, constituye la praxis de ese comentario" (1980: lii). Julio Ortega destaca también el valor metanarrativo de las morellianas, así como su inextricable unidad con la totalidad de la obra: "Among the many other books contained in *Hopscotch*, the Morellianas are, then, the reading of one of them, the access towards its center, although clearly their reverberations can only be followed in the edifice of the novel itself" (1978: 46).
- 4 Todas las citas de *Rayuela* proceden de la edición publicada por Cátedra (Madrid, 1984). La primera de las cifras indicadas en paréntesis corresponde al capítulo de la novela, la segunda remite a la página.
- 5 "Modernism and post-modernism begin with the view that both the historical world and works of art are organized and perceived through such structures or 'frames'. Both recognize further that the distinction between 'framed' and 'unframed' cannot in the end be made. Everything is framed, whether in life or in novels" (Waugh 1984: 28).
- 6 Por modernismo entiendo no ya el movimiento liderado por Rubén Darío en el ámbito hispanoamericano, sino aquel que Ortega llama *International modernism* ("Postmodernism in Latin America" en D'Haen 1988: 195), es decir, la estética predominante en Europa y Norteamérica durante la primera mitad de nuestro siglo. Frente al tono aristocrático y al individualismo y psicologismo propios del movimiento modernista, la narrativa postmodernista, se caracteriza por la autorreferencialidad (todo esfuerzo novelístico acaba por convertirse en una reflexión sobre el lenguaje y el medio narrativo), la sustitución del principio de coherencia en el punto de vista por un conglomerado de voces dispersas, el desplazamiento de la función referencial del lenguaje narrativo hacia la "función fática o metalingüística," la transgresión de los límites tradicionales asignados a cada uno de los géneros y el libro no como pieza de museo, sino como juego, expresión lúdica liberada de las verdades y coherencias del pensamiento empírico (García Díez 1986: 6-10). En mi adscripción de la obra de Cortázar al postmodernismo sigo las pautas establecidas por Fokkema (1984: 37) y Ortega (en D'Haen 1988: 194-95, 206).
- 7 Véanse en este sentido las obras de Roland Barthes y Paul de Man. En *Elements of Semiology* Barthes plantea la posibilidad de que el propio discurso estructuralista sea objeto de explicación. Este lenguaje de segundo orden o

- “metalenguaje” podría ser sometido, a su vez, a una nueva revisión. El resultado es una regresión infinita que destruye la autoridad de todo metalenguaje. Nunca podemos distanciarnos del texto hasta el punto de pretender adoptar una posición objetiva, ya que tal posición puede ser sometida a nuevas interpretaciones críticas. Todo discurso es ficticio, incluyendo el discurso crítico. De forma similar, de Man en *Blindness and Insight* (1971) y *Allegories of Reading* (1979) considera que el pensamiento filosófico y racional está atrapado por tropos y figuras que impiden la representación de lo real.
- 8 Amaryll Chanady comenta la adscripción de *Rayuela* al género de la metaficción (que otros críticos incluyen dentro de conceptos tales como *surfiction*, *fabulation* o *literature of exhaustion*). Algunas de las características que relacionan a Cortázar con otros autores de este movimiento son las ya mencionadas autoconciencia, transgresión de códigos narratológicos, crítica de la lectura tradicional y la noción de juego literario. Pero, a diferencia de otras novelas del género que reducen la ficción a un “ejercicio ávido y a una invención sin discriminación” (Alter 1976: 225), Cortázar confiere a sus textos una significación más profunda y humana que los meros juegos de significantes, planteando, asimismo, un programa de renovación estética que abarque tanto lo socio-político como lo literario (Chanady 1987: 67-73).
 - 9 Grekrepfen y Traveler, personajes de la segunda parte (“Del lado de acá”) son mencionados en los primeros capítulos, aunque no participan de la acción hasta mucho después. Lo mismo sucede con Morelli, a quien se alude de pasada en el capítulo 4, pero que se convertirá en el protagonista de la sección última (“De otros lados”).
 - 10 Andrés Amorós habla, entre otros, del ciclo de la violencia, compuesto por los capítulos 14, 114, 117 y 120 (tortura china, cámara de gas, ahorcamiento, violación, etc.) (Cortázar 1984: 53).
 - 11 Es tarea del lector penetrar en el texto desde cualquiera de los umbrales virtualmente infinitos que se abren en el texto. Como sugiere Morelli, “Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector ...” (109: 697). Los postulados del escritor imaginario de Cortázar tienen su eco en el rechazo postestructuralista de la visión tradicional del autor como origen y única autoridad en relación con el texto. En “The Death of the Author” (1968), ensayo incluido en *Image-Music-Text* (1977) Barthes reduce el papel del autor a ser una encrucijada donde se encuentran todas las citas, todos los lenguajes, todos los textos. El lector es libre de entrar en la obra desde cualquier dirección, no existe una ruta única.
 - 12 La novela como “cajón de sastre” de todos los géneros es uno de los rasgos de la novela postmodernista que, paradójicamente nos devuelve a los orígenes mismos de la novela: *El Quijote* como parodia e inversión de múltiples géneros precedentes. La característica de la narrativa metaficticia contemporánea consiste en la agresividad con que estos textos ponen en primer plano semejante mezcla de lenguajes y estilos. Geoffrey Hartmann denomina “bricolaje intertextual” a esta técnica a mitad de camino entre el *collage* y la literatura: textos donde se funden el comentario autorreflexivo y crítico, la elaboración figurativa, el habla popular y la expresión poética (1976: 268).
 - 13 La figura de Morelli vuelve a aparecer en *La vuelta al día en ochenta mundos*. “Encuentro a deshora” nos facilita expresamente la identificación Cortázar/Morelli, pero del texto se deduce una conexión mucho más amplia: la del escritor como receptáculo de todas las obras. Concepto paralelo al de

Borges (la historia de la literatura como reescritura de una misma obra, el texto como palimpsesto). Los dos escritores argentinos expresan en el mundo de la ficción lo que críticos como Barthes o Bloom discuten en sus ensayos sobre la intertextualidad o "la ansiedad de las influencias": "El tiempo del escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y lo anulan. *Cuando fui también un tal Morelli* y lo dejé hablar en un libro, no podía saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente atrasada me lo devolvería desde el siglo XIX con el nombre de Ignaz-Paul-Vitalis Troxler, filósofo" (1967: 120, énfasis mío). En "Morelliana, siempre" Cortázar desarrolla la teoría literaria que ya se perfilaba en *Rayuela*, de modo que este ensayo o ficción podría ser leído como otro de sus capítulos prescindibles. Las obsesiones morellianas son las mismas: la lucha del poeta con un lenguaje limitado, el desprecio por un lector pasivo y autocomplacido y la obra literaria como "apertura infinita" (1967: 183).

- 14 El carácter metaficcional de *Rayuela* alcanza su momento culminante cuando en el capítulo 99 los personajes debaten las ideas de Morelli. Ortega explica, así, este juego de reflexiones y reduplicaciones: "Cortazar's ideas, potentiated in a paradigm of his own radicalism in Morelli, are discussed by his own characters, which implies that they have read or are reading the novel itself as the author writes it. In this game of mirages and redoublings the novel *comments* on itself" (1983: 47).
- 15 En el capítulo de su ensayo titulado "Phenomenology of Reading," Iser estudia las operaciones que se producen en el comportamiento del lector a lo largo de la aprehensión del texto. A diferencia de los objetos de percepción en la realidad empírica, que nos son dados y pueden ser contemplados como un todo, el objeto textual no se materializa hasta que las sucesivas etapas de la lectura han sido completadas. Cada momento de la lectura es parte de lo que Iser llama "a dialectic of protention and retention" (1978: 112). Las secuencias particulares del texto abren un horizonte interior que el lector evalúa con relación a sus expectativas de cara al futuro y su experiencia del pasado. El papel del lector consiste en cubrir el vacío de los horizontes futuros con la ayuda de los pasados, ya cubiertos pero aún latentes.
- 16 En los capítulos prescindibles la idea de la novela como *collage* es un tema repetido por el narrador en tercera persona, los diálogos de los personajes y el propio Morelli: "Facetas de Morelli, su lado Bouvard et Pécuchet, su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama 'Almanaque' a la suma de su obra" (66: 531).
- 17 Alazraki explica este "proceso de individuación" que tiene lugar durante la lectura de *Rayuela* por medio de la metáfora del *mandala* oriental: "La novela está hecha como un *mandala* en el sentido de que con su ayuda, siguiendo un itinerario posible, el lector alcanzará su propia *imago mundi* o, como pensaba Jung de la estructura del *mandala*, su propia "psiquis profunda" (1980: 1v).
- 18 Esta visión del lector como creador de consistencia y organizador de estructuras es frecuente dentro de la literatura vanguardista, oponiéndose a la actitud pasiva de la audiencia en la novela tradicional. Como dice Hutcheon, "the role of the reader began to change. Reading was no longer easy, no longer a comfortable controlled experience, the reader was now forced to control, to organize, to interpret" (1980: 25).

- 19 El concepto de "ideación" alude a la actividad mental del lector al enfrentarse con el texto. Al margen de la decodificación de los signos inscritos en una página, el lector debe "idear" el objeto. Esta actividad no se produce con entera libertad, sino que está condicionada por las claves textuales y el horizonte de expectativas del lector. Sucesivas imágenes son sometidas a una dinámica de revisiones que sólo cesan cuando termina la lectura del libro. Sólo que la estructura misma de *Rayuela* impide una conclusión última. A una primera lectura sigue una alternativa que atrapa al lector, obligándole a una relectura permanente.
- 20 La afirmación de Morelli se corresponde con la visión postestructuralista de un universo organizado textualmente. No es ésta, sin embargo, una noción nueva. La comparación del mundo con una figura que el poeta debe interpretar alcanza su momento de esplendor con el simbolismo (en "Correspondences", por ejemplo, Baudelaire concibe la realidad como "un bosque de símbolos").
- 21 En "Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar" Castro-Klarén lleva a cabo una interpretación fenomenológica de la poética de Cortázar. Partiendo de las ideas expresadas por Merleau-Ponty y por el propio novelista, ve en la escritura de Cortázar un instrumento a través del cual el lector reproduce la búsqueda ontológica de perseguidores como Oliveira y Johnny Carter.
- 22 En cualquier caso, las declaraciones de inconsistencia también son contempladas en la teoría de Iser. Como señala Robert C. Holub: "Even if the intent of the text is to deny consistency – as one might encounter in a modern novel – the reader involved in the production of this meaning will arrive at this conclusion only by means of the principle of consistency-building" (1984: 90).
- 23 Hasta aquí hemos discutido la función comunicativa de los "espacios en blanco" y de los "vacíos textuales." Si bien éstos actúan en el eje sintagmático, las normas estéticas y sociales que configuran el contexto de la obra son cuestionadas en el eje paradigmático o intertextual. Cuando tales normas son además consideradas obsoletas, y consiguientemente invalidadas, el resultado es una variedad de "espacio en blanco" que Iser llama "negación." Este concepto es de gran importancia en la evaluación de la calidad de la obra, especialmente dentro del terreno de la historia literaria. Cuando el texto no pone en tela de juicio los valores establecidos y, por lo tanto, no desafía las expectativas del lector, es considerado por Iser como de segundo orden.
- 24 La persistencia de esta poética a lo largo de toda la carrera literaria de Cortázar se confirma con la publicación diez años después de *Rayuela* del *Libro de Manuel* (1973). El alegato político en esta última es más explícito y agresivo, pero las técnicas narrativas ya se dejan entrever en *Rayuela*. En ambas novelas "los espacios en blanco" abiertos en la estructura del texto y las "negaciones" de su repertorio ideológico pretenden atentar contra los cimientos de todo sistema de dominación. Tal y como apunta D'Haen, "... the blanks in the narrative strategies of *Libro de Manuel* parallel and uphold the negations pointed out in the book's repertoire. Both the strategical blanks and the repertorial negations of the novel aim at resisting conventions of an established bourgeois order" (1983: 70).
- 25 El capítulo 71 se dedica a este tema: "¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenar, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y

van ...), *Paraiso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre ...*" (71: 537, énfasis del autor).

- 26 Imposible olvidar esa escena en que los miembros del Club (personajes pirandellianos en busca de autor) visitan a Morelli en el hospital. En el diálogo que tiene lugar Morelli les propone que organicen el manuscrito de su novela (¿*Rayuela*?) de acuerdo con unas vagas instrucciones y con vistas a su publicación. Oliveira inmediatamente expone su temor a "meter la pata," no haciendo el trabajo de acuerdo con la intención de su autor. La respuesta de Morelli es antológica: "—Ninguna importancia— dijo Morelli —Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto." En unas pocas palabras, toda una teoría de la lectura.

OBRAS CITADAS

- ALAZRAKI, JAIME, ed. *Rayuela*. Caracas, 1980.
- ALAZRAKI, JAIME, IVAR IVASK y JOAQUÍN MARCO, eds. *La isla final: Julio Cortázar*. Barcelona, 1981.
- ALTER, ROBERT. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, 1976.
- BARTHES, ROLAND. *Writing Degree Zero, and Elements of Semiology*. Trad. Annette Lavers y Colin Smith. London, 1970.
- . *Image-Music-Text*. Trad. S. Heath. New York; London, 1977.
- BURGOS, FERNANDO, ed. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, 1986.
- . *Los ochenta mundos de Julio Cortázar: Ensayos*. Madrid, 1987.
- CASTRO-KLARÉN, SARA. "Desire, the Author and the Reader in Cortázar's Narrative." *The Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983): 65–71.
- . "Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar," en Alazraki 1981: 349–72.
- CHANADY, AMARYLL. "Julio Cortázar: una respuesta latinoamericana a la literatura del agotamiento," en Burgos 1987: 67–73.
- CORTÁZAR, JULIO. *La vuelta al día en ochenta mundos*. II. México D.F., 1967.
- . *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid, 1984.
- DE MAN, PAUL. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, 1971.
- . *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, 1979.
- D'HAEN, THEO. *Text to Reader: Fowles, Barth, Cortázar, and Boon*. Amsterdam y Philadelphia, 1983.
- D'HAEN, THEO y HANS BERTENS. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam, 1988.
- ECO, UMBERTO. *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, 1967.

- FERNÁNDEZ, ANA MARÍA. "Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar." Dissertation. Emory University, 1982.
- FOKKEMA, DOUWE W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam y Philadelphia, 1984.
- FUENTES, CARLOS. *La nueva novela latinoamericana*. México D.F., 1969.
- GARCÍA-DÍEZ, ENRIQUE y JAVIER COY, eds. *La novela postmodernista norteamericana: Nuevas tendencias narrativas*. Madrid, 1986.
- HARSS, LUIS. *Los nuestros*. Buenos Aires, 1966.
- HOLUB, ROBERT C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London y New York, 1984.
- HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London y New York, 1980.
- HARTMANN, GEOFFREY. "Crossing Over: Literary Commentary as Literature." *Comparative Literature* 28.3 (Summer 1976): 257-76.
- ISER, WOLFGANG. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, 1978.
- KLOEPFER, ROLF. "La libertad del cuento y el potencial del lector: Encuentro con *Rayuela* de Julio Cortázar." *Inti* 22-23 (otoño-primavera 1986): 113-30.
- ORTEGA, JULIO. "Morelli on the Threshold." *The Review of Contemporary Fiction* 3.3. (Fall 1983): 45-47.
- OSSES, JOSÉ EMILIO. "La novela morelliana en *Rayuela*, de Julio Cortázar." *Revista Chilena de Literatura* 31 (abril 1988): 9-32.
- POPE, RANDOLPH D., ed. *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti, Mi., 1980.
- STONE, CYNTHIA. "El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración," en Burgos 1987: 177-84.
- WAUGH, PATRICIA. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London y New York, 1984.