



Los mil ojos de Argos: Rayuela como re-invencción ontológica y novela cómica total

Biagio D'Angelo
(Universidad Católica Sedes
Sapientiae / PUCP Lima)

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive,
Quem sabe a solidão, fim de quem ama,
Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, pôsto que é chama,
Mas que seja infinito enquanto dure.
(Vinícius de Moraes, *Soneto da fidelidade*)

Los relatos constituyen simulacros
de un orden que presentimos,
y del que sentimos nostalgia.
(Osman Lins, *Avalovara*)

Se puede matar todo menos la nostalgia del reino,
la llevamos en el color de los ojos, en cada amor,
en todo lo que profundamente atormenta y desata
y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero ésa es
otra definición posible de bípedo implume.
(Julio Cortázar, *Rayuela*, cap.71)

Basada en la coexistencia y coacción de mundos dispares y distintos modos de representación, necesitamos de los mil ojos de Argos para aprehender e inteligir esa movедiza totalidad que configura *Rayuela*", advierte con competencia Saúl Yurkievich¹. *Rayuela* es una novela que, como *Grande Sertão: Veredas*, *Ulysses* y *A la recherche du temps perdu*, pretende configurarse como novela "total",

representación mimética y reconfiguración ontológica de un lugar nostálgicamente presentado, *patchwork* de géneros y temas tratados y, finalmente, reflexión sobre las capacidades casi ilimitadas de la escritura en su constante ejercicio metaficcional, en una relación “amorosa” entre autor y lector. Ricardo Piglia, en una entrevista conocida como “Conversación en Princeton”, responde a una pregunta de James B. Wolcott, sobre la metaficción y coloca la gran novela cortazariana como el ejemplo más evidente de que la narración es siempre objeto metaficcional.

Obviamente que nosotros lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal, se escribió *Rayuela*; en la Argentina esta idea de que se pueden discutir ideas, que hay pasiones que tienen que ver con las ideas y que las discusiones pueden tener la misma pasión y el mismo riesgo es una gran tradición, viene de la payada de Martín Fierro con el Moreno, que es un diálogo filosófico, viene por supuesto de *Facundo*. Hay una gran tradición de la novela filosófica, de la novela de iniciación, que podríamos llamar metacrítica².

Rayuela es una novela filosófica, una novela de “ideas”, diría justamente Bajtín, una construcción narrativa que, “caja de Pandora – juego, ceniza y resurrección - ... participa de una atmósfera mágica de peregrinación inconclusa”³, según la definición de Carlos Fuentes. Paradójicamente esta novela, que pretende destruir los modelos tradicionales de respuestas ontológicas sobre las cuales se basaba el hombre occidental, viciado por culpa de un antropocentrismo de origen renacentista, fracasa en su intento demoleedor para recrear, o mejor dicho, reinventar un nuevo planteamiento de las eternas preguntas del individuo, a través de un inestable desorden que rompe con la monotonía burguesa de una existencia perfectamente conformada, para abrirse a una “aparente incoherencia, una discontinuidad, sin cronología precisa”⁴, que desestabiliza al hombre hacia una vida constantemente en movimiento, en búsqueda, en una insaciable e ineludible aventura que supere la fragmentación y, al mismo tiempo, la sublime.

La forma paradójica de *Rayuela* ha sido bien puesta en evidencia por Davi Arrigucci Jr.: *Rayuela* es un texto que tiende a la “comicidad” en el sentido de la composición de un amálgama, de un “texto impuro”, de un “verdadeiro texto-esponja, abierto a todas as direções, capaz de dar caminho para textos ainda mais impuros ... tais como *La vuelta al día en ochenta mundos* e o *Último Round*”⁵, pero no posee aquella mirada destructiva que Arrigucci declara ser el proyecto narrativo principal cortazariano.

En cambio, este desmontaje negativo (“a construção literária é também e sobretudo um projeto explícito de destruição da literatura”⁶) se manifiesta, a nuestro parecer, como una etapa fundamental para la búsqueda



ontológica de la unidad, una unidad fragmentada, “para que o leitor busque conjuntamente, para que se arrisque também a construir a significação do todo a partir da rede inesgotável de contactos possíveis entre as partes justapostas”⁷. De este modo, el término “destrucción” se revela, quizás, tendencioso e inexacto. Se trata de una poética, más bien, de “regeneración”, que se sirve de “instigaciones”, como bien Arrigucci destaca en su trabajo *O escorpião encalacrado*:

Trata-se, pois, de uma destruição instigadora: um texto deliberadamente lacunoso, aberto ao jogo combinatório de fragmentos, que pode, no entanto, conduzir à visão da totalidade. Instiga-se o leitor a refazer um lance de dedos, no qual se jogam palavras que são também uma realidade multifacetada. Nele se *arrisca* a resgatar da dispersão caótica uma *combinação reveladora*: o sentido total da *figura*, imagem do mundo⁸.

El capítulo 28, central en la primera parte de *Rayuela*, y no por nada uno de los más amplios de la novela, se configura como un diálogo platónico parodiado, en que cada uno de los participantes interviene manifestando su idea, su percepción del mundo, sus dudas y sus tentativas, a menudo fracasadas, de respuesta. En una atmósfera intelectual en que se alternan sonatas de Brahms y cuartetos de Schoenberg con el refrán del gospel “Swing low sweet charriot” (“‘‘Toda la habitación llena de ángeles, I looked up to heaven and what did I see’’”), significativamente singular en este capítulo, Cortázar desarrolla un asunto crucial para toda su narrativa: la tentativa dramática y la urgencia estructural del individuo (no solo del intelectual *emigré* a París) de la búsqueda del inefable “principio de los principios”. Se trata, en realidad, de un persistente fracaso, al cual, por un sortilegio divino que es también una especie de condenación, es imposible substraerse, porque “para definir y entender habría que estar fuera de lo definido y lo entendible” (171). El narrador, por algunos instantes, omnisciente, declara una amarga verdad que revela que el fondo de la cuestión se queda constantemente invariable.

Y así ocurre que el hombre solamente parece seguro en aquellos terrenos que no lo tocan a fondo: cuando juega, cuando conquista, cuando arma sus diversos caparazones históricos a base de ethos, cuando delega el misterio central *a cura* de cualquier revelación. (...) Y el corolario inevitable, el refugio en lo infuso y el balbuceo, la noche oscura del alma, las entrevisiones estéticas y metafísicas. Madrás y Heidelberg son diferentes dosajes de la misma receta, a veces prima el Yin y a veces el Yang, pero en las dos puntas del sube y baja hay dos homo sapiens igualmente inexplicados, dando grandes patadas en el suelo para remontarse el uno a expensas del otro. (171)



Se puede observar, en este fragmento, una parte de la poética cortazariana que percibe en el juego una dinámica existencial fundamental de la actividad humana: el juego, como afirma Johan Huizinga en su estudio clásico, *Homo Ludens* (1938) nace donde hay una vida en acción ya que la existencia, también en sus momentos más lacerados y ofendidos, incluye espacios lúdicos de comprensión y reconocimiento de una autonomía individual y de una ineluctable alteridad. El juego, a menudo percibido por Cortázar en su etapa “última”, “final”, siempre construye tentativamente una realidad, aún primitiva, en la cual el sujeto se coloca frente de una actividad, un “trabajo” mediante el cual él se vuelve consciente de una manipulación de lo real, de una investigación que pasa a través de contactos, descubrimientos, iniciativas. No es arriesgado, por lo tanto, ubicar en una misma línea de demarcación los personajes cortazarianos como niños que recurren al juego como artificio utilitario, con segundos fines: el simple “estar en juego”, que se expresa a través de la ruptura de una lengua única, monolítica, seria, substituida con un lenguaje literario casi improvisado, que contiene ecos de *jam sessions* y de los más heterogéneos *bricolages* sonoros, realiza sus propias tensiones existenciales y ontológicas en la reconstrucción de la realidad como juego. Dado que el mundo se propone en toda su indescifrabilidad, una forma de conocimiento podría consistir en la interacción lúdica. Horacio Oliveira, la Maga, Ronald, Etienne, personajes de un juego dialógico (el juego es, de una cierta forma, diálogo creativo con la realidad), un juego intenso y privado de síntesis (ya que nadie se convence de las respuestas que cada uno propone al otro), responden al instinto de comprensión de sí y del universo, desorganizando el mundo que habitan con sus propias pulsiones interiores, sentimientos, carencias afectivas: es un modo de re-organizar subjetivamente un mundo que desconocen y que se presenta bajo la máscara de un *puzzle*. Su participación en el juego les consiente vencer una actitud estoica o de pasiva resignación que la experiencia de la vida no permite por mucho tiempo, sin caer en la locura o en el aplastamiento existencial. Para ellos jugar equivale a la posibilidad de realizar una experiencia, “al grado cero”, de libertad: frente a una realidad que se presenta como contradicción, o como enorme punto de interrogación, el hombre se descubre prisionero y vagabundo al mismo tiempo, herido en su humanidad y en su deseo de afección, hasta que no entre “en juego” la posibilidad de utilizar la fantasía, el sueño, o finalmente, la estrategia literaria, por ejemplo, que, considerada en esta perspectiva, se revela como la única posibilidad obligada para sobrevivir valiosamente a la inquietud que atañe al hombre.

Ronald, uno de los dialogantes, intentando descifrar razonablemente el origen metafísico del *homo sapiens*, admite que “sería estúpido negar una realidad, aunque no sepamos qué es” (171). Es el momento privilegiado en que Cortázar, *auctor ludens*, transforma la narración flexible de su obra en una participación activa del lector, volcando el eje de la comunicación hacia una nueva personalidad que se revela como *lector ludens*. Hasta aquel



momento, la discusión no permitía una aportación concreta, tangible del lector: este último asistía impasible al intercambio de frases cotidianas o relativas a problemas estéticos o a medicamentos para la tos de Rocamadour. La presencia del lector se limitaba a esconderse, como en el fondo del cuarto. El paso al problema más estrictamente ontológico, existencial, sobre las “piezas” del “juego del mundo” (parafraseando la traducción italiana de *Rayuela*), la realidad y el hombre de Neandertal, que promueve planteamientos de cuestiones candentes, parece “necesitar” del lector, de su contribución, de su posición frente a la temática que los *emigrés* están discutiendo. Este lector *ludens* entra en escena, como un actor de cine mudo, a mitad entre el ser espectador y el querer brindar su propio aporte:

-No es una definición sino un consuelo –dijo Gregorovius, suspirando-En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué. Proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos. Ya lo dijo Shakespeare, por lo demás, y si no lo dijo era su deber decirlo (172).

La representación que pirandelliana y barrocamemente propone Gregorovius es un teatro de la desestabilización, una trasgresión que perturba el sistema del establecimiento ontológico de la realidad a través de una imagen referencial juguetona (la comedia) que se viste de traje serio (“no se entiende nada”, “nuestra ignorancia”). En esta capacidad dinámica de interacción de dos “atmósferas”, dos climas tan antónimos, reside la posibilidad de conocimiento que la novela realiza.

Si al acto de conocer corresponde la narración, y a la realidad conocida el “qué” de la narración (lo narrado considerado en función del discurso del narrador), nos es forzoso admitir que la novela tiende a lo que Hermann Broch llama la “unión entre todos los elementos racionales e irracionales de la vida”. La búsqueda del conocimiento y las condiciones narrativas de su realización son, pues, de naturaleza simbólica¹⁰.

El lector de *Rayuela*, como el mismo autor, “conoce” a través de la función lúdica de la novela. Testigo de este conocimiento que se presenta “conmovedoramente bajo la forma de un apasionado y enigmático ejercicio de libertad”, como sugiere Haroldo de Campos, porque “todo existe en un libro (por ello mismo múltiple, “fulgural”, semánticamente reordenable) para terminar en el hombre”¹¹, conforma la función metanarrativa que posee el *roman comique*. Uno de los capítulos “prescindibles”, el 79, empieza con una “nota pedantísima de Morelli”, *véritable mise en abyme* de *Rayuela* como narración de juego y de búsqueda metafísica. Por Morelli, alias



Cortázar crítico y metacrítico, “intentar el roman comique” debe funcionar para “insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible” (408). La novela usual, advierte Morelli, “malogra la búsqueda” porque se presenta con una estructura insuficiente y cerrada, contentándose así con un orden presupuestamente aliñado, congruente. El método de la nueva novela será entonces la ironía, el juego, la imaginación en el sentido de “autocrítica incesante”: “tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un mensaje (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)” (408-409). En este mensaje de mensajeros amorosos, es fundamental que el lector sea un “cómplice, un camarada de camino”. Aquí nace (o mejor, renace) la novela cómica, una nueva forma en que el lector, un “anti-lector-hembra”, renovado por la identificación baudelairiana de “frère” y “semblable”, entre complicidad y compadecimiento busca “y quizá no encontrará” el misterio que está operando entre la narrativa y la realidad. Hacemos propia la definición de *Rayuela* como espacio abierto de “un juego metafísico-irónico de los encuentros y desencuentros de la condición humana”¹², al lado de *Paradiso* de Lezama Lima o *Ulysses* de Joyce, otra “novela cómica” por excelencia. La novela cortazariana, como la obra maestra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, se inscribe, según las acertadas palabras de Haroldo de Campos, en el “elevado paradigma de problematización ontológica del destino humano y de cuestionamiento inventivo de la forma novelesca”¹³. Cortázar de-secciona a través del diálogo el conocimiento ya adquirido de la realidad y maneja el contexto de cada ocasión, o sea de cada punto de vista o de juicio, como vereda de respuestas posibles, un largo camino que el hombre sigue no con convicción sino con dramática abertura a las opiniones, tal vez contrastantes o violentas, del otro. La alteridad propuesta por Cortázar en su capítulo central se mueve siempre por *oximoron*: si la realidad es, para Ronald, el simple hecho expresado mediante aquel “yo sé que estoy aquí” (172), una absoluta verdad, no banal, el escepticismo le hace contestar a Oliveira que esta lectura de lo real resulta ser fruto de “una gran seguridad ontológica”: para el dudoso cartesiano Oliveira, que pone la razón en el cuadro de lo exclusivamente experimentable, se trataría de una posición muy cómoda, que es quizás mejor negar (“¿por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?... La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria... y nos planta en el centro”, 174-175). Es justamente esta centralización renacentista que Cortázar refuta: el hombre como punto focal del universo es una mentira porque él no aprehende inteligiblemente la relación entre el sujeto y las cosas, en su manifestarse completo, *hic et nunc*; aquí y ahora; la razón lo esclaviza al punto que siente en definitiva las cosas como absurdas. El hombre de Cortázar en la *Rayuela* del mundo solo puede cuestionarse



infinitamente, aunque “hay que vivir”, como sugiere la Maga, y la vida, con su marcha a veces trágica, no permite divisiones maniqueas, ni centros permanentes de gravitación: “Se tiene la impresión –dijo Oliveira– de estar caminando sobre viejas huellas. (...) Decimos: vos, yo, la lámpara, la realidad. Da un paso atrás, por favor. Animate, no cuesta tanto. Las palabras desaparecen” (174).

En el capítulo 28 el diálogo entre los personajes-amigos de la novela se presenta casi bajo forma maniquea: la idea y la opinión del uno es constantemente refutada por el otro, que aporta a la primera una añadidura dictada por su propia convicción existencial y, al mismo tiempo, por su instintivo deseo de contradicción. A la afirmación “optimista” de Etienne, según el cual la esperanza es “probablemente de todos nuestros sentimientos el único que no es verdaderamente nuestro”, porque “le pertenece a la vida, es la vida misma defendiéndose” (177), contesta dramáticamente Horacio con el ejemplo de la muerte de su padre (“esa pieza nunca la pude ajustar en el rompecabezas, era algo tan inexplicable”, 177), juicio que se funda en un escepticismo cínico sobre las nociones puramente históricas de palabras como verdad y bondad, cuya centralidad es puesta en jaque: “a lo mejor en el mismísimo centro hay un perfecto hueco” (179).

Este diálogo de contrastes, de ideas casi a un estadio salvaje, de opiniones pluridiscursivas parece ser un homenaje de Cortázar a la hermenéutica polifónica destacada por Bajtín en sus valiosísimos estudios.

Es notorio que para el teórico y filósofo ruso, es Dostoievski el creador de una polifonía narrativa, que no existía ni en el “diálogo socrático”, ni en la sátira menipea clásica, ni en el misterio medieval, ni en otros autores polifónicos *avant la lettre* como Shakespeare, Cervantes, Balzac o Victor Hugo, que prepararon, dentro de esta línea de desarrollo de la literatura occidental, la polifonía y la plurivocidad. No cabe duda de que Cortázar renueva y regenera la forma antigua, tradicional, de la novela moderna, como Dostoievski había efectuado con la novela del siglo XIX.

La importante noción bajtiniana de “ángulo dialógico” mediante el cual se confrontan o se contraponen en una determinada obra artística las características discursivas e ideológicas de los personajes es indicativa de la esencia filosófica de *Rayuela*. Cortázar no se limita a regularizar las varias “palabras” filosóficas incluidas en el texto y, sobre todo, no se adhiere pasivamente a las posturas ideológicas representadas: su palabra no es solo orientada hacia los “objetos”, como diría Bajtín, es decir hacia las descripciones, sino que es orientada también hacia otros objetos que son los personajes cuando al hablar, el autor esconde o muestra sus intenciones. La expresión del autor en primera persona, hable de descripción o hable con la voz de un personaje es, según la definición bajtiniana, una palabra “objetual”. Sin embargo, Cortázar, continuador ideal de la novela polifónica, presenta y representa siempre una “palabra” en la cual coexisten dos intenciones: la del autor y la del personaje. Estas dos voces podrían coincidir o ser ideológicamente opuestas: la voz expresada, es decir, la única



“escrita”, reenvía implícitamente a la otra no expresada. Cortázar está manifestándose en las ideas de Oliveira, pero tampoco descarta las intuiciones de Etienne, Ronald, Gregorovius, en un juego de equilibrio constante de ideas, en que ninguna de las posibilidades inherentes a las ideas de los personajes sea definitivamente eliminada:

La idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual sino la comunicación dialógica *entre* conciencias. La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto del encuentro dialógico de dos o varias conciencias. La idea en este sentido se asemeja a la *palabra* con la que se une dialécticamente. Igual que la palabra, la idea quiere se oída, comprendida y “respondida” por otras voces desde otras posiciones. Igual que la palabra, la idea es dialógica por naturaleza...¹⁴

Cortázar acepta esta plurivocidad en la novela que se personifica, se encarna siempre en figuras individuales de personas, protagonistas, héroes (o anti-héroes) que poseen, por su misma naturaleza (de ser personas) discordancias y contradicciones. Y tales voces “autónomas” en el marco de la escritura novelística están sumergidas en la pluridiscursividad social a la que pertenecen como figuras de novela. Cortázar es además consciente de que no puede (y no debe) disciplinar el devenir de esta plurivocidad, porque se trata de un elemento constitutivo de la lengua en que el autor y sus personaje viven, y porque de un cierta forma, escapa a su control de escritor, que parece mucho más reconocerse en las notas de Morelli, “irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro hacia mí... como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser” (371).

Cortázar mismo, reconociendo que Morelli, en una doble percepción de alter ego y conciencia narrativa metacrítica, “había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total” (483), subraya, una vez más, la estrecha relación entre fragmento y totalidad. Esta relación que es inagotable porque el hombre “sigue tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años” (490) y, al mismo tiempo, inexplicable, podría poseer “un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria” (490) a través de la belleza percibida por el genio profético del artista, cuya pregunta es “emperrada”:

“¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? (...) Hay siempre como una nostalgia de santidad. (...) Tiene que ser algo immanente... (510).



¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.
¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué *epifanía* podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeocristiana? Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella. Es la muerte, o salir volando. Hay que hacerlo, de alguna manera hay que hacerlo (565).

Este “*Novum Organum*”, este renovarse constante por dentro, que necesita de la muerte, o de un gesto casi teatral, como lo es él de tirarse de la ventana, con la ventana, se refleja en la composición de *Rayuela*, novela “cómica” y, según las consecuencias bajtinianas, obra total.

Cortázar prefiere la tendencia cómica sui generis de la novela para la compleja articulación de *Rayuela* porque dicha tendencia, que permite aquella estilización paródica de la forma misma de la novela, que asume un lugar esencial en el desarrollo de la poética narrativa. La novela cómica, que justamente interesó sobremanera a Bajtín, representa la manera mediante la cual la novela no se estabiliza nunca. Bajtín, en *Voprosi literaturi i estetiki*, explica apropiadamente que la novela, o cualquier otra forma narrativa, tiende siempre a estereotiparse; intervienen, entonces, modalidades como la parodia, el pastiche, el corpus grotesco de imágenes, que dialogizan con la novela y la problematizan. *Rayuela* es una obra total y abierta porque el específico uso del lenguaje, que se mezcla semióticamente a todo un conjunto “textual” de incursiones de la fotografía, de la historia, del cine, del jazz, se actualiza con un presente histórico en devenir constante que se presenta siempre como era incompleta.

La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él. La novela ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección. Los atrae imperativamente a su órbita, precisamente porque esa órbita coincide con la dirección principal de la evolución de toda la literatura¹⁵.



La novela cómica, por ser uno de los aspectos más innovadores del peligro de estabilización de la forma novelesca, se configura como un eje "totalizador" por excelencia, a pesar de su marginalidad canónica: ella contribuye al devenir de la "novela", a determinar el drama que está detrás de las *coulisses* de la creación artístico-verbal y, finalmente, a absorber, según las investigaciones bajtinianas, lo grotesco y lo burlesco como variantes literarias del espíritu popular folklórico. Aparentemente la novela cómica (que posee una nueva acepción de lo cómico como híbrido, gesto renovador y contagioso, y no como risa grosera y trivial) procede "fragilizando" el estatus "normal" de la novela. Sin embargo, la fragilidad adquirida por efecto de la comicidad transforma la novela en una contra-novela, o anti-novela porque el desorden irónico y la fragmentación desacralizada esconden la verdadera cara de la novela que es, en cambio, sufrimiento, caos, angustia, violencia, muerte.

La novela cómica planteada por Cortázar-Morelli en nada se parece al éxito de la parodia y de la modificación lingüístico-textual de Rabelais y Scarron, ampliamente estudiadas por Bajtín. En el caso de *Rayuela*, más bien, su autor provoca a menudo en el lector, mediante sus intervenciones híbridas, a medias entre disparatados cambios interdisciplinarios, una enérgica sensación existencial de disgusto o malestar: es su manera de "fragilizar" la novela y, al mismo tiempo, a su receptor. Aquí lo cómico se encontraría mucho más próximo a la definición de grotesco que brinda Bajtín¹⁶: detrás de las imágenes sórdidas e inmorales que parodiaban la novela de buenos sentimientos y estereotipos burgueses, el lector percibe, paradójicamente, una posibilidad de "satisfacción" moral, de aprendizaje personal, evolucionando así la novela cómica en una oportunidad de educación que la literatura propone siempre, más o menos implícitamente, como fundamento necesario e ineludible de su misma esencia ontológica.

Rayuela sostiene su tensión en una "comicidad" que funde polos antagónicos como el humor negro y la tragedia (véase, a este propósito las discusiones antropológicas del Club de la Serpiente y la conmovedora muerte del *bébé* Rocamadour en el mismo capítulo 28, el más emblemático, como ya hemos mencionado), la audacia intelectual y su desencadenada contrapartida lúdica. Como ha sido observado: "Sería equivocado etiquetar [*Rayuela*] como una novela experimental, porque en realidad trasuda vida por todos los poros, porque, como escribe Vargas Llosa, es una explosión de (...) risa en la cara de aquellos escritores que, como solía repetir Cortázar, se ponen el terno para escribir"¹⁷.

La novela cómica cortazariana dialoga con el lector que sabe aceptar, a partir del tablero inicial que le propone un cambio radical de lectura textual, el desafío de una "atmósfera" lúdica. El juego abre a una erudición y a una forma del espíritu que renueva la concepción lingüística hacia una visión bufonesca de la sabiduría. Horacio Oliveira sabe, como otros filósofos y pensadores, que sabe de no saber nada: su cómica actitud no hace reír, y más bien produce un *pathos* emocional parecido a la catarsis de la



tragedia griega ya que se acerca a lo trágico de quien ríe, casi diabólicamente, para no ahogarse en las lágrimas. Oliveira, epígono, *malgré soi*, de los gigantes ridículos de Rabelais, cómico, o sea “híbrido”, en búsqueda de sí mismo, enseña una filosofía de la negación y del escepticismo para revolcar el sentido de una existencia burguesa y carente de preguntas hacia el desencanto y la desesperación.

Sin embargo, el efecto Oliveira, que posee como principio pseudo-vital la antítesis y el distanciamiento de las cosas materiales y tal vez afectivas, no resulta suficiente al lector que percibe, en cambio, la novedad de *Rayuela* en su exasperada búsqueda ontológica del sentido de la existencia, de Dios, de un “kibbutz del deseo”, que permite, por lo menos, el deseo de despertarse cada mañana, de ir al encuentro a quien sufre, en una caridad estructural y no superficial (como en el caso de la *clocharde* o en el ejemplo de la conversación con la pianista Berthe Trépat).

En su comicidad grotesca, burlesca, filosófica y modernamente metafísica, *Rayuela* da espacio a un sujeto noble, todavía vivo, a pesar de guerras y tragedias, patético en su regreso a Buenos Aires, en su viaje de “doble” con Talita y Traveler hacia la locura, hacia una tensión dolorosa que aspira, sin resultado, hacia una unidad por recuperar.

Si, como sostiene Bajtín, la novela cómica renueva desde adentro el género novelesco, conduciéndolo en una paradójica acción al interior de una presumida “crisis” de la novela, con *Rayuela* Cortázar declara su aversión a las convenciones poco estimulantes de un arte frígido y fingido: su novela, *novum organum*, se revela, más bien, como una anti-novela, que invierte el sentido clásico del género, porque exige, aún físicamente, la participación y la “compasión” del lector para realizarse; su ser transgresivo corresponde a la exigencia de parodización de que se sirve la novela para perdurar como forma resistente en el tiempo. Esta parodia, una verdadera “trasgresión autorizada”¹⁸, según las palabras de Linda Hutcheon, es el modelo revitalizador que evita la crisis y fortifica la novela. Sin embargo, con Cortázar es el mismo lector quien, al leer *Rayuela*, sale fortificado: no en el sentido de que obtenga respuesta (la literatura de la modernidad sabe que no puede contestar a ningún pretexto totalizador), sino porque despierta en él los mil ojos de Argos, invocados al principio, interpretando, colaborando, jugando en la insistida construcción de una rayuela que le propone pasar, con saltos metafísicos, de la tierra al cielo, en el juego del mundo, en el *hopscotch* de búsquedas, encuentros y despedidas, que forman *Rayuela*.



Notas

- ¹ “Para un mejor conocimiento de *Rayuela*”, en Introducción a Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. coord. por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, ALLCA XX Siecle, 1996 (Colección Archivos), p. XXIII.
- ² Ricardo Piglia, “Conversación en Princeton”, Entrevista realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University, p. 18. Véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 189-190. Se puede encontrar el texto en la web: <http://www.princeton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/conversacion.pdf>.
- ³ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 67.
- ⁴ Véase el breve ensayo de Yolanda Westphalen, “Cortázar y su búsqueda ontológica”, en la siguiente página web: http://euroyage.com/xicoatl/nr56/e_ensayo.htm
- ⁵ Davi Arriguicci Jr., *O escorpião encalacrado*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 293.
- ⁶ Ibidem, p. 288.
- ⁷ Ibidem, p. 296.
- ⁸ Ibidem, p. 296. El subrayado es mío.
- ⁹ La edición de *Rayuela* que utilizamos es la siguiente. Julio Cortázar, *Rayuela*, Lima, Peisa Ed. 2002, p. 154. Desde ahora, el número de páginas será indicado entre paréntesis dentro del texto.
- ¹⁰ Wladimir Krysinski, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco/Libros S.L., 1997, pp. 351-352.
- ¹¹ Haroldo de Campos, “Para llegar a Julio Cortázar”, *Liminar a Julio Cortázar, Rayuela*, ed. coord. por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, op. cit., p. XXII.
- ¹² Ibidem, p. XVI.
- ¹³ Ibidem, p. XX.
- ¹⁴ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 126.
- ¹⁵ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 453. Traducción del ruso de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.
- ¹⁶ Véase el amplio estudio ya clásico de Mijail Bajtín sobre la cultura popular: Mijail Bajtín, *Tvorchestvo François Rabelais y narodnaia kultura sredenvekovia y Renessansa*, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura, 1990, pp. 337-349. Su edición castellana es la siguiente: Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, traducido por Julio Forcat y César Conroy. El fragmento a que nos estamos refiriendo, conforme al original en ruso, corresponde a las primeras páginas del quinto capítulo dedicado a la imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y en otros autores.
- ¹⁷ Bruno Arpaia, “El romanzo del disordine”, en *El Sole-24 Ore*, Milano, Domingo 23 de Febrero de 2003, n.55, pag. 35.
- ¹⁸ Véase el exhaustivo volumen de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois Press, 2000.

