

Rayuela: lo cómico y lo total

Biagio D'Angelo
Universidade de Brasília / CNPq Brasil
biagiodangelo@gmail.com

Citation recommandée : D'Angelo, Biagio. "Rayuela: lo cómico y lo total". *Les Ateliers du SAL* 14 (2019) : 110-124.

Résumé :

Cet article présente une lecture de *Rayuela* de Cortázar comme un roman total qui propose une reconfiguration du monde à travers l'écriture. La plurivocité est observée dans le roman du point de vue de la théorie de Bakhtine, et s'approfondit dans le rôle du lecteur vis-à-vis du roman.

Mots-clés : Cortázar, *Rayuela*, jeu, lecteur, polyphonie

Resumen:

Este artículo presenta una lectura de *Rayuela* de Cortázar como una novela total que propone una reconfiguración del mundo mediante la escritura. Se observa la plurivocidad en la novela desde la óptica de la teoría de Bajtín, y se ahonda en el rol del lector frente a la novela.

Palabras clave: Cortázar, *Rayuela*, juego, lector, polifonía

Abstract:

This article analyzes Cortázar's *Rayuela* as a total novel that proposes a reconfiguration of the world through writing. It observes the novel's plurivocality from the perspective of Bakhtin's theory, and it delves into the role of the reader within the novel.

Keywords: Cortázar, *Rayuela*, game, reader, polyphony

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 movediza totalidad que configura *Rayuela*", advierte con competencia Saúl Yurkievich (XXIII).

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 sentido, *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 metacrítica (Piglia, *Crítica y ficción* 189-190).

Rayuela es una novela filosófica, una novela de "ideas", diría justamente Mijaíl Bajtín, una construcción narrativa que, "caja de Pandora – juego, ceniza y resurrección", según la definición de Carlos Fuentes (66-67), presenta a su lector el efecto prodigioso de un nomadismo filosófico e infinito, sin solución. 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 demoledor para recrear o, mejor dicho, reinventar un nuevo planteamiento de las eternas preguntas del individuo. Es una reinención obtenida a través de un inestable desorden que rompe con la monotonía de una escritura

ya conformada, para abrirse al desorden de la discontinuidad, del salto aparentemente incoherente, de la página errante, que desestabiliza al lector, 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 (1973). *Rayuela* es un texto que tiende a la "comicidad" en el sentido de la composición de un conjunto no homogéneo, de un "texto impuro", de un "verdadeiro texto-esponja, aberto 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*" (*O escorpião encalacrado* 293). Arrigucci observa que la contaminación que caracteriza *Rayuela* combinaría perfectamente con aquella mirada destructiva que, según el crítico brasileño, sería el proyecto narrativo principal cortazariano.

En cambio, este desmontaje negativo –"a construção literária é também e sobretudo um projeto explícito de destruição da literatura" (*O escorpião* 288)– se manifiesta, en cambio, a nuestro parecer, como una etapa fundamental para la búsqueda ontológica de la unidad. Se trata de una unidad fragmentada, ciertamente, y sin embargo representa la posibilidad de que el lector colabore en la búsqueda, que corrobore la construcción de un sentido a la novela y al inalcanzable orden del simulacro ficcional. De este modo, el término "destrucción" se revela, quizás, tendencioso e inexacto. Se trata de una poética, más bien, de "re-generación", que se sirve de "instigaciones", como el propio Arrigucci destaca luego en su ensayo:

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 mundo (Arrigucci 296).

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 Schönberg 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" (Cortázar, *Rayuela* 154)–, 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*

en 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 sustraerse, 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 baluceo, 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 a 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 a 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 por 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 incomprendibilidad, una forma de conocimiento podría consistir en la interacción lúdica. Personajes de un juego dialógico, Horacio Oliveira, la Maga, Ronald, Etienne, –el juego es, en 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.

Se trata de un modo de reorganizar 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 sujeto 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, 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 medio camino 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 barrocamente 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 simbólica (Krysinski 351-352).

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", conforma la función metanarrativa que posee el *roman comique* (1996, XXII).

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. Para 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 novelesca en que el lector, un "anti-lector-hembra", renovado por la identificación baudelairiana de "frère" y "semblable", entre complicidad y compasión 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" (Campos XVI), 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" (XX).

Cortázar 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 apertura a las opiniones, tal vez contrastantes o violentas, del otro.

La alteridad propuesta por Cortázar en su capítulo central se mueve siempre por oxímoron. 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. En otras palabras, 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. Anímate, 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 son constantemente refutadas 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 en 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, Dostoievski es 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 solo se orienta hacia los "objetos", como diría Bajtín, es decir hacia las descripciones, sino que se orienta también hacia otros objetos que son los personajes cuando al hablar, por medio de ellos, el autor esconde o muestra sus intenciones. La propia expresión del autor en primera persona sería, 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 ser oída, comprendida y "respondida" por otras voces desde otras posiciones. Igual que la palabra, la idea es dialógica por naturaleza (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 126).

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.

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 el que el autor y sus personajes viven. Más allá, porque de una 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 inmanente... (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 el de tirarse de 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 sobremedida a Bajtín, representa la manera mediante la cual la novela no se estabiliza nunca.

En *Teoría y estética de la novela* Bajtín sugiere 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 literatura (Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela* 453).

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 Bajtín¹: 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 (Arpaia, 2003, 55).

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 se 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

¹ Véase el amplio estudio ya clásico de Mijail Bajtín sobre la cultura popular (*La cultura popular en la Edad Media* 337-349). El fragmento al 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.

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 cinismo de 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 de quien sufre, en una caridad estructural y no superficial (como en el episodio de la *clocharde* o 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, por lo tanto, como una anti-novela, que invierte el sentido clásico del género, porque exige, aun 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.

Rayuela es una novela total en el sentido que le otorga Mario Vargas Llosa al género de la "novela total": una novela "histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas estas cosas al mismo tiempo y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad" (Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* 26). La novela total admite, como la propia realidad, "diferentes y antagónicas lecturas" y el lector está llamado en causa para escoger un dado y ordenar el caos que de la realidad de la ficción se desengancha. La realidad leída en la novela total se manifiesta pluralmente, en un conjunto variado y caótico de "acción y sueño, objetividad y subjetividad, razón y maravilla" (Vargas Llosa 26).

Rayuela, en su ansioso deseo enciclopédico, o sea en su búsqueda de un *Weltanschauung* explicativo del mundo, deja el lector

frente a dos opciones: por un lado, le transmite el fracaso del autor, consciente de que esta propia recreación tiene un sentido sólo en la ficción y no responde a las problemáticas existencial del sujeto.

Si *Rayuela* es una parodia cómica y total –una verdadera “transgresión autorizada”, según las palabras de Linda Hutcheon (2000)– Cortázar muestra al lector qué modelo revitalizador puede evitar la crisis y fortificar el género de la novela.

Y, 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 de este estudio, por el auxilio de Saúl Yurkievich, interpretando, colaborando, jugando en la insistida construcción de una rayuela.

Rayuela permite que el lector pase, por saltos metafísicos, de la tierra al cielo, en el juego del mundo, en el *hopscotch* de búsquedas, encuentros y adioses, que forman el juego de la ficción y de la vida.

Bibliografía

- Arpaia, Bruno. "Il romanzo del disordine", *El Sole-24 Ore*, Milano, domingo 23 de febrero 2003, 55, 35.
- Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião enalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Campos, Haroldo de. "Para llegar a Julio Cortázar", *Liminar a Julio Cortázar, Rayuela* ed. coord. por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid: ALLCA XX Siècle, 1996 (Colección Archivos), pp. XV-XXII.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Lima: Peisa, 2002.
- Fuentes, Carlos. "Cortázar: La caja de Pandora". En Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A study of the Play element in culture*. Londres: Paladin, 1970.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Krysinski, Wladimir. *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la romance moderna*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. 189-190.
- Vargas Llosa, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Yurkievich, Saúl. "Para un mejor conocimiento de *Rayuela*", en Introducción a Julio Cortázar, *Rayuela*, edición coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid, ALLCA XX Siglo, 1996 (Colección Archivos), XXIII-XXV.