

60 AÑOS DE REYUELA DE JULIO CORTÁZAR. UNA NOVELA ABISAL, DECONSTRUC¹TIVA, INVENTIVA

Felipe Adrián Ríos Baeza²

Resumen/Abstract

A sesenta años de la publicación de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, este ensayo propone una relectura que complementa a la crítica más tradicional, para demostrar que aún aparece como vigente en tanto novela autorreflexiva, capaz de desafiar, con herramientas parecidas a las de la deconstrucción, la forma de entender el poder performativo del lenguaje y la ficción. Empleando algunas nociones del postestructuralismo (Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze), y más allá (Paul de Man, Žižek), se demostrará que *Rayuela* trasciende los consabidos núcleos temáticos o narrativos que siempre se comentan, y no solo para el ámbito estético, sino también para la dialéctica y la metafísica tradicionales. Por lo tanto, uno de los primeros cuestionamientos será la de considerarla aún una novela «total», e incluso una «antinovela». De esta manera, será posible entender de forma más acabada la reflexión que se lleva a cabo de procedimientos literarios puntuales, sobre todo en los capítulos de Morelli, para así asumirla, en el siglo XXI, como una novela *abismal*, *deconstructiva* y, ante todo, *inventiva*.

Palabras clave: *Rayuela*, Julio Cortázar, deconstrucción, autorreflexión, hermenéutica

¹ Chileno-mexicano. Universidad Anáhuac Querétaro, México. Correo electrónico: feliperios.ffyl@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

² Véase, por ejemplo, los trabajos de Jorge Bracamonte, «Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina». *Anclajes*, vol. 19, n°2, 2015, pp. 12-23; Alicia Ortega Caicedo, «*Rayuela* de Cortázar, en su cincuentenario». *Revista Andina de Letras*, n° 36, 2014, pp. 9-17; o Carlos Oliva Mendoza, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, 2002; por no mencionar los trabajos más tradicionales de Mario Goloboff, «Cortázar revisitado». *Orbis Tertius*, 2000, 4, n°7, pp. 159-168; de Noé Jitrik, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editorial, 1969; o de Santiago Juan Navarro, «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, n° 2, 1992, pp. 235-252.

² Vid. María Dolores Blanco Arnejo, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1997.

² El concepto de «mundo posible» para definir la fábula ficcional pertenecer a Lubomír Doležel. Vid. «Mimesis y mundos posibles» en Garrido Domínguez, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 69-94.

² Vid. Rubén Galve («La novela total: *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño», *Pegaso*, n° 6, 2013, pp. 30-50); Gustavo Forero, («La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización». *Acta literaria*, n° 42, 2011, pp. 33-44); y Andrés Amorós, («*Rayuela*: Nueva lectura». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 1, 1972, pp. 281-319).

60 YEARS OF RAYUELA, FROM JULIO CORTÁZAR: AN ABYSMAL, DECONSTRUCTIVE AND INVENTIVE NOVEL

Sixty years after Rayuela (1963), from Julio Cortázar, was published, this essay proposes a re-reading that complements to the traditional critic, in order to demonstrate that it is still current as an auto-reflexive novel, capable of defying, with tools similar to those of de-construction, the way of understanding the performative power of language and fiction. Using some notions from post-structuralism (Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze) and some others (Paul de Man, Žižek), it will be demonstrated that Rayuela transcends the known theme and narrative cores that are always commented, and, not only in the aesthetic field, but also in dialectics and traditional metaphysics. Thus, one of the first questionings would be to consider it still a “total” novel, and even an “anti-novel”. This way, it will be possible to understand, in a more polished way, the reflection performed on specific literary procedures, specially on the Morelli chapters, to assume this novel, in the 21st century, as abysmal, deconstructive and, above all, inventive.

Keywords: Rayuela, Julio Cortázar, deconstruction, self-reflection, hermeneutics

Chileno-mexicano. Universidad Anáhuac Querétaro, México. Correo electrónico: feliperios.ffyl@gmail.com. ORCID:
<https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

[Escriba aquí]



Preliminares: Trascendiendo lecturas coyunturales

Puede afirmarse que una novela ya está canonizada cuando, como si se tratara de una clase de primer año de universidad, la crítica es capaz de enumerar y frasear su aporte. Por ejemplo, afirma Graciela Montaldo, en «*Rayuela*: una enciclopedia para rebeldes», que:

Cortázar supo escribir una ficción de época, la ficción de su época. Lo que es novedad en la novela podría resumirse en estos rasgos: la propuesta de lectura salteada de capítulos, la combinación de diferentes narradores y diferentes lenguajes, la mezcla de la erudición modernista –propia de Cortázar en toda su obra– con materiales y formas lingüísticas muy populares (generalmente parodiadas), la interacción entre la provocación de la vanguardia con cierto costumbrismo argentino, la construcción de un personaje como Morelli, escritor admirado por los jóvenes que quiere crear una novela completamente anticonvencional. (Montaldo, Graciela, 2019: 954)

Hasta aquí, las palabras de Montaldo parecen una guía estándar de lo que aún puede decirse de la obra. Sin embargo, al final de su ensayo agrega: «*Rayuela* fue, en su momento, como una enciclopedia para rebeldes, para jóvenes rebeldes que podían identificarse con su impulso crítico (...). [E]s evidente que la novela es hoy, además de todo lo innovadora que fue en su momento, también ese clásico que habla de los valores propios de su época, de lo visible e invisible de su momento» (*Ibid.*, 2019: 956, 958).

Ahí es donde, al examinar este libro, buena parte de la crítica se detiene y no hace más que girar sobre los mismos ejes, sin que tampoco queden suficientemente explicados³. Por ejemplo, ¿qué implicaciones hermenéuticas tiene leer los capítulos según el tablero de direcciones?; ¿qué zonas eran las *visibles* e

³ Véase, por ejemplo, los trabajos de Jorge Bracamonte, «Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina». *Anclajes*, vol. 19, n°2, 2015, pp. 12-23; Alicia Ortega Caicedo, «*Rayuela* de Cortázar, en su cincuentenario». *Revista Andina de Letras*, n° 36, 2014, pp. 9-17; o Carlos Oliva Mendoza, *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, 2002; por no mencionar los trabajos más tradicionales de Mario Goloboff, «Cortázar revisitado». *Orbis Tertius*, 2000, 4, n°7, pp. 159-168; de Noé Jitrik, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editorial, 1969; o de Santiago Juan Navarro, «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, n° 2, 1992, pp. 235-252.

invisibles de su momento, y del nuestro (asunto que cobra mayor relevancia si Montaldo ubica esta opinión en un apartado de su trabajo llamado «Zonas ciegas»)? Pero, sobre todo (lo que implica una de las aristas más singulares y perennes de la producción cortazariana), ¿qué hay en Morelli, realmente, que lo vuelve singularísimo para resignificar la figura del autor en la literatura, a partir de la década de 1960?

Si bien, por asuntos intra y extratextuales, el mismo Julio Cortázar (1914-1984) inclinó las posibilidades interpretativas de *Rayuela* más hacia el *homo ludens* de Johan Huizinga que al *homo rationalis* de la tradición occidental, lo cierto es que la novela trasciende lo «lúdico experimental», como le llama María Dolores Blanco Arnejo⁴, y pasa a engrosar esa clase de literatura que extrema los límites epistemológicos de la crítica para que, desde la segunda mitad del siglo XX, esta se active y pueda empezar a describir lo que tiene delante. Esto sucede, también, con «Pierre Menard, autor del *Quijote*» y «Tlön Uqbar, Orbis Tertius», del inmediato Jorge Luis Borges, y, más atrás, con *Don Quijote de la Mancha*, *Hamlet* o el *Ulises* de James Joyce: los focos teóricos no logran nombrar con demasiada hondura lo que literariamente está ahí ocurriendo, y se limitan a reseñar, dando cuenta de sus archiconocidos esquemas interpretativos (mal menor), o (mal mayor) deseando que la forma de conceptualizar coincida con la misma retórica de los libros o las visiones del escritor acerca de lo analizado. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Andrés Amorós, cuando asegura que *Rayuela* es «una novela de amor con sentido del humor», y para argumentarlo, recurre a la correspondencia que sostuvo con el propio Cortázar: «[A] prueba Cortázar, en su carta, mi tesis de que *Rayuela* es una novela de amor, una novela romántica, en el sentido más profundo del término. Y lo hace con un sentido del humor que aumenta la seriedad de su testimonio» (Amorós, Andrés, 2019: 924).

Generalmente, una literatura valiosa es aquella que trasciende las coyunturas y a las opiniones de sus autores. De esta manera, a sesenta años de que este libro se instalara en el centro mismo del sistema literario latinoamericano, quizás venga siendo hora de despegarlo de algunas visiones parcializadas que señalan que se trata de una novela (o «antinovela» o «novela anticonvencional») que solo dio respuestas a su época, o a la situación sociopolítica o bien a la intención –trunca o no; lograda o malograda– que el propio escritor deseó proyectar en ella.

Esto resulta esencial porque, en la línea de las poéticas de Cervantes, Joyce y Borges, *Rayuela* es un libro que trata, también, de *cómo se manufactura un libro*, y de las tensiones y pormenores temáticos y

⁴ Vid. María Dolores Blanco Arnejo, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1997.

[Escriba aquí]

lingüísticos ahí involucrados. «La literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida» (Foucault, Michel, 1996: 85), decía Michel Foucault. Y es que más que un catálogo para el joven rebelde, o una interrogante lúdica por la existencia y la identidad, lo que aparece como vigente en *Rayuela*, leída seis décadas después, es una suerte de novela autorreflexiva, capaz de desafiar, con herramientas parecidas a las de la deconstrucción, la forma de entender el poder performativo de la ficción. Esto quiere decir, la posibilidad de pensar nociones propiamente literarias como «código», «lenguaje», «autor», «lector», «comunicación literaria», etcétera, que fuera de ese ámbito sería muy difícil de plantear. Como se demostrará, *Rayuela* (así como el *Ulises*, así como *Ficciones*) no está en posición de «resolver» asuntos que entrañen parte de sus preocupaciones, sino de plantearlas y, de este modo, convertirlas en núcleos irradiadores de futuras propuestas creativas, no solo para el ámbito estético, sino también para ciertos pensamientos alternativos a la dialéctica y la metafísica tradicionales.

Por lo tanto, y echando mano al arsenal del postestructuralismo y la deconstrucción, uno de los primeros complementos críticos que se realizará a las lecturas tradicionales de *Rayuela* será la de considerarla «novela total», e incluso una «antinovela». Solo así, será posible subrayar la reflexión que se lleva a cabo de las nociones literarias anteriormente convocadas, expuestas ante todo en los capítulos de Morelli y en determinados episodios singulares de los periplos parisino y bonaerense de Oliveira.

El problema de las connotaciones: Rayuela como una novela abismal

Tanto *Don Quijote* como «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» parten de la premisa de un manuscrito encontrado que altera el esquema de entendimiento del mundo cotidiano de los personajes y de sus potenciales lectores. Esto es lo que sucede en el momento mismo de la gestación de *Rayuela*, diez años antes de su publicación, pero en el mismo mundo fenoménico, cuando en 1953 Cortázar descubrió en las oficinas de la UNESCO un extenso documento, olvidado por algún funcionario distraído. Le llamó la atención el título: «La luz de la paz del mundo». Había sido enviado por un tal Ceferino Piriz, residente de Montevideo, Uruguay, como su modesta contribución a resolver los problemas del planeta. Entre risas, se lo mostró a Aurora Bernárdez y pidió permiso para llevárselo a su casa. Escrito en un lenguaje precario, lleno de cacofonías y barbarismos, el texto de Piriz era delirante: pretendía dividir el mundo en zonas de colores, según las distintas razas, y otorgarle a cada país un equivalente en armas a su superficie en

kilómetros cuadrados —«El país que en un suponer tiene 1000 kilómetros cuadrados, ha de tener 1000 cañones; el país que en su suponer tiene 5000 kilómetros cuadrados, ha de tener 5000 cañones, etc.»— (Cortázar, Julio, 2001: 686). Más adelante, proponía ordenar la sociedad mediante corporaciones donde participaran sacerdotes, detectives, economistas, deportistas, médicos y místicos, todos con un lugar bien definido. Por supuesto, tras la negativa de la UNESCO de considerarlo, Cortázar lo recuperó de la basura (junto con el «manuscrito encontrado», otro motivo literario infiltrado en la realidad cotidiana) y decidió incluir «La luz de la paz del mundo» de Ceferino Piriz en *Rayuela*, sin modificar una coma: «A Cortázar le gustó porque le pareció un ejemplo perfecto de los extremos de sinrazón a que puede llegar la razón pura —lo último que pierde el loco es su facultad de razonar, dijo Chesterton—, y lo copió sin cambiar una palabra», explica Luis Harss: «Y la verdad es que calza perfectamente en un paisaje novelesco en el que la farsa y la metafísica se unen para abrirse paso hacia los confines de lo conocido entre linderos apocalípticos» (Harss, Luis, 1981: 260).

Hay cosas en ese manuscrito que no pueden perderse de vista. Primero, la graciosa pretensión de que un solo individuo «resolviera los problemas del planeta» (se verá el intento fútil de organización del mundo de Oliveira; más fútil aun cuando se enfrente a los papeles dispersos de Morelli). Segundo, la división de ese planeta en zonas de colores, con un reparto más o menos equitativo de recursos y profesionistas (como un novelista organizando un «mundo posible»⁵). Y tercero, el lenguaje que, más que dar cuenta de una falta de educación, parece elucubrar ya una futura teoría *morelliana* (casi filosófica, diríamos): las palabras son entidades incapaces de dar cuenta del mundo y también de las preocupaciones más hondas de quien observa ese mundo.

Si se atiende a su gestación, entonces deberemos convenir que la intención de cierta parte de la crítica⁶ de considerar *Rayuela* como «novela total» es un despropósito. Precisamente, la pretensión de totalidad —es decir, la posibilidad fehaciente de que el lenguaje pueda dar cuenta de la percepción que se tiene de un entorno y, tras ello, estructurar un discurso compacto— será uno de los asuntos mayormente cuestionados en el libro.

⁵ El concepto de «mundo posible» para definir la fábula ficcional pertenecer a Lubomír Doležel. Vid. «Mimesis y mundos posibles» en Garrido Domínguez, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997, pp. 69-94.

⁶ Vid. Rubén Galve («La novela total: *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño», *Pegaso*, n° 6, 2013, pp. 30-50); Gustavo Forero, («La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización». *Acta literaria*, n° 42, 2011, pp. 33-44); y Andrés Amorós, («*Rayuela*: Nueva lectura». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 1, 1972, pp. 281-319).

[Escriba aquí]

En el capítulo 93 ya se comenta la imposibilidad del lenguaje de recoger algo distinto de la dispersión: «Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras» (Cortázar, Julio, 2001: 594). Y al momento de querer trabajar esas palabras como instrumentos eficaces al propósito, aparece la interferencia de la retórica, del lenguaje figurado y no literal: «Me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo» (*Ídem.*). Cortázar es consciente de algo que mantiene vigente a la novela en pleno siglo XXI, y es que la palabra, más que *capturar*, *anula* el fenómeno: lo *desintegra*. Más que dar cuenta de la esencialidad de objetos, personas y circunstancias, el lenguaje verbal los destruye o fosiliza. Es por ello que durante todo el libro existen intentos por trascender dicho lenguaje, a veces con la plástica⁷ o con desvíos retóricos deliberados (el glíglico, el diccionario *ispamerikano*). Este problema de las connotaciones ya aparece en el mismo capítulo 93, cuando Oliveira pretende romper con la representación verbal y acceder a la representación plástica: «Logos, *faute éclatante*. Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta. ¿Evitarían las connotaciones, raíz del engaño?» (*Ídem.*).

¿La evitarían? Es decir, pintores como Etienne, con quien tanto se discute este asunto en los capítulos más álgidos del Club de la Serpiente, ¿tendrían una alternativa a ello? Aquí es donde encontramos a Cortázar incorporando al ámbito literario las problemáticas que, primero, acuciaron a Hegel⁸ y después a Jacques Lacan⁹. Si bien el lenguaje es lo que permite al ser humano realizarse y manifestarse, el modo en que ha sido adquirido y, sobre todo, el modo en que lo cuestiona cuando este se ve limitado para el conocimiento del mundo reafirma la imposibilidad de aprehender la realidad de forma transparente o directa. Para que cualquier fenómeno esté en la conciencia de un individuo, este se debe «extraer», precisamente, del mundo («destruir») y volverlo representativo en su interior mediante las palabras (unas verdaderas «perras negras»). Sin embargo, si para Hegel el objetivo es la conceptualización, y para Lacan la posibilidad alterna de una manifestación del inconsciente, el objetivo de Cortázar con dicho escepticismo en torno del

⁷ Para ampliar este aspecto, puede verse el muy significativo artículo de Peter Standish, «El papel de lo visual en el arte de Julio Cortázar». *Actas del XXXVI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Madrid, 1999, pp. 117-126.

⁸ «Aquel reino de las imágenes es el Espíritu *en sueños*, que tiene que vérselas con un contenido sin realidad, sin existencia; su despertar es el reino de los nombres. Aquí está a la vez la separación, el Espíritu es conciencia y ahora es cuando sus imágenes cobran verdad» (Hegel, G. W. F., 1973: 70).

⁹ «La palabra plena es la que apunta, la que forma la verdad tal y como ella se establece en el reconocimiento del uno por el otro. La palabra plena es la palabra que hace acto. Tras su emergencia uno de los sujetos ya no es el que era antes» (Lacan, Jacques, 1981: 168).

lenguaje es intentar superar el hecho de que el sistema de signos sea solo medio o vehículo para expresión. En *Rayuela*, en realidad, se trata de un fin en sí mismo, y por eso habrá una constante ansiedad por buscar aprehender con justeza los fenómenos artísticos, emocionales, identitarios, experienciales, sin lograrlo, verdaderamente.

Otra vez: *Rayuela* no «totalitariza», no podría hacerlo; lo que sí hace es cuestionar las pretensiones de totalitarización, más si el proyecto se hace *con el lenguaje*. Ante una evidencia tan palpable, ¿por qué, entonces, diversos críticos han insistido, casi desde su publicación, en la idea de una «novela total»; es decir, en que la intención de Cortázar era reunir y agotar todo un universo, así como Proust en *À la recherche du temps perdu* o Robert Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften*? El asunto solo se explica de manera coyuntural, atendiendo al sistema y la crítica literaria latinoamericanas de los años 60 y 70, y cuando *La región más transparente*, *Cien años de soledad* o *Conversación en la Catedral* ya se habían hecho presentes. Sin embargo, querer introducir *Rayuela* en estos contextos de maniobra editorial del *boom*, y más en los contextos políticos de la «toma de conciencia» como habitantes de un continente, es disminuir su aporte. En primer lugar, tiene un alcance aún mayor que una mera novela donde se explore, o se denuncie, lo argentino/latinoamericano, debido a que se trata de abandonar, justamente, cualquier forma de articulación definitoria, cualquier pretensión de cohesión y de totalidad. En realidad, se focaliza no en una certeza, sino en un cuestionamiento: al centro del libro (si lo tiene, a pesar de la archiconocida anécdota de que *Rayuela* iba a llamarse *Mandala*) no hay respuestas, si no un gran signo de interrogación.

De esta manera, lo que se va advirtiendo singularmente es que los sitios donde parecían aglutinarse las propuestas ya no son los que anteriormente se habían descrito. Uno en los que más se había insistido, por ejemplo, era en la estructura de ser «dos libros» o «muchos libros». Pero, como se hizo notar en la reflexión que hace Oliveira en el capítulo 93 (junto con el 73, otro de los núcleos irradiadores de su propuesta), se trata de una novela que más que cohesionar, dispersa, a pesar de una estructura capitular que va «Del lado de allá» a «Del lado de acá» y otra que incorpora «De otros lados». Es más: tras la preocupación profunda por que el instrumento que hace posible la cohesión y la enunciación (el lenguaje) no cumpla su completo cometido, ni siquiera podría hablarse de una «estructura». Sería más ajustado hablar del *agenciamiento*, así como Gilles Deleuze entiende el término:

[Escriba aquí]

[U]na multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento (...). Lo primero que hay en un agenciamiento es algo así como dos caras o dos cabezas. Estados de cosas, estados de cuerpos; pero también enunciados, regímenes de enunciados. Los enunciados no son ideología. Son piezas de agenciamiento, en un agenciamiento no hay ni infraestructura ni superestructura. Los enunciados son como dos formalizaciones no paralelas, de tal forma que nunca se hace lo que se dice, y nunca se dice lo que se hace, sin que por ello se mienta. (Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, 2004: 79)¹⁰

Esta es una de las particularidades más valederas en la actual lectura de *Rayuela*. Mientras la «estructura» relaciona elementos homogéneos y solidarios entre sí, el «agenciamiento» es un territorio que hace funcionar elementos heterogéneos, sin que necesariamente se establezca una relación de subordinación o de correspondencia, como en la novela tradicional (o, para seguir con Deleuze y Guattari, en la llamada «literatura mayor»). Cualquier noción que, dentro de una novela, homogeneizaba su esencia para hacer visible una estructura (argumento, «protagonista, posibilidad lineal y progresiva de lectura, etcétera) queda cuestionada, ya sea por Oliveira en los capítulos regulares, o por Morelli en los capítulos «prescindibles» (término que ya, a estas alturas, se entiende como una ironía). Cada elemento, más que una entidad fija, es una multiplicidad, real o potencial. Así, se explica en el capítulo 109 que: «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. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia» (Cortázar, Julio, 2001: 647).

Vistos a la luz de estos enfoques teóricos, es posible entender que la sensación de unidad la otorgan precisamente esos núcleos «de otros lados», que dan un marco orientador, ya sea de una lectura lineal o salteada, o ya sea estableciendo, el lector, vías de acceso posibles donde los capítulos tenderán a otras

¹⁰ Para la aplicación del *agenciamiento* al plano de la creación literaria y la superación de un inconsciente estructurado como lenguaje, puede verse: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka: Por una literatura menor*. México: Era, 1975; y Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

secuencias, para armar por ejemplo una «novela de amor», al modo que deseaba Amorós, o un recorrido privado por la historia del jazz: capítulos 10, 13, 17 y otros. Para lograr aquello, resultan imprescindibles estos nudos autorreferenciales y metaficcionales, y que no son, en términos narrativos-tradicionales, las instancias más significativas de la novela como fábula lineal. Así, el regreso de Oliveira a Argentina, la muerte de Rocamadour, el episodio del tablón con Talita, etc., vienen a ser solamente anecdóticos, y el lector comienza a preguntarse no por los eventos, sino qué los hace posibles.

Esto conecta claramente con la historia del napolitano, en el capítulo 73. Resulta evidente aquí la ejemplificación de eso que se denominaba *agenciamiento* y, pues, la intención de «des-totalizar» (o, para seguir con Deleuze y Guattari, «desterritorializar») la novela. Si se lee a través del «tablero de direcciones», es decir, empezando por el 73, entonces se advierte un *fuera de la trama*. La historia del napolitano y el tornillo es la posibilidad de ensamblar, como en un cuadro cubista o mediante el procedimiento de las «intrincaciones» de Giuseppe Arcimboldo, ese elemento en un cuadro mayor (una analogía de todos los fragmentos de la novela, en defensa de su naturaleza fragmentaria, lo que también le da otro carácter al texto de Ceferino Piriz, y a cómo este influye en lo novelado):

En uno de sus libros Morelli habla del napolitano que se pasó años sentado a la puerta de su casa mirando un tornillo en el suelo. Por la noche lo juntaba y lo ponía debajo del colchón. El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz. El tipo murió de un síncope, y el tornillo desapareció apenas acudieron los vecinos. Uno de ellos lo guarda, quizá lo saca en secreto y lo mira, vuelve a guardarlo y se va a la fábrica sintiendo algo que no comprende, una oscura reprobación. Sólo se calma cuando saca el tornillo y lo mira, se queda mirándolo hasta que oye pasos y tiene que guardarlo presuroso. Morelli pensaba que el tornillo debía ser otra cosa, un dios o algo así. Solución demasiado fácil. Quizá el error estuviera en aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de un tornillo. Picasso toma un auto de juguete y lo convierte en el mentón de un cinocéfalo. A lo mejor el napolitano era un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo. (*Ibid.*, 2001: 545)

He aquí la clave de lo analizado, y desde el comienzo mismo del libro. Primero, la posibilidad de que un objeto fuera de su contexto, en este caso un tornillo, forme parte, o genere derechamente, una dimensión

[Escriba aquí]

figurativa distinta. En segundo lugar, que ese objeto pase a posesión de otro, y luego de otro, dando a entender que es el mismo objeto el que establece la nueva dimensión figurativa y no la mano que lo saca y esconde¹¹. Y, en último lugar, la idea de que esos fragmentos «prescindibles», fuera de la trama, *aprietan* o *aflojan* lo que está inmerso en el mundo novelesco (lo que va del capítulo 1 al 56). En el Gran Tornillo es donde pivota y gira, pues, el mundo de *Rayuela*.

Convencidos, entonces, de que no se trata de una novela «total», se debe desestimar, también, su entendimiento como «anti-novela». Aquí hay *novela*, en el sentido de que hay meditación sobre el género¹², pero una novela que rompe la forma progresiva tradicional de trama, al surgir y desembocar más allá de sus supuestos origen (la búsqueda de la Maga por el Pont des Arts) y final (Oliveira en la ventana). Esto se logra proponiendo una ruptura con la linealidad de lectura, y absorbiendo, como función dentro del libro, a un lector irrespetuoso, que saltea párrafos o secciones, retrocede y avanza a antojo, «levanta la cabeza», como dice Roland Barthes en «Escribir la lectura»¹³. Por asociación a otros textos se produce otro texto en el interior del lector (lo que el mismo Barthes llamaba «suplemento de sentido»). Bajo esta idea, más que una novela «total» o «anti-novela», *Rayuela* es una novela «abismal», en el sentido de que, con esos modos de sugerir la lectura del libro, se ubica en los bordes del pensamiento dialéctico/metafísico y disemina su posible sentido. Jaime Alazraki lo marca del siguiente modo: «Este juicio o pregunta o acto viola todas las reglas del sentido común. Su intención es bloquear todas las arterias del pensamiento racional, agotar todos los recursos intelectuales, alcanzar un punto-límite, callejón sin salida de la coherencia» (Alazraki, Jaime, 1994: 215).

¹¹ En *Mil Mesetas* se trabaja con esa misma máxima: «Agenciamiento productor de enunciado» (Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 2004: 41). Para este asunto en específico, puede verse el clarificador artículo «La pragmática de la doble naturaleza del agenciamiento en Deleuze y Guattari» de Gonçalo Zagalo Pereira: «Siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos. Y la pragmática, por supuesto, tiene el componente de la enunciación como su campo» (2009: 54).

¹² «[C]ada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente (...). [L]a obra no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de las palabras, y desde la primera» (Foucault, Michel, 1996: 68-69).

¹³ «¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? (...). Es sobre esa lectura, irrespetuosa, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir (...). No es un lector lo que he reconstituido (ni vosotros ni yo), si no la lectura. Quiero decir que toda lectura deriva de formas transindividuales: las asociaciones engendradas por la literalidad del texto (por cierto, ¿dónde está la literalidad?) nunca son, por más que uno se empeñe, anárquicas; siempre proceden (entresacadas y luego insertadas) de determinados códigos, determinadas lenguas y determinadas listas de estereotipos» (Barthes, Roland, 1994: 37, 41-42).

Por lo tanto, hay una trama, del capítulo 1 al 56, pero esa trama se ve acechada, interferida, obstaculizada, corrompida por todos esos fragmentos del 57 al 155 (98 capítulos) que componen la sección «De otros lados» y donde aparecen las asociaciones que el mismo Morelli y el mismo Oliveira promueven que el lector real realice. Por ende, además de una forma de leer, lo que se ve cuestionado es un modo de *pensar* (no lineal, ni silogístico, sino asociativo).

La forma más próxima de explicarlo es con la noción de *rizoma*:

[C]ualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...). En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. En efecto, los agenciamientos colectivos de enunciación funcionan directamente en los agenciamientos maquínicos, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 2004: 14)¹⁴

Por lo tanto, volviendo a la cita de Morelli del capítulo 109, si hay una *pretensión de totalidad*, esta quizás se da desde la hermenéutica, es decir, en el polo de recepción: hay unos fragmentos dados que se hilvanan por temas que el *lector activo* (ya para no usar otros términos problemáticos) va intuyendo, o bien, propo/imponiendo. De esta manera, resulta evidente que en *Rayuela* ya no solo hay un polo que estimula y otro que es estimulado (*autor y lector*, en tanto categorías narrativas), sino los dos estimulan, lo que por supuesto complica y vigoriza la comunicación literaria.

Con este planteamiento, primero estético, se advierte el paso a una suerte de supraparadigma, donde el modo en que está construida la novela obliga a tener una disposición distinta, pero además, a activar la participación del lector. Esto no es nuevo en la crítica a la novela¹⁵; lo que aquí se ha propuesto es otorgar

¹⁴ Para su empleo en la obra de Cortázar, puede verse, al respecto, el trabajo «*Rayuela* de Julio Cortázar: una literatura menor», de Carlos Escobar Guzmán: «La interconexión entre capítulos pareciera regirse por el “Tablero de direcciones” y las remisiones al final de cada capítulo, el carácter fragmentario de cada uno de ellos permite teóricamente conectar todos los elementos entre sí y no sólo de forma unívoca, como en la estructura. Además, permite interrumpir por cualquiera de las líneas del rizoma y retomarla desde cualquier punto (2015: 52).

¹⁵ Además del ya mencionado «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar», de Santiago Juan Navarro (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, n° 2, 1992, pp. 235-252), puede verse, también: «*Rayuela*: Poética y

[Escriba aquí]

las razones de por qué resulta imprescindible tematizar a ese lector que inunde el texto que está leyendo con otros textos que asocia, generando a su vez otros potenciales textos. Autor y lector aparecen convergiendo, por tanto, en un solo espacio, lo que sería otra de los objetivos logrados de la novela.

Situarse en el límite: Acaso, una novela deconstructiva

Si el capítulo 73 proporcionaba el umbral, el marco de referencia para alcanzar uno de los fines más provechosos (la posibilidad de una novela inventiva), el argumento novelesco actualizará la premisa a partir de una dimensión figurativa distinta (primero, el tornillo; o en el caso de Oliveira, el bidet de la Maga¹⁶); y la oportunidad de trascender, o al menos dejar en suspenso, el pensamiento dialéctico, buscando otras posiciones: «[S]e me ocurría como una especie de eructo mental que todo ese abecé de mi vida era una penosa estupidez porque se quedaba en mero movimiento dialéctico, en la elección de una inconducta en vez de una conducta, de una módica indecencia en vez de una decencia gregaria» (Cortázar, Julio, 2001: 135).

Esto es otro asunto muy actual aún de la novela: la emancipación del pensamiento y los comportamientos estableciendo una oscilación entre los dos binomios de un sistema y resistiendo a decidirse por alguno: «conducta/inconducta»; «decencia/indecencia»; «individualidad/gregarismo». Y, por supuesto, «costumbre/novedad», lo que, para Oliveira traerá aparejado «vida inauténtica/vida auténtica». Es de ahí que se juega con la imagen del péndulo, como posibilidad de oscilar y, así, no asumir posiciones téticas.

No es casualidad, pues, que entrando inmediatamente en el curso argumental de la novela (en los capítulos «Del lado de allá»), se lea: «[E]l péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor: muñequito, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético» (*Ibid.*, 2001: 138). Oliveira realiza sus indagaciones hacia sí mismo a través

práctica de un lector libre, de Mauricio Ostría González (*Revista Chilena de Literatura*, n° 15, 1980, pp. 15-33) y «*Rayuela*, la figura y su lectura», de Zunilda Gertel (*Hispanic Review*, 56, n° 3, 1988, pp. 287-305).

¹⁶ «El desorden en que vivíamos, es decir el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural y paulatina en discoteca y archivo de correspondencia por contestar, me parecía una disciplina necesaria aunque no quería decírselo a la Maga. Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia» (Cortázar, Julio, 2001: 134).

de la cultura; pero luego las hará *a pesar de* la cultura. Es por ello que el personaje posee, primero, una prudencia contemplativa –se recordará el reclamo consabido de la Maga: «Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza» (*Ibid.*, 2001: 143-144)–; y luego un arrojado de ir hasta el fondo de un proyecto estético que se vuelve existencial.

Rayuela podría, pues, encarnar eso que Montaldo llamaba «una enciclopedia para rebeldes», pero como se ha ido demostrando, no se trata solamente de contumacia. A medida que se avanza en las páginas surge para Oliveira la tentación de ceder a los órdenes habituales, y lo fútil que se hace, desde la simple rebeldía, transmutar la jerarquía de valores. Por eso tanta insistencia en lo estético («lo ético, lo religioso, lo estético»): él se sabe contemplador, mas esa contemplación se convierte en proyecto (o al menos condición de posibilidad de proyecto) de autoconocimiento. Y la salida será una inventiva, tanto a nivel de los personajes como del autor (Morelli), como alternativa a lo riesgoso que resulta seguir planteando oposiciones binarias jerárquicas donde se prefiera un término por encima del otro.

Esto aparece simétricamente establecido si se mira el final de *Rayuela*. Se recordará que el desenlace queda *suspendido*, sin posibilidad de ser concretado, entre el capítulo 58 y el capítulo 131 (otra manera de plantear el asunto *pendularmente*). Ahí se produce un bucle que no termina de actualizar el destino de Oliveira (¿se arroja o no por la ventana?), volviéndolo un rizo, una situación compulsiva, un *sinthome*, en tanto «significante loco» lacaniano que no deja de insistir en su demanda (es decir, de volver una y otra vez, para reclamar algo, pedir respuesta y asistencia¹⁷). En suma, y para decirlo pronto, ese bucle es el logro mayor de la novela al pretender romper con la lógica de la lectura (lineal, progresiva, detenida en su desenlace) y la lógica del pensamiento tradicional (metafísico, en tanto preferencia por un valor del sistema; y dialéctico, en tanto resolución sintética).

Este fenómeno será insistente, tanto en los capítulos «imprescindibles» como en los «prescindibles». Por ejemplo, en el capítulo 3, ya aparece una crítica a la obligación de elegir, en tanto cuestionamiento al pensamiento occidental, debido a que, si se elige, se *procede* (o para decirlo en términos cortazarianos, se

¹⁷ Cf. Lacan, Jacques, *El seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

[Escriba aquí]

escoge una *orilla*). El rechazo a la acción supondrá permanecer, quedarse en el plano de las posibilidades abiertas, resistir el programa de conducta y pensamiento elaborado por mandatos muchas veces traumáticos: «Las grandes voces de la Historia instan a la acción: *Hamlet revenge!* ¿Nos vengamos, Hamlet, o tranquilamente Chippendale y zapatillas y un buen fuego» (*Ibid.*, 2001: 142-143).

Este capítulo, y en particular este pasaje, resultan a lo sumo interesantes pues no solo refuerzan la preferencia por un pensamiento pendular antes que decididor, sino por el personaje convocado. Se recordará que *Hamlet* es una tragedia cuyo núcleo es el «sobrepensar» de su protagonista antes de tomar, o no, la decisión fundamental de la trama: vengar la muerte del padre. Todo esto en una situación en la que el padre es una entidad fantasmagórica, pero imperativa, traspasadora de un trauma; mientras que el asesino y suplantador, el tío Claudio, aparece como un personaje condescendiente con los deseos del sobrino¹⁸. Ese «sobrepensar» del príncipe de Dinamarca aplaza la acción, intensifica el valor de la duda e, incluso, el valor del raciocinio, como un modo de enfrentar el traumático mandato paterno. De tal manera que, tanto en *Hamlet* como en *Rayuela*, el mandato paterno representa, también, el mandato de lo ideológico (o en palabras de Derrida, de lo «logocéntrico»), por lo que ambos personajes apuestan, intuitivamente, a rastrear un *resto* que permita hallar un conocimiento no programado, sino autárquico, de las situaciones. Slavoj Žižek lo ha explicado de esta manera:

es precisamente este *plus* no integrado de traumatismo sin sentido el que confiere a la Ley su autoridad incondicional: en otras palabras, lo que —en la medida en que elude el sentido ideológico— sostiene lo que podríamos llamar el *jouis-sense*, goce-en-sentido (goza-significa), propio de la ideología [...]. Antes de ser cautivo de la identificación, del reconocimiento/falso reconocimiento simbólico, el sujeto (\$) es atrapado por el Otro mediante un paradójico objeto-cause del deseo en pleno Otro (a), mediante ese secreto que se supone que está oculto en el Otro: \$∅a —la fórmula lacaniana de la fantasía [*fantasma*]. (Žižek, Slavoj, 2005: 74)

Para Oliveira, la invitación a la acción, e incluso a la identificación (*ser* la pieza, *ser* el cuadro) implica, de menos, la sospecha de existir bajo el mandato de ese Otro (el «orden simbólico», en la teoría lacaniana) que, atávicamente, desea siempre lo mismo: productividad, lealtad, búsqueda de plenitud: circunstancias que pueden ser ajenas, incluso, al propio individuo. «*Hamlet revenge!*» resulta la rebelión inmediata de quien advierte un mandato incómodo; pero sabe bien Oliveira, como sabía bien Hamlet, que toda rebelión

¹⁸ Vid. Lacan, Jacques, «Hamlet: un caso clínico», en Lacan oral. Buenos Aires: Xavier Bóveda ediciones, 1983, pp. 11-125.

puede ya estar pensada de antemano por ese Otro (vengar al progenitor; o procurarse una existencia fuera de la costumbre y la ley: ergo, hacer patafísica). De ahí que surja, otra vez, la duda: ¿se procede con esa venganza, con un actuar aparentemente transformador, o bien, se prefiere el Chippandale y la comodidad material: la conformidad del trauma?

En *Rayuela* esto no es baladí, debido a que los cuestionamientos están apuntando, según el psicoanálisis, a la constitución misma del sujeto (entendido como la S barrada, en Lacan: \$), estructurado desde un orden social e imperativo (el Otro, lo simbólico), pero donde siempre hay un *resto*, un *plus* que lo hace sentir inconforme al sospechar que los esquemas dados reconfortan, pero no emancipan. De ahí la noción de *fantasme* («fantasía», «fantasma»). ¿Cómo se completa, aunque siempre precaria e insatisfactoriamente, ese eslabón no estructurado? A partir de lo *imaginario* (una figura que retorna, en el caso de Hamlet; una experiencia, libresca o erótica, en el caso de Oliveira), que es lo que, *en realidad*, se desea. Por eso el capítulo 3 acaba con ese sugerente «a menos que...», aludiendo a la duda, a dejar las posibilidades abiertas, a que la resolución metafísica quede suspendida.

Ahora bien: si el psicoanálisis permitía explicar, en *Rayuela*, la toma de conciencia al acecho del fantasma (el «acoso de las fantasías», al decir de Žižek) que azoraba con el propósito de escoger uno u otro valor en el binomio («acción/contemplación»; «realidad/fantasía»; «costumbre/novedad»), la forma en que Oliveira procederá se condice con las estrategias de lo que, años después, se denominará deconstrucción. Al decir de Paul de Man (uno de los primeros que identifica en la escritura derridiana herencias de recursos literarios), la deconstrucción «[d]esbarata ideologías arraigadas revelando la mecánica de su funcionamiento, va contra una poderosa tradición filosófica de la que la estética es una parte destacada, desordena el canon establecido de las obras literarias y desdibuja los límites entre el discurso literario y el no literario. Por implicación, puede revelar también los nexos entre ideologías y filosofía» (De Man, Paul, 1990: 24).

«La deconstrucción es [...] llevarse bien con la literatura» (Derrida, Jacques, en Hillis Miller, Joseph, 2005: 86), decía el propio Jacques Derrida. Y es que a partir de la conferencia «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas» (1966) resulta casi imposible no ver que cierto tipo de literatura ya estaba trabajando con este procedimiento: des-fundamentar posiciones centralistas y unívocas. Tal como realizan Oliveira y Morelli, lo primero que se indaga, y reconoce, es la existencia de