

**RAYUELA: LA ILUSIÓN DEL LABERINTO**

**SANTIAGO ESPINOSA URIBE**

Trabajo de Grado para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARERRA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ DC**

Enero 29 de 2009

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J

**DECANA ACADÉMICA**  
CONSUELO URIBE MALLARINO

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**  
LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
CRISTO RAFAEL FIGUEROA

**DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA**  
JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

**DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO**  
ROSARIO CASAS

## Artículo 23 del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus Tesis de Grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

## TABLA DE CONTENIDO

<b>1. ¿EN QUÉ SENTIDO SE DICE QUE RAYUELA ES UNA OBRA ABIERTA?</b> .....	13
1.1. Una evidencia de apertura.....	13
1.2. Tres grados de apertura.....	17
1.3. La apertura fundamental.....	20
1.4. Conciencia de apertura.....	22
1.5. <i>Obra abierta</i> .....	24
1.6. <i>Obra en movimiento</i> .....	26
1.7. <i>Rayuela, ¿obra en movimiento?</i> .....	28
1.8. De Umberto Eco a Morelli.....	32
<b>2. MORELLI OLIVEIRA Y CORTÁZAR</b> .....	35
2. 1. Múltiples perspectivas.....	36
2.2. Morelli.....	39
2.2.1. El malestar en la cultura.....	46
2.2.2. Salvación.....	50
2.2.3. Puente.....	51
2.3. Morelli-Cortázar.....	52
2.4. La apertura de <i>Rayuela</i> , según <i>Rayuela</i> .....	56

<b>3. LEYENDO RAYUELA</b> .....	61
3.1. ¿Cómo abordar el problema?.....	62
3.1.1. Literatura: una convención.....	65
3.2. El proceso de lectura.....	69
3.2.1. El libro falso.....	74
3.2.2. Un libro que ni muchos ni es dos... ..	77
3.3. La intención de la obra.....	82
3.4. El Tablero de Dirección.....	90
3.5. Juegos y engaños.....	96
<b>CONCLUSIONES</b> .....	101
<b>REFERENCIAS</b> .....	104
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	105

## INTRODUCCIÓN

“El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última”.

Borges, *El libro de arena*

En varias ocasiones Jorge Luis Borges contempla la posibilidad de un libro infinito: en alguna, jugando con la paradoja de Zenón, dice que su tamaño es estándar, pero su número de hojas, infinito, porque son infinitamente delgadas. En el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, por otra parte, encontramos la descripción de un libro aparentemente caótico que cierto personaje, Stephen Albert, logra comprender. “Ts’ui Pên diría una vez: ‘Me retiro a escribir un libro’. Y otra: ‘Me retiro a construir un laberinto’. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto” (Borges, 2007a, p. 573). Libro-laberinto –diríamos–: la posibilidad de un libro que es infinito no porque sus hojas lo sean, ni porque se repita cíclicamente, sino porque se niega a concretar una única posibilidad, de manera que el lector se encuentra con todas las posibilidades todavía abiertas. Suponiendo, con justa razón, que leer una novela sea como recorrer un camino, para que una novela fuera un laberinto, ésta no podría cerrarse, presentando un solo sendero, sino que debería contenerlos todos. Por supuesto, la novela que concibe el personaje de Borges es imposible (al igual que un libro con hojas infinitamente delgadas) pues intentar contener todos los posibles acontecimientos y realidades en un número finito de páginas es visiblemente absurdo.

En el cuento de Borges, el mismo Stephen Albert describe más adelante la novela-laberinto de

Ts'ui Pên:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea* así diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. (Borges, 2007a, p. 574)

Borges juega magistralmente con esta idea porque crea la ilusión de que el cuento mismo obedece a la estructura que propone Ts'ui Pên. Así, en la situación hipotética que describe Stephen Albert a partir del libro de Ts'ui Pên, es decir, en una ficción dentro de la ficción, alguien con un secreto mata a un desconocido. Eso es exactamente lo que va a ocurrir en el cuento. El inglés que está hablando no conoce a su interlocutor y éste termina matando al inglés porque su nombre sirve para enviar un mensaje. Sin embargo, todo lo que puede hacer Borges es precisamente eso: crear la ilusión de que la novela de Ts'ui Pên contiene la narración del cuento al que pertenece, pero si estudiamos detenidamente el esquema de la novela hipotética tendríamos que concluir que es imposible. Y si buscáramos una obra así en la realidad tendría que ser finita; escasa, de hecho, porque en tanto que los distintos senderos se contradicen sólo existiría un número muy limitado de posibilidades en un número limitado de páginas.

Pensemos, entonces, en una obra que proponga lo mismo, pero cuyos senderos no sean contradictorios; si en efecto puede ser leída en cualquier orden, o bien todos los órdenes llevan a un mismo resultado (como armar un rompecabezas) o bien generan un resultado distinto, en cuyo caso la novela sería virtualmente infinita. Aunque sus combinaciones representen un

número determinado, tal número sería tan elevado que no importaría el hecho de que fuera finito. Pues bien, se dice de *Rayuela*, el objeto de este estudio, que puede ser leída en cualquier orden. Llevando aquella opinión a sus últimas consecuencias diríamos que ése es el libro-laberinto y que tenemos un ejemplo concreto de lo que Borges tan sólo describe en sus ficciones. *Rayuela* tiene 155 capítulos, si todas las combinaciones son válidas, entonces la novela de Julio Cortázar es un libro virtualmente infinito, algo que podríamos leer el resto de nuestras vidas sin jamás agotar los miles de millones de libros concretos que contiene. Uno de los lectores de *Rayuela*, Roberto Fernández Retamar, afirma lo siguiente:

dice Morelli una frase que incuestionablemente podemos y tenemos que aplicar a *Rayuela*, una frase bastante lapidaria: mi libro se puede leer como a uno le dé le gana. Yo creo que esta es la única regla verdaderamente válida con respecto a la lectura de *Rayuela*. (...)

Más adelante, o más atrás, porque los capítulos van y vienen indiferentemente. (1968, p.22)

Es probable que el mismo Fernández Retamar no llevara esta afirmación al extremo de equiparar a *Rayuela* con el laberinto de Ts'ui Pên; no obstante, se puede afirmar que resulta muy interesante la estrategia de *Rayuela*. Si el libro infinito ya no pretende contener toda posible realidad, sino más bien una realidad que el lector puede alterar constantemente, aunque el libro renuncie a la pretensión (imposible) de ser infinito, el juego de leer semejante obra se vuelve exponencialmente más largo. Ante un número determinado de capítulos, el lector elige siempre en qué orden leerlos, y cada rumbo sería un nuevo libro, un sendero diferente en el laberinto de la lectura.

Recuerdo la primera vez que oí algo acerca de *Rayuela*. Me dijeron que se podía leer de dos maneras y sorprendido concebí en mi mente la idea de un libro con un número determinado de capítulos que produce dos narraciones distintas según el orden en que se lea. Los mismos

hechos narrativos serían interpretados de modos diferentes por la forma en que se relacionan secuencialmente; algo maravilloso. Por supuesto, no se me ocurrió qué tipo de hechos podrían lograr resultados distintos, o cómo se articularían rumbos contradictorios para que las dos lecturas fueran posibles. Lo cierto es que fui directo a la obra y entendí que no se trataba del mismo número de capítulos para las dos lecturas. Cortázar ofrece la posibilidad de leer los primeros 56 capítulos de la novela en el orden tradicional y también la posibilidad de leer los 155 capítulos según un orden que implica saltar de un lugar a otro en el libro. La manera en que esto sucede se rige por un Tablero de Dirección que muestra el orden en que los capítulos llamados “prescindibles” se intercalan con los 56 capítulos iniciales. Así, el primer capítulo es el 73 y luego siguen los capítulos 1 y 2. En cualquier momento, el Tablero de Dirección puede indicar un salto a cualquier capítulo “prescindible”, pero nunca sucede que leamos en desorden los primeros 56: nunca se lee el 30 antes del 29, el 29 antes del 28, el 28 antes del 27, etcétera. Noté este hecho con algo de decepción porque pensé erróneamente que los 99 capítulos adicionales no eran más que un complemento del libro central. En esos capítulos hay citas de otros autores, recortes de periódico, fragmentos narrativos, reflexiones de algunos personajes y citas falsas. La impresión que tuve, entonces, era que se podía comparar a *Rayuela* con las películas que incluyen “extras” como entrevistas y escenas borradas, de modo que si el lector disfrutaba particularmente de la lectura podía adentrarse todavía más en el mundo de *Rayuela*. Muy al contrario (esto se verá con detenimiento), el libro completo es fundamentalmente distinto a aquél compuesto por los primeros 56 capítulos. Y más allá de esto, la dinámica que propone este libro completo sugiere la posibilidad de que todo orden aleatorio logrará un resultado distinto. El mecanismo de *Rayuela* para generar semejante postulado consiste en utilizar a un personaje como portavoz del autor. Su nombre, que ya apare-

ció en la cita de Fernández Retamar, es Morelli. Así pues, la lectura del libro completo no sólo revela algo distinto a la lectura lineal de los primeros 56 capítulos, sino que también pone en duda que el orden del Tablero de Dirección sea definitivo; de hecho, da la impresión de que no habría un orden definitivo para la lectura de *Rayuela*. Es por eso que encontramos frecuentemente afirmaciones como la de Fernández Retamar en los textos críticos acerca de *Rayuela*. Ninguna de las citas que siguen son extrañas en la bibliografía sobre esta novela y se presentan aquí para mostrar que existe cierto consenso respecto a que el lector de *Rayuela* puede leer, en palabras de Morelli, como se le dé la gana.

Según Jaime Alazraki,

(l)as 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. Esas observaciones no forman un cuerpo aparte: están imbricadas en el texto y son, consecuentemente, parte de la novela. En su mayoría están presentadas en cuadernos de Morelli y en las conversaciones de los miembros del Club de la Serpiente sobre sus ideas acerca de literatura y la novela, pero como Morelli también es personaje, sus comentarios son a la vez texto y meta texto, parte integral de la novela y una reflexión sobre su propio texto. (1994, p. 203)

Lo nuevo en *Rayuela* es que el texto se autocomenta respecto a su propia estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela. La implicación es clara: la materia de *Rayuela*, es en igual medida, la búsqueda de Horacio Oliveira –el personaje central de la novela– y la búsqueda de Cortázar escritor. Horacio busca un “kibbutz del deseo”, “una isla final”, “la tierra Hurqalyä” y Cortázar, una posibilidad novelística que permita describir esa primera búsqueda sin traicionarla, sin congelarla, sin obligarla a un molde rígido que la mutila. *Novela en movimiento, aleatoria, de múltiples caminos, de muchas puertas y ventanas, sin una partitura sacralizada; apenas apuntes cuidadosamente trazados de un tema que variará en cada lector.* (1994, p. 205)

*La estructura de Rayuela como un juego de piezas móviles y rearmables, a la manera de esos mecanos evocados por Cortázar en alguno de sus cuentos, responde a la concepción que cada lector “escogerá el libro que ha elegido leer”.* (1994, p. 206)<sup>1</sup>

Para Graciela Sola,

---

<sup>1</sup> En ésta y todas las citas incluidas aquí, la cursiva es mía.

(1) la obra de Julio Cortázar es una obra abierta, en evolución. (1968, p. 7)

En uno de sus últimos libros –*Rayuela*– la incitación al diálogo es tan evidente que quien lo lee (digo quien realmente lo lee en el sentido que Alfonso Reyes quería dar a la lectura), se siente llamado a intentar la prolongación de sus líneas en una crítica comprensiva, a dejar instaurado el puente que reclama vivamente el autor (...) *Rayuela es un libro de intención y factura revolucionaria. Un móvil itinerario que se va renovando continuamente y requiriendo la participación del lector, una agresión a éste...* (1968, p. 87)

Por su parte, Luis Harss, afirma que,

*Rayuela es la primera novela latinoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir que se mira en plena metamorfosis, inventándose en cada paso, con la complicidad del lector, que hace parte del proceso creador.* (1992, p. 702)

Y Lida Aronne Amestoy señala que,

(1) la estructura de *Rayuela* queda abierta, en todo caso, para el escritor (...) y particularmente para el lector, que es el protagonista del drama real, el que *preocupa* a Cortázar. (1972, p. 90)

*Rayuela es original* en la medida en que se propone y consigue plasmar esta mutación en el lector

1. Dándole un comienzo al modelado, obliga al lector a completar la figura y participar así en la creación.

(...)

4. Dejando abierta la estructura de la novela proyecta el conflicto más allá del microcosmos de la ficción al plano existencial del lector. (1972, p. 98)

Según, María Ramírez Ribes,

(*Rayuela* es) fragmentaria e indeterminada, yuxtapuesta y acumulativa, ondulante, expansiva y abierta (...) (1995, p. 43)

Y, finalmente, según Carlos Fuentes,

una “tabla de instrucciones” completa la estructura sólo para empezar a transfigurarla: la novela puede ser leída una primera vez de corrido, y una segunda vez siguiendo la tabla de instrucciones. Pero esta segunda lectura sólo abre la puerta a una tercera, y, sospechamos, al infinito de la verdadera lectura. Cortázar, nos damos cuenta, está proponiendo algo más que una narración. *Su propósito es agotar todas las formulaciones posibles de un libro imposible*: un libro que suplantara radicalmente a la vida, o, mejor, que convirtiera nuestra vida en una vasta lectura de todas las combinaciones de lo escrito. Proyecto “increíble”, como diría Borges, equivalente a imaginar la total negación o el total salvamento del tiempo. (1992, p. 703)

Quisiera subrayar ciertos elementos comunes a estas citas; todas hablan en menor o mayor grado de la estructura de la novela y también mencionan, por ejemplo, al lector de la misma. Si *Rayuela* se presenta como un libro-laberinto es comprensible este énfasis que se pone en el lector; él escoge su recorrido y en esa medida ayuda a hacer la novela que lee. También es notable que la concepción de un libro-laberinto sea vista como algo bastante original. Y, por último, me interesa lo recurrente que resulta la expresión “abierta”. Sin duda alguna, estos tres elementos se conjugan alrededor de una misma problemática.

La segunda vez que leí *Rayuela*, como muchos, decidí leer la novela según el orden que propone Cortázar. Esa experiencia, inevitablemente, me llevó a abandonar el prejuicio que tenía. Contrario a lo que pensaba, el orden del Tablero de Dirección no implica un complemento al primer libro, sino que de hecho configura una lectura completamente distinta. La razones de esto son muchas y creo que todas están conectadas. Señalo, por lo pronto, que, a diferencia de la primera vez que leí *Rayuela*, me encontré con una novela que constantemente apela al lector, una novela que contiene su comentario crítico y que, a través de un personaje, le dice al lector que se trata de un texto hecho para jugar con él.

El término “apertura”, que de alguna manera designa el carácter de laberinto de la novela, es usado por el mismo Morelli cuando habla en contra de la novela que se contenta con el orden cerrado (Cortázar, 2007, p. 559)<sup>2</sup>. Sin embargo, por fuera de *Rayuela*, en el ámbito de las reflexiones sobre estética, también nos encontramos con la misma palabra. Así pues, decir que *Rayuela* es una novela abierta tiene resonancia dentro de la misma novela, pero es algo que también hace parte de la discusión literaria en general. El término “apertura” designa en am-

---

<sup>2</sup> Para facilidad de los lectores, las citas de *Rayuela* utilizadas en este trabajo provienen de la edición de Cátedra.

bos estratos, el general literario y el particular de *Rayuela*, algo similar, quizá la misma cosa, pero mi lectura de esta novela me llevó a ciertos desacuerdos con respecto a las citas presentadas anteriormente. Creo que *Rayuela* sí contiene la imagen de libro-laberinto, pero no creo que de hecho lo sea. Esa diferencia entre lo que se dice acerca de *Rayuela* y lo que pienso acerca de la misma es la razón de esta tesis.

El objetivo de este trabajo consiste en demostrar que *Rayuela* no es una obra tan abierta como suele pensarse. Esta afirmación está matizada porque en efecto es justo hablar de *Rayuela* en términos de apertura. No se trata de afirmar que sea una obra cerrada, sino de señalar en qué medida existe una concepción errónea de lo que es su apertura. Tres hechos conjugados revelan la problemática que me interesa.

1) *Rayuela* ha sido identificada como una obra abierta.

2) Tal apertura ha sido resaltada como algo singular.

3) Existe una confusión en cuanto al modo en que se ha entendido apertura en *Rayuela*.

El primer hecho no requiere de mayor sustentación, se trata de algo tan generalizado respecto de las discusiones sobre *Rayuela*, que no sólo se encuentra en el discurso crítico alrededor de esta obra: está también en libros de resumen, artículos de Internet y otras fuentes que no pretenden analizarla sino tan sólo describirla. Así, por ejemplo, en la contraportada de la edición de Alfaguara encontramos explícitamente: "*Rayuela* es una obra abierta". El segundo hecho, en cambio, es más difícil de demostrar. Considero que se habla particularmente de *Rayuela* en términos de apertura porque se quiere afirmar, quizás de modo inconsciente, que dicha apertura hace de *Rayuela* algo singular. Es por esta razón que subrayé, en las citas presentadas, el

hecho de que mencionan la estructura de la novela usando términos como “original” y “revolucionaria”. Más adelante trabajaré el concepto de apertura en el ámbito de la estética y se verá que es posible pensar en muchas obras a partir de esta idea; no obstante, *Rayuela*, a diferencia de otras obras que bien pueden pensarse como abiertas, está caracterizada con este epíteto. Creo, entonces, que se piensa la apertura de *Rayuela* en un sentido mucho más tangible y por eso se ha convertido en una expresión común. Acorde con esto, el tercer hecho en la lista apunta a que se habla de *obra abierta* con respecto a *Rayuela* cuando en realidad se quiere designar *algo* que merecería otra expresión para evitar confusiones, ese *algo*, sin embargo –y esto es lo que pretendo probar– no ocurre de hecho, sino que se trata de un postulado interno de la novela. En otras palabras, no es, en absoluto, infundada la noción de que *Rayuela* sea una obra abierta; en realidad, es importante llegar a esa afirmación. Sin embargo, creo que se trata de algo que tenemos que pensar como lectores pero que no es cierto como predicado sobre la obra, un engaño –si se quiere– muy propio de su dinámica. Bien sospecha Carlos Fuentes, en la cita presentada anteriormente, que Cortázar pretende agotar todas las formulaciones posibles de un libro *imposible*. Así pues, creo que del mismo modo en que es importante que “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuento de Jorge Luis Borges, dé la impresión de que está incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan*, novela del personaje Ts’ui Pên, es importante que *Rayuela* dé la impresión de que su apertura es radical y que así logra el cometido de Morelli: “hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector” (Cortázar, 2007, p. 608).

Siendo esta una introducción es obvio que todavía no están claros los términos, los distintos modos o niveles de intensidad en que se puede hablar de apertura; de hecho, en este punto no se espera que el lector sepa qué es apertura. Aclarar esto será una tarea básica de este trabajo.

Por lo pronto, es importante señalar con precisión qué es lo que pretendo demostrar. Cuando digo que parece haber *algo* que hace de *Rayuela* una obra "más abierta" que otras obras abiertas, me refiero a la posibilidad de que *Rayuela* sea leída en cualquier orden. Como ya hemos adelantado, la novela afirma eso acerca de sí misma y ciertamente *da la impresión* de que así es. Ése es el sentido de apertura que se presentaría en la novela como mucho más tangible. Sin embargo, en tanto que considero falso ese grado de apertura que se le adjudica, creo que *Rayuela* no es una obra tan abierta como suele pensarse.

Este trabajo busca demostrar que *Rayuela* no es muchos libros, ni siquiera dos, sino uno solo, contrario a lo que dice Cortázar en el Tablero de Dirección al principio de la novela. Hago referencia a la fama que tiene *Rayuela* como obra abierta ya que el Tablero de Dirección es un elemento de suma importancia tanto para la novela misma como para la noción de apertura que se tiene de ésta. Por eso no podemos hablar del orden o de los posibles órdenes que tiene la novela sin entrar de lleno en la discusión acerca de su apertura. En otras palabras, no se trata de comentar cierto renglón del libro, sino de cambiar de estrato, o de plano, la apertura radical de la novela: en lugar de entenderlo como un rasgo externo de la obra que le compete al lector, entenderlo como algo interno, como una parte importante de la interpretación de *Rayuela*. ¿Qué importancia tiene afirmar o negar que *Rayuela* se puede leer de cualquier manera? En el campo literario, la diferencia es importante en tanto que haría de *Rayuela* una obra excepcionalmente singular. En cuanto a la lectura de la novela misma, dado que la reflexión teórica de *Rayuela* es un tema de mucha importancia dentro de la novela, pienso que trabajar el problema de su apertura arroja conclusiones relevantes en la interpretación de esta obra.

Para lograr esta tarea voy a realizar una lectura detallada de la novela de Cortázar, apoyado,

cuando venga al caso, en dos autores. En primera instancia, Umberto Eco, filósofo, novelista, teórico y crítico literario nacido en Italia en 1932; y Wolfgang Iser, teórico alemán nacido en 1926. Si bien podría pensarse que el enfoque de estos autores difiere, considero que se complementan, al menos en lo que respecta a esta investigación. Viene a lugar remitirse a ambos dado que el tema de esta tesis es la apertura de *Rayuela*. Es decir que es necesario pensar acerca del lector, acerca de la obra misma y acerca de esa expresión que encontramos en el texto que Eco publicó con el mismo nombre: *Obra abierta* (1962).

Este trabajo consta de tres capítulos. En el primero voy a remitirme directamente a Umberto Eco con el fin de aclarar los términos necesarios. *Obra abierta*, es un referente ineludible al momento de trabajar la noción de apertura.. Imposible realizar esta investigación sin antes haber establecido qué es una obra abierta y cómo es posible que existan grados de intensidad en lo que respecta a la apertura. Es así como, antes de hablar acerca de *Rayuela*, debemos repasar detenidamente el texto de Eco. De su libro me interesa fundamentalmente el primer capítulo "La poética de la obra abierta". Ahora bien, en la exposición de los conceptos que aporta Eco se encuentran algunas afirmaciones acerca de *Rayuela* que conviene argumentar sólo hasta llegar propiamente al estudio de esta obra. Lo que allí señalo acerca de la novela de Julio Cortázar pretende servir como una noción común que permite entablar un diálogo entre Eco y la lectura de *Rayuela*. Por último, cabe mencionar que, en medio de esta reflexión acerca de lo que es "apertura", Wolfgang Iser cumple un papel importante. Umberto Eco afirma en su texto que toda obra puede ser interpretada de múltiples maneras y que cada lector leerá desde su propia perspectiva existencial. La manera en que Iser describe el proceso de lectura sirve para profundizar en esta afirmación de Eco y por eso me remito a él.

El segundo capítulo consiste en un estudio de *Rayuela* con el propósito de encontrar la idea de apertura en la novela. Se verá qué tipo de rasgos contribuyen a concebirla como obra abierta, pero sobre todo estudiaré por qué es válido afirmar que *Rayuela* postula su propia apertura. Así pues, me interesa particularmente demostrar que Morelli funciona como un alter-ego del mismo Cortázar. También en ese capítulo se ve que la búsqueda literaria de este personaje está relacionada con la búsqueda de otros personajes y con la novela misma, en un sentido formal. Esto significa que Morelli hace parte integral de *Rayuela* y que equiparar a Morelli con Cortázar es diferente a decir que Cortázar comenta su propia novela escondido detrás de un personaje que sirve como máscara.

Finalmente, en el tercer capítulo se considera el problema de cómo afirmar que *Rayuela* no es tan abierta, y a partir de esto, presento cuatro argumentos que buscan sustentar dicha afirmación. Wolfgang Iser y Umberto Eco brindan el apoyo necesario para los primeros dos, y los otros provienen de la novela misma. De Iser tomamos cierta reflexión acerca de la relectura de un texto, y de Eco el concepto de la *intentio operis*. En cuanto a *Rayuela*, primero se demuestra la importancia del Tablero de Dirección y luego se retoma la asociación que el lector hace entre Morelli y Cortázar. Esto último no sólo para sustentar la tesis general, sino también con el fin de ahondar en las implicaciones de lo que se pretende probar en este trabajo.

## **CAPÍTULO 1. ¿EN QUÉ SENTIDO SE DICE QUE *RAYUELA* ES UNA OBRA ABIERTA?**

Se le atribuye el origen de la expresión “obra abierta” a Umberto Eco, cuyo libro así titulado es el referente necesario para profundizar en el sentido de nuestro término. Considero necesario realizar un análisis detallado del primer capítulo, “La poética de la obra abierta”, ya que allí se encuentra la reflexión teórica de Eco sobre el contexto en que se piensa la obra abierta, las distintas acepciones que podríamos dar al término de *apertura* y la relación que esa apertura podría tener con la visión de mundo propia de Occidente. Todo esto a partir de varios ejemplos que Eco utiliza para ilustrar el problema. Adelanto que *Rayuela* no figura en esa lista de referencias pues se trata de una obra posterior al libro de Eco, de modo que sólo es posible resolver la cuestión de qué clasificación recibiría viendo qué lugar, si acaso alguno, le correspondería en la reflexión del italiano. Esto es importante porque resulta tentador suponer que Eco hubiera encontrado un ejemplo perfecto para su reflexión en la novela que Cortázar publicó tan solo un año después. En efecto, Jaime Alazraki sustenta esta idea que aquí consideramos falsa. Me dispongo, entonces, a exponer las palabras de Eco pensando en su posible aplicación a nuestro objeto de estudio.

### **1.1. Una evidencia de apertura**

“La poética de la obra abierta” parte de un hecho: a mediados del siglo XX era notable la presencia de ciertas obras de música instrumental debido a que todas compartían una característi-

ca en común. Se trata, en palabras del autor, de “la particular autonomía ejecutiva concedida al intérprete, el cual no sólo es libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor (como ocurre en la música tradicional), sino que debe francamente intervenir en la estructura de la composición” (Eco, 1965, p. 27). Con esto Eco señala de inmediato un aspecto de la poética que busca: nos habla de obras que le confieren un papel activo al intérprete. Este ejemplo particular de piezas instrumentales no sólo le sirve a Eco para introducir el tema sino también para hilar varios aspectos de su investigación. Nótese entonces que el italiano decide comenzar su recorrido por el final; lejos de ser un ejemplo cualquiera, la apertura que señala con este tipo de obras instrumentales es la más extrema que veremos. En ese sentido, hay dos cosas que debemos señalar sobre el papel de estas obras en el texto de Eco. La primera es que su aparición casi simultánea (todas las obras que cita Eco son de la década de 1950) da pie para reflexionar sobre la apertura como un fenómeno histórico; y la segunda es que el modo particular en que están abiertas estas piezas invita a pensar en posibilidades similares en otros campos, por ejemplo, el literario.

La razón de que estas obras hayan surgido en una misma época no nos concierne tanto como a Eco. Una de sus tesis fundamentales es que existe una profunda relación entre los cambios de tipo artístico y los cambios de tipo histórico y científico. Nuestro interés es más específico. Existe un contraste claro dentro de “La poética de la obra abierta” entre ese primer ejemplo concreto, que son las obras instrumentales post-webernianas, y la posibilidad del mismo tipo de obras abiertas en el campo literario. Mientras que las primeras son presentadas por Eco de inmediato como un hecho, la pregunta por la posibilidad de las segundas permanece abierta a lo largo de todo el texto. ¿Es posible una apertura similar en un texto literario?

Para nosotros, lectores de *Rayuela*, los ejemplos que utiliza Eco al principio de su texto inevitablemente deben tener ciertas resonancias. Parece que lo que afirma Eco bien podría encontrarse en un texto acerca de la novela que nos ocupa, obviando, claro, el hecho de que el italiano se refiere a obras musicales. Son famosas las referencias al lector que se encuentran en *Rayuela*, múltiples frases casi explícitas que lo instan a tomar un papel activo en el libro. Estas frases crean el imaginario de un puente entre el lector y el autor, a través del cual el primero recibe una particular autonomía interpretativa que resulta, cuando menos, similar a la que describe Eco. Así pues, el lector de *Rayuela* se siente apelado hasta tal punto que nos encontramos con una opinión generalizada según la cual él mismo debe elegir el orden en que leerá el texto –“intervenir en la estructura de la composición”, decía Eco–. Kathleen Genover, por ejemplo, habla de la novela en los siguientes términos. “Estructuralmente, *Rayuela* es un libro que contiene una novela y que ofrece a la vez al lector la posibilidad de crear la novela de su invención, la verdadera *Rayuela* que el autor desea escribir en una cooperación de lector-autor” (1973, p. 19).

Es necesario que desde un principio asociemos las obras instrumentales mencionadas por Eco con la novela de Julio Cortázar. En ese sentido, cabe mencionar que la frase inicial del libro recién citado es precisamente: “*Rayuela* es una novela abierta, inagotable, un verdadero universo” (Genover, 1973, p. 12). Se podría decir –en un primer momento– que entonces dichas obras son obras abiertas en el mismo sentido en que lo sería *Rayuela*. En efecto, tanto éstas como la novela aparecieron a mediados de siglo XX y parece razonable suponer que la novela del argentino está inscrita dentro de una suerte de fenómeno artístico: la obra abierta. Sin embargo, no es tan fácil afirmar que en *Rayuela* el lector debe intervenir en la estructura de la

obra, y, más próximo al punto en cuestión, no resulta claro si acaso es factible la posibilidad de trasladar la poética de estas obras musicales al campo literario.

Dicho eso, hay que realizar el recorrido por el texto de Eco teniendo siempre presente la novela de Cortázar. Y resulta que efectivamente todos los ejemplos de música que presenta Eco son muy similares a lo que afirma *Rayuela* acerca de sí misma. Eco, ilustrando a qué se refiere con que el intérprete debe intervenir en la composición, describe obras como el *Klaviersstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, en la cual el autor le brinda al ejecutor una serie de grupos de notas que éste deberá ordenar con total libertad. Por su parte, *Rayuela* propone con el Tablero de Dirección dos órdenes diferentes para su lectura, y deja abierta la posibilidad de ser “muchos libros”, de tener muchos órdenes; posibilidad que luego Morelli confirmará cuando diga que sus fragmentos (que nosotros interpretamos como los capítulos de *Rayuela*) tan sólo están ordenados como a él le gustaría releerlos: “Mi libro –declara– se puede leer como a uno le dé la gana” (Cortázar, 2007, p. 737). Es evidente, entonces, que nos enfrentamos a un tipo de obra distinto al tradicional. Cuando menos, así es el caso para las composiciones que señala Eco. La partitura de una fuga de Bach o de una sinfonía de Beethoven es la traducción a signos convencionales de la forma imaginada por el autor, forma ésta definida y conclusa que el intérprete reproduce sustancialmente. Por el contrario, *Klavierstück XI*, *Scambi* (de Henri Pousseur) y quizá *Rayuela* son obras que consisten:

no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan por consiguiente no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural clara, sino como obras “abiertas”, que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente. (Eco, 1965, pp. 28-29)

Es así que encontramos una primera noción de lo que es apertura según el texto de Umberto Eco. Según lo visto, es abierta la obra que no tiene una estructura definitiva. Ahora bien, a pesar de que *apertura* es una palabra perfecta para describir el fenómeno musical mencionado, hay que tomar en cuenta que no es la única acepción del término en el ámbito artístico. De hecho, en “La poética de la obra abierta” se habla de apertura en tres sentidos. Acabamos de señalar el tercero y último, que luego Umberto Eco cambiará por *obra en movimiento*. ¿Cuáles son los demás y cómo es posible que haya más de uno?

## **1.2. Tres grados de apertura**

Dentro del campo literario, y siguiendo a Umberto Eco, es posible entender por obra abierta:

- a) El hecho evidente de que toda obra puede ser interpretada de múltiples maneras.
- b) Cierta tipo de obras que, conscientes de ese hecho fundamental, buscan intencionalmente la mayor riqueza posible por medio de la ambigüedad y la sugerencia.
- c) El postulado hipotético de obras conscientes del espectro interpretativo que tiene toda obra, y que, a su vez, buscan generar un grado de conciencia similar en el lector al conferirle un papel explícitamente activo: el lector decidirá cómo será la estructura de la obra según las indicaciones que ésta tenga.

Nótese que lo que separa esos tres tipos de apertura entre sí son grados de intensidad. La apertura como tal es algo general y fundamental, pero en la medida en que algunas obras buscan explorar esa apertura, resulta necesario distinguir aquellas que son particularmente abiertas, como lo son las del segundo caso, y aquellas que son radicalmente abiertas, como lo serían las

del tercero. Es inútil distinguir el primer sentido de apertura ya que es propio de toda la literatura, lo importante es reconocerlo. El segundo sentido lo llama Eco, en efecto, *obra abierta*; y para el tercero emplea la expresión *obra en movimiento*<sup>3</sup>. Cabe mencionar que no todos los ejemplos que cita Eco de *obras en movimiento* dependen de la posibilidad de reorganizar sus fragmentos. En la *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, por ejemplo, el papel del intérprete es asignar el valor de la duración de las notas. Sin embargo, podemos traducir eso que tienen en común las *obras en movimiento* (flexibilidad estructural como fundamento de su carácter inconcluso) a los términos de la discusión acerca de *Rayuela*. Así pues, *Rayuela* sería una *obra en movimiento* si el lector debe colaborar estructuralmente a hacer esta obra, de otro modo inconclusa; en suma, si debe leerla según su propio orden, al entender que el de Cortázar, lejos de ser definitivo, es una invitación a la participación estructural del lector. Conforme avancemos, tanto en la exposición de los conceptos de Eco como en el estudio de *Rayuela*, se entenderá esto. Por ahora es importante señalar que la posibilidad de organizar *Rayuela* de miles de maneras entraría en el campo de lo que llama Umberto Eco las *obras en movimiento*. En lo que sigue trataré de mostrar cómo se relaciona este tercer tipo de apertura con los primeros dos.

Para efectos prácticos, es posible definir una obra tradicional como “un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible gozador pueda comprender (...) la obra misma, la forma imaginada por el autor” (Eco, 1965, p. 29). Es notable que, si bien trabajamos comúnmente con este supuesto, esa forma imaginada por el autor parece adquirir miles de matices en la mente de sus múltiples lectores. Téngase por

---

<sup>3</sup> Me tomé la libertad de emplear las expresiones de Eco en cursiva a pesar de que él mismo usa muchas veces comillas. Esto facilita la exposición de las distinciones entre distintos tipos de apertura.

prueba el hecho de que bibliotecas enteras se han escrito acerca de libros como *El Quijote*. Semejante obra es cerrada en tanto que es un organismo completo, perfectamente calibrado; sin embargo, es abierta en tanto que no puede evitar que cada lector se aproxime a ella desde su concreta situación existencial. Esto quiere decir que cultura, prejuicios, gustos, propensiones, etcétera, hacen que todo lector lea desde cierta perspectiva. Sin dejar de ser la forma originaria, toda obra literaria tiene cientos de interpretaciones. ¿Cómo es posible que suceda esto? En primer lugar, piénsese que inclusive textos que pretenden ser lo más claros posible, como un argumento filosófico, se prestan para muchas interpretaciones. Valdría la pena reflexionar si acaso el lenguaje es capaz de encerrar un único significado. Pero más allá de esto, puede afirmarse que las obras literarias son inherentemente ambiguas en menor o mayor grado.

Wolfgang Iser diría que toda obra tiene una dimensión virtual que distingue a la obra como tal del texto (Iser, 1987, p. 216). Puede que el texto de *El Quijote* sea único, pero cuando hablamos de la obra de Cervantes, no nos referimos al conjunto de palabras que lo componen. Aunque no estemos conscientes de ello, lo que llamamos *El Quijote* difiere del texto en sí porque se genera en el punto de encuentro entre dicho texto y el lector que le da sentido. Es comprensible la vastísima bibliografía que existe sobre esta obra a la luz de la cantidad aún mayor y variada de lectores que ha tenido. Ahora bien, la pregunta sigue abierta, ¿por qué existe un registro tan amplio al momento de interpretar un texto literario?

### **1.3. La apertura fundamental**

Las oraciones en un texto literario no se dirigen hacia objetos empíricos y por eso el lenguaje literario tiende más a connotar que a denotar. No es necesario entender esto radicalmente, suponiendo así que nos referimos sólo a metáforas o a alusiones, basta con señalar que en un texto literario el interés predominante se dirige a los correlatos de lo enunciado –otros enunciados–. Con esta fórmula, Iser nos remite a Roman Ingarden, quien habla de “correlatos oracionales intencionales”. Todo texto está compuesto de oraciones, pero en la medida en que éstas se relacionan entre sí aspiran a decir más de lo que realmente dicen, porque la explicación del lugar particular que ocupan en el texto nunca hace parte de las frases mismas. Tómese por separado cualquier frase de cualquier texto literario y se verá que en realidad dice muy poco. Si nos parece significativa es porque inevitablemente la asociamos con otras frases que las rodean. Esto, por supuesto, no es novedad. Alguien argumentará que lo mismo sucede si tomamos palabras de forma separada, y que lo mismo pasaría si separáramos cada fonema que las compone. Sin embargo, el punto es que las oraciones no se suman del mismo modo que lo hacen las palabras. Mientras que artículos, verbos, sustantivos, adjetivos y demás van formando estructuras gramaticales, las oraciones interactúan entre sí de modo que la totalidad resulta más que la suma de cada elemento. A manera de ejemplo, pensemos que la descripción de una puerta en una narración tiene cierta intención que va más allá de cada una de las frases que la componen. La relación concreta entre las frases sobre un personaje que entra en un recinto y las frases que describen la puerta del mismo es algo que ocurre en la mente del lector. Él debe activar la interacción de correlatos preestructurados en la secuencia de las frases.

Ingarden señala que todo texto tiene un número infinito de lugares indeterminados: todo lo que el texto no dice explícitamente, sean los objetos individuales representados en la obra, o algo como la conexión entre el discurso del narrador y los diálogos de los personajes, son cosas que el lector debe concretar en su mente (Ingarden, 1989, p. 37) eligiendo entre un número indeterminado de posibilidades. Este proceso no es necesariamente consciente. En los casos más triviales el lector deberá suponer que todos los personajes tienen dos ojos, y podrá concretar incluso el color de los mismos, pero también deberá darle coherencia a la obra. Es allí donde encontramos que todo texto puede ser interpretado de cientos de maneras como resultado del modo en que tendemos a hacer todo tipo de asociaciones entre la abundante cantidad de elementos que presenta un texto (Eco, 1997, p. 57). Bibliotecas enteras se han escrito acerca de obras que textualmente no cambian. Lo que cambia es la parte “no escrita” que tiene cada una. La imaginación del lector necesariamente está llamada a llenar los huecos; y concretar lo “no escrito” de cada obra implica elegir entre un número indeterminado de posibilidades, de acuerdo a la convención de significados que pueden tener los correlatos oracionales vistos en conjunto. Quizás no está de más aclarar que en este proceso el lector busca siempre un esquema coherente (Iser, 1987, p. 215), y cree –con cierta razón– que está descifrando la intención de la obra.

Wolfgang Iser usa una metáfora apropiada para ilustrar lo anterior (1987, p. 226): la parte “no escrita” de un texto es como las figuras que vemos en las estrellas. El número de figuras posibles es indeterminado, pero no toda figura es posible en tanto que las estrellas están fijas. Más atrás se afirmó que en esto se ve la situación existencial del lector. En efecto, es al momento de llenar este número infinito de huecos, que se verá la diferencia entre un lector y otro, pues cada cual lo hará desde su propia perspectiva existencial. No es casual que cierto pueblo agrí-

cola vea la forma del arado en un grupo de estrellas, y otro pueblo vea, en cambio, un barco; lo mismo sucede en el proceso de lectura. Iser señala entonces que existen dos polos en toda obra: el “polo artístico y el polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector” (Iser, 1987, p. 215). La unión entre ambos polos es la obra y ésta es, por tanto, forzosamente virtual –ahí la dimensión mencionada– ya que no podemos ubicarla ni en el texto, ni en la disposición particular del lector.

Es importante entender que de esta apertura fundamental se desprenden las demás. El fenómeno de la obra abierta estará marcado por la conciencia artística de que toda obra está necesariamente abierta, en tanto que ninguna disposición de estrellas insinúa una única forma.

Si al lector se le diera la historia completa y no se le dejara hacer nada, entonces su imaginación nunca entraría en competición, siendo el resultado el aburrimiento (...). Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa. (Iser, 1987, p. 216)

#### **1.4. Conciencia de apertura**

Vuelvo ahora al texto de Umberto Eco. Toda obra está abierta a mil interpretaciones sin que por ello su absoluta singularidad se vea alterada, pero tenemos la evidencia muy particular de obras musicales que están abiertas en un sentido más tangible que este primero. Daría la impresión de que éstas últimas son como mecanos, lo que en el campo literario equivaldría a decir que una obra verdaderamente abierta, *obra en movimiento*, son piezas creadas por un autor para el libre uso del lector, obras fundamentalmente inconclusas que el lector está obligado a terminar. ¿Será ese el caso de *Rayuela*? Parece que el significado le pertenece al lector y que el texto no es más que la materia que el lector moldeará. Parece, en suma, que el lector tendría

la posibilidad y la necesidad de mover él mismo las estrellas y el autor está desinteresado del resultado final. Sin embargo, Eco escribe esta advertencia: “(e)sta interpretación de los hechos es paradójica e inexacta, pero el aspecto exterior de esas piezas da efectivamente ocasión a un equívoco semejante” (Eco, 1965, p. 30).

Lo cierto es que obras como *Scambi* promueven actos de libertad consciente cuando evitan un orden definitivo; de algún modo, le exigen al intérprete más de lo que suele exigirse para que esté consciente de las exigencias mismas. Es decir, si suponemos que *Rayuela* es una *obra en movimiento*, diríamos que crea más huecos de los que necesariamente tendría que crear para que el lector esté consciente de que su labor siempre ha sido llenarlos, pero al extremo en que el lector debe usar esa conciencia para crear distintas posibilidades a partir de una estructura flexible. Iser escribe: “(c)on los textos ‘tradicionales’ este proceso (el de llenar huecos) era más o menos inconsciente, pero los textos modernos lo explotan con frecuencia de manera deliberada” (Iser, 1987, p. 223).

Antes del lector, el autor de la obra está consciente de la apertura fundamental y decide explotar esa apertura hasta nuevos extremos. Así pues, la aparición de este tipo de obras que describe Eco revela “una madura conciencia crítica de lo que es una relación interpretativa” (Eco, 1965, p. 31). Esto explicaría el carácter reciente de estas obras que resultan particularmente abiertas.

(S)in duda un artista de siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la “apertura” como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo, e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible. (Eco, 1965, p. 31)

### 1.5. *Obra abierta*

Después de afirmar lo anterior, Umberto Eco realiza un breve recorrido histórico con la idea de apertura. Partiendo de Platón, pasa por el medioevo, el barroco y finalmente llega a Verlaine con su poema *Arte poética*. Así, muestra una variedad de aproximaciones al problema de la relación entre la subjetividad que interpreta y aquello interpretado. Los últimos dos casos merecen mención. Eco señala que en el barroco, lejos de formas con ejes centrales, líneas simétricas y ángulos cerrados, la forma no privilegia ningún punto de vista y en cambio hace que todos sean insuficientes. Lo estático del Renacimiento es rechazado por un dinamismo barroco en el que la obra da la ilusión de movimiento. Lo que dice el autor italiano acerca del barroco podría leerse con *Rayuela* en mente<sup>4</sup>.

La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*, tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo, que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio que investigar, una tarea que perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación. (Eco, 1965, p. 33)

Con la salvedad de que sería excesivo hablar de un estado de conciencia con respecto a la apertura, en el barroco encontramos raíces de la poética de la obra abierta. En otras palabras, aquello que describe Eco acerca del barroco será un objetivo que conscientemente se imponen las *obras abiertas*. Cabe aclarar que no se trata de algo progresivo, no es que el arte mejore conforme acoge su apertura. Lo que sí podemos afirmar es que sólo el bagaje histórico hace posible la conciencia de que el arte muestra de su propia apertura en obras como *Scambi*. Precisamente por eso el último ejemplo que brinda Eco en su recorrido histórico es *Arte poética*,

---

<sup>4</sup> A propósito del barroco –o más precisamente, del neobarroco–, Cristo Figueroa realiza un estudio de *Rayuela* en el que señala múltiples elementos de carácter barroco en la novela de Cortázar. Vale anotar que a partir de estos elementos Figueroa hace referencia al concepto de *obra abierta* de Umberto Eco (Figueroa, 2007, p. 167). No es casual que *Rayuela* sea, a su manera, una obra abierta y barroca.

el poema de Verlaine. Cuando el francés pregona la ambigüedad como ideal artístico ilustra una postura que de alguna u otra manera podemos encontrar en diversos autores de los últimos siglos. Me refiero a obras que evitan a toda costa que se imponga un solo sentido, como las de Novalis, que ciertamente tienden al significado impreciso, o las de Kafka, en donde “proceso, castillo, espera, condena, enfermedad, metamorfosis, tortura, no son situaciones para entenderse en su significado literal inmediato” (Eco, 1965, p. 35). Estos ejemplos, dos entre muchos, son parte de una poética en la que se piensa que entre más facetas tenga, entre más maneras haya de ser comprendida, entre más cosas evoque una obra, mejor. Habría que ser cuidadosos al momento de trazar una límite que distinga a este tipo de obras de todas las demás. ¿Acaso Novalis brinda este tipo de apertura, o se trata más bien de un antecedente? Sin embargo, bien puede ser inútil realizar este catálogo, basta con el hecho de que existen *obras abiertas* (el *Ulises* de Joyce es un ejemplo contundente) y que tenemos elementos teóricos para entender en qué consiste esta categoría. Se puede afirmar, citando a Eco, que en toda obra está involucrado el mundo personal del lector, mientras que en las obras deliberadamente fundadas en la ambigüedad, es decir, *obras abiertas*, “el texto pretende específicamente estimular precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda elaborada por misteriosas consonancias” (Eco, 1965, p.35). En rigor sólo tenemos que hablar de *obra abierta* en un sentido, aquella que intencionalmente es ambigua y cuya poética se ve, al menos en parte, en el poema de Verlaine. Estas obras, “más” abiertas, en tanto que intencionalmente ambiguas, son las que llamamos con aquél nombre.

## 1.6. *Obra en movimiento*

En este punto ya tenemos una noción relativamente clara de lo que es una *obra abierta*, de modo que podríamos adentrarnos en *Rayuela* buscando entender porqué este libro ha sido descrito tantas veces con esa fórmula. En efecto, es fácil encontrar capítulos “prescindibles” en la novela que muestran egregiamente lo que sería ambigüedad. Hay recortes de periódico, citas falsas y citas verdaderas que aparentemente no tienen nada que ver con la novela; sin embargo, la misma dinámica de la obra nos invita a jugar con todos estos fragmentos, a interpretarlos de las maneras más ricas y variadas. Ahora bien, lo que Eco llama *obra abierta* parece insuficiente para hablar de *Rayuela*, a pesar de que sea ésa la expresión que resulta familiar. En el presente recorrido de “La poética de la obra abierta” se vio que desde el barroco hasta la actualidad, el arte (por supuesto, no todo) se ha encaminado hacia un concepto de obra cuyo sentido no es unívoco; no obstante, dicho texto siempre tuvo como referente las obras de música post-weberniana, piezas que nosotros asociamos con *Rayuela*. Pues bien, todavía son notables las diferencias entre la poética de estas piezas musicales y los ejemplos literarios como Kafka y Joyce.

(E)s evidente que una composición como *Scambi* (u otras composiciones antes citadas) supone un problema nuevo y induce a reconocer, en el ámbito de las obras “abiertas”, una más restringida categoría de obras que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas, podríamos definir “obras en movimiento” (Eco, 1965, p. 39)

Las *obras abiertas* cuentan con que el lector va a interpretar libremente un hecho de arte *ya producido* y procuran que ese hecho ofrezca una rica gama de facetas para brindar esa libertad. Por su parte, las *obras en movimiento* se presentan como inconclusas y necesitan de la colaboración activa del intérprete para existir. El lector colabora a hacer la obra más allá de lo que hemos visto en los primeros sentidos de apertura. Para retomar los términos de Wolfgang

Iser, con la *obra en movimiento* el lector no sólo tendría libertad sobre el texto “no escrito” sino también, aunque sea parcial, sobre el escrito; su actividad excedería el límite del campo virtual que habíamos señalado, adentrándose en el texto mismo. Así pues, Umberto Eco nota que en la *obra en movimiento* el gozador participa tanto mental como “manualmente”: organiza la estructura, mueve las estrellas –diríamos nosotros–.

Pero los ejemplos examinados en el párrafo precedente –ejemplos de *obras abiertas*– nos proponían una “apertura” basada en la colaboración *teorética, mental*, del gozador, que debe interpretar libremente un hecho de arte *ya producido*, ya organizado según una “completud” estructural propia (aun cuando esté estructurado de modo que sea indefiniblemente interpretable). En cambio una composición como *Scambi* de Pousseur representa algo ulterior: mientras escuchando una obra de Webern el que escucha reorganiza libremente y goza de una serie de relaciones en el ámbito del universo sonoro que se le ofrece (y ya completamente producido), en *Scambi* el gozador organiza y estructura, por el lado mismo de la producción de la *manualidad*, el discurso musical. Colabora a hacer la obra. (Eco, 1965, p. 39)

¿Acaso no es exactamente esto último lo que se quiere decir acerca de *Rayuela*? Sólo así se explica lo frecuente que resulta la palabra *abierta* cuando se habla de la novela del argentino. Ninguno de los múltiples libros que caben bajo la definición de *obra abierta* es identificado con esta expresión en el modo en que sucede con *Rayuela*. Así pues, para que se trate de una característica tan particular, cuando se habla de *Rayuela* hay que entender por “*obra abierta*” “*obra en movimiento*”. Por supuesto, es comprensible que el título del libro de Eco acuñe la expresión dominante, mientras que “*obra en movimiento*” no resulte una fórmula de uso común. También es fácil entender la confusión que pueden suscitar las tres distinciones que hemos venido exponiendo; usualmente parece que “abierta” simplemente quiere decir “no cerrada”, “no hermética”, “abierta a múltiples interpretaciones”. Pero mi intención en este punto no es aclarar los términos, sino ver si acaso es posible que *Rayuela* sea una *obra en movimiento*, ya que se trata del sentido más interesante de apertura, el que más se asemeja al libro-laberinto de Borges. Ciertamente, la crítica que existe sobre *Rayuela*, y claro está, la no-

vela misma, invitan a pensar la apertura en ese sentido. Ahora bien, no digo que sea el sentido más interesante de apertura porque es superior o preferible, me abstengo de tales juicios, sino porque en el ámbito literario resulta extremadamente singular. En música ya se vio que hay varios ejemplos, y también otras disciplinas sirven para ilustrar el concepto de Eco, como el mismo italiano muestra tomando casos de pintura, arquitectura e incluso dibujo industrial; no obstante, cuando llega el momento de buscar ejemplos literarios, Eco no encuentra ninguno. Me pregunto, tomando en cuenta que Umberto Eco no pudo leer la novela de Cortázar cuando escribió *Obra abierta*, ¿es *Rayuela* una obra en movimiento?

### **1.7. *Rayuela*, ¿obra en movimiento?**

No es la primera vez que se plantea esta relación entre la novela de Cortázar y el concepto específico de *obra en movimiento*. Jaime Alazraki, uno de los críticos más importantes de Cortázar, menciona a Umberto Eco en su ensayo “*Rayuela*: estructura”. Alazraki está hablando acerca del orden de la novela, señalando precisamente lo que queremos negar: que *Rayuela* se puede leer en cualquier orden. Inevitablemente, esto lo lleva a hablar de la apertura de la novela: “(l)a estructura de *Rayuela* como un juego de piezas móviles y rearmables, a la manera de los *mecanos* evocados por Cortázar en alguno de sus cuentos, responde a su concepción de la novela como un orden abierto” (Alazraki, 1994, p. 206). Curiosamente esa es exactamente la misma figura, la del mecano, que Umberto Eco señala como equívoca (Eco, 1965, p. 30). Y después de hablar acerca de Morelli –algo también inevitable– Alazraki menciona que

(E)n 1962, un año antes de la publicación de *Rayuela*, apareció *Opera aperta* de Umberto Eco traducida al español como *Obra abierta* en 1965. Hay aquí un primer esfuerzo por comprender y describir ese tipo de obras aludidas como *obras en movi-*

*miento* –La *Sequenza* de Berio, el *Klavierstück* de Stockhausen o los *Mobiles* de Pousseur– y de trazar una posible poética de ese orden abierto semejante al planteado en *Rayuela*. (1994, pp. 209-210)

Y afirma:

Aunque los ejemplos aducidos por Eco como ilustración literaria de este tipo de obra –Kafka, Joyce– difieren considerablemente de *Rayuela* como discurso poético, coinciden en su carácter de *obras en movimiento* que invitan a un lector a que las complete y realice en sus implicaciones últimas. (Alazraki, 1994, p. 210)

Sobre las palabras de Alazraki es importante anotar varias cosas. En principio, que responden directamente a la pregunta, para él *Rayuela* es efectivamente una *obra en movimiento*. Sin embargo, Alazraki confunde los términos de Eco: establece el vínculo directo entre *Rayuela*, Kafka y Joyce, pero, según “La poética de la obra abierta” eso sería un error. Como se dijo, estos últimos pertenecen a la categoría de *obra abierta*, o sea el segundo tipo de apertura y no el tercero que es el de *obra en movimiento*.

Es inmediatamente después de haber hablado acerca de la ambigüedad, que Eco se refiere a Franz Kafka.

Mucha de la literatura contemporánea en esta línea –afirma Eco respecto del segundo tipo de apertura– se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como la obra ‘abierta’ por excelencia. (Eco, 1965, p.35)

Y de Joyce habla más adelante: “Es superfluo señalar aquí al lector, como máximo ejemplar de la obra ‘abierta’ (...) la obra de James Joyce” (Eco, 1965, p. 36). Todo esto ocurre antes de que aparezca la categoría de *obra en movimiento* en el texto de Eco. De hecho, tal categoría surge porque Eco considera que “en conjunto los tipos de obra escogidos (se refiere tanto a Kafka y Joyce como al barroco y obras abiertas en el primer sentido) se diferenciaban todos de las obras de los músicos post-webernianos que habíamos examinado al principio” (Eco, 1965, p. 39). Alazraki, entonces, no distingue entre *obra abierta* y *obra en movimiento*.

Ahora bien, esto no implica que su análisis sea necesariamente errado. Si *Rayuela* en efecto se puede leer de cualquier manera, entonces sería una *obra en movimiento*, aunque, por lo tanto, una obra distinta a las de Kafka y Joyce. Lo cierto es que debemos sospechar de esta breve mención. También me interesa señalar que Alazraki salta directamente del concepto de apertura al de *obra en movimiento*. Corroborando nuestra intuición, cuando el crítico habla de la apertura de *Rayuela* no se interesa por su posible ambigüedad sino por su estructura y el papel que le confiere al lector. En otras palabras, vemos en su enfoque que la fama de *Rayuela* como obra abierta se juega en la posibilidad de ser una *obra en movimiento* y no en la posibilidad de ser literalmente una *obra abierta*.

Por otra parte, no es nada descabellado asociar a *Rayuela* con las obras instrumentales que presenta Eco, algo que de hecho venimos haciendo. ¿Por qué entonces no es *Rayuela* el ejemplo perfecto que a Eco le falta encontrar?

En este punto quisiera citar la descripción que Eco hace del *Livre* de Mallarmé, pues resulta asombroso el parecido con la novela del argentino. Surge en el texto de Eco como único referente literario de la *obra en movimiento*, pero sólo en tanto que es el ejemplo que más se aproxima. Como se sabe, el *Livre* de Mallarmé no es una obra sino un proyecto. Sea porque Mallarmé fracasó o porque nunca pretendió que semejante obra fuera factible, lo cierto es que trabajó toda su vida en este proyecto nunca publicado. Umberto Eco lo describe en los siguientes términos:

El *Livre* debía ser un monumento móvil. (...) En el *Livre* las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según leyes de *permutación*. Tomando una serie de fascículos independientes (no reunidos por una cuaternación que determinase la sucesión) la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una misma gran hoja plegada en dos, que marcase el principio y el fin del fascículo; en su interior jugarían hojas

aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo. Evidentemente el poeta no pretendía obtener de cada combinación un sentido sintáctico y un significado discursivo: la misma estructura de las frases y de las palabras aisladas, cada una vista como capaz de "sugerir" y de entrar en relación de sugerencia con otras frases o palabras, hacía posible la validez de cada cambio de orden, provocando nuevas posibilidades de relación y nuevos horizontes, por lo tanto, de sugerencias. (Eco, 1965, p. 41)

Si suponemos que Cortázar resuelve el problema de las hojas móviles asignando números a los capítulos y haciendo que los números sean intercambiables, nos encontramos con obras casi idénticas en lo que respecta a su estructura. Esto es razonable tomando en cuenta que Cortázar escribe una novela y su unidad mínima no pueden ser páginas sueltas (lo que sí permite la poesía), sino capítulos.

El texto de Umberto Eco se extiende bastante después de aludir a Mallarmé. Aclarados los tres niveles de apertura, Eco procede a establecer el paralelo entre la historia del arte y varios elementos, sobre todo el desarrollo de las ciencias, que contribuyen a la concepción que el hombre occidental tiene del mundo. En otras palabras, presenta la posibilidad de concebir toda forma artística como una *metáfora epistemológica* (Eco, 1965, p. 43). En esto nuestros intereses difieren, el autor italiano no se preocupa por la razón de que no existan casos literarios de *obras en movimiento*, algo que resulta bastante importante para la presente investigación. Queda, pues, abierta la cuestión de si *Rayuela* es lo que Mallarmé concibió al plantear la idea del *Livre*. En Eco, no obstante, encontramos ciertos indicios que pueden ayudar a pensar esta pregunta. Por ejemplo, es posible inferir que existe una tensión entre apertura y obra que simplificada podría enunciarse así: entre más abierta menos "obra"; entre más difusa resulta "la forma imaginada por el autor", menos trabajamos con el supuesto de que existe una.

Los ejemplos instrumentales son afortunados en ese sentido porque si bien logran concederle una libertad importante al intérprete, nada que éste haga con los fragmentos resultará en un producto del todo inesperado. Puede que ninguna interpretación de estas obras sea igual a otra pero ninguna interpretación será gratuita. Habría que pensar entonces qué sucede cuando la obra no es instrumental sino literaria y cómo aproximarnos al problema que implica pensar la apertura cuando el material es el lenguaje. Umberto Eco ilustra un extremo de la tensión mencionada tomando por ejemplo el diccionario. Su apertura es sin duda total, se trata de un texto que contiene en sus combinaciones todo lo que se ha escrito en una lengua, pero no es una obra. ¿Existirá entonces algún impedimento en el ámbito literario para una *obra en movimiento*? Una vez más, reitero que Umberto Eco no había leído *Rayuela*, pero al menos respecto de Mallarmé opina lo siguiente:

La utópica empresa de Mallarmé, que se complicaba con aspiraciones e ingenuidades verdaderamente desconcertantes, no fue llevada a término; y no sabemos si, una vez completa, la experiencia hubiera sido válida, o bien habría resultado una equívoca encarnación mística y esotérica de una sensibilidad decadente al término de su parábola. Nos inclinamos por la segunda hipótesis, pero es sin duda interesante encontrar, al alba de nuestra época, una tan vigorosa sugerencia de *obra en movimiento*, signo de que ciertas exigencias vagan en el aire. (Eco, 1965, p. 42)

### **1.8. De Umberto Eco a Morelli**

Decir que una obra es abierta requiere de varios matices que bien podemos describir como grados de intensidad o niveles de apertura. Debido al carácter particular que tiene la literatura, a pesar de que es obvio que toda obra tiene un emisor, lo que sea que el emisor “quiso decir” está sujeto a cierta libertad interpretativa por parte del lector. Por fuera del ámbito literario, cuando leemos una carta, por ejemplo, esa libertad propia del lenguaje se presenta como un problema, pues no se quiere malinterpretar el mensaje original. Una obra literaria presenta

una dinámica distinta, es como si el emisor pusiera su mensaje en una botella y la tirara al mar. El mensaje está en el aire y, por lo tanto, aquello que el autor “quiso decir” pierde relevancia. Ahora bien, siguiendo a Wolfgang Iser se vio que toda obra tiene un número indeterminado de interpretaciones posibles y diríamos entonces que todas esas interpretaciones, lejos de ser un problema, revelan algo característico en la literatura. Por esta razón, toda obra es necesariamente abierta. Se entiende de todo lo que se ha dicho en este recorrido por el texto de Umberto Eco que esa palabra designa el modo en que una obra se presta para ser interpretada de múltiples formas. *Rayuela* evidentemente está abierta en ese sentido. Ahora bien, se vio que hablar específicamente de apertura es significativo porque con ello se busca destacar el carácter de ciertas obras particulares cuya interpretación es notablemente más flexible. *Obra abierta* se vuelve así una expresión técnica que se refiere a obras conscientes de esa apertura fundamental y que eligen la apertura como una poética. Es muy probable que *Rayuela* también esté abierta en ese sentido, hecho que se comprobará más adelante. Sin embargo, por el mismo rumbo se puede ir aún más allá –aumentar la intensidad de esa apertura fundamental–, pensando en obras que además de jugar con el modo en que el lector asocia distintos elementos, el modo en que resalta unos e ignora otros para generar un significado (en suma: el modo en que el lector lee), le piden una participación más activa. Esta participación consiste en que él mismo esté consciente de la apertura y así juegue con la obra alterándola estructuralmente. En general, la crítica que existe sobre *Rayuela* está de acuerdo en afirmar que la novela de Cortázar brinda esa posibilidad y por eso se refieren a esta obra utilizando el término: “abierta”. Según Alazraki y otros autores citados, *Rayuela* es entonces una *obra en movimiento*, pero creo que se equivocan en tanto que toman un elemento interno de la novela y lo aplican externamente.

En este primer capítulo se presentaron los términos necesarios para entender a qué me refiero con “interno” y “externo” en el caso de *Rayuela*; básicamente, se explicó qué se entiende por apertura y cómo el hecho de decir que *Rayuela* es una obra abierta es algo que se dice externamente. El siguiente paso, tema del segundo capítulo, consiste en ver de dónde surge la idea de apertura en la novela de Julio Cortázar. Adoptaremos, pues, un enfoque interno.

## CAPITULO 2. MORELLI, OLIVEIRA Y CORTÁZAR

¿Cómo afirma *Rayuela* que es una obra abierta? Básicamente, a través de Morelli: lo que éste dice acerca de la literatura en general, podría tomarse como algo que versa sobre la novela en particular. La cita clave en ese sentido está en el capítulo 79: “(c)omo todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones” (Cortázar, 2007, p. 559). Ahora bien, para que esta cita resulte satisfactoria es necesario realizar una serie de pasos con el fin de equiparar a Morelli con Cortázar, señalando así la función de Morelli dentro de la novela. Finalmente, se debe demostrar que, cuando Morelli habla de apertura, se refiere a lo mismo que nosotros. Todo esto implica comprender la relación entre el discurso de Morelli, el discurso de los personajes y la escritura de *Rayuela*, vista como una praxis de lo que Morelli postula. Cabe aclarar que equiparar a Morelli con Cortázar tendrá ciertos matices. Según se verá, no creo que esta equivalencia sea perfecta.

Ahora bien, existen dos razones por las cuales es necesario realizar una interpretación general de *Rayuela* que termine con Morelli postulando su apertura. La primera es que las frases fundamentales son en realidad apuntes sueltos, y sólo estudiando el papel de Morelli en la novela estas frases adquieren el peso que merecen. En últimas, toda la discusión gira en torno a la frase “mi libro se puede leer como a uno le dé la gana” (Cortázar, 2007, p. 737); es gracias a ella que podemos hablar de una *obra en movimiento*, y la frase, sin todo aquello que la sustenta, resulta vacía. La segunda razón es que, para los propósitos de este trabajo, es importante

establecer que la apertura de *Rayuela*, como un postulado de la obra misma, hace parte fundamental de la interpretación que hacemos. De nuevo, esto requiere que ubiquemos a Morelli como un elemento central de la novela.

## **2.1. Múltiples perspectivas**

Horacio Oliveira es un argentino que reside en París, allí hace parte de un grupo de intelectuales (el Club de la Serpiente) y tiene una relación con la Maga, una uruguaya que también vive en esta ciudad. Eventualmente, el hijo de la Maga, Rocamadour, muere y esto precipita la disolución del Club de la Serpiente y el retorno de Oliveira a su país natal. En Argentina, Oliveira se encuentra con un amigo de juventud, Traveler, y su esposa, Talita. Ellos lo ayudan a conseguir trabajo, pero durante este tiempo vemos que Oliveira tiende hacia la locura. Al final, se insinúa la posibilidad de que Oliveira se suicida, pero es imposible confirmar esta sospecha porque el personaje vuelve a aparecer.

Hay que notar, entonces, un hecho característico: *Rayuela* es una novela muy poco narrativa en el sentido de que la acción dramática es bastante escasa. La obra de Cortázar nos obliga a una descripción que se preocupe más por la dinámica de la novela, que por aquello que sucede como tal.

*Rayuela* ocurre en dos lados, pero también en muchos otros. Es según esto que los 155 capítulos de *Rayuela* se agrupan en tres divisiones generales: “Del lado de allá” (1-36), “Del lado de acá” (37-56) y “De otros lados” (57-155), en donde *allá* y *acá* designan París y Buenos Aires, respectivamente. Los "otros lados", esa tercera división, es señal del salto hacia otros pla-

nos que hace *Rayuela*; pues “lados” ya no quiere decir lugares geográficos, sino otra cosa. No es que la división lleve ese nombre porque allí la narración deja de ocurrir en dichas ciudades; son menos los capítulos en los que esto es cierto que aquellos que continúan contando la vida de los personajes en París y Buenos Aires. Lo que los otros lados conllevan es un cambio en la dinámica de la novela porque los distintos planos que ofrecen los capítulos prescindibles hacen de *Rayuela* algo singular desde el principio. El lector nunca se encuentra con el título “De otros lados (capítulos prescindibles)” como anuncio de algo posterior, ya que ha venido saltando de un lado a otros –en plural– desde que comenzó la lectura. Lejos de ser prescindibles, estos capítulos son absolutamente necesarios; el letrero entre paréntesis es de tono sarcástico, pues es el lector del orden lineal el que se topa con la tercera parte de terceras y se siente así excusado de leerla. ¿Qué son entonces los capítulos “prescindibles”? ¿Por qué son constitutivos de la obra y cómo alteran la lectura lineal en vez de tan sólo complementarla?

La novela de Julio Cortázar es un texto singular en muchos sentidos. Una muestra de ello es el hecho de que, así como es frecuente el epíteto de “obra abierta” también es común toparnos con la palabra “anti-novela”. En su Introducción a *Rayuela* (2007, p. 47), Andrés Amorós usa esta expresión como título de un breve apartado, sin duda, contando con que se encuentra en el aire cuando se habla de *Rayuela*; y en efecto, Morelli habla de hacer ser antinovelístico (Cortázar, 2007, p. 559). No me interesa tanto hablar de “anti-novela”, lo que quiero resaltar con esta referencia es que hay algo en *Rayuela* que se escapa al título de *novela*. Según lo que se ha dicho en el capítulo anterior, estaríamos tentados a pensar que ese algo es precisamente la apertura de la obra, pero si bien esto no es del todo falso, creo que es mucho más apropiado referirnos a los elementos “antinovelísticos” de la obra siguiendo la fórmula que el propio Cortázar presenta al nombrar la tercera división. Lo que se escapa al título de novela son,

pues, *otros lados*, entendiendo por ello otros planos o estratos que superan aquél meramente narrativo. En otras palabras, *Rayuela* es una novela, pero tiene varios elementos que conjugados parecen salirse de esta categoría.

El énfasis en la lectura de *Rayuela* no está en los hechos como tal, sino en ejes temáticos o núcleos que la novela desarrolla. Aquí no se trata de realizar una lista, sobre todo porque quizá ningún lector esté de acuerdo en cuáles son estos ejes temáticos, lo cierto es que la dinámica de *Rayuela* se juega en conversaciones, reflexiones, situaciones absurdas, referencias culturales y muchas otras cosas que van volviéndose temas recurrentes. Así, por ejemplo, la reflexión sobre el lenguaje cumple un papel esencial en la novela: está presente en las discusiones intelectuales de los personajes, quienes buscan rescatarlo de su acartonamiento, pero está también en el modo en que hablan, y sobre todo en la manera en que se relaciona la escritura de *Rayuela* con las reflexiones de los personajes. Se podría decir, entonces, que el lenguaje es uno de estos núcleos. El problema para hacer un catálogo es que todos se relacionan, envolviéndose y entrecruzándose, de manera que no es sencillo distinguirlos. Es significativo el hecho de que Cortázar mantuvo un sistema de colores para distinguir estos ejes temáticos. Gracias al *Cuaderno de bitácora de Rayuela* se sabe que Cortázar manejó hasta diez colores que relacionaban capítulos entre sí para mantener un orden que luego se escondería en los saltos propios de la novela. Pero también es significativo que no es fácil entender qué distinguió el autor con esos colores. Y así como hay muchos temas (amor, juego, sexo, jazz, arte, cultura, metafísica, literatura, sueños, etc.) hay muchas relaciones entre los personajes que van tejiendo la dinámica de esta novela. Por caso, una sencilla podría ser la relación particular de dobles que tienen Oliveira y Gregorovius, miembro del Club que persigue a la Maga como

luego Oliviera perseguirá a Talita. Pero una relación mucho más compleja es aquella entre Morelli, Oliveira y el mismo Julio Cortázar.

En este capítulo pretendo trabajar la unión Morelli-Cortázar, o, si se quiere, el carácter metalingüístico de *Rayuela*, ya que estamos hablando de un personaje que el autor utiliza para comentar su propia novela. Entendiendo a Morelli como uno de los núcleos del libro, a continuación estudiaremos los capítulos que componen dicho núcleo para desarrollar luego la idea de apertura en *Rayuela*.

## **2.2. Morelli**

En el mundo de *Rayuela*, Morelli es un escritor muy leído por los miembros del Club. Lo curioso es que nosotros como lectores tenemos acceso a los escritos de Morelli, de manera que este escritor resulta un personaje más, en lugar de ser meramente un tema en las conversaciones de otros personajes. En el capítulo 4 se dice que la Maga no entendía las discusiones del Club de la Serpiente, demasiado intelectuales y llenas de referencias, y a propósito de esto nos encontramos con Morelli:

En torno a Etienne y Oliveira había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante. (Cortázar, 2007, p. 151)

Ésa es la única ocasión en toda la lectura lineal de *Rayuela* en que se menciona al escritor, escondido entre una infinidad de referencias culturales. Si leemos exclusivamente “Del lado de acá” y “Del lado de allá” es probable que resulte imposible distinguirlo como un personaje

ficticio en medio de todos los nombres de pintores, músicos, escritores y personajes históricos que se encuentran en la novela. Sin embargo, mientras que en la lectura lineal Morelli se camufla, en la lectura completa es evidente su importancia, así como la relación entre *Rayuela* y su propia labor literaria. Casi basta con señalar el contraste entre esa única vez que Morelli es mencionado en el orden lineal y los 28 capítulos<sup>5</sup> que protagoniza en el orden completo para argumentar su importancia. Esto es tan significativo que podría afirmarse que la novela de Cortázar desplaza su centro de gravedad al realizar esta operación. La lectura lineal de *Rayuela* no queda complementada o enriquecida; más bien, es desdeñada por el libro completo, dado que en éste encontramos un ataque al lector que se contenta con la pasividad del “rollo chino”, la novela lineal. Veremos, por lo tanto, cómo es que Morelli es un foco de la novela y qué es lo que afirma acerca de la misma.

Es notable que el capítulo que abre la novela (73) no relate ninguna situación particular y en cambio presente varios de los elementos esenciales en la obra de Cortázar, como lo es, sin duda, Morelli. De manera introductoria, allí se ve el conflicto de Oliveira con la Gran Costumbre y el papel ambiguo de la cultura que nos quema a la vez que nos libera. *Rayuela*, se puede afirmar, gira alrededor de la problemática que presenta ese primer capítulo. Y es allí que se establece la presencia de Morelli con la historia del “napolitano que se pasó años sentado a la puerta de su casa mirando un tornillo en el suelo” (Cortázar, 2007, p. 545). Poco después (cap. 116), nos encontramos con una reflexión del escritor sobre el estatuto de la literatura. Es la primera vez que tenemos contacto con los escritos de Morelli y esto sucede antes de que aparezca la solitaria mención de Morelli en el orden lineal. A lo largo de la lectura, gracias a

---

<sup>5</sup> 57, 60, 62, 66, 71, 74, 79, 82, 86, 94, 95, 97, 98, 99, 105, 107, 109, 112, 113, 115, 116, 121, 124, 136, 137, 141, 145, 151 y 154.

esta recurrencia, cada vez es más claro que *Rayuela* está escrita según la poética de Morelli. Sus afirmaciones resuenan constantemente a la luz del libro que se está leyendo.

Por ejemplo, en el capítulo 116 el narrador muestra las notas de Morelli acerca de un epígrafe de Georges Bataille. El epígrafe critica cierto tipo de literatura caótica, afirmando que se sufre introduciendo figuras *décharné* que se desplazan en un mundo demente (Cortázar, 2002, p.658). Morelli replica:

Sí, se sufre de a ratos. Pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. (...) Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas ‘del comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes. (Cortázar, 2002, p. 658)

Este tipo de afirmaciones son fundamentales porque comienzan a explicar el carácter peculiar de la obra. En efecto, no se ve en *Rayuela* ningún tipo de descripciones al modo realista decimonónico, ni tampoco un énfasis en la psicología de los personajes. Entiendo por novela psicológica aquella que presta especial atención a la dinámica mecanicista de causa-efecto en la psique de los personajes –novelas “del comportamiento”, dijo Morelli–, de manera que toda acción es perfectamente explicada por aquello que la motivó. En cambio, los personajes de *Rayuela* son más símbolos que psiques y ciertamente dejan campo a la incongruencia.

Oliveira es un personaje relativamente autobiográfico, y, en lo hondo, con todas sus deficiencias, un símbolo del buscador. Morelli poco más que un inteligentísimo portavoz del autor. Gekrepten (la novia de Oliveira en Buenos Aires), un contrapunto del sentido común. La Maga, en fin, es demasiado perfecta, quizá como un símbolo de libertad. (Amorós, 2007, p. 46)

La posible confusión con el término *psicologías* yace en que *Rayuela* cuenta con varios personajes maravillosos, y afirmar que Morelli desdeña las novelas que crean personajes complejos y profundos, parece insinuar que los de *Rayuela* son pobres. Por supuesto, ese no es el caso, pero no porque en *Rayuela* los personajes obedezcan al comportamiento de causa-efecto

de la literatura decimonónica, que lleva consigo información de todo tipo (antecedentes familiares, descripción física del personaje, recuento detallado de su vida), sino precisamente porque están llenos de huecos.

Hablando en general, la utilización de una técnica sintética hace a estos personajes mucho más atractivos, misteriosos y llenos de capacidad sugestiva, para un lector que no se aferre a los cánones tradicionales. La Maga es, me parece, uno de esos personajes inolvidables: si Oliveira la pierde, los lectores de *Rayuela* la conservamos para siempre. (Amorós, p. 46-47)

Por su parte, siguiendo esta idea de una literatura no narrativa, no psicológica y no descriptiva, el capítulo 115 también resulta interesante. Mi intención en este punto es establecer una relación a manera de ejemplo entre la escritura de la novela y los capítulos 115 y 116. Precisamente este tipo de asociaciones son las que ponen en evidencia el papel de Morelli. He aquí el principio del 115: “Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea una tendencia hacia la mal llamada abstracción” (Cortázar, 2007, p. 657). Esto se conecta con lo que hemos dicho acerca de descripciones y psicologías. En el capítulo 116, ya citado, se establece un paralelo entre la literatura y la pintura después de la réplica de Morelli a la cita de Bataille. En este paralelo se pone énfasis en que artistas como Manet retomaron la labor de crear imágenes, por oposición a la representación fotográfica que había devenido la pintura. La literatura que hace psicologías, que describe y que narra, en cierta medida quiere esa representación fotográfica: todo un error según la poética de *Rayuela*. Y Morelli, pensando en Manet y sobre todo en este paralelo entre pintura y literatura, anota: “(a)costumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen* para evitar confusiones. Sí, todo coincide” (Cortázar, 2007, p. 659). Lo de Manet había sido conectado por el narrador y venía a cuento de una literatura que no describiera ni hiciera psicologías como una pintura que no representara. Ahora, en el 115, se fortalece esta

relación porque esa tendencia hacia la mal llamada abstracción, en la cual la pintura “pierde anécdota” y la literatura “pierde descripción” (Cortázar, 2007, p. 657), no sólo apunta a una obra como la de Pollock, abstracta por excelencia, sino también al proyecto de Manet. Así pues, en la morelliana del capítulo 115 se opina que está mal empleado el término *abstracción* –diríamos– porque desprenderse de la anécdota o de la descripción no necesariamente lo implica (queda esa posibilidad que muestra la pintura de Manet) y, en cambio, el término desvía la atención de aquello que sería importante: la distancia que se quiere tomar de una tradición representacional. *Rayuela* ciertamente no es una novela descriptiva ni psicologista, pero tampoco es propiamente abstracta. Lejos de eso, el lector comienza a notar que no es como muchas otras novelas sencillamente porque, además de emplear varias técnicas narrativas, la acción dramática nunca aparece y en cierto punto dejamos de esperarla. No obstante, que haya muy poca acción dramática no quiere decir que la novela no tenga cientos de páginas dedicadas a personajes en situaciones concretas, pero sí que la novela de Julio Cortázar hace parte de la tendencia señalada por Morelli. *Rayuela* no pretende negar su carácter de novela como tampoco Manet deja de pintar “cosas”; lo que busca es precisamente crear imágenes, *figuras*, mejor, porque bien aclara Morelli que el primer término es más confuso. Es una obra afín a proyectos como el de Pollock, quien Ronald relaciona con Morelli (Cortázar, 2007, p. 116), pero no porque sea o no abstracta sino porque en *Rayuela* el arte no puede ser representación, debe ser *figura*. Se sabe que Cortázar pensó en nombrar *Mandala* a su novela, título que acaso haría demasiado obvio ese propósito.

Todo esto demuestra que el lector se encuentra con varios capítulos que hablan acerca de la literatura en general, o del proyecto de Morelli, y el contenido de dichos capítulos resuena a la luz de la novela. El proceso en el que el lector va asimilando a Morelli como el portavoz del

autor en *Rayuela* es bastante simple. El lector se encuentra con una novela curiosa en muchos sentidos, y dentro de esa novela, se encuentra con un personaje que habla acerca de la literatura. El lector nota entonces que aquello que el personaje afirma explica cada vez más las curiosidades de la novela.

Ahora bien, como *Rayuela* misma, las reflexiones de Morelli tienen varios temas, algunos versan explícitamente sobre una poética de la novela contemporánea y otros se relacionan con la escritura de la novela de maneras más mediatas. Por esta razón, conviene concentrarse en ciertos puntos. En la relación que acabamos de hacer entre *Rayuela*, los escritos de Morelli y la historia del arte en general, se ve que Morelli está preocupado por romper con la tradición. Esto se encuentra explícitamente en el caso de los capítulos que hemos citado hasta ahora por el modo en que Morelli desdeña la literatura descriptiva y la que hace *psicologías*. Preguntemos ahora, ¿qué le molesta a Morelli de la literatura que desdeña?, ¿por qué está tan comprometido con su visión de literatura?

Para Morelli la literatura debe ser un puente de hombre a hombre (Cortázar, 2007, p. 560), y en esa posibilidad se juega la antropofanía –epifanía del hombre– “que seguimos creyendo posible” (Cortázar, 2007, p. 559). Pero esto sólo tiene sentido, y mucho, porque, a su manera, *Rayuela* se trata de la búsqueda de esa posibilidad; en últimas, lo que está en juego es la comunicación entre los seres humanos. Si miramos con atención la fórmula de Morelli, se puede destacar la presencia de tres elementos constitutivos de la novela: obstáculo, salvación y puente, entendidos como el problema, el objetivo y el medio. Estoy equiparando epifanía del hombre con salvación y estoy partiendo de que si Morelli necesita justificar la antropofanía es

porque existe un problema gigantesco que abre la pregunta de si la salvación es siquiera posible. *Puente*, por su parte, es una imagen muy propia de la novela.

Lo que se busca acá es señalar que existe una profunda relación entre los temas que abarca la novela y la novela misma; relación acaso escondida porque el mundo de *Rayuela* pertenece la realidad histórica que todos vivimos. Resulta fácil confundir la problemática de la novela con un tema de conversación y reflexión de los personajes, porque al fin y al cabo, la problemática de la novela es también la problemática del mundo occidental. Evidentemente, todo esto es una simplificación exagerada, aunque no injusta para los propósitos de este texto. Decimos, por lo tanto, que aquello que motiva a actuar a los personajes no es un conflicto particular, como las ganas que Ulises tiene de volver a Ítaca, sino –si se permite la expresión– el “malestar en la cultura”. Quizás por eso la única genuina acción es el actuar casi nulo de los personajes en *Rayuela*, porque el problema es tan grande que daría la impresión de que Cortázar simplemente está describiendo la realidad y por eso los personajes vagan en vez de actuar. Imposible, entonces, que “problema”, “medio” y “salvación” sean instancias lineales en la novela, imposible que el conflicto se solucione. Además, afirmar que en la literatura-puente se juega la antropofanía merece un matiz, Morelli habla de crear un texto que “alcance a insinuar otros valores y colabore así en la antropofanía” (Cortázar, 2007, p. 559). Lo cierto es que todos son elementos que se mantienen presentes y relacionarnos nos permite relacionar también a Morelli, Cortázar y Oliveira.

### 2.2.1. El malestar en la cultura

Que algo anda mal en el mundo de *Rayuela* es innegable; nombrarlo, no obstante, es difícil porque atenta contra los principios de la novela. Digamos lo siguiente –tan inapropiado como cualquier otra definición–: en *Rayuela* los personajes se enfrentan a la imposibilidad de encontrar la trascendencia, el más allá: *Yonder* (Cortázar, 2007, p. 616), la verdadera realidad. Esto no debe interpretarse en términos demasiado literales, no quiero decir que los personajes opten por una opción místico-religiosa de trascendencia, lo que quiero decir es que el hombre vive atrapado en su cultura y todo aquello que considera real, todas sus realidades, son una construcción propia y falsa con la que él mismo se asfixia. El capítulo 99 es bastante directo al respecto y es preciso señalar que las discusiones de los personajes allí, lejos de estar aisladas, se aplican a la novela. Es decir, no se trata de discusiones filosóficas incluidas en los diálogos de los personajes, el problema que discuten es, en general, el tema de la novela y por eso está presente en las discusiones. Nadie negará que *Rayuela* es sumamente graciosa, pero a pesar de su carácter lúdico, a pesar de su humor, hay cierto elemento melancólico que resulta cada vez más pronunciado, cada vez más asfixiante. Ese elemento no es otra cosa que el síntoma del problema. Y piénsese que si acaso el lector llega a considerar que Oliveira se suicida es porque está consciente de este carácter, entre comillas, “melancólico”. De hecho, es en conjunción con este elemento que lo lúdico adquiere el relieve que tiene en la obra.

Un ejemplo muy apropiado para señalar “lo melancólico en *Rayuela*” es el capítulo 41, particularmente porque allí el *puente* falla, pero también porque la novela surgió de este capítulo y por eso en él están presentes muchos de los elementos esenciales de la novela. Oliveira se encuentra enderezando unos clavos sin saber bien porqué, y le pide a Traveler que le alcance

unos derechos y algo de mate. Como ninguno de los dos quiere bajar varios pisos y luego subir, y como resulta demasiado arriesgado arrojar una bolsa con ambas cosas de ventana a ventana, los personajes deciden hacer un *punte* entre las ventanas clavando (con los mismos clavos) tablones de madera (Cortázar, 2007, p. 396). En un principio sentimos que un juego maravilloso se ha configurado y todo parece tener sentido, no a pesar, sino gracias a lo absurda que resultaría la idea del tablón como tal. “Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito” (Cortázar, 2007, p. 242), se repetía Oliveira en París. Más adelante, sin embargo, todo sale mal. No sólo el mate se arruina, sino Talita no puede cruzar el *punte* y termina llorando del susto. El mismo Oliveira debe bajar, lo que se quería evitar sobre todo, para recoger un sombrero que se cayó. Es como si las dificultades de cruzar o siquiera lograr el *punte* estuvieran más allá de la situación misma. Pero, a la vez, toda la obra, en tanto que ella misma es lúdica como lo es el *punte* entre ventanas, parece poder construir con los mismos clavos que son su mensaje. El sentido de esta afirmación se verá más adelante, ya que nos referimos con ello al modo en que lo metaliterario es fundamental para *Rayuela*. Por lo pronto, nótese que los personajes en *Rayuela* no parecen tener problemas inmediatos o particulares, sino uno grande y general que se manifiesta, por ejemplo, en la imposibilidad que tiene Oliveira de *comunicarse* con Talita y Traveler en ese capítulo.

Si tomamos en cuenta que existe una problemática general, se podría decir que *Rayuela* es tradicional en el sentido de que el personaje es movido a actuar por un conflicto. Según una de las fórmulas que usa la novela para referirse a la salvación, Oliveira busca su “kibbutz del deseo” (Cortázar, 2007, p. 354) y esto tiene que ser entendido respecto al problema que se quiere señalar; porque en la novela existe una relación entre ese kibbutz del deseo y, por caso, el juego de comunicar las ventanas con un tablón. Es decir, existe una vínculo entre la salva-

ción, la imposibilidad de comunicación, y el juego, lo lúdico, como la salvación o la comunicación misma. En general, todo en la novela puede ser visto a la luz de esa búsqueda, tanto los diálogos explícitos de los personajes, que enuncian el problema, como el glíglico, un juego que pretende renovar el lenguaje como parte de la búsqueda, o las técnicas narrativas de la obra, que son también mecanismos en esta búsqueda.

Recordemos, entonces, que *Rayuela* comienza con un monólogo de Oliveira y éste, en cierta medida, enuncia el problema:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo (...) que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos. (...)

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética ¿no será otra vez literatura? (Cortázar, 2007, p. 544)

Por su parte, el capítulo 99 en su totalidad es una discusión de los miembros del Club acerca del propósito que tiene Morelli con su visión de la literatura, razón por la cual es sumamente importante. Los personajes abarcan varios temas y de manera muy directa revelan la relación entre la poética de la novela, expuesta en parte en ese capítulo, y la búsqueda de los personajes. Cierta intervención de Oliveira sirve acá para reforzar la cita anterior y también para señalar que las repercusiones de la labor de Morelli conciernen a los personajes dado que el problema de éstos es también el de Morelli. Oliveira opina:

Esta realidad tecnológica que aceptan hoy los hombres de ciencia y los lectores de *France-Soir*, este mundo de cortisona, rayos gama y elución de plutonio, tiene tan poco que ver con la realidad como el mundo del *Roman de la rose*. (...) El hombre, después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltà, lo han traído a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción comprensible. (...) La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad incompleta, convencional, parcelada. (Cortázar, 2007, p. 617)

Y, a su vez, en el capítulo 79 encontramos a Morelli diciendo algo bastante similar:

Si de ese magma que es el día, la sumisión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía, ¿qué hacer ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radiactividad. Y al final del banquete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico?

Recuérdese ahora que Alazraki define la novela en términos de una búsqueda que incluye tanto a Oliveira, de cuya búsqueda es fácil hablar, como al mismo Cortázar, lo cual parecería un comentario sobre el autor empírico que es el argentino, de no ser porque Morelli cumple una función metaliteraria en *Rayuela*. Hablar del autor y la escritura de la novela resulta perfectamente natural en esta obra. (En el tercer capítulo trataré la diferencia entre el autor empírico de una obra y el autor como función de la obra, por lo pronto es importante ser cuidadosos al momento de señalar que Cortázar-autor no es precisamente la persona que nació en Argentina y murió en París.) Vuelvo a citar algo que se mostró antes:

(...) la materia de *Rayuela*, es en igual medida, la búsqueda de Horacio Oliveira y la búsqueda de Cortázar *escritor*. Horacio busca un “kibbutz del deseo”, “una isla final”, “la tierra Hurqalyã” y Cortázar, una posibilidad novelística que permita describir esa primera búsqueda sin traicionarla, sin congelarla, sin obligarla a un molde rígido que la mutila. (La cursiva es mía) (Alazraki, 1994, p. 205)

Entendiendo que las exigencias de la escritura están impuestas por la misma novela que se escribe, es cierto que la materia de *Rayuela* involucra tanto la figura del autor como al protagonista de la novela. Ahora bien, nótese que en los términos de Alazraki (“sin obligarla al orden rígido”, “congelarla”) se insinúa la idea de apertura que tanto perseguimos.

### 2.2.2. Salvación

Si el problema son las falsas realidades que nos rodean, veamos cómo se habla de salvación en *Rayuela* para entender luego en qué sentido la literatura de Morelli pretende ser un puente para esa antropofanía, esa salvación. Poco después de que Oliveira hable de la barbarie de la ciencia y de cómo toda realidad es parcial, afirma que “(v)a a ser difícil llegar a ese Yonder (...) porque nadie negará que el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos (...), yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos” (Cortázar, 2007, p. 618). Por supuesto, la novela no es ingenua. Sólo acá es tan explícita al momento de hablar del problema y está de sobra consciente de que la salvación que los personajes buscan parece imposible. De hecho, a manera de anotación cabe señalar que cada vez que la novela adquiere estos tonos, hay algún comentario irónico o alguna burla que le quita ese aire solemne. Eso también hace parte de la búsqueda en tanto que es parte del método que Morelli señala: “la ironía, la autocrítica incesante” (Cortázar, 2007, pp. 559-560). Un ejemplo perfecto de cómo se juega con el tono solemne es el modo en que la morelliana más importante, el capítulo 79, está introducida como una “nota pedantísima”; otro menor ocurre aquí mismo. Inmediatamente después de que Oliveira pronuncia ese discurso, Etienne le dice: “Volvé de Benarés” como para desinflar el tono de sabiduría oriental que usa Oliveira. Etienne, entonces, aporta lo propio a la idea de Yonder:

Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder (a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevisión, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. Yo la siento mientras estoy pintando. (Cortázar, 2007, p. 618)

Y dicho eso, se tiene la información necesaria para articular la labor de Morelli con el problema de los personajes.

### **2.2.3. Puente**

Morelli ve en la literatura la posibilidad de ser un puente vivo de hombre a hombre (Cortázar, 2007, p. 560), y como el problema de la salvación tiene que ser planteado en términos colectivos, esa posibilidad es un fin en sí misma. La literatura, una de las “turas” (Cortázar, 2007, p. 545) que señala Oliveira en el capítulo 73, es, como la pintura de Etienne, una aproximación al Yonder, y es además un juego como los que constantemente realizan los personajes y el narrador mismo. Ahora bien, la literatura-puente debe luchar contra los obstáculos propios de la cultura, pero particulares de la literatura misma. Esos obstáculos son el acartonamiento, la falsedad del mero escribir estético (Cortázar, 2007, p. 611), el pretexto que es la literatura para transmitir un mensaje cuando en realidad “no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje” (Cortázar, 2007, p. 560). En suma, el obstáculo es todo aquello que tiene la literatura de refugio para el lector-hembra, expresión que designa al lector pasivo, al lector que “no quiere problemas sino soluciones o falsos problemas que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (Cortázar, 2007, p. 610). Morelli emprende una búsqueda literaria, básicamente porque “la novela usual malogra la búsqueda (de la antropofanía) al limitar al lector a su ámbito” (Cortázar, 2007, p. 559).

Dos cosas inmediatamente cercanas a nuestro problema se desprenden de lo anterior: la primera es que Morelli se empeña bastante en enunciar todos los medios para luchar contra el

lector-hembra. Bien sentencia el narrador: “(i)nevitable que una parte de su obra (la de Morelli) fuese una reflexión sobre el problema de escribirla” (Cortázar, 2007, p. 612). Y de ello se establece la relación entre Morelli y Cortázar, porque entre más estrategias señala Morelli, más nos damos cuenta de que *Rayuela* las aplica. Lo segundo es que la lucha de Morelli apunta hacia la idea de un lector-cómplice, porque sólo apelando a éste la literatura es verdaderamente un puente. Morelli, entonces, reflexiona bastante sobre lo que debe ser la labor del lector, y es en ese marco que encontramos la idea de apertura en *Rayuela*. Cuando Morelli afirma que “mi libro se puede leer como a uno se le dé la gana” (Cortázar, 2007, p. 733), en respuesta al problema de un orden de los fragmentos, está llevando a las últimas consecuencias su búsqueda del lector-cómplice; pero ¿acaso nos estaría diciendo Cortázar que debemos intervenir en la lectura de *Rayuela*, que debemos reorganizar los capítulos?

### 2.3. Morelli-Cortázar

El aspecto más pronunciado de la narrativa en *Rayuela* es la incongruencia y, asimismo, es el que más aparece en las reflexiones de Morelli. Por incongruencia me refiero, en general, a lo que señala Etienne con la siguiente afirmación: “lo que busca Morelli es quebrar los hábitos mentales del lector” (Cortázar, 2007, p. 615). Ya sabemos *para qué* –luchar en contra del lector-hembra– y sabemos también *porqué*:

Morelli cree que si los liróforos –los portadores de las liras– (...) se abrieran paso a través de las formas petrificadas y periclitadas, ya sea un adverbio de modo, un sentido del tiempo o lo que te dé la gana, harían algo útil por primera vez en su vida. Al acabar con el lector-hembra, o por lo menos al menoscabarlo seriamente, ayudarían a todos los que de alguna manera trabajan para llegar al Yonder. La técnica narrativa de tipos como él no es más que una incitación para salirse de las huellas. (Cortázar, 2007, p. 619)

Lo que falta es ver el *cómo*, y para ello toda *Rayuela* es la muestra. Por ejemplo, a Morelli “le revienta la novela rollo chino”, el libro que se lee de principio a fin “como un niño bueno” (Cortázar, 2007, p. 616) de manera que *Rayuela* está hecha de saltos para evitar la linealidad.

En el capítulo 124 leemos:

Había que proponerse, según Morelli, un movimiento al margen de toda *gracia*. En lo que él llevaba cumplido de ese movimiento era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de sus personajes sino en el mero transcurso de sus acciones y sobre todo de sus inacciones”. (Cortázar, 2007, p. 670)

Este punto ya se había tratado y sirve acá para fortalecer el vínculo Morelli-Cortázar, pero también para comenzar a insinuar las pequeñas diferencias entre ambos; después de todo, Morelli también es una burla de Cortázar. Ciertamente son más las inacciones que las acciones de los personajes en *Rayuela*, y ciertamente es necesario plantear la pregunta por la elaboración de estos personajes un poco absurdos; pero de ser símbolos, como habíamos dicho, a la “inopia casi simiesca” que menciona el narrador, hay un largo trecho. Es fundamental para la lectura de *Rayuela* establecer el paralelo de Cortázar y Morelli, pero quiero insinuar también que no es exacto, que Morelli no está exento del sistema de burlas que él mismo propone.

Más ejemplos a favor del paralelismo entre los dos: ¿Qué mejor manera de romper los hábitos de lectura que usando las técnicas narrativas de *Rayuela*? La novela comienza como una narración de Oliveira, pero algunos capítulos más tarde pasa a ser la de un narrador y en varios momentos éste y Oliveira se vuelven a mezclar, por ejemplo, Oliveira juega a ponerle hache a las palabras, pero es el narrador quien de hecho lo hace. Por otra parte, como espectadores, somos testigos de los más bruscos cambios de foco: vemos las notas de Morelli directamente, vemos de niño al hombre que violó a la Maga (cap. 120), vemos la carta de la Maga a Rocamadour (cap. 32), vemos a Traveler y a Talita durmiendo antes de conocerlos (cap. 143), etc.

Y esto sin mencionar todos los capítulos que no parecen capítulos sino elementos externos a la novela, con los cuales ésta no cambia de foco propiamente sino que se vuelve un *collage* y sobre todo un ataque al lector pasivo. El capítulo 134, por ejemplo, es una comparación de los jardines franceses y los ingleses; el 130, una noticia falsa que advierte los riesgos del “cierre relámpago”. Con estos fragmentos el lector está siendo obligado a establecer relaciones inusuales, son textos formalmente muy distantes de aquellos que componen el orden lineal, y encontrarlos implica para el lector un quiebre casi total. En cuanto a la escritura misma, para expresar la simultaneidad de lo que está leyendo y lo que está pensando Oliveira, el capítulo 34 intercala los renglones de dos textos distintos haciendo de ambos uno solo. Es una estrategia bastante inesperada que inevitablemente toma al lector por sorpresa; no hay forma de que éste comprenda lo que está leyendo apenas se topa con ese texto, y menos aún el propósito de la estrategia misma. El capítulo 69, otro ejemplo, está escrito con el intención de usar la peor ortografía posible. En fin: *Rayuela* es una obra llena de ataques a los hábitos del lector.

Volviendo a la relación Morelli-Cortázar, existen otros puntos que permiten establecer este paralelo, además de la incongruencia. Con el fin de brindar algunos ejemplos finales, quiero mostrar otro tipo de relaciones. El capítulo 136, una morelliana, consiste de una cita de George Bataille: “Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y de una denegación de la poesía, del diario de un muerto y las notas de un prelado amigo mío...” (Cortázar, 2007, p. 707). Sabemos que, a su manera, *Rayuela* es ese libro, pero me interesa también que antes de mostrar las palabras de Bataille, el narrador dice: “La manía de las citas en Morelli” (Cortázar, 2007, p. 707) cuando el de la manía es el mismo Cortázar. Por otra parte, Morelli reflexiona sobre el estilo literario a propósito de un relato suyo que está revisando. El escritor encuentra la frase “emprendió el descenso” y la tacha para reemplazarla por “em-

pezó a bajar”. Más adelante aclara: “lo que me repele en ‘emprendió el descenso’ es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario” (Cortázar, 2007, p. 707). Es innegable que *Rayuela* cuenta con un estilo particularmente oral. El verbo *descender* no aparece en ningún lugar de la novela, salvo, claro está, en lo que compete a esta reflexión. Y, en general, el habla corriente es el marco de la narración en *Rayuela*, un habla intelectual, cierto, pero siempre viva. Si nos encontramos, como fue el caso más atrás, con una la palabra como “inopia”, será un logro en la escritura de *Rayuela* porque

(l)o que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar “descender” por “bajar” como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo “descender” todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común. (Cortázar, 2007, p. 611)

Y, por si fuera poco, Etienne opina: ”(l)o que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con la que trata de desescribir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con buen pie en la casa del hombre” (Cortázar, 2007, p. 613).

La última conexión importante que quiero subrayar está en el modo en que Morelli se rehúsa a manipular al lector con las emociones que inspira el relato. Esto es algo que claramente sucede en *Rayuela*. Hay varios capítulos en la novela de Cortázar que podríamos considerar bastante novelescos, en el sentido en que Morelli usa esta palabra: la muerte de Rocamadour, el concierto de Berthe Trepát, el supuesto suicidio de Oliveira. Esto como tal no es necesariamente malo según la poética de Morelli; él mismo afirma que no se trata de vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiere (Cortázar, 2007, p. 559), se trata, en cambio, de no engañar al lector, no montarlo a caballo sobre cualquier emoción (Cortázar, 2007, p. 561). Para sustentar esto probablemente es suficiente señalar lo escasos que resultan

estos capítulos en proporción a los tantos otros que no apelan al *pathos* del lector. Sin embargo, es particularmente diciente la estrategia empleada después de la muerte de Rocamadour. 21 capítulos separan la muerte del bebé del siguiente capítulo en el orden lineal, incluido el de “los riesgos del cierre relámpago”: inmediatamente después de uno de los capítulos más intensos, viene uno de los más irreverentes. Por eso es fundamental que *Rayuela* sea autocrítica, poco solemne y sobre todo humorística, porque “la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar” (Cortázar, 2007, p. 561), debe ser honesta con el lector.

#### **2.4. La apertura de *Rayuela*, según *Rayuela***

Finalmente, solo resta ver el postulado de apertura que realiza Morelli. Veremos sus afirmaciones a la luz del significado que tienen dentro de la obra, pero también recordando las categorías establecidas con la lectura de Umberto Eco.

Acorde con el recorrido que venimos realizando, el propósito de Morelli –y de *Rayuela*, por lo tanto– consiste en “(i)ntentar (...) un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice” (Cortázar, 2007, p. 559). La primera afirmación relevante se encuentra, una vez más, en el capítulo 79. Como ya se ha dicho, Morelli quiere “tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre” (Cortázar, 2007, p. 560) y para ello habla de

(u)na narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo *orden cerrado* dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. (La cursiva es mía) (Cortázar, 2007, p. 560)

Sobresale la expresión “orden cerrado”, pero también cabe destacar que la primera parte de la cita bien puede ser vista como el segundo tipo de apertura expuesto por Umberto Eco. En efecto, una *obra abierta* había sido definida, en el primer capítulo, como un “texto (que) pretende específicamente estimular precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda elaborada por misteriosas consonancias” (Eco, 1965, p. 35). Pensemos, entonces, que el modo en que el autor de *Rayuela* “echa por la borda las articulaciones causales, argumentales, explicativas, psicológicas, que suelen configurar el tejido novelístico” (Sola, 1968, p. 89) ilustra esa poética de la sugerencia y la ambigüedad vista en el primer capítulo de este trabajo.

El lector de *Rayuela* puede suponer, por ejemplo, que el texto acerca de los jardines ingleses y los jardines franceses (cap. 134) sugiere un paralelo, respectivamente, con la novela de Morelli y una obra tradicional. Mientras que el jardín francés, como la novela tradicional, “exige gran competencia, y muchos cuidados” en la novela de Morelli “los fracasos del aficionado se disimularán con mayor facilidad” ya que

(l)as flores así dispuestas, que se mezclan, se confunden y desbordan unas a otras como si hubieran crecido espontáneamente, darán a su jardín un aspecto campestre y natural, mientras que las plantaciones alineadas, en cuadrados o en círculos, tienen siempre un carácter artificial y exigen una perfección absoluta. (Cortázar, 2007, p. 705)

El orden cerrado del jardín francés, por oposición a la novela-*collage* que es *Rayuela* permitiría ese paralelo. Por supuesto, se trata de una burla; a pesar de que la labor morelliana es complejísima, en *Rayuela* se comenta que “cualquier best-seller escribe mejor que Morelli” (Cortázar, 2007, p. 616). A Perico, miembro del Club, le molestan las inconsistencias de Morelli: “(h)ay escenas que comienzan a las seis de la tarde y terminan a las cinco y media. Un asco” (Cortázar, 2007, p. 616). Y debemos anotar que lo mismo sucede en *Rayuela*: a pesar de

que el verano de Argentina coincide con el invierno en Francia, Oliveira vive primero el invierno de Paris y luego el verano en Buenos Aires. Lo cierto es que este tipo de relación entre la escritura de Morelli y los jardines ingleses es precisamente la que realiza el lector enfrentado a una obra que se rehúsa a presentar un dibujo, un orden cerrado, y en cambio quiere involucrarlo, como es propio de la *obra abierta*.

Morelli también afirma, respecto de la novela cómica, que

da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar. (...) Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. (Cortázar, 2007, p. 561)

No se olvide la metáfora de las estrellas que tomamos de Wolfgang Iser. Más allá de la evidente conciencia que tiene Morelli del papel de lector como alguien que llena los huecos, él mismo utiliza una metáfora casi idéntica a la de trazar líneas entre estrellas para describir el modo en que *Rayuela* sugiere las conexiones.

Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y tan poco caracterizadas (las de los personajes), debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía exótica o excéntrica. *El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura.* (La cursiva es mía) (Cortázar, 2007, p. 647)

Así pues, no es arriesgado afirmar que *Rayuela* es una *obra abierta*; sin embargo, la verdadera pregunta sigue vigente: ¿es también una *obra en movimiento*? La cita que se presentó al principio de este capítulo no es contundente en ese sentido, a saber: “(c)omo todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática

de caracteres y situaciones” (Cortázar, 2007, p. 559). Ciertamente usa el término *apertura*, pero no es más que otra ocasión en la que Morelli subraya la importancia de no limitar al lector a su ámbito. Podríamos incorporar todos los elementos de quiebre que utiliza *Rayuela*: incongruencia, ironía, y –efectivamente– la no construcción sistemática de caracteres y situaciones, y seguiríamos parados en el segundo tipo de apertura. Ahora bien, es innegable que la idea de una obra que le permita –y le exija– al lector una participación estructural, es perfecta en la poética de *Rayuela*. Bien podría ser el grado máximo de participación que se puede pedir del lector, totalmente opuesta a la novela “rollo chino”, estaríamos hablando de la novela-laberinto. Adicionalmente, todos los elementos ya parecen estar presentes. *Rayuela* está fragmentada y en muchos sentidos es inconexa, por otra parte, su lectura ya consiste de saltos que violan el orden en que los capítulos están numerados. ¿Acaso no parece natural llevar todo esto un paso más allá y decir que el orden del Tablero de Dirección no es más que una sugerencia de Cortázar, una de sus infinitas posibilidades? Pues bien, cuando los miembros del Club visitan a Morelli en el hospital (cap. 154) –y para entonces su palabra es poco menos que ley–, el escritor le pide a Oliveira y a Etienne el favor de reunir sus notas para enviárselas a su editor.

–Póngale que metemos la pata– dijo Oliveira –y que le armamos una confusión fenomenal.

–Ninguna importancia– dijo Morelli–. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana (...). Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. (Cortázar, 2007, p. 737)

Es sólo una afirmación, pero con el peso que tiene, gracias a todo lo que se ha venido señalando, es suficiente para que pensemos en el libro de Mallarmé y en las obras de música post-weberniana que cita Eco. En suma, ésa es la frase que da pie a la discusión de *Rayuela* como una *obra en movimiento*. Que sea cierta o no es un problema que trabajaré en el siguiente

capítulo, lo que vale señalar por ahora es que encaja perfectamente con el problema de la literatura-puente.

### CAPÍTULO 3. LEYENDO RAYUELA

Morelli-Cortázar nos dice que *Rayuela* se puede leer en cualquier orden, y así como sabemos que el personaje escritor es portavoz de la novela, sabemos también que semejante afirmación no es casual. Por su parte, se vio que Umberto Eco hizo la distinción entre *obras abiertas* y *obras en movimiento*, señalando que en las últimas se llama al intérprete a intervenir en la estructura, precisamente aquello que Morelli hace en *Rayuela*. El paso lógico sería entonces afirmar que la novela es una *obra en movimiento* como varios lectores lo han hecho, sea utilizando el término técnico que aporta Umberto Eco, caso de Jaime Alazraki, o hablando de modo más informal. Mi propósito, por el contrario, es demostrar que la novela de Cortázar no se puede leer como a uno se le dé la gana, sino acorde al Tablero de Dirección. Ahora bien, es difícil defender que el lector no puede seguir otros caminos, simple y llanamente, porque la posibilidad física de leer la novela en cualquier orden existe. Por otro lado, lo que propongo va en contra del argumento recién señalado. Es decir que el lector no sólo *puede* leer *Rayuela* como quiera, sino que además es exhortado a hacerlo por la novela misma. Me pregunto, entonces: ¿en qué términos plantear que *Rayuela* tiene un único orden?; ¿se quiere decir, acaso, que está mal leer la novela de otra manera?, ¿o quizás que nadie lo ha hecho y en esa medida la posibilidad es falsa? Ambas formulaciones expresan de alguna forma lo que pretendo demostrar, pero es evidente que ambas son bastante dudosas. Imposible comprobar que nadie ha realizado el experimento de leer *Rayuela* en varios órdenes, y por demás, es muy probable que mucha gente lo haya hecho. A su vez, afirmar que “se debe leer” de cierto modo, que sería “incorrecto” hacerlo de otro, apunta peligrosamente a posturas que defienden una única y

correcta lectura de un texto y que consideran objetivos los valores que usan para defender dicha idea.

### 3.1 ¿Cómo abordar el problema?

Ante la afirmación de que *Rayuela* sólo se debe (o puede) leer de una manera, alguien objetará con razón que Morelli dice lo contrario. Se podría replicar que no debemos creer todo lo que Morelli dice, pero en la medida en que es válido darle potestad a este personaje, cualquier afirmación suya que se quiera rechazar, debe refutarse por separado. En otras palabras, la única forma de resolver la cuestión consistiría en demostrar que es imposible leer *Rayuela* de otra manera, que por lo tanto Morelli se equivoca, y finalmente que eso es normal en tanto que Morelli no es del todo Cortázar. Una estrategia para semejante demostración, –estrategia que aquí mismo se usará– es ilustrar el valor del orden propuesto por Cortázar. Hay quienes piensan que el Tablero de Dirección es aleatorio; demostrar hasta qué punto esto es falso sin duda sirve para sostener que no debemos ignorarlo. Sin embargo, por muchas relaciones que se pueda establecer en la secuencia de los capítulos, por mucho que se argumente –como acá lo hacemos– que el 73 *es* el primero, o que el capítulo acerca de “los riesgos del cierre relámpago” *debe* ir después de la muerte de Rocamadour, siempre permanece abierta la posibilidad de que el lector haga su propio orden. Quedaría, como último recurso, argumentar que ignorando el Tablero de Dirección se pierde buena parte la riqueza que tiene esta novela. Me siento inclinado a creer eso, algo razonable tomando en cuenta que el orden propuesto por Cortázar tiene un alto grado de elaboración. No obstante, es imposible prever el resultado de todo orden aleatorio; a pesar de que resulta difícil imaginar que un lector logre un orden más

rico o interesante que el de Cortázar, el carácter particular de muchos capítulos nos invita a abstenernos al momento de suponer que el orden del autor es inmejorable.

Pensemos en el capítulo 120. Allí se describe el modo en que un niño tortura pequeños animales; ese niño es Irineo, el hombre que violará a la Maga. Durante una de las conversaciones con los miembros del Club, ella cuenta esa historia, y es debido a eso que inmediatamente después saltamos al capítulo que habla de Irineo y su crueldad cuando era niño. De ese modo, un texto que en apariencia no tiene relación alguna con la novela, cumple su función perfectamente en medio de los capítulos 15 y 16. Muchos han reparado en esta relación, empero, tomando en cuenta que el vínculo entre el capítulo 120 y los demás no es explícito, ¿acaso podemos decir con certeza que en ningún lugar diferente podría funcionar de otra manera? Es concebible que se conecte con otros capítulos, quizá ya no como una historia acerca del violador de la Maga, sino como un relato alegórico, o uno literal en donde no importa que el niño sea Irineo. *Rayuela* es una *obra abierta*, la posibilidad de asociaciones insólitas por parte del lector es algo muy propio de su poética y en esa medida, por lo menos en principio, no podemos negarnos a la idea de que el capítulo 120 ocupe otro lugar interesante en un orden distinto. Recuérdese, entonces, lo que opina Morelli: “en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor (el orden) queda perfecto” (Cortázar, 2007, p. 737). Y de todos modos, siendo relativo aquello que los lectores consideran de valor en *Rayuela*, basta con la posibilidad hipotética de que existan otros órdenes coherentes para que un lector cualquiera piense que la novela no pierde su riqueza cuando él la desordena.

Con esto se agotan los argumentos para dictar que el texto de Cortázar deba leerse únicamente de acuerdo al orden de Cortázar. Ahora bien, no se olvide que, en rigor, todo texto se puede

leer en desorden, tanto *Rayuela* como *El Quijote* o *Los Miserables*. Es cierto que *Rayuela* lo afirma y quizás es cierto que, por su carácter particular, la novela de Cortázar esté mucho más cercana a la posibilidad de una lectura en otro orden que resulte coherente y además distinta de la inicial. No creo, sin embargo, que *Rayuela* logre realizar esa posibilidad y, más aún, no creo que la obra esté pensada con la intención de hacerlo. Lo que creo es que *Rayuela* finge ese tipo de apertura y que es importante notar ese hecho. El problema entonces es encontrar qué términos permiten afirmar que *Rayuela* se lee acorde al Tablero y las razones que llevan a esta afirmación. Dado que no podemos realizar la lectura de todas las combinaciones numéricas que habría a partir de los 155 capítulos de la novela de Cortázar, es preciso anticipar qué sucedería si leyéramos el texto en desorden para señalar así que *Rayuela* no ofrece esas posibilidades. Más atrás dije que es imposible prever el resultado de todo orden aleatorio, esto parece contradictorio, pero la diferencia se encuentra en que sí es posible especular acerca del resultado de *la lectura* de todo orden aleatorio. Ciertos elementos que aportan Wolfgang Iser y Umberto Eco sirven como apoyo al momento de hacer esto. Como se verá a lo largo de este capítulo, considero que los escenarios casi infinitos de toda lectura aleatoria se reducen a dos: o bien dejaríamos de jugar al juego que propone Cortázar y nos salimos de la lectura de *Rayuela* (y dudo mucho que fuéramos capaces), o bien profundizaríamos en un único y gran camino como si estuviéramos releendo cualquier novela lineal en desorden. De ambos escenarios se deduce lo mismo: *Rayuela* no es muchos libros porque sólo podemos profundizar en la lectura del mismo libro –rico y complejo, por demás–, o crear otro libro que ya no sea *Rayuela* a partir del texto de *Rayuela*.

En este punto, sin embargo, lo único que se puede afirmar es que existe una suerte de paradoja en la idea de que *Rayuela* se debe leer en cualquier orden. Afortunadamente, esa paradoja

es un punto fundamental en la especulación que realizaremos y la señalo ahora como punto de partida. En el capítulo anterior se mostró que son las frases de Morelli las que insinúan la posibilidad de múltiples órdenes, así pues, para que *Rayuela* afirme que se puede leer de cualquier manera, es necesario leerla en orden primero. Esto, por supuesto, no es una paradoja formal en el sentido de que su enunciación es insuficiente para demostrar lo que queremos. Se trata, más bien, de un problema complejo que involucra, además de la novela misma, varios aspectos de la literatura en general. Me refiero específicamente al proceso de lectura de un texto literario, en el sentido fenomenológico que explora Wolfgang Iser, y además a ciertas convenciones propias de la literatura que expone Umberto Eco.

### **3.1.1. Literatura: una convención**

En “¿Qué es la literatura?” (1983), Terry Eagleton examina los criterios que usualmente se emplean para definir esa disciplina y llega a una conclusión sumamente interesante. Algunos sostienen que lo literario es la escritura “bella”, otros dicen que es aquello que nos extraña en tanto que el lenguaje literario rompe con la cotidianidad. Eagleton analiza estos y otros supuestos y refuta cada uno. Creo, al igual que él, que no existe un criterio objetivo que distinga lo literario de lo no literario. El punto de esto es que Eagleton no desecha estos criterios en busca de otro que sí logre definir lo literario, ni tampoco desecha la noción de “lo literario”. Lo que hace es despojarlos de toda validez objetiva para demostrar que aquello que opera realmente cuando afirmamos que un texto es literario no es otra cosa que una convención social. Los criterios que estudia Eagleton son, a pesar de su falsedad, válidos en tanto que nosotros los utilizamos para afirmar que algunos textos son literarios y otros no. En suma, la investiga-

ción de Eagleton no lleva a negar que exista la literatura sino a señalar que literatura no es más que aquello que llamamos literatura. Una forma de notar esto puede ser pensar en qué ocurriría si tomáramos un recorte de periódico aleatoriamente y se lo diéramos a alguien diciendo que se trata de un poema. Es factible suponer que este lector interpretaría ese texto bajo el supuesto de que es una obra de arte, a tal punto que incluso podría disfrutarlo como un poema escrito por un poeta. Y eso es precisamente lo que nos interesa: los comportamientos propios del lector. Puede que la literatura no sea algo en sí, pero es innegable que es una convención provista de complejas dinámicas: basta con aplicarlas a un texto que usualmente no llamaríamos literario para ver hasta qué punto nuestra actitud cambia con el supuesto de que algo es literatura. Preguntémonos entonces ¿en qué consisten esas dinámicas?, ¿qué sucede cuando leemos un texto literario? Mi propósito acá es señalar algunos elementos propios de la lectura de textos literarios, pero sólo en la medida en que resulten útiles para trabajar el problema de la lectura de *Rayuela*. Si bien es cierto que cualquiera podría leer el texto de *Rayuela* como se le dé la gana, hay varios aspectos de la lectura de una obra, y particularmente de la lectura de *Rayuela*, que permiten cuestionar esa posibilidad.

Es importante recordar un punto que se trató en el primer capítulo: “(l)a convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión, sino que debe permanecer virtual, ya que no debe identificarse ni con la realidad del texto, ni con la disposición individual del lector” (Iser, 1987, p. 216). *Rayuela* no es algo en sí, porque no es el texto sino el encuentro entre el texto y el lector. Sin embargo, *Rayuela* tampoco es la concretización particular que cada lector le da al texto en su mente. Así pues, tenemos que pensar que si la comunidad de lectores de cierta obra puede hablar de la misma a pesar de que ésta no sea el texto que todos leen sino un encuentro entre ellos y el tex-

to, es porque la obra como tal es el resultado de una convención social. Con esto no quiero decir que nos ponemos de acuerdo acerca de qué es cierta obra, sino que debemos tomar el hecho de que exista un terreno en común como una señal de que realizamos una práctica común. Bien señala Iser que los esquemas del texto guían la disposición individual del lector, pero sería apresurado decir que existe un terreno en común en las discusiones literarias únicamente porque el texto guía nuestra lectura en una misma dirección. Hay que reconocer que el espectro de interpretaciones que permite un texto es mucho más amplio que el terreno común que nosotros, como lectores de una obra, manejamos. Si acaso nos da la impresión de que una obra es idéntica al texto que leemos, es decir que el espectro es mucho más reducido, es porque el acto de leer está marcado por una serie de convenciones que hacen que nos aproximemos a un texto de formas muy similares, al punto de que podemos hablar en común de algo así como “la obra”.

Ahora bien, definir la literatura como una convención social no deja de ser algo bastante controversial y ciertamente esa discusión excede por mucho los propósitos de este proyecto. Aunque Eagleton no sea la última palabra en el tema, el punto que señalo, cuando menos, es una postura válida y conocida dentro del debate teórico, por lo cual me permito incluirla en esta reflexión. Como se verá, el argumento para sostener que *Rayuela* no se lee de cualquier manera consta de varios puntos. Si se toman por separado, se trataría de cuatro argumentos que no necesariamente implican lo que se pretende demostrar. Me valgo entonces de esta visión de la literatura como una convención social porque es el punto en el que convergen. Vistos así resultará clara su relación, así como la necesidad de afrontar el problema que nos ocupa desde varias perspectivas. Adelanto, pues, cuáles son los argumentos que se van a desarrollar.

- a) Dado que la idea de leer en desorden el texto de *Rayuela* sólo surge después de haber realizado el recorrido según el Tablero, el lector ya tiene una imagen mental de la obra que necesariamente recrea. En otras palabras, el lector no lee uno de los muchos libros que supuestamente es *Rayuela*, simplemente relee *Rayuela*.
- b) Si bien un texto se presta para múltiples interpretaciones, muchas resultan inverosímiles en tanto que la obra tiene algo que podría definirse como una intención.
- c) El Tablero de Dirección tiene muchas características particulares que hacen parte esencial de lo que llamamos *Rayuela*.
- d) A pesar de que Morelli funciona como un portavoz de la novela, no es cierto que sea Cortázar. Por esta razón, no sólo debemos cuestionar la idea de que *Rayuela* se lee de cualquier manera porque lo dice Morelli, sino también debemos notar que esta discrepancia entre Cortázar y Morelli es importante en la novela.

Voy a trabajar estos cuatro enfoques y cada uno de ellos irá recluyendo a un espacio más cerrado la posibilidad de leer la novela de Cortázar al azar. No se trata de prohibir esta lectura sino de ubicarla en su justo lugar: al lado de toda posible aproximación a un texto literario que rompa con la convención. Así como es estrictamente posible leer dos libros de autores y épocas distintos suponiendo que son uno solo, o leer *El Quijote* como si lo hubiera escrito Homero, así también es posible leer *Rayuela* alterando el orden que plantea Cortázar. Es algo posible, pero que sencillamente está por fuera de la convención. Es cierto que, como vimos, *Rayuela* rompe con muchas convenciones narrativas y estilísticas, pero no dejemos que este hecho nos engañe: *Rayuela*, en tanto obra literaria, es parte de una convención mucho más

general y por eso salirse de las convenciones en las que opera es dejar de leer aquello que llamamos *Rayuela*.

A continuación se realizará: a) una aplicación a *Rayuela* de lo que afirma Wolfgang Iser en “El proceso de lectura”; b) una exposición del concepto de *intentio operis* de Umberto Eco c) un estudio del orden de *Rayuela*; y, finalmente, d) una reflexión sobre las discrepancias entre Morelli y Cortázar.

### **3.2. El proceso de lectura**

Viene a lugar recordar que en la introducción de este trabajo se preguntó qué importancia tiene negar o afirmar si *Rayuela* se puede leer de cualquier manera. La respuesta tuvo dos partes: una general acerca de la literatura en la que se planteó que *Rayuela* sería una obra singular si afirmamos que es una *obra en movimiento*, y otra en la que se dijo que examinando la apertura de *Rayuela*, estamos interpretando esta obra de Julio Cortázar. Traigo esto a colación, porque si bien vimos que en el campo literario no hay *obras en movimiento* y que, por lo tanto, la apertura que se le adjudica a *Rayuela* sería casi única, no se ahondó en las dificultades que tiene un texto literario al momento de adoptar órdenes aleatorios. Gracias al estudio de Umberto Eco, se notó que existe una tendencia del arte en general hacia aquello que llamamos apertura. Tomando en cuenta que ciertas obras musicales comparten esta tendencia con obras de literatura y otras disciplinas, ¿por qué resulta tan complicado encontrar obras literarias que ejemplifiquen en su campo lo que se puede ver concretamente en obras musicales? Es claro que el proyecto de Mallarmé apunta hacia una apertura similar si lo comparamos con obras como *Klavierstück XI*. Y semejante labor no es una iniciativa aislada, sino que resulta natural

a la luz de otros autores que también buscan explorar las posibilidades de la apertura fundamental de la literatura. Por supuesto, hablar de apertura es diferente para el caso de obras musicales y obras literarias. Es posible establecer paralelos entre música y literatura, y además es válido para el caso, en tanto que acá se ha buscado resaltar una relación de cierta poética presente en varios campos; sin embargo, en un sentido formal, la música es diferente a la literatura y por lo tanto el paralelo tiene varios límites. Aunque no deje de ser interesante la idea de piezas musicales que sean *obras en movimiento*, sin duda es más fácil concebir fragmentos musicales que se pueden ordenar de distintas maneras, a fragmentos textuales que logren lo mismo. Nociones como la coherencia y el significado hacen esta última labor más complicada. De hecho, cabe preguntar si es siquiera posible. ¿Qué particularidades tiene entonces la literatura?

Retomo ahora el “El proceso de lectura”. Iser sostiene que toda lectura está marcada por actos de anticipación y retrospectión que el lector realiza constantemente. Con cada frase que leemos buscamos anticipar lo que ha de seguir; y, simultáneamente, cada frase hace que reinterpretemos lo ya leído a la luz de nueva información. Debido a esto, si comparamos el proceso de lectura con lo que sucede cuando escuchamos música, o incluso cuando un músico interpreta una partitura, notamos que la temporalidad de tales actos es diferente. El presente en la lectura de un texto, a pesar de que siempre hay uno, está constantemente volcado hacia el futuro y en todo momento va alterando el pasado. Recordemos que las oraciones de un texto se relacionan siempre entre sí y, en tanto que son incapaces de proporcionar explícitamente toda la información que suscitan, el lector va llenando los huecos que el tejido de oraciones va dejando. Esos huecos se pueden llenar de distintas maneras, por esta razón el lector trabaja con supuestos que el texto mismo va alterando.

Simplificando se podría decir que cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado, por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir, la modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya se había leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo. (Iser, 1987, p. 220).

Ahora bien, a este proceso particular se suma la necesidad general que el lector tiene de coherencia. Todo elemento que presenta un texto es agrupado por el lector con miras a un imagen general. No se olvide la metáfora del cielo estrellado que presentamos en el primer capítulo con el fin de ilustrar la apertura fundamental de todo texto. Según esta metáfora, las líneas que trazamos entre oraciones (entre estrellas) representan lo que hemos llamado “llenar huecos”. Y, a su vez, esas líneas siempre surgen con miras a una figura que abarque todos los puntos. Así,

(m)ientras que las expectativas pueden continuamente modificarse y las imágenes continuamente expandirse, el lector siempre se esforzará, aunque sólo sea inconscientemente, para encajar todo en un esquema coherente. (Iser, 1987, p. 228)

Al igual que Morelli, Iser utiliza el término *Gestalt* para describir el dibujo que realizamos mentalmente, algo que no es propiamente el significado “verdadero” del texto –noción bastante cuestionable– sino un “significado configurativo” (Iser, 1987, p. 228) que el lector impone al texto a partir de lo que el texto mismo le genera.

Finalmente, esto nos lleva al último término que nos interesa en la lectura de Iser: la ilusión. Como todo texto es un mundo desconocido para el lector, éste busca coherencia en lo que lee y así se va formando su *Gestalt*, dibujos hipotéticos que le permiten acceder a la experiencia del texto (Iser, 1987, p. 229). La dinámica de estas ilusiones es bastante compleja porque se oponen a la polisemia de todo texto y por tanto van acompañadas siempre de elementos disonantes que el lector lucha por integrar.

El texto provoca ciertas expectativas que a su vez nosotros proyectamos sobre el texto de modo tal que reducimos las posibilidades polisémicas del texto a una interpretación que convenga a las expectativas creadas, extrayendo así un significado individual y configurativo. La naturaleza polisémica de un texto y la creación de ilusión del lector constituyen factores opuestos. Si la ilusión fuera completa, la naturaleza polisémica del texto de desvanecería; si la naturaleza polisémica fuera todopoderosa, la ilusión quedaría completamente destruida. (Iser, 1987, p. 30)

¿Qué importancia tiene señalar que el lector se crea ilusiones? En primer instancia, el modo en que leemos incluye varios elementos como éste. Con Umberto Eco veremos, por ejemplo, que la figura del autor cumple un papel importante en nuestra mente cuando leemos. Y el punto que se quiere ilustrar con estos elementos es que, a pesar de que el texto guíe nuestra lectura, el modo en que leemos implica un límite más estrecho que el que impondría la polisemia del texto. Para el caso de las ilusiones, si no las formáramos no podríamos acceder a él, pero haciéndolo limitamos el espectro de cosas que puede significar. En otras palabras, no sólo importa lo que dice el texto de *Rayuela*, sino el modo convencional en que leemos un texto y es por eso que *Rayuela* no se lee de cualquier manera. En últimas, veremos que el problema de la coherencia y la formación de ilusiones hace que sea casi imposible desordenar el libro de Cortázar para crear otro libro diferente.

Se podría objetar que Morelli rechaza la coherencia en sus reflexiones sobre literatura y que, por lo tanto, el punto que estamos tratando es irrelevante en la lectura de *Rayuela*. Sin embargo, la necesidad de coherencia es una parte fundamental de la actitud de todo lector hacia los textos literarios, es una convención inevitable de la que no puede escapar la obra de Cortázar; creo, además, que no pretende hacerlo. “Si no podemos encontrar (ni imponer) esta coherencia, más pronto o más tarde abandonaremos el texto” (Iser, 1987, p. 230). Recordemos que Morelli rechaza la coherencia porque sospecha de los frutos que nos ha dejado la “altiva razón razonante” (Cortázar, 2007, p. 560), pero la novela de Cortázar es precisamente un juego en el

campo de la coherencia. *Rayuela* es coherentemente incongruente, le propone al lector un juego menos mecánico que la novela misma explica con su discurso. Así, lejos de alejar y agotar al lector enfrentándolo a un caos infranqueable, lo atrae con un orden escondido.

En este proceso de creatividad (el de comprometer la imaginación de lector), puede que el texto se quede corto o bien que vaya demasiado lejos, de modo que podemos decir que el aburrimiento y el agotamiento forman los límites más allá de los cuales el lector abandonará el terreno de juego. (Iser, 1987, p. 216)

En ese sentido, nótese que es coherente de parte de Morelli rechazar la coherencia, pero no es algo que la novela puede rechazar del todo, sino una idea con la que juega Cortázar. La coherencia de *Rayuela* no se encuentra en los planos tradicionales, pero se encuentra y uno de los aspectos más interesantes de *Rayuela* es el modo en que ofrece esta coherencia en su manera de ser *figura*, de ser novela-*collage*.

Ahora bien, dado que el problema que nos interesa es la posibilidad de leer un texto en desorden, por lo pronto el punto central que se debe subrayar es la temporalidad de la lectura que describe Iser. En últimas, debe quedar claro que nuestra memoria y nuestra imaginación juegan un papel fundamental en el proceso de lectura. La primera, en tanto que agrupa y corrige información que ya no está inmediatamente presente, y la segunda, en tanto que activamente está llenando los huecos que el texto deja. Según esto, es preciso resaltar lo que Iser señala acerca de la relectura, y una vez expuesto ese último punto, procederemos a contemplar varios escenarios en los que se lee *Rayuela* según órdenes distintos.

Hay que leer *Rayuela* acorde al Tablero para encontrar la idea de que dicha obra no tiene un orden definitivo. Y gracias al proceso de anticipación y retrospectión, la relectura de un texto implica que el lector constantemente anticipa lo que en realidad ya sabe. Iser explica esta anticipación retrospectiva de la siguiente manera:

En todos los textos hay una secuencia potencial de tiempo que el lector debe inevitablemente realizar (...). De ese modo el proceso de lectura siempre supone ver el texto a través de una perspectiva que está en continuo movimiento, acoplando las diferentes frases, y construyendo así lo que hemos llamado la dimensión virtual. Por supuesto, esta dimensión varía durante todo nuestro periodo de lectura. Sin embargo, cuando acabamos el texto y lo leemos de nuevo, evidentemente nuestro conocimiento adquirido dará como resultado una secuencia temporal distinta; tenderemos a establecer conexiones remitiéndonos a lo que ya sabemos que va ocurrir, y así determinados aspectos del texto cobrarán una importancia que no le concedimos en la primera lectura, mientras que otros se verán relegados al transfondo (...). La secuencia temporal que se realizó en una primera lectura ya no puede repetirse en una segunda lectura, y esta irrepitibilidad tendrá que dar necesariamente como resultado una serie de modificaciones en la experiencia lectora. Esto no equivale a decir que la segunda lectura es “más verdadera” que la primera; son, simplemente, distintas: el lector establece la dimensión virtual del texto estableciendo una nueva secuencia temporal. (1987, p. 224)

### 3.2.1. El libro falso

Consideremos ahora qué implicaciones tiene todo lo anterior en el caso de *Rayuela*. Lo primero que esto permite afirmar es que la lectura del libro lineal está condenada a desaparecer en la mente del lector. Es cierto que en un principio éste “queda invitado a elegir una de las dos posibilidades” (Cortázar, 2007, p. 111), pero sólo es posible leer *Rayuela* de la manera corriente si se ignora el contenido de los capítulos “prescindibles”. Dado que éstos alteran de un modo considerable la interpretación que el lector hace del libro lineal, en el supuesto caso de que alguien leyera primero el orden lineal, luego el orden completo, y posteriormente quisiera leer de nuevo el primer libro, necesariamente interpretaría el texto a la luz de la novela completa. Del mismo modo en que nos remitimos al contenido general de un libro cuando lo estamos relejendo, los capítulos “prescindibles” hacen parte de la información que el lector maneja al momento de interpretar lo que está leyendo. Para crear ilusiones a partir del texto el lector busca integrar todos los elementos. Esto es particularmente relevante porque en los capítulos “prescindibles” se articula un discurso que rechaza la idea de lectores pasivos, y en

ese discurso se vuelve evidente que es el lector pasivo el que se conforma con el libro que va linealmente del capítulo 1 al 56. “Cortázar es sincero y eficiente en su intento de destruirse por dentro, su anti-novela ataca los primeros 56 capítulos desde ángulos múltiples con bombas de tiempo y granadas de mano” (Alegria, 1992, p. 727). En *Rayuela* la coherencia discursiva se lleva a cabo en todos los planos, y después de ver las frases de Morelli, las técnicas del narrador, las incongruencias intencionales del relato, y el mismo esquema de saltos que propone la novela, ¿cómo puede el lector interpretar las frases que abogan por dos libros de un modo que no sea sarcástico sin romper las ilusiones que permiten toda lectura? Parte esencial de *Rayuela* es el problema de cómo leerla, por eso, cuando se revela el esquema de la lectura completa, se rechaza del todo el primer libro. Resulta casi condescendiente el modo en que Cortázar pone *estrellitas* en diminutivo al explicar que equivalen a la palabra *Fin* del libro lineal. Lo mismo podría decirse de la frase: “el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue” (Cortázar, 2007, p. 111) porque nos recuerda lo que piensa Morelli:

En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que la hay muy bonitas, muy *trompe l’oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*. Con lo cual todo el mundo sale contento y los que protestan que los agarre el beriberi. (Cortázar, 2007, p. 561)

Cabe preguntarse si el libro lineal es autosuficiente. En mi opinión, lo es, pero de un modo relativo. Ciertamente es posible leerlo y dar por completa la lectura de *Rayuela*, de ello darían fe todos los lectores que sólo han realizado esa aproximación y no tienen por qué saber que el libro completo es diferente. Sin embargo, así como está diseñado para sostenerse solo en el caso de una primera lectura, está diseñado para derrumbarse cuando se ve alterado por los capítulos “prescindibles”, porque el lector está marcado por las ilusiones que le genera el libro completo. No sólo por el hecho evidente de que el libro lineal es la “novela rollo chino” y esta

idea es muy criticada (Cortázar, 2007, p. 616), sino por varios elementos que están incluidos en este libro pero que son desarrollados en los capítulos “prescindibles”. Es decir, por los múltiples vínculos entre los dos libros, vínculos que ponen en cuestión la idea de que en realidad sean dos en tanto que nada parece propio únicamente del primer libro. Cuando estudiamos el orden de la novela, se verán varios vínculos entre Buenos Aires, París y los “otros lados”. Por lo pronto, cito algunos ejemplos.

Ya se mencionó que Morelli es aludido en el capítulo 4 a manera de un cabo suelto que remite al resto de la novela; lo mismo podría decirse de las breves menciones de Pola en el orden lineal. Y también se puede añadir que la cronología del libro es inverosímil: recuérdese que Oliveira vive de manera sucesiva el invierno francés y el verano argentino, lo cual es estrictamente imposible. Por supuesto, no dejaría de serlo en la lectura del libro completo, pero allí es claro que la encadenamiento narrativo está muy lejos de ser una prioridad en la visión de literatura que propone Morelli. Más aún, por el modo en que Perico señala que Morelli comete este tipo de errores (Cortázar, 2007, p. 616) se puede inferir que el aparente equívoco es intencional. Por último, intercalar renglones en el capítulo 34 es una estrategia propia de los capítulos “prescindibles” que curiosamente se encuentra en la lectura lineal. Se trata de otro cabo suelto, una incongruencia solitaria que sólo tiene sentido inmersa en el discurso de los capítulos “prescindibles”. De hecho, no es del todo extraño encontrar personas que leyeron *Rayuela* linealmente y no ven por qué causó un impacto tan grande en la literatura hispanoamericana; prueba, acaso, de que el libro lineal apenas se sostiene. *Rayuela* no es dos libros en la medida en que el primero es completamente absorbido por el segundo. No hay nada del primer libro que no haga parte también del libro completo, pero en cambio hay múltiples elementos en la lectura completa que alteran nuestra aproximación a los 56 capítulos vistos como

una unidad. Por esta razón, si bien existe un grupo de lectores que sólo se aproximan al texto parcialmente, en la medida en que aquello que llamamos *Rayuela* incluye múltiples elementos esenciales por fuera de esa aproximación, es válido afirmar que esa aproximación es tan solo parcial. En todo caso, piénsese que es difícil decir que se leyó la obra del argentino porque una obra incluye todos sus elementos y es evidente que al libro lineal le faltan cientos de páginas. Nadie publica un escrito sobre *Rayuela* sin haberla leído completa.

### **3.2.2 Un libro que ni es muchos ni es dos...**

En cuanto a la posibilidad de que el contenido completo de *Rayuela* se preste para ser leído en cualquier orden, hay dos escenarios que debemos contemplar. Uno en el cual otros órdenes producen un resultado muy similar, y otro en el que producen algo considerablemente distinto. El primero podría ser descrito con la imagen de un rompecabezas y el argumento para sustentarlo sería que, gracias al modo en que *Rayuela* prescinde de conexiones tradicionales, el texto es lo suficientemente flexible como para que el orden no nos preocupe: por cualquier rumbo el resultado sería el mismo. Con la salvedad, claro está, de que releer es siempre diferente, como señala Wolfgang Iser. Puede que ésta no sea una posibilidad tan atractiva como la del libro-laberinto –o sea, el segundo escenario– pero ciertamente hay que considerarla. Diríamos entonces que la escasez de hechos narrativos en la novela permite una lectura más libre, según la cual los hechos seguirían siendo los mismos, pero su orden perdería relevancia. Nótese, adicionalmente, que la cronología de la novela es bastante confusa y esto aporta a la idea de una serie de textos que formen una unidad independiente de su cronología. No me refero únicamente a la simultaneidad del tiempo en París y Buenos Aires, sino también a varios

hechos particulares. ¿Cuándo conoce Oliveira a Pola: antes o durante su relación con la Maga?, ¿en qué orden suceden los episodios del Club y cómo encajan con los encuentros de Oliveira y la Maga?

Si entendemos *Rayuela* como un rompecabezas, los pocos hechos narrativos permanecerían y no sería importante el orden en que los fuéramos sumando; cada pieza iría en su lugar y la imagen final sería siempre la misma. Esto de suyo niega la noción de que *Rayuela* sea muchos libros. Por demás, no resulta conflictiva la idea de que el libro de Morelli fuera uno solo que el lector construye como quiera; el proyecto no dejaría de ir en contra de la novela causal y a favor de un puente con el lector, por nombrar algunos de los aspectos que hemos visto. En otras palabras y abandonando ya el tono hipotético, el lector que decide crear su propio orden simplemente está releyendo la novela, algo que parece cerrar la novela más que abrirla. No creo que *Rayuela* sea como un rompecabezas, pero sí que todo orden aleatorio es en realidad una relectura porque sólo leyendo *Rayuela* según el Tablero de Dirección se postula esta posibilidad. La cuestión es que esa lectura inicial marca la manera en que el lector se aproxima a las posibilidades de interpretación que tiene el texto.

Pensemos ahora en la imagen contraria, la de *Rayuela* como un libro-laberinto. Si el capítulo 7 (aquél que describe un beso amoroso) es ubicado en otro contexto, podría interpretarse como una reconciliación entre la Maga y Oliveira, como un beso de Oliveira y Pola, o inclusive como uno de Oliveira y Talita. La coherencia textual de *Rayuela* impondría ciertos límites cuando se altera el orden propuesto, pero existen muchas posibilidades que seguirían siendo parcialmente coherentes y por eso no podría ser un rompecabezas. Cuando menos, si el capítulo 56 es puesto al final, los capítulos posteriores en los que aparece Oliveira dejarían de ser

posteriores e indudablemente la novela terminaría con el suicidio del personaje. Y, en todo caso, no podemos decir con certeza hasta dónde se podría llegar sin romper con los límites de la novela: quizás es posible alterar los hechos mismos, por ejemplo, conjugando algún episodio de la novela con otros en que se entra en el campo de los sueños (143 y 100, por ejemplo) y lograr así que se interpretaran esos episodios como si fueran un sueño. No obstante, dado que el lector debe seguir el orden del Tablero antes de contemplar la idea de otras lecturas, semejantes posibilidades quedarían anuladas en tanto que ya se conoce el contenido de la novela. En últimas, cualquier choque cronológico implicaría actos conscientes de analepsis y prolepsis. De manera más sutil, si ya hemos interpretado un capítulo no narrativo pensando en aquellos adyacentes, no es fácil olvidar esa interpretación para darle cabida a otras que en lugar de complementarla, la reemplacen. En suma, haber leído la novela según el Tablero defiende al texto de cualquier interpretación que resulte considerablemente distinta. Por esta razón, el lector no está leyendo otra novela, aunque en rigor el texto quizás lo permita, sino que está releendo la misma. Supuesto que existan otros órdenes coherentes, la obra nos limita al momento de contemplar esas posibilidades.

*Rayuela* no es como un rompecabezas porque la posibilidad misma está viciada en tanto que es necesario leer primero el orden del Tablero. Existen varios capítulos lo suficientemente ambiguos como para que potencialmente puedan ejercer funciones distintas a las que propone el Tablero, funciones que a lo mejor el autor no habría previsto. Por demás, es discutible que inclusive los capítulos de contenido más concreto pudieran ejercer funciones distintas. El punto está en que, como nunca estamos abiertos a la posibilidad de leer al azar sin conocer el contenido del texto, ya contamos con instrucciones para “armar la novela” que indican una dirección específica. Sin embargo, afirmar que se trata de un rompecabezas de alguna manera es-

taría ignorando las posibilidades que brinda el texto con su polisemia. Que en la práctica *Rayuela* pueda dar la impresión de que el orden no altera el producto se debe a que se parte siempre de un orden, y no a que efectivamente esto sea así. Por otra parte, *Rayuela* tampoco es un libro-laberinto porque la lectura según el Tablero es demasiado sólida como para cederle espacio a otras posibilidades aparentemente viables. Nótese que la refutación de ambos escenarios tiene un argumento en común, y es que en el orden de los elementos se juega cierta parte del lenguaje literario.

Debemos mencionar que la memoria del lector y el modo necesario en que la aplica cuando relea un texto no constituye un argumento que niegue definitivamente la posibilidad de órdenes distintos. Percepción y memoria, como señala Iser, no son lo mismo. Es falso suponer que toda reorganización está totalmente limitada por la memoria del lector en tanto que éste olvida una parte considerable de lo que ya ha leído. Ciertamente las posibilidades más radicales que permita el texto quedan bastante reprimidas por aquello que produce la lectura inicial, pero sería demasiado decir que el lector recuerda, por ejemplo, el capítulo de Irineo y lo relaciona, sin importar en dónde se encuentre, con los capítulos 15 y 16. Adicionalmente, el proceso de lectura es bastante complejo, si tomamos en cuenta que ninguna ilusión que maneje el lector es total, podríamos concebir que, en el experimento de reorganizar *Rayuela*, aunque el lector reviva una lectura producida por el Tablero, podría también jugar a encontrar posibilidades diferentes a partir de una reorganización de los capítulos. En otras palabras, podría estar consciente de que está rompiendo con la lectura del Tablero, y aún así, llevar a cabo este experimento motivado por lo que afirma Morelli.

Acerca del libro-laberinto, se puede afirmar con tranquilidad que ningún lector de *Rayuela* sostendría seriamente, por ejemplo, que Rocamadour no muere, argumentando que reorganizó la novela y logró que el episodio narrado en el capítulo 28 funcionara como una alegoría, un ejercicio mental de Oliveira, o quizás una pesadilla de la Maga. No puedo proporcionar un ejemplo lo suficientemente coherente y a la vez descabellado, pero supóngase una interpretación a partir de algún orden extraño que fuera evidentemente disparatada, aunque, estrictamente hablando, irrefutable. De nuevo, se ve la paradoja en *Rayuela*: si este lector argumenta la validez del desorden, es porque reparó en la relación que se puede establecer entre las frases de Morelli y la escritura de la novela; a su vez, si reparó en ello, es porque está consciente de la “intención del texto”, y, si es así, no puede creer seriamente lo que defiende. Es como sostener que *Pierre Menard, autor del Quijote* fue escrito por Dante y atenerse a las consecuencias de ello. Con lo anterior me permito otra referencia a Jorge Luis Borges. En el cuento mencionado, el narrador habla acerca de un simbolista francés ficticio, Pierre Menard, que adoptó el propósito de escribir *El Quijote*, obra evidentemente ya escrita por Cervantes. En el momento cumbre de este relato, el narrador compara dos fragmentos de *El Quijote*, uno que proviene de Cervantes y el otro de Pierre Menard. Por supuesto, son idénticos hasta en su puntuación, pero el resultado de ambas lecturas es considerablemente distinto porque, si bien el texto es el mismo, la idea de autores diferentes en la mente del narrador genera cambios en la parte “no escrita” del texto. Digo, entonces, que podríamos imaginar a alguien que leyera este cuento, y, a partir de la idea central, decidiera él mismo suponer que no es de Borges sino de Dante. De hecho, el cuento termina exhortándonos a aplicar “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges, 2007b, p. 538). Nuestro lector hipotético expondría, acaso, el carácter profético del poeta italiano, y su manejo asombrosamente hábil

del castellano del siglo XX. Nosotros, por supuesto, no le creeríamos; entenderíamos en qué consiste la broma y por qué la llevó a cabo, pero sería evidente que está jugando con una idea, como el mismo Borges lo hizo al escribir ese cuento. Ahora bien, los distintos elementos de *Rayuela* hacen que un engaño similar sea más difícil de realizar, pero no más convincente y considero que no sería distinto en su naturaleza. En efecto, ante el lector que defiende su orden propio en contra de aquel propuesto por el Tablero –algo que sólo puede ocurrir gracias al Tablero– sabríamos de dónde obtuvo la idea, pero no iríamos al extremo de creer que se trata de una interpretación de *Rayuela*, sino más bien de un ingenioso acto creativo.

### **3.3. La intención de la obra**

Buena parte de las discusiones de teoría literaria trabajan el problema del “sentido (o la pluralidad de sentidos, o la ausencia de un sentido trascendental) de un texto” (Eco, 1997, p. 36). Umberto Eco aborda de nuevo este debate en *Interpretación y sobreinterpretación*, una serie de conferencias que dictó en Cambridge treinta años después de la publicación de *Obra abierta*. A lo largo de estas conferencias, Eco maneja un concepto con el que se puede encontrar un punto medio entre los dos polos de la discusión: la *intentio operis* (intención de la obra). Los polos son, por un lado, si un texto tiene un único y verdadero sentido, o si, por el contrario, no hay límites en la interpretación que pueda realizar el lector. Veamos, pues, en qué consiste ese punto medio y qué lugar tiene el concepto de *intentio operis*, ya que este concepto permite descartar todas las lecturas extravagantes que podrían hacerse de *Rayuela*.

Voy a trabajar a continuación algunos puntos de esta discusión y para hacerlo es necesario incluir un elemento fundamental de la convención literaria: la noción de autor. Es un hecho

que todo lector, cuando se aproxima a un texto, está pensando ideas que no son propiamente suyas. Si tiene fe en que esos pensamientos están agrupados de manera coherente y significativa es porque trabaja con el supuesto de que alguien los pensó y los agrupó de modo coherente. Y este supuesto –justificado, por demás– influye enormemente en el modo en que leemos.

En *Obra abierta* Umberto Eco afirma lo siguiente (léase con *Rayuela* en mente):

Quando se habla de obra de arte nuestra conciencia estética occidental exige que por “obra” se entienda una producción personal que, aún en la diversidad de placer estético que produzca, mantenga una fisionomía orgánica y evidencie, como quiera que se entienda o prolongue la huella personal en virtud de la cual existe, vale y comunica. (Eco, 1965, p. 52)

Ahora bien, sobre el problema de los sentidos de un texto, a causa de esa “conciencia occidental” alguien podría afirmar que si se busca algo así como una interpretación correcta, la única verdaderamente válida consistiría en descifrar la intención del autor. Esto, por supuesto, conlleva varios problemas. Es imposible comprobar que cierta lectura en efecto corresponde con la intención del autor sencillamente porque la mayoría de las veces no es posible confrontarlo. Si acaso existen herramientas para franquear esta barrera son más un peligro que un método de lectura porque se preocupan más por todo tipo de datos biográficos, contextuales y psicológicos, que por el texto mismo. Además, existen múltiples ejemplos en los que el autor está presente para manifestar su desacuerdo con cierta lectura y notamos que la lectura misma es más interesante que aquello defendido por el autor. Es común oír decir a alguien ante este choque que cosas como el lenguaje, el Ser, o el colectivo, hablan a través del autor aunque éste no lo sepa del todo. En suma, la intención del sujeto empírico que escribe un texto es “muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante en la interpretación de un texto” (Eco, 2002, p. 35).

Pensemos ahora en la posibilidad de que el significado de un texto sea aquello que dice independientemente de su autor empírico y del lector empírico. Si alcanzamos a suponer que sólo sería verdaderamente válido descifrar la intención del autor, es porque, en últimas, éste quiso decir algo, mientras que determinar cuál es significado de un texto sin ese apoyo en el autor puede ser aún más complicado, en tanto que el lector siempre tiene un papel considerable. Es probable que la polisemia de un texto vaya más allá de lo que estaríamos dispuestos a aceptar en un principio. El ejemplo de *Pierre Menard, autor del Quijote* es bastante útil porque muestra cómo un breve fragmento puede cambiar sustancialmente sin que alteremos uno solo de sus signos, basta con el ejercicio mental de imaginar a otro autor y lo que el texto “dice” resulta bastante distinto. Quizás es por esto que fracasaron los grandes proyectos teóricos del siglo XX, porque estudiar el modo en que un texto expresa un sentido o varios está mediado por el modo en que nosotros leemos. Sin embargo, que sean inevitables los huecos de todo texto y su número indeterminado de posibilidades y que nosotros como lectores contemos con arsenal de asociación vastísimo, no quiere decir que un texto no imponga límites. “(L)as palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado material que el lector no puede dejar pasar por alto en silencio” dice Umberto Eco ante la idea de que “un texto es sólo un picnic, en el que el autor lleva las palabras y el lector el sentido” (Eco, 2002, p. 34). Esos límites, sumados a la noción de autor que el lector tiene en la mente, hacen que podamos hablar de algo así como la intención de la obra.

Al final de la primera conferencia “Interpretación e historia”, Eco realiza un ejercicio interesante que ya había ilustrado en su “Introducción” a *Los límites de la interpretación*. En ese ejercicio trabaja todos los posibles sentidos que puede tener una nota en la que se ofrece una cantidad de higos a manera de regalo (Eco, 2002, pp. 52-55). Eco se pregunta sistemáticamente

te qué sucedería si retiramos al receptor, al emisor, al esclavo que lleva los higos junto con la nota, a los higos mismos, y llega al extremo de imaginar qué sucedería si la nota es leída por un estudiante de lingüística en una isla desierta. La conclusión es que incluso en ese escenario, aunque la nota pueda ser entendida como un código en el que los 30 higos significan en realidad 30.000 soldados, o un escrito alegórico, el texto no se prestaría para decir cualquier cosa, como que Napoleón murió en cierto lugar y fecha. Más aún, Eco cree que probablemente el sofisticado intérprete pensaría que el texto se refería a un esclavo y unos higos concretos, pero que había perdido ya todo poder referencial (Eco, 2002, p. 54). En otras palabras, por mucho que pueda decir un texto, no puede decir *lo que sea* y además existen ciertos criterios económicos con los cuales podemos reducir sus posibles significados. Así como es posible determinar el significado de una palabra que tiene varias acepciones según el contexto, es posible conjugar los elementos literarios como parte de una convención para realizar una apuesta interpretativa lo suficientemente segura (Eco, 2002, p. 75). Las oraciones en un texto serían el contexto de cualquier significado particular que tenga una oración particular, de manera que la relación entre todos los elementos limita las constantes ambigüedades que tiene cada uno.

Es así que aparece la idea de que es la *obra* la que tiene una intención que debemos considerar. Esto no equivale a decir que el texto necesariamente significa algo específico, porque la intención de la obra puede incluir la posibilidad de que sea leída de manera tal que produzca múltiples interpretaciones. Lo que quiere decir es que, a partir de la coherencia textual y de un sistema de significación convencional, el lector conjetura de qué manera debe leerse el texto, con lo cual él mismo limita la gama de interpretaciones a aquella(s) que considera razonable(s). Existe, pues, una tensión entre lector y texto porque la intención de la obra es producir

un lector modelo: alguien que lea el texto como está hecho para ser leído, pero la intención de la obra no es algo que podamos señalar en sí, sino “el resultado de una conjetura por parte del lector” (Eco, 2002, p. 76).

El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar una interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado. (Eco, 2002, p. 77)

Considero que Umberto Eco logra una solución notable ante el problema de si el modo en que debe ser leído un texto es el modo en que su autor quiso que fuera leído. Ante la difícil –aunque secretamente irrelevante– cuestión de si el texto pide ser leído de un modo distinto de aquél pensado por el autor, allí donde discrepan las dos intenciones, o donde no sabemos si coinciden, el problema se resuelve sin tener que recurrir al autor empírico y sin negar que el texto exige cierta lectura, porque la figura del autor siempre está presente: es una función de la obra. En otras palabras, la intención de la obra no es reducible a la intención del autor pero ésta última, una conjetura del lector, funciona con el supuesto de que hay un autor. Puede que inconscientemente o conscientemente estemos buscando el “verdadero” significado del texto, pero en realidad lo que hacemos es entrar en un juego de convenciones en el que podemos interpretar un texto bajo el supuesto de que así debe ser interpretado.

En cuanto al problema de cómo hace el lector para hallar la intención de la obra, Eco nos dice que se trata de “reconocer una estrategia semiótica” (Eco, 2002, p. 77) y da el siguiente ejemplo estilístico. Si un relato comienza con la frase “érase una vez”, por un sistema de convenciones está apuntando en la dirección de un relato infantil. Puede que en realidad se trate de

una frase irónica, pero inclusive si ése es el caso, es importante que el lector lea la frase inicial como si anunciara un relato infantil para que el juego irónico posterior funcione (Eco, 2002, p. 77). Así pues, este tipo de convenciones son como pistas que el lector utiliza para suponer de qué modo debe leerse un texto. Y ¿cómo demostrar una conjetura acerca de la *intentio operis*? “La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente” (Eco, 2002, p. 77).

Se podría decir que Umberto Eco emplea las mismas herramientas que algunos han pretendido utilizar con el fin de hallar el sentido verdadero o trascendental de un texto, pero lo hacen tan sólo para sostener la existencia de lecturas sensatas. Pienso que el debate que se ha venido trabajando es complejo y controversial porque resulta difícil distinguir todos los elementos que están en juego. Es comprensible que muchos sostengan la idea de que todo texto tiene una lectura correcta porque son frecuentes las ocasiones en que la intención de la obra y la intención original del autor se asemejan a tal punto que suponemos válida la existencia de esta última. La intención del autor en últimas es un criterio falso y notar que los textos no significan por sí solos, lleva inevitablemente a la revelación de que el lector cumple un papel fundamental. Así las cosas, aunque en el otro extremo se haya llegado a pensar que el papel del lector es tan predominante que cualquier cosa que haga con el texto es válida, no deja de ser cierto que una obra está concebida en medio de convenciones y, por el modo en que éstas funcionan, sí es posible hablar de algo así como la sobreinterpretación de un texto.

Podemos aceptar una especie de principio Popperiano según el cual si no hay reglas para averiguar qué interpretaciones son las ‘mejores’, existe una regla al menos para averiguar cuáles son las ‘malas’”. No podemos decir si las hipótesis keplerianas son definitivamente las mejores pero podemos decir que la explicación ptolemaica del sistema solar estaba equivocada. (Eco, 1992, p. 62)

Incidentalmente, Eco también se refiere a *Pierre Menard, autor del Quijote* en una de sus conferencias. El italiano afirma que es divertido e intelectualmente fructífero leer *La imita-*

*ción de Cristo* como si fuese una obra de Joyce, o sea, llevar a cabo uno de los juegos que propone el cuento de Borges según el método de Pierre Menard (Borges, 2007b, p. 538). Sin embargo, Eco considera que

esta clase de lectura ofrece una ‘plantilla’ adecuada para unas pocas frases de la *Imitación*. Todo el resto, la mayor parte del libro, resiste esta lectura. Si por el contrario leo el libro según la enciclopedia medieval cristiana, éste parece textualmente coherente en cada una de sus partes. (Eco, 2002, p. 78)

Menciono esto porque es un ejemplo que utiliza el autor italiano para señalar que “la coherencia textual interna controla los de otro modo incontrolables impulsos del lector” (Eco, 2002, p. 78). Se trata de un punto central en el problema de si *Rayuela* se puede leer otros órdenes. Lo que pretendo mostrar es que desordenar los capítulos de esta novela va en contra de la intención de la obra, a pesar de que Morelli mismo lo sugiera. Muchos de sus capítulos se prestan para realizar juegos interpretativos al mezclarlos de distintos modos, pero el texto total no permite que exploremos todas las posibilidades que habría en el acto de intercambiar capítulos, porque en ese tipo de juegos se pierde la coherencia general. El caso hipotético de un orden coherente, pero sustancialmente distinto que genere interpretaciones tan sólidas como aquellas propias del orden del Tablero es sumamente improbable. Y en todo caso, la iniciativa misma iría en contra de las dinámicas de lectura, en parte por lo que se dijo acerca de anticipación retrospectiva propia de la relectura, y en parte también porque alterar el orden hace demasiado difícil que logremos imaginar un autor modelo. Como se dijo, aunque el autor empírico sea irrelevante, Cortázar-autor-modelo cumple un papel fundamental en nuestra mente, de manera que nos genera conflicto mantener la ilusión de lectura cuando proponemos órdenes, y subsiguientemente interpretaciones, que éste no pudo en modo alguno prever.

Se sigue de todo lo anterior que lecturas verdaderamente diferentes por fuera del Tablero no son algo que se debe prohibir, argumentando una verdadera lectura que quedara así violentada, sino algo que no está acorde a la intención de la obra y que se saldría de las convenciones literarias: un acto consciente de sobreinterpretación, o sea algo imposible, sobre todo si se defiende que es la obra la que pide estos actos. En efecto, si alguien sostiene que Rocamadour no muere en una lectura hecha a partir de los capítulos de *Rayuela*, tanto ese alguien como nosotros pensaríamos que se está sobreinterpretando el texto. Hay que reconocer que se configura un juego bastante curioso a partir de las frases de Morelli en tanto que el lector imagina un autor modelo al tiempo que Morelli finge ser el autor de *Rayuela*, pero este malentendido se soluciona dado que Morelli no puede ser el autor modelo de *Rayuela*.

En resumen, gracias a Wolfgang Iser y a Umberto Eco se vio que el lector tendría varios impedimentos si quisiera leer la novela en cualquier orden; por supuesto, más allá de lo que sería un acto normal de relectura. Dichos impedimentos podrían ser descritos como el choque que experimenta el lector cuando se enfrenta a la posibilidad de alterar radicalmente su propia lectura, ya que debe destruir la imagen de autor que él mismo había creado. Paradójicamente, es con la sugerencia de Cortázar-Morelli que la iniciativa tendría lugar en un principio. Así pues, las interpretaciones que logre hacer del texto tendrían que justificarse a sí mismas con la idea de un autor modelo que así planeó la obra; sin embargo, en tanto que semejantes interpretaciones tienen que ser considerablemente distintas, sería inevitable que resultaran descabelladas.

### 3.4. El Tablero de Dirección

En este punto es importante entender que el encadenamiento de capítulos cumple un papel esencial en *Rayuela*: alterar el orden hace diferencia. A lo largo de este texto hemos contemplado de manera constante dos escenarios, uno en el que releer *Rayuela* en desorden es simplemente eso: releer; y otro en el que el lector decide tomar un papel activo a partir de las palabras de Morelli y explora los límites del texto para ver qué posibilidades permite. Debe quedar claro que el primer escenario sólo es posible por el modo en que, releyendo, anticipamos retrospectivamente lo que ya sabemos. Lo cierto es que el orden de los fragmentos altera el significado de los mismos. Con esto en mente, pretendo señalar las funciones que cumple el orden del Tablero en la lectura de *Rayuela*.

Hay dos cosas que debemos entender. Por un lado, la contigüidad entre capítulos expresa relación, y, por el otro, la estructura general de la obra está pensada con la aproximación del lector en mente. El primer hecho, fácil de comprobar, implica que no es casual saltar de un capítulo a otro, e inclusive implica que muchos capítulos “prescindibles” se justifican por el lugar que ocupan. Piénsese que si acá especulamos sobre lo que podría suceder cuando se ordenan ciertos capítulos de otra manera, y si afirmamos que lograr interpretaciones insólitas rearmando la novela es un acto de sobreinterpretación, es porque en la secuencia de los fragmentos utiliza la contigüidad como una convención. Muchas de las conjeturas que el lector realiza acerca de la *intentio operis* provienen de las relaciones que nos sentimos con derecho a establecer entre capítulos adyacentes. Se trata de relaciones que sin duda alguna el texto sugiere y que además justifican la presencia de varios capítulos. En cuanto el segundo hecho, así como ciertas narraciones mantienen el suspenso presentando la información en una manera

específica, así también *Rayuela* está pensada par ser leída en orden. Puede que esto no suceda tan explícitamente en el plano narrativo, como sería el caso de un relato sobre Sherlock Holmes, pero sucede en ése y otros planos sin embargo. Por lo pronto, me interesa presentar varios ejemplos de cómo capítulos adyacentes están relacionados, más adelante retomaré la cuestión del orden general.

Preguntémonos lo siguiente: ¿por qué, siendo que Morelli quiere romper con los hábitos de lectura, es posible interpretar muchos de los capítulos más opacos a la luz de aquellos inmediatamente cercanos?, ¿acaso no sería más interesante, dentro del juego que propone *Rayuela*, que dos capítulos sugerentemente relacionados estuvieran lejos entre sí? De hecho, no. Lo planteo en esos términos porque el juego que se propone *Rayuela* de romper con nexos y convenciones da la impresión de que los capítulos “prescindibles” más ambiguos son un quiebre total de toda convención, pero no es así: es notable que éstos capítulos guardan una relación con aquellos que los rodean y precisamente en eso consiste el juego. Se podría ver esto pensando que es casi reprochable que Cortázar no se esfuerce por esconder más esta conexión. O, por el contrario, podría pensarse que Cortázar es amable en la medida en que no va al extremo de haber ubicado todos los capítulos “prescindibles” al azar ya que interpretarlos hubiera sido mucho más difícil. Una vez familiarizados con las dinámicas de *Rayuela* parece obvia la conexión en la secuencia de capítulos 14-114-117. En el primero, Wong le muestra unas fotos de tortura a otros miembros del Club, y en los otros dos capítulos, encontramos textos que hablan sobre la pena de muerte. Lo cierto es que en el juego literario de *Rayuela* se rompe con muchas convenciones, pero esto es algo que inevitablemente se debe hacer de un modo parcial. Romper con toda tradición, lejos de construir el puente que Morelli busca entre autor y lector, haría imposible toda aproximación por parte del lector. Por ejemplo, si el glíglico estu-

viera compuesto en su totalidad de palabras inventadas, nosotros como lectores no podríamos entender absolutamente nada. De igual manera, *Rayuela* se vale de muchas convenciones al tiempo que rompe con muchas otras. Así pues, es preciso reconocer que la contigüidad de los capítulos expresa un tipo conexión utilizada frecuentemente por Cortázar. De hecho, que en *Rayuela* se mantengan ciertas convenciones no es tan sólo un requisito, es algo que la novela usa para su provecho, como sucede en el caso del glíglico. La gracia de los capítulos “prescindibles” es el modo en que despiertan asociaciones en la mente del lector y no el reto que le puedan imponer; más allá de permitir que el lector se aproxime a ellos, es así que logran su efecto.

Andrés Amorós, en su “Introducción” a la obra de Cortázar, presenta un compendio espléndido de vínculos que existen entre los capítulos de *Rayuela*, probando que el orden de los capítulos “prescindibles” está muy lejos de ser arbitrario. Por ejemplo, Amorós menciona los dos ciclos que ya hemos citado, aquel compuesto por la violación de la Maga y la crueldad de Irineo; y aquel compuesto por las fotos de Wong y los textos en que se habla de la ejecución de un hombre y unos niños. Curiosamente, para él, ambos núcleos componen uno solo que versa sobre la crueldad y, en efecto, todos los capítulos están seguidos. No se le escapa tampoco el modo en que la visita a Morelli en el hospital desata en el Tablero una serie de morellianas; asimismo, Amorós menciona el vínculo particular entre el capítulo 82, una de ellas, y el recuerdo que Oliveira tiene de la misma, en el capítulo inmediatamente posterior (99): “Sí, pero la nota en que habla del ‘swing’ que pone en marcha el discurso” (Cortázar, 2007, p. 613). Por otra parte, es interesante ver las relaciones propias que establece el comentarista. En una, considera que es importante el contrapunto de ver a Ceferino “organizando el mundo por corporaciones”, mientras que Talita, Traveler y Oliveira alcanzan “el centro de la mandala, el

cosmos” en el capítulo 54. En otra, ve una relación entre las historias del manicomio y los textos de personas que oficialmente no están locas, pero que ciertamente lo parecen: “el reformador de la ortografía *Renovigo* (69), anunciado ya en el capítulo 49, las cartas del licenciado Juan Cuevas sobre la soberanía mundial (89) y el proyecto de Ceferino Piriz, distribuido por entregas (129, 133)” (Amorós, 2007, p. 54).

Ya hemos dicho que el capítulo sobre los riesgos del cierre relámpago (130), ubicado inmediatamente después de que Rocamadour muere, le quita al relato el tono novelístico, *pathetico*, el tono propio de novelas que hacen psicologías. Similarmente, Amorós considera que se trata de un contraste irónico, aunque preferimos el matiz que tiene ver este capítulo como un quiebre con la dinámica emotiva que adquiere la obra. Otro punto que valdría la pena comentar con Amorós es que él relaciona el capítulo 143, un texto sobre los sueños de Talita y Traveler, con el 100, pues allí Oliveira describe un sueño que tuvo. Ciertamente estoy de acuerdo, pero me pregunto si ambos capítulos no tienen otra conexión presente en aquel que los precede: el capítulo 153 es una cita de Jean Tardieu en la que se insinúa la relación de dobles propia de Oliveira y Traveler. A mi parecer, el tema de los sueños justifica la temprana aparición de Traveler, y, a su vez, esta aparición justifica el texto de Tardieu. Nótese que en estas variantes consiste el papel propio del lector. El punto de todo esto es que las conexiones entre capítulos varían en grados de sutileza, pero, sin duda alguna, se encuentran presentes y aportan enormemente a la dinámica de la novela. Cito ahora algunos de los nexos más directos que señala Amorós:

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

La frase final del capítulo 6 vuelve a tomarse, como inicial del 93: “pero el amor, esa palabra.”

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

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

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

Sueña Horacio con su infancia (123) y lo recuerda, luego: “estaba pensando en un sueño, ché, disculpá” (122).

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

Amorós concluye:

Toda esta enumeración, tan aburrida, puede servirnos de base para afirmar, con más seguridad, que no son inconexos los “capítulos prescindibles”. No podrían –como algunos han pretendido- suprimirse de la novela sin grave pérdida. Cortázar les da este título: “De otros lados”. En realidad, aunque no se advierta a primera vista, son el hilo que enlaza todo lo que sucede *de uno y otro lado*. (2007, pp. 53-55)

Finalmente, cabe señalar que el orden general de la obra también cumple una función importante. Alguien podría pensar que el Tablero sólo establece el tipo de conexiones que señaló Amorós y que, por tanto, la novela sigue siendo bastante fragmentaria, ya no en términos de capítulos sino de núcleos temáticos. De alguna manera, esto es cierto, pero los núcleos siempre se entrelazan y confunden, y además no hay ningún indicio para diferenciarlos por fuera del orden del Tablero porque lo que sí es arbitrario es el número que llevan los capítulos “prescindibles”. Podríamos imaginar que los ejes temáticos estuvieran agrupados de forma numérica, las morellianas, por ejemplo, podrían llevar números sucesivos y, de igual manera, los capítulos dedicados a Pola podrían ir –digamos– del número 80 al 86. En ese caso, a lo

mejor sería posible leer *Rayuela* linealmente de principio a fin. Sin embargo, la obra no permite esa posibilidad. Pienso que esto recalca el hecho de que lo único que tenemos es el orden del Tablero. Más aún: deja claro que ni siquiera un orden paralelo al del Tablero, uno que aspirara a la idea de rompecabezas, sería viable porque rompería el orden en que el lector recibe la información. Señalo algunos ejemplos de esto. El capítulo 73 introduce los temas centrales de la novela, y en esa medida funciona como una introducción a toda la obra. Por otra parte, el núcleo de capítulos que se tildó de evidente –el de la violación de la Maga y la pena de muerte– ocurre al principio, cuando el lector apenas se está familiarizando con las dinámicas del Tablero. Pensemos también que el capítulo 99, explícito y fundamental en el discurso de *Rayuela*, sólo aparece hacia el final del relato en París. Y quizás el ejemplo más significativo en ese sentido es capítulo 66. Se trata de la última morelliana y por eso adquiere connotaciones que no tendría en otra parte. Allí se nos cuenta que Morelli escribe, como posible final a uno de sus libros, la frase: “(e)n el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay” (Cortázar, 2007, p. 531). El narrador explica que la frase se repite a lo largo de toda la página dando la impresión visual de un muro infranqueable. Sin embargo, en una única ocasión, falta la palabra *lo*, y ese hueco entre los ladrillos permite que todavía se vea un rayo de luz. Tomando en cuenta el contenido de la frase, la imagen que presenta Cortázar, y sobre todo el lugar de este capítulo, es posible inferir que se trata de una suerte de conclusión. En efecto, el tono melancólico de la novela sugiere que lograr la antropofanía de la que habla Morelli es demasiado difícil. Por supuesto, y eso es algo que también expresa la novela, aunque parezca imposible alcanzar el Yonder, el más allá, siempre hay una luz que permanece y que se ve en todo lo lúdico que tiene *Rayuela*.

La conclusión en lo que respecta al orden no puede ser otra: el Tablero de Dirección es fundamental en la lectura de *Rayuela*. De hecho, alterarlo parece más una idea de la novela que una posibilidad concreta para el lector. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar describe el rayuel-o-matic (1969, pp. 79-88), un aparato hecho para la lectura de *Rayuela*. Considero muy dicente el hecho de que este aparato tiene un botón para leer el orden lineal, otro para realizar la lectura completa, y uno en el que los resortes dejan de funcionar, pero no tiene ningún botón que permita órdenes aleatorios o posibilidades de programación distintas. De alguna manera, este aparato condensa lo que queremos afirmar: presionar el botón que deja leer cualquier capítulo simplemente es desactivar el aparato. No se puede prohibir que el lector decida leer la novela de cualquier manera, pero cuando lo hace deja de jugar a la *Rayuela*.

### **3.5 Juegos y engaños**

El último punto en contra de que se tome demasiado en serio la frase controversial de Morelli, consiste en señalar que este personaje no es del todo Cortázar. Hemos visto, primero, que leer *Rayuela* en desorden tiende inevitablemente a ser una relectura; segundo, que toda obra exige ser leída de cierta manera; y, por último, que el Tablero de Dirección entra en esas exigencias de la obra en tanto que constituye una parte esencial de *Rayuela*. Estos elementos sumados hacen que *Rayuela*, a pesar de lo que afirma Morelli, no se lea “como a uno le dé la gana” (Cortázar, 2007, p. 737). En ese sentido, no hace falta reiterar que la frase de Morelli aplicada a *Rayuela* es falsa, sino ver por qué sigue siendo significativa.

Es curioso el modo casi explícito en que Morelli se presenta como Cortázar porque, en realidad, no es explícito. Fernando Alegría opina, de manera jocosa, que Morelli “es una especie

de Ezra Pound al recobrar el sentido, o de Cortázar disfrazado mal, quiero decir, con una pe-  
luca que se le pasa cayendo” (1992, p. 721). Si es cierto que Cortázar apenas pretende escon-  
derse, ¿por qué no utilizar la estrategia de siempre y hacer que Morelli escribiera *Rayuela*?,  
¿qué particularidades se desprenden de que Morelli no sea solamente el autor enmascarado,  
sino también, y ante todo, un personaje de la novela?

En la historia de la literatura, los juegos metaliterarios son algo que se puede rastrear casi has-  
ta sus orígenes. Aunque no sea muy frecuente, tampoco es totalmente extraño encontrarnos  
con un texto en el que se afirma que un personaje escribe lo que nosotros leemos. El caso de  
Morelli, sin embargo, es bastante particular porque en ningún momento se dice que Morelli  
sea el autor de *Rayuela*; al contrario: es un hecho que no es así. Por muchas estrategias que  
emplee la novela para sugerir que Morelli es un portavoz de Cortázar, la novela sólo lo sugie-  
re, nunca lo afirma. No viene a lugar rechazar la idea de que Morelli habla en nombre de la  
novela, pienso que está más que justificado el consenso que tiene esa interpretación. Sin em-  
bargo, que la obra tenga un portavoz como Morelli implica muchas cosas particulares. Evi-  
dentemente, varios aspectos singulares de *Rayuela* se justifican con el discurso de Morelli; y  
hemos señalado que ese discurso es un elemento de la novela. Pensemos también en la si-  
guiente inversión: es cierto que los juegos literarios de *Rayuela* hacen parte de la poética de  
Morelli, pero también es cierto que la poética de Morelli hace parte de los juegos literarios de  
*Rayuela*. Creo que lo que sirve parcialmente para ocultar que Morelli es Cortázar, sirve tam-  
bién para sugerir que Morelli no es del todo Cortázar. Y esa distancia entre el autor y el pseu-  
do-autor de la obra revelan un aspecto paradójico en *Rayuela*. Antes de señalar a qué me re-  
fiero, veamos ejemplos de estas pequeñas diferencias tomando en cuenta, claro, que Cortázar  
acá no es el sujeto empírico que da entrevistas, sino la figura de autor propia de *Rayuela*.

En el famoso capítulo 73, respecto del napolitano que pasó años mirando un tornillo, se nos dice que “Morelli pensaba que el tornillo debía ser otra cosa, un dios o algo así” (Cortázar, 2007, p. 545) y el narrador-Oliveira opina que esa solución es demasiado fácil. Nótese que esto no es como las ocasiones en que el narrador se burla de Morelli, diciendo que cierta nota es pedantísima (cap. 79), o que Morelli tenía la manía de citar excesivamente (cap. 136), porque ambos casos caben dentro del espíritu autocrítico que propone el mismo Morelli. No: aquí la novela misma está en desacuerdo con el escritor ficticio. Digo la novela, y no Cortázar o el narrador, porque alguien podría objetar que es Oliveira el que opina que la solución de Morelli al problema del tornillo es demasiado fácil. Puede que sea así, pero eso no cambia el hecho de que la solución de Morelli es, en efecto, demasiado fácil. Lo que dice Oliveira, por el contrario, entra perfectamente en las reflexiones de la novela: “(q)uizás 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” (Cortázar, 2007, p. 545).

También considero significativas las múltiples ocasiones en que los juicios sobre la escritura de Morelli son demasiado severos. Recuérdese, por ejemplo, que los personajes de Morelli son de una inopia casi simiesca (Cortázar, 2007, p. 671), que cualquier best-seller escribe mejor que él (Cortázar, 2007, p. 616), o que “Morelli es un filósofo extraordinario, aunque sumamente bruto a ratos” (Cortázar, 2007, p. 612). En cierto punto Etienne nos cuenta que a Morelli “cada vez le preocupa menos la ligación de las partes”. Eso no es tan cierto si lo pensamos respecto de *Rayuela*, pero además añade: “el viejo, después de centenares de páginas, ya no se acuerda de mucho de lo que ha hecho” y eso sí es flagrantemente falso. Reitero, estos comentarios no hacen parte de la autocrítica incesante, y por tanto, de la novela de pudor ejemplar (Cortázar, 2007, p. 561). Se trata más bien de un juego burlón como los muchos que

tiene la novela, juego en el que se ve que Morelli, lejos de ser la máxima autoridad en *Rayuela*, es una figura ambigua como la Maga u Oliveira. En otras palabras, Cortázar juega con el Cortázar mal disfrazado: no lo esconde sino que finge esconderlo, y lo que dice Morelli no es la verdad última acerca de *Rayuela*, sino una parte de la misma.

Ahora bien, debemos afrontar un hecho paradójico: en cierta medida *Rayuela* es una novela paternalista. Piénsese que Cortázar toma al lector de la mano y lo lleva por el recorrido del Tablero, a pesar de que el Tablero es, entre otras cosas, una forma de no “agarrar” al lector sino hacerlo cómplice (Cortázar, 2007, p. 559). Por otro lado, un personaje constantemente va explicando la novela. El método de esto es elaborado pero no deja ser una ayuda para el lector que la necesita. Así pues, se dice que una interacción menos mecánica sirve para despertar al lector de su rol pasivo, pero inevitablemente resulta un poco pasivo leer una novela que viene con explicaciones de cómo ser leída y, en cierta medida, de cómo debe ser interpretada. Esto no quiere decir que no exista el lector activo de *Rayuela*, pues creo que esta novela se presta para una labor lúdica y creativa que va mucho más allá de ser espectador. Lo que quizás implica es que el lector-cómplice sólo es un imaginario de la novela. Sabemos que el orden del Tablero está lejos de ser la mera agrupación particular de una materia significativa. El lector, por lo tanto, no se enfrenta a notas sueltas e inconclusas que pueden ser articuladas de manera que una novela surge en la cooperación de autor y lector. Al contrario: se enfrenta a una novela ya concluida que esconde su compleja estructura en complejos imaginarios.

En ese sentido, es fascinante el modo en que *Rayuela* oculta su carácter paternalista (al tiempo que lo produce) con el discurso que profiere, un discurso que parte de un plano narrativo, llega a niveles estructurales y estilísticos, y alcanza incluso a mezclarse con ese orden que nos

libera al tiempo que nos esclaviza. El resultado es la broma última de *Rayuela*: generarle al lector la idea de que su papel no es en modo alguno pasivo y que él es un cómplice. Así como el lector-hembra piensa que los capítulos “prescindibles” son tan sólo un complemento opcional, el lector “cómplice” cree que está en la libertad de leer la novela como se le dé la gana, de hacer la novela que se le dé la gana, y no es así.

## CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido demostrar que *Rayuela* no es una *obra en movimiento*, o, lo que es lo mismo, que *Rayuela* no es una obra tan abierta como muchos han sostenido. Umberto Eco, en *Interpretación y sobreinterpretación*, dice algo que considero bastante significativo a la luz de este trabajo. Para introducir el tema de sus conferencias, el autor italiano menciona el libro que tanto hemos citado, *Obra abierta*, y al respecto nos dice:

Cuando se publicaron esas páginas, mis lectores se centraron sobre todo en el lado abierto del asunto y subestimaron el hecho de que la lectura abierta que yo defendía era una actividad causada por la obra (y tendiente a su interpretación). En otras palabras, me proponía estudiar la dialéctica entre los derechos de los textos y los derechos de sus intérpretes. Tengo la impresión de que, en el curso de las últimas décadas, se ha hecho demasiado hincapié en los derechos de los intérpretes. (Eco, 1992, p. 33)

En efecto, parece que este entusiasmo por la apertura de *Rayuela* ha llevado a interpretar la noción de lector-cómplice, no como el que juega con Cortázar en los términos que propone el autor, sino como el que realiza la verdadera *Rayuela* acorde a una total libertad creativa e interpretativa. El discurso de *Rayuela* puede dar pie a una interpretación tan radical sólo en tanto que finge ser la novela ideal que quisiera ser<sup>6</sup>. *Rayuela*, en últimas, es una ficción y no me refiero al hecho evidente de que Oliveira y la Maga no existen; quiero decir que *Rayuela* pone en escena ciertas ideas del arte y la literatura que no pueden atravesar los límites de la ficción. Ahora bien, esto podría verse como un ataque a la obra de Cortázar, pero no es así. En primera instancia, estoy señalando una cuestión de hecho: que existen límites de todo tipo, límites en lo que puede ser una novela, en lo que un texto puede significar, en lo que nosotros pode-

---

<sup>6</sup> Milagros Ezquerro opina que *Rayuela* incluye “no la proyección de sí misma, sino la proyección de su ideal” (1992, p. 620).

mos interpretar, etcétera. Sin embargo, no olvidemos que la ficción, a su manera, reemplaza a la realidad y esto es algo que *Rayuela* logra en los niveles más insólitos.

Negar el tipo de apertura que se le adjudica a la novela de Cortázar no debe entenderse como algo negativo, es una muestra de hasta qué punto el juego de *Rayuela* es de suyo una realidad. Es por esto que juzgué conveniente introducir la división entre un punto de vista *interno* y uno *externo*. Desde afuera la compleja estructura de esta obra resulta poco flexible; desde afuera *Rayuela* no puede (ni quiere) romper con ciertas características propias de la literatura; desde afuera, la idea de libro-laberinto es imposible de poner en práctica y esto es quizás válido para la literatura en general; desde afuera la conexión entre sus capítulos está preconcebida y el orden general de la obra también está cuidadosamente pensado. Todo lo cual no quiere decir que no haya campo para que el lector apele a todo tipo de asociaciones e interprete la obra de múltiples maneras, pero sí que esas interpretaciones no alteran sustancialmente lo que es la obra de Cortázar, como sucedería si forzamos el texto. *Rayuela* es una *obra abierta*, pero no una *obra en movimiento* porque imponiéndole el tipo de movimiento que alcanza a sugerir Morelli perdería su carácter de *obra*.

Sin embargo, interiormente *Rayuela* es una revolución artística y es también el puente que Talita, Traveler y Oliveira no logran mantener en el episodio del tablón (cap. 41): un puente literario, cuyo mensaje, cuyos clavos, es aquello mismo que lo sostiene. Considero maravilloso el hecho de que *Rayuela* logra fusionar forma y contenido a tal punto que lo interno parece desbordarse y el lector llega a pensar que *Rayuela* es infinita; que puede ser una mandala, o, en efecto, una bola de cristal en la que el micro y el macrocosmos se unen en una visión aniquilante (Cortázar, 2007, p. 151).

En este punto, quisiera recordar la comparación inicial que hicimos con un cuento de Borges: así como “El jardín de senderos que se bifurcan” da la impresión de ser parte de la novela-laberinto de Ts’ui Pên, así también *Rayuela* da la impresión de que es un puente vivo entre autor y lector. Sería un error, no obstante, creer que logran de hecho lo que sólo pueden aparentar. Y en todo caso, creo que no debemos menospreciar esta ilusión.

Finalmente, como en el muro de palabras de la última morelliana (cap. 66), quizá una cosa se logra filtrar en los límites de la ficción: los juegos de *Rayuela*. Esto porque la literatura es un juego que *Rayuela* “re-vive” del modo en que Morelli busca “re-vivir” al lenguaje (Cortázar, 2007, p. 614). Vargas Llosa, en su ensayo “La trompeta de Deyá”, afirma algo que podríamos adaptar a *Rayuela* en nuestros términos. El escritor dice que en los libros de Cortázar “juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector” (1998, p. 16). Los primeros tres lo hacen interiormente, inclusive el autor porque si bien Vargas Llosa se refiere a su amigo personal Julio Cortázar, nosotros diríamos que es el autor-modelo el que juega cuando dispone los capítulos en el orden particular que llevan. Sin embargo, el lector –y este sí es externo a la novela– juega a leer este texto que lo invita a pensar asociaciones menos mecánicas y a saltar de un lado a otros del libro. Lo que no debemos olvidar es que todo juego tiene reglas y una de las fundamentales es seguir el orden del Tablero.

## REFERENCIAS

- Alegría, F. (1992), “*Rayuela: o el orden del caos*”, en Julio Ortega y Saúl Yurkevich (coords.), *Rayuela. Edición Crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, pp. 720-728.
- Amorós, A. (2007), “Introducción” en Cortázar, J. *Rayuela*, Madrid, Cátedra, pp. 15-88.
- Aronne, A. (1972), *Cortázar: la novela mandala*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.
- Alazraki, J. (1994), *Hacia Cortázar. Aproximación a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- Barrenchea, Ana María y Julio Cortázar (1983), *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Suramericana.
- Borges, J. L. (2007a), “El jardín de senderos que se bifurcan” en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 567-577.
- (2007b), “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 530-538.
- Cortázar, J. (1967), *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI.
- (2007), *Rayuela*, Madrid, Cátedra.
- Eco, U. (1965), *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral.
- (1990), *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Eco, U. et al (2002), *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press.
- Ezquerro, M. (1992) “*Rayuela: estudio temático*” en Julio Ortega y Saúl Yurkevich (coords.), *Rayuela. Edición Crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, pp. 615-628.
- Ingarden, R. (1989) “Concreción y Reconstrucción” en Warning, R. (edit.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
- Iser, W. (1987), “El proceso de lectura” en: Mayoral, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco.
- Fernández Retamar, R. et al. (1968), *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Figueroa, C. (2007), *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Fentes, C. (1992), “*Rayuela*: la novela como caja de Pandora”, en ” en Julio Ortega y Saúl Yurkevich (coords.), *Rayuela. Edición Crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, pp. 703- 706.

Genover, K. (1973), *Claves de una novelística existencial (En Rayuela de Cortázar)*, Madrid, Playor.

Harss, L. (1992), “Cortzar, o la cachetada metafísica”, en Julio Ortega y Saúl Yurkevich (coords.), *Rayuela. Edición Crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, pp. 680-702.

Sola, G (1968), *Julio Cortázar y el hombre Nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana.

Vargas Llosa, M. (1998), “La trompeta de Deyá” en Cortázar, J. *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, pp.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Sharkey, E. J. (2001, agosto-noviembre), “*Rayuela’s* Confused Hermeneutics”, en *Hispanic Review*, vol. 69, núm. 4, pp. 423-444.

Yurkievich, S. (1992a), “La pujanza insumisa”, en Julio Ortega y Saúl Yurkevich (coords.), *Rayuela. Edición Crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, pp. 661-674.

— (1992b), “Eros ludens, (juego, amor, humor según *Rayuela*)”, en Julio Ortega y Saúl Yurkevich (coords.), *Rayuela. Edición Crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, pp. 759-769.