

## Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*

Benito VARELA JÁCOME

Universidad de Santiago de Compostela

### 1. *Función de la intertextualidad en Julio Cortázar.*

La publicación de *Rayuela* (1), en 1963, inaugura una nueva etapa en la novelística hispanoamericana. Julio Cortázar, con su acreditada competencia fabuladora, aplica una renovación operativa, en los distintos niveles de los planos lingüístico, técnico-estilístico, diegético y contextual. Crea un sistema de macroestructuras sorprendente, polidimensional. Renueva la interdependencia de la teoría de la estructura del mundo y la teoría de la estructura del texto (2).

Para la representación de los ejes semánticos y la organización del discurso narrativo, diseña una nueva teoría del conocimiento. Dinamiza varias fuerzas contrapuestas o complementarias:

— la absurdidad  
— la funcionalidad lúdica  
— lo fantástico  
— lo irracional

— la imagen dislocada de la realidad  
— la heterogeneidad de estructuras

---

(1) Buenos Aires, Sudamericana, 1963. Ediciones sucesivas en esta editorial. Edición comentada de Andrés AMOROS, Madrid, Eds. Cátedra, 1984. Ed. crítica de Julio ORTEGA y Saúl YURKIEVICH, París, Archivos, 1992.

(2) Vid. János PETÖFI, *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, H. Verlag, 1975.

El propio escritor acredita sus propósitos de ruptura:

«Mi narrativa fue escrita al margen de mi voluntad, por encima, o por debajo, de mi conciencia, como si yo no fuera más que un *medium* por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena». (3).

El denso corpus textual de *Rayuela* se configura como una novela intelectualizada intencionadamente. Los modelos culturales, gramaticalizados o textualizados, se enmarcan en el discurso, se engarzan con una reiterada técnica de *collage*. La intertextualidad cortazariana, basada en la reelaboración de modelos o en la transcripción literal de textos, está condicionada por funciones sincrónicas o diacrónicas, factuales y evaluativas. El proceso de semántica expansional se nutre de postulados filosóficos, citas literarias, interpretaciones plásticas, evaluación de escritores, pintores y músicos, teorías narratológicas. Una confluencia de contenidos expuestos e inversos, factibles de esquematizar y clasificar en cuatro ejes sintagmáticos.

POSTURA ESTÉTICA	PENSAMIENTO	CRÍTICA MUNDO CONTEMPORÁNEO	APETENCIAS DEL AGENTE
teoría narrativa evaluación escritores citas literarias estética pictórica función de la música	teorías filosóficas controversia religiosa cultura judeo-cristiana ideas de progreso y libertad religiones orientales	cultura de Occidente violencia y marginación crítica de la burguesía frente a la Gran Costumbre violencia y destrucción	erotismo libertad funciones catárticas búsqueda del mandala renovación del mundo sentido mítico de la existencia

Para el funcionamiento de este conjunto semiótico, Cortázar diseña un programa narrativo, una estrategia innovadora vinculados con los procesos anteriores de ruptura. El primer eslabón son los *Chants de Maldoror*, del Conde de Lautréamont, con la adaptación de este principio dislocador:

«No tener miedo al encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección» (4).

El *Ulysses* de James Joyce, citado varias veces por el novelista argentino, es otro modelo imitado, para el universo polidimensional, la multipli-

(3) Para las conexiones de Cortázar con el surrealismo, confr. Evelyn PICON GARFIELD, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.

(4) Lautréamont es un modelo para Cortázar, citado varias veces en la novela. Y es uno de los protagonistas de la narración «El otro cielo», ambientada en el Buenos Aires de 1945.

cación polifónica, la recreación lingüística. Además, el viaje interior, y exterior, de Horacio Oliveira recuerda los itinerarios de Leopoldo Bloom por el laberinto urbano dublinés y sus descontroladas fluencias psíquicas.

Otra revelación es Alfred Jarry; precursor del surrealismo y del teatro del absurdo. Este dramaturgo y novelista francés fundamenta el estudio de la realidad en la «excepción de las leyes»; busca un universo fuera de lo habitual, más allá de la metafísica. De esta indagación, surge una realidad absurda y brutal: la *patafísica*, glosada en la narrativa cortazariana.

Más efectiva es la influencia del surrealismo. Cortázar alude a Eluard y Clével; se impresiona con la lectura de *Opium*, de Cocteau. Pero, sobre todo, utiliza a André Breton e incorpora a *Rayuela* algunos de sus procedimientos estructurales y psíquicos:

—la inconexión, la ruptura del orden, la desconstrucción estructural, en algunos capítulos,

—las formas mecanicistas que alteran nuestro «cerebro lógico»,

—la función onírica «el sueño es mucho más real que la vigilia».

Además, la novela bretoniana *Nadja* (5) es un precedente de la obra cortazariana. Existe un parentesco entre el relator homodigético del escritor francés y Horacio Oliveira, y entre Nadja y la Maga. Por consiguiente coinciden algunas funciones del proceso amoroso que dinamizan la interiorización del discurso diegético.

El enunciador del recorrido generativo de *Nadja* autoanaliza la razón de su existencia, su ciega sumisión a ciertas contingencias espacio-temporales, su papel de «fantasma». Tienen para él un significado relevante varios funtivos simbólicos: el sueño del gato, la esfinge, los monstruos de ojos fulgurantes, los extraños dibujos imaginativos del propio escritor.

Bretón juega con el principio de «subversión total», con la función de la otredad, del *doppelgänger*, lo mismo que Cortázar, 35 años más tarde. Transcribimos un ejemplo:

«...une femme à mon côté qui était Nadja, mais qui eût pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même *telle autre...*» (6).

Los dos autores coinciden en la abundante referencia de escritores, pintores y filósofos, citas literales, notas, alusiones a la lectura de versos. No faltan en el escritor francés las alusiones a la creación literaria. Y el corpus textual de *Nadja* se cierra con este postulado de ruptura estética:

---

(5) Publicada en 1928. Cortázar consultaría la edición revisada por Breton, en 1962, ilustrada con vistas de París y dibujos del autor.

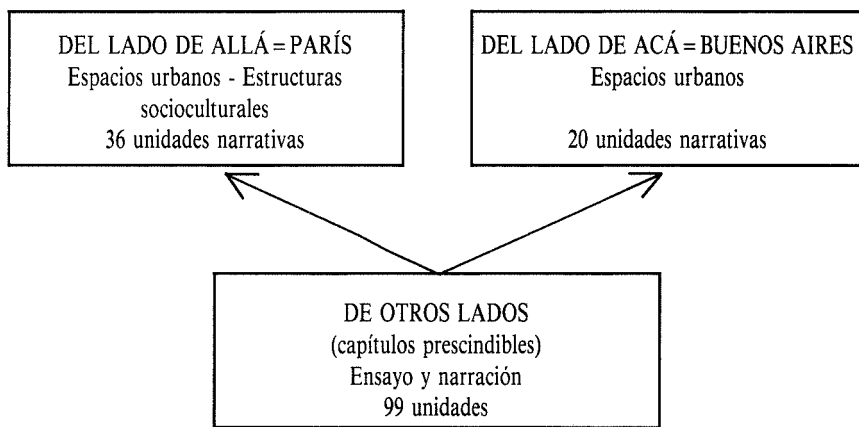
(6) Conf. André BRETON, *Nadja*, París, Édit. Gallimard, 1967, p. 7. «Las dos orillas de Julio Cortázar», en *Julio Cortázar*, ed. de Pedro LASTRA, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1981, p. 34.

«La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas»

Este universo polidimensional, representado con una estrategia innovadora, inscribe a *Rayuela* en un metagénero de *antinovela*, de *contranovela*. Por la pluralidad de sus ejes semánticos, puede evaluarse como una obra globalizadora, como una manifestación pluricultural, un enriquecedor humanismo crítico.

2. *Ruptura estructural del discurso narrativo.*

*Rayuela* es un modelo singular de novela experimental. Julio Cortázar reelabora las leyes que regirán la articulación del recorrido generativo, de la representación referencial y del proceso diegético. Sus procedimientos estratégicos alteran la secuenciación temporal, la coherencia actantial, la desconstrucción del *continuum* discursivo. La técnica de ruptura se basa, en principio, en la fragmentación en tres bloques textuales. La original sintaxis narrativa, textualizada en tres universos contrapuestos y parcelados en 155 unidades, es factible de sintetizar con este diagrama:



Los conjuntos macrosemióticos esquematizados en este diagrama representan dos procesos narrativos complementarios y un sistema desordenado, inconexo, de unidades ensayísticas y ficcionales. El diseño poco ilustra para el proceso de lectura. Pero el escritor, en la página preliminar, aclara y puntualiza su propósito:

«A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros...

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56...».

El segundo libro comprende los 99 «capítulos prescindibles» que se van intercalando, según el «Tablero de dirección» inicial en las unidades de los bloques I y II. Esta técnica de *collage* complica la lectura. Pero es el método preferido por el autor, porque exige una actitud cómplice, frente al pasivo «lector-hembra».

La concepción cortazariana del «primer libro» se apoya en un significado dual de las *dos orillas*: el enfrentamiento geosocial y cultural de América-Europa, Argentina-Francia, y el simbolismo de la Tierra y el Cielo, transferible a campos referenciales concretos. El profesor Fernando Aínsa confirma que *Rayuela*:

«...comunica (aproximándolos) a la Tierra con el Cielo y su paralelo cartográfico, Buenos Aires (un «abajo» del mapa, tal vez una forma posible del Infierno) con el otro Cielo posible: París». (7).

La capital francesa no es exactamente el paraíso. Dentro de la posición en *off side* del agente, en principio representa el cielo de la «rayuela», que se concreta en la búsqueda angustiada, inalcanzable, del kibbutz del deseo. Horacio Oliveira se enfrenta con un mundo cosmopolita, con unas estructuras socioculturales diversificadas, sometidas a las presiones de la «Gran Costumbre», de la «Gran Burrada». El mismo testimonia que Lutecia «era esos días continuamente envés, revés, trasfondo, traspaso». Como testigo y actor comprometido, reelabora sus experiencias, sus actos gestuales; narra sus aventuras amorosas, en constante ruptura de la secuencia temporal; testimonia su erudición literaria y artística.

En los 36 capítulos del bloque textual «Del lado de allá», Julio Cortázar prescinde de los convencionalismos del estatuto de la descripción. Adopta un sistema fragmentado de diseminación, para representar las vivencias del París de los años 1951-1961. Transfiere a Horacio, en instancia delegada, la voz narrativa, la óptica agencial y testifical, para representar los múltiples itinerarios parisinos y el *climax* sociocultural, desde un enfoque multidiegético, con una técnica de relato polifónico. Pero la transmisión a los receptores se centra en las sensaciones, en la esencia y el sortilegio del «París fabuloso». Bajo la lluvia «debía ser una enorme burbuja grisácea en la que poco a poco se levantaría el alba».

Los campos y los cuadros referenciales urbanos se multiplican en imágenes. Bajo los signos de la noche, «París es una enorme metáfora», un diseño especular de una nueva Babilonia. Y adquiere una dimensión trascendente, mítica. Se transmuta en simbólico *omphalos*. En su laberinto de

---

(7) «Las dos orillas de Julio Cortázar», en *Julio Cortázar*, ed. de Pedro LASTRA, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1981, p. 34.

calles, plazas y puentes, Horacio protagoniza sus aventuras de trasterrado; recorre la inquietante vía purgativa, el áscesis de la búsqueda del Centro, del Mandala.

El extrañamiento, las contingencias, el proceso centrípeto, protagonizados en París por Oliveira, se proyectan en el discurso «Del lado de acá». La ciudad porteña de sus raíces tampoco es un espacio solidario. «En París todo le era Buenos Aires y viceversa». Pero la «vuelta era realmente la ida en más de un sentido». El reencuentro con la «mamá patria», como emigrante repatriado, lo desilusiona: le interesa lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest. Así su primera reacción, al desembarcar, es puramente gastronómica: comer «chorizos y chinchulines», en un parrilla del puerto. La proliferación de sensaciones, las exaltaciones líricas sobre París, desaparecen con respecto a la capital argentina. Se eliminan los itinerarios horizontales, y los espacios urbanos quedan limitados a dos áreas aisladas, cargadas de simbolismo: el circo y el manicomio.

Estas localizaciones, trascendidas con una marca heterotópica, tienen un sentido plural. Y las macroestructuras diegéticas se dinamizan dentro de esta esfera. Pero el agente sigue viviendo sus contradicciones. Se ata a la «costumbre» de la intimidad amorosa con Gekrepten, presionado por la «razón de que todo siga igual». Al mismo tiempo reaparece la «histriónica búsqueda de un punto de mira». Se hace posible la metamorfosis de Talita en la Maga. Y la bajada inquietante al depósito de cadáveres congelados es un descenso tenebroso al Hades, sin Eurídice que rescatar.

Sobre las representaciones geosociales, a pesar de su coherencia aparente, están actuando formas destructoras de distinto tipo. Las innovaciones técnicas, dialécticas, lingüísticas, diegéticas transforman la novela en un proceso literario operativo. El máximo nivel de ruptura se manifiesta en el engarce de las 99 unidades del bloque «De otros lados», entre los capítulos de las partes I y II.

La lectura de la novela debe iniciarse con el capítulo 73. Este arranque no es simple capricho; propicia la comprensión del corpus textual. En este monólogo narrativizado, Horacio testimonia su estado psicológico, anillado por el «fuego sordo» que emana de los vanos de una calle parisina, al anochecer. Intenta liberarse de su «quemadura dulce»; y, por otro lado se resigna a

«ser el pulso de una hoguera en esta maraña de piedra interminable, caminar por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego». (8).

---

(8) *Rayuela*, ed. cit., c. 73, p. 544.

En otras secuencias de la misma unidad, el agente anticipa su postura frente a la «Gran Costumbre», las «máquinas de conformismos», «los alimentos terrestres», la angustia. Recurre a la dualidad simbólica del *Yin* y el *Yang*, para contraponer la dialéctica de lo femenino y lo masculino. Esta concepción de la cultura china aporta a la novela este sistema de oposiciones:

el YIN (lo femenino)		el YANG (lo masculino)
tierra	———	cielo
oscuridad	———	luz
blandura	———	firmeza
pasividad	———	actividad
lo detiene para equilibrarlo	———	avanza demasiado

Enriquecen el discurso novelístico la inserción de ensayos, la transcripción de textos de distintos autores. Una treintena de capítulos tienen estructura narrativa y completan los minidiscursos agenciales, al engarzarse, con técnica de *collage*, entre las unidades «Del lado de allá» y del «Del lado de acá». Completan la historia atormentada de la Maga; narra funciones claves de la aventura erótica con Pola; reconstruyen situaciones del reencuentro de Horacio con Gekrepten.

Se repiten, también, los testimonios de la dialéctica de la violencia en el mundo contemporáneo. Como ejemplo de crítica comprometida, resaltan las secuencias documentales, alucinantes sobre las torturas chinas del capítulo catorce. Wong muestra a los contertulios del Club las fotografías de Pekín, con las estremecedoras mutilaciones de los condenados a muerte. En la fórmula de la lectura completa, se salta a la ejecución, en la cámara de gas, de Lou Vicent (c. 114). Sigue, en la estructuración coherente del discurso, el minucioso relato autobiográfico de la Maga, violada por el negro Irineo, en la capital uruguaya (c. 15). Se ensambla, seguidamente, con la conducta de Irineo (c. 120) que contempla con gozo a las hormigas que destrozan un gusano. Y de esta depredación en el hormiguero, se salta al crimen humano de la condena a muerte a dos niños (c. 117).

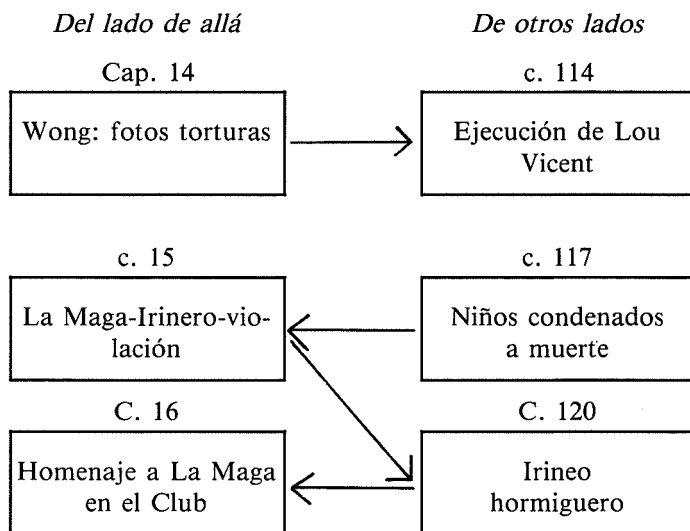
Esta ruptura continuada del recorrido diegético se combina con la fórmula narratológica del *alter ego* del novelista, Morelli:

«Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)...» (9).

---

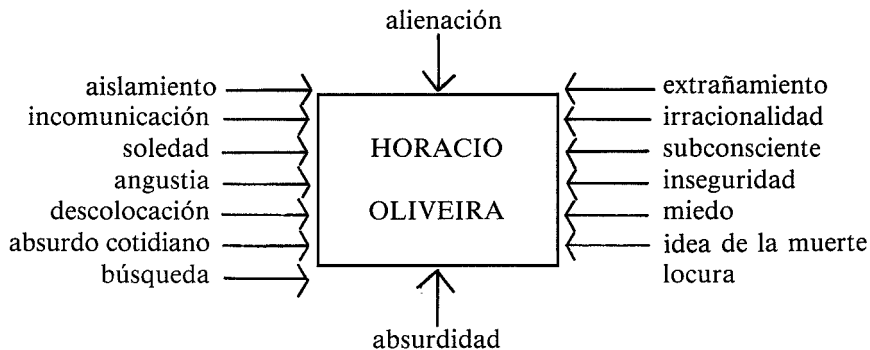
(9) C. 79, p. 559.

El procedimiento funciona en *Rayuela*. Podemos constatarlo, diagramando, mediante vectores de enlace, las alternancias espacio-temporales y las relaciones de violencia de estos seis capítulos:



### 3. Crisis existencial y compromiso de Horacio Oliveira.

Horacio Oliveira, «reflector» de las experiencias y del acervo cultural del novelista argentino, es uno de los protagonistas más complejos de la novelística de nuestro tiempo. Su proyecto humano se vincula con la conflictividad de la literatura *lacontiana* (10) y con el existencialismo. El París cosmopolita es un campo de experimentación, a lo largo del discurso diegético del primer bloque narrativo. El agente-narrador se debate en un marco geosocial adverso, asediado por líneas de fuerza que coartan su libertad. Constatemos su función negativa en este diagrama:



(10) Para el concepto de literatura «lacontiana», conf. B. VARELA JACOME, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Ed. Destino, 1967, pp. 173-203.



Por la voluntad del novelista, el portavoz de la instancia delegada, anillado por el extrañamiento, por el inconformismo, se debate en la crisis existencial vinculada con Sartre y *l'Homme revolté*, de Camus. En su postura crítica frente a los espacios geosociales experimentados, invoca y recrea un sistema de símbolos, en los que intenta descubrir una nueva frontera, «un nuevo proceso metafísico».

Las funciones catárticas que anillan el destino del hombre contemporáneo confluyen en la trayectoria existencial de Horacio. Como «enunciador» del discurso narrativo, sintetiza el conflicto de Heidegger, representado por la fenomenología del *Dasein* («el-hombre-en-este-mundo»). Pero la posición humana cortazariana se complica, se adensa con el azar, con el «sentimiento de no estar del todo», con las situaciones límite, las transgresiones, la violencia, la provocación, la conmoción interna...

Representa Horacio al «hombre de nuestro tiempo *traicionado* en un mundo informado por la razón», preocupado por «el aberrante dualismo de raíz occidental». Existen síntomas suficientes para «mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad». Y el agente-narrador se enfrenta abiertamente con la compleja situación. En el acontecer histórico representado en la novela, los avances tecnológicos, la máquina electrónica del cohete sideral, los neutrones, los isótopos radioactivos, «el mundo de cortisona, rayos gamma y aleación de plutonio», son una fuerza destructora que manipula la inteligencia, la cultura.

La superación de este *climax* consiste en «desplazarse, desaforsarse, descentrarse, descubrirse». Saltar del *behind* (atrás) al *beyond*, al *yonder* (más allá). Pero el significado del *yonder*, en las elucubraciones de los contertulios del Club de la Serpiente se amplía en una entrevisión de la alucinante realidad, en un lugar deseable, en una aspiración a la metafísica. Los ejes del pensamiento que dinamizan el discurso narrativo de *Rayuela* están en esta línea. Para el agente-enunciador es necesario cerrar las puertas del pasado, de la nostalgia, del complejo de la Arcadia, del «Paraíso perdido, perdido por buscarlo».

Ante la «catástrofe universal», en la literatura de nuestro tiempo se impone la preocupación metafísica, en el deseo de encontrar «un reino milenario, un edén», «la inocencia hollada», la tierra de Hurqlaya:

«De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar, y no por el Edén, no tanto por el Edén en sí, sino solamente por dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de Nikita (Kruschef), o de Dwight (Eisenhower) o de Charles (De Gaulle) o de Francisco (Franco)...» (11).

---

(11) *Rayuela*, c. 71, p. 538.

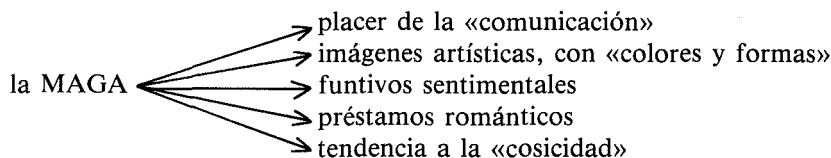
#### 4. Sumisión del proceso diegético al erotismo.

En el recorrido generativo del discurso, Horacio Oliveira practica, y relata, los ritos básicos del *pasaje del hombre*, desde el nacimiento, la iniciación y las ceremonias de catarsis, hasta el sacrificio y la muerte. Con frecuencia, salta de la magnitud del *homo sapiens* al *homo ludens*. Pero se instala, obsesivamente, en el círculo de *homo eroticus*. París aporta los espacios y el *climax* propicios para los encuentros amorosos de Horacio Oliveira y la Maga.

El proceso diegético se organiza con una constante ruptura de la secuencia temporal. Se inicia en el capítulo primero, cuando la ausencia de la protagonista es ya definitiva. Es, por lo tanto, una situación futura de los 21 capítulos siguientes. En el bloque narrativo que se desarrolla hasta la unidad 2, el agente-relator reconstruye las funciones cardinales del proceso amoroso, desde el primer encuentro, en la calle del Cherche-Midi, hasta la muerte de Rocamadour y la huída precipitada.

Con una alteración espacio-temporal y con una perspectiva cambiante, el enunciador fragmenta la logicidad del proceso diegético. Y, sobre todo, multiplica las imágenes eróticas, organizadas en funtivos de simple contacto, en funciones tensionales, en comunicaciones neutras, carentes de deseo. El propio agente identifica la creación literaria con la «actividad sexual».

La protagonista, la emigrante montevideana Lucía, se transforma en la Maga, por la voluntad decidida de su amante. «Existe por y para Horacio, enmarca sus valencias». Configuran su presencia varias resonancias literarias. Una «especie de nebulosas rodea y domina su mundo». Su protagonista ficcional se perfila ya en el *Cuaderno de bitácora* (12), desde estas perspectivas:



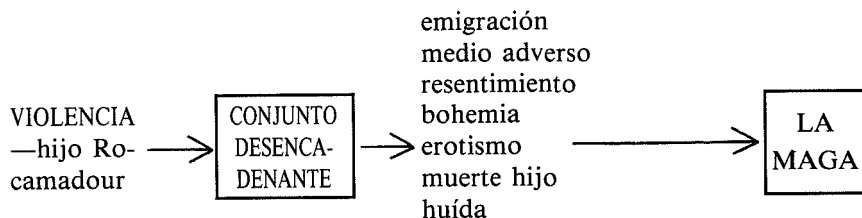
Los factores de la etopeya femenina se diseminan a lo largo del bloque novelístico. En el fluyente y diversificado proceso mnemónico de Oliveira, se encadenan la cruda realidad y la abstracción, el culto a la mujer y la dimensión simbólica. Su naturaleza primaria identifica a la Maga con el sexualismo, con la excitación, con el paroxismo. Pero también se rodea de un halo esotérico. Su figura estática, morena, a la luz de la velas verdes,

---

(12) Ed. cit., pp. 43-55.

en el homenaje del Club, para Lida Aronne (13), evoca a una Virgen Negra, relacionada con el culto pagano de Isis, la diosa fertilizante.

Además, protagoniza la cruda realidad. Roland relaciona su ignorancia con la naturaleza de «ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas». Por eso actúa en forma tan vitalista, al margen del acto de pensar. Es capaz de reconstruir con minuciosidad, momentos dramáticos del pasado, como la alucinante situación límite de la violación por el negro Irineo, en la capital uruguaya. Esta experiencia degradadora, con la carga del hijo, genera las funciones negativas que actúan en proceso de labilidad descendente:



La aventura de Horacio y la Maga es una «desaforada» historia erótica. Su proceso diegético está sometido a una constante ruptura de la secuencia temporal. Se inicia después de la huída definitiva de la protagonista, con su búsqueda frustrada. Pero en la misma primera unidad; Horacio rememora, entre sus divagaciones eruditas, instantes privilegiados, situaciones excepcionales o anodinas, con la desaparecida. Como testigo y protagonista, el narrador, en los siguientes capítulos, mezcla sus sensaciones presentes con el fragmentado proceso mnémico. Se autorepresenta enredado, irremediablemente, en distintas situaciones sensuales. Registra los contactos sucesivos, las imágenes objetivizadas, besos encendidos, entregas físicas.

La búsqueda del «objeto deseado» es un ritual, más físico que afectivo, a lo largo de los capítulos «Del lado de allá» En la corta unidad 7, la intimidad con la Maga es un ejemplo singular de viveza plástica, actualizada por la primera persona del cronotipo de presente, por la logicidad estructural, la sugeridora yuxtaposición de actos gestuales, el desbordado y envolvente sentimiento amoroso:

«Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca

(13) Linda ARONE AMESTOY, *Cortázar. La novela mandala*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1972, p. 69.

que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla por mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja...» (14).

De la pasión amorosa trasciende cierto desencanto que puede relacionarse con la actitud existencial de algunos protagonistas de Jean-Paul Sartre. Además, las situaciones extremas, los excesos impulsivos nublan, a veces, la operatividad de la existencia del agente. En las funciones cardinales, el amor y el juego se superponen. Los sentimientos de la Maga, en algunas situaciones, se transmutan en «vertiginosa rayuela». Y el acto transgresor de Oliveira es un contacto axial, abierto hacia un Edén mítico.

La búsqueda del «objeto del deseo» es un ritual más físico que afectivo. Confirma esto la afirmación crítica de Saúl Yurkievich:

«El arrebató, la embriaguez orgiástica, anula restricciones, separación, delimitaciones; implica la pérdida temporaria de la individualidad constreñida...» (15).

El deseo, la satisfacción, se convierten, a través de un recorrido *in crescendo*, en el proceso erótico del capítulo 5. En sus distintas secuencias, se impone el triunfo del placer. Horacio asume el papel de «sacrificador lustral». La Maga se revela como un prototipo de mujer fatal. Lexemas y sintagmas relevantes testimonian su agresividad, su dimensión simbólica. Entregada, arrebatada, agresiva, actúa como mujer devoradora; protagoniza una pasión desbordada; se vincula con la posesión aberrante de la esposa de Mínos. Horacio, para vengar a la Maga, simula metamorfosearse en el toro de Creta, encarnación de Zeus, para poseer a la legendaria Pasífae.

La dimensión mítica se intensifica en otra secuencia de la misma unidad narrativa. La violenta agresividad de la Maga, su instición a la entrega física, sus actitudes dominadoras, tienen bastante parentesco con la «demoníaca» Lilith, primera mujer de Adán. Veamos las sugerencias de estas isotopías:

«...se daba entonces como una *bestia frenética*, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia dentro, *mítica y atroz* como una estatua rodando por una montaña, arrancando el tiempo con las uñas...» (16).

---

(14) *Rayuela*, c. 7, p. 160.

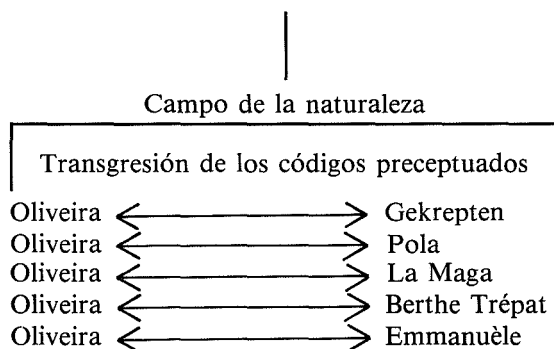
(15) Saúl YURKEIVICH, «*Eros Ludens*»: Juego, amor, humor, según «Rayuela», en *Julio Cortázar: La isla final*, Madrid, Ultramar Edits., 1983, p. 267.

(16) *Rayuela*, c. 5, p. 153.

El erotismo cortazariano culmina en el capítulo 68, máximo exponente transgresor de la pasión sexual. Como enunciador delegado del relato, Horacio reescribe en *glíptico* la insólita ceremonia lúbrica. Las alteraciones del sistema y de la norma lingüísticas, el intencionado fonosimbolismo, en vez de atenuar, intensifican la desnuda crudeza del rito orgiástico.

A lo largo del discurso de *Rayuela*, el comportamiento amoroso bascula de las relaciones del campo de la cultura, permisibles por la moral cultural transmitida, a los procesos eróticos «excluidos», movidos por la transgresión de los códigos establecidos. Partiendo de la categorización de Lévi Strauss, podemos diagramar distintas experiencias, consumadas o no:

### RELACIONES EXCLUIDAS



En este multiaccional proceso amoroso, Pola representa para Horacio una sumisión erótica paralela y complementaria de la aventura con la Maga. Se encuentran en los mismos lugares del Barrio Latino. Protagonizan el mismo ritual del culto al cuerpo. Horacio, en sus basculaciones del «encanto al desencanto», entre «el goce y el dolor», descubre en Pola nuevas «complacencias», distintas sensaciones; en su discurso monologante, la identifica con la ciudad; la llama Pola París, París de Pola... (17).

La ruptura radical con todos los convecionalismos, con el sistema de tabúes, en la aberrante aventura erótica con la *clocharde* Emmanuèle. La experiencia se desarrolla en el mundo oscuro, bajo un puente del Sena. Desencadenantes «destructores» condicionan la relación: la ebriedad, el alcohol, el embotamiento, la inconsciencia. Con las sensaciones físicas se mezclan la suciedad, el asco y la náusea. El fuego erótico se transforma en sacrificio, en destrucción. La situación límite, envilecedora degenera en «noche de impuras lamias, mala sombra, final del gran juego» (18).

(17) Además de las frecuentes referencias en la primera parte de la novela, la aventura con Pola se centra en los capítulos 64, 76, 101 y 103.

(18) C. 36, pp. 356-369.

Detenido con Emmanuèle, en el coche celular, Horacio se precipita, irremediablemente, en un laberinto desarticulado. Reconoce que ha contemplado el mundo con «el calidoscopio por el mal lado», al revés; y el kibbutz, anhelantemente buscado, se aleja a través de la noche.

##### 5. *Función lúdica del destino del hombre.*

*Rayuela* es un ejemplo sorprendente de dinamización de funciones cardinales, vinculadas con los testimonios de los círculos geosociales de París o de Buenos Aires, las situaciones tensionales del mundo contemporáneo. Pero la clave más trascendente de su estrategia noveladora es su capacidad para reinterpretar los procesos diegéticos, transmutados a las áreas míticas.

Las conexiones simbólicas, el factor de la metamorfosis están representadas por la función lúdica del juego popular que da título a la novela. Ya en el *Cuaderno de bitácora* (19), esboza los diseños del juego de la rayuela, y su funcionalidad se disemina a lo largo del discurso textual. La primera visión aparece en las calles parisinas. Entre los signos de la noche, Horacio y la Maga se detienen:

«...en las placitas confidenciales para besarse en los bancos, o mirar a las rayuelas, los ritos infantiles de guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo» (20).

Al final de la aventura de París, el protagonista, detenido con Emmanuèle en un camión celular, reconstruye en un rápido proceso mnemónico, monologante, el juego de la infancia y lo dota de un obsesivo sentido simbólico:

«La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al cielo, casi siempre se calcula mal y la piedrita sale del dibujo...» (21).

Con la práctica continuada, se consigue que el tejo entre en la última casilla. Pero para entonces «se acaba de golpe la infancia». Y la existencia se complica, se abre a la «especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar». Es una vía abierta que adquiere otro significado: «el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz».

---

(19) Ed. cit., pp. 239-241 y 255.

(20) *Rayuela*, C. 2, p. 138.

(21) C. 36, pp. 367-368.

La función lúdica de la rayuela se carga de una nueva dimensión en los espacios básicos del proceso diegético desarrollado en Buenos Aires. Horacio Oliveira no elimina sus conflictos existenciales con regreso. «La vuelta era realmente la ida en más de un sentido». La capital porteña significa un desancanto, la bipolarización entre la Argentina visible y la invisible. Al desembarcar en la «mamá patria», persiste su «falacia mental» (22).

La complejidad lúdica del circo transmite a los lectores un simbolismo plural. En los pre-textos, el novelista resalta la funcionalidad de los juegos. El circo es una parodia del centro. La misma imagen está sugerida por el vértice de la lona cónica, «ojo como un puente del suelo al espacio liberado» (23). Además, en este espacio temporal, adquiere una simbología singular el puente construido por Horacio y Traveler, a través de la calle, de ventana a ventana, con dos tabloncitos unidos fragilmente. Con el extraño pretexto de llevarle a Horacio una bolsa de yerba mate y clavos, Talita se aventura en el cruce peligroso. La acción puede tener connotaciones amorosas; es como «un puente de Traveler a Horacio. Es, sobre todo, un riesgo absurdo, pero ella comprende que «sólo viviendo absurdamente es posible romper este absurdo infinito».

La localización en el sanatorio psiquiátrico, en las unidades 50-56, potencia distintos símbolos de la conflictividad del destino humano. El propio novelista reconoce que el proceso diegético de Oliveira y la pareja de amigos es un modelo de descenso a los infiernos. Los factores representativos son el montacargas bajando a la «morgue»; el largo refrigerador, la visión estremecedora de los cadáveres congelados; el encuentro grotesco de Horacio y Talita, junto a la región de los muertos: la sensación de desdoblarse en *golems*; la evocación de los Campos Flégreos, con las resonancias mitológicas de la Sibila de Cumas y el lago del Averno (24).

El diseño de las casillas de la rayuela, en el patio del manicomio, junto a la fuente, abre nuevos sentidos simbólicos. A lo largo de toda la tarde en un juego de locos. El número 8 es imbatible; ningún enfermo puede arrebatárselo el Cielo. Oliveira está obsesionado por el juego; por la noche asomado a la ventana contempla las casillas que resaltan con cierta fosforescencia. Observa como Talita cruza el patio pisoteando los cuadros sin orden. Al poco tiempo, se corporeiza, vestida de rosa, inicia el trayecto en la primera casilla. Bajo el cielo estrellado y caliente, se produce en la visión del relator el proceso de *doppelgänger*. Se desdobra en la Maga, o en Pola, con la pierna izquierda doblada proyectando el tejo con la punta del zapato:

---

(22) C. 39, p. 381 y C. 40, p. 383.

(23) C. 43, p. 422.

(24) C. 54, p. 481. Los Campos Flégreos forman una zona volcánica que se extiende al oeste de Nápoles y al norte de Pozzuoli y se prolonga por el sur hasta el cabo Miseno. En su territorio, al sur del lago Licola, está la antigua ciudad de Cumas, con la cueva de la Sibila y el lago Averno.

«Desde lo alto veía el pelo de la Maga, porque era la Maga, la curva de los hombros y cómo levantaba a medias los brazos para mantener el equilibrio, mientras con pequeños saltos entraba en la primera casilla, empujaba el tejo hasta la segunda...» (25).

En el repensar del agente, en su hora de guardia, se fija la idea de un «pasaje» impreciso y de significado plural. La imagen es sustituida por otras cosas del «centro» de la existencia, por la caída en un «pozo» alucinante. Y al final de este capítulo 54, la función lúdica, bajo la noche de Buenos Aires, adquiere para Horacio un sentido complejo, vinculado a la mágica simbología del Centro, del Mandala, de la fuente de la sabiduría y el pozo del destino del *Ygdrassil* normando:

«...repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los vuelos hacia dentro reconocían y acataban» (26).

En la última unidad «Del lado de acá», Horacio Oliveira, alienado, en la estrategia de su absurda autodefensa contra Traveler, se entretiene en arrojar colillas, desde la ventana, sobre el diseño de la rayuela, para alcanzar la casilla 8. Pero en esta operación inútil no consigue aclarar su noción del centro. No llegaría jamás al Cielo; no entraría en su kibbutz. En medio de esta conclusión, el diseño de las casillas sigue atrayéndolo hacia el abismo del patio.

Hemos visto que las derivaciones del juego están marcando las situaciones claves del agente-relator; incluso su relación amorosa con la Maga es como «una vertiginosa rayuela». En el proceso del discurso diegético, está cronometrado el destino de Oliveira, porque el dibujo geométrico y el ritual lúdico se transmuta en un sistema glíptico, en un laberinto mágico, transferible al destino humano.

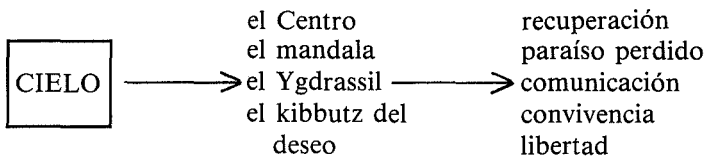
El recorrido del casillero terrestre representa una ascesis inquietante; es la lucha obstaculizada por la Gran Costumbre, por la crisis contemporánea. La última casilla es «otro cielo», distinto de la creencia cristiana; se abre simbólicamente, hacia concepciones míticas de otras culturas:

---

(25) C. 54, p. 474.

(26) C. 54, p. 482.





## 6. *Del kibbutz al mandala.*

Este eje paradigmático de categorías simbólicas se corresponden con la sugerencia narratológica de Morelli de la «inversión de signos», de la visión del mundo con otra perspectiva, «desde otras dimensiones». Está condicionando la compleja diégesis protagonizada, y relatada, por Horacio Oliveira. Hemos resaltado ya cómo la función lúdica se trasmuta en figuras multiplicadas; cambiantes de un caleidoscopio; se metamorfosean en la posibilidad de una verdadera *imago mundi*. En la especulación dialéctica, se abren a la vía del kibbutz. Horacio interpreta la crisis de la existencia, adensada por las materias escatológicas del Oscuro que obstaculizan la ascensión al «Cielo».

En su proceso de autoanálisis, el agente-narrador plantea las posibilidades de salida de «la civilización judeo-cristiana». El novelista lo confirma muchos años más tarde:

«Hay que empezar por destruir los moldes, los lugares comunes, los prejuicios mentales. Hay que acabar con todo eso y tal vez así, desde cero, se pueda atisbar lo que él llama el Kibbutz del deseo» (27).

Las secuencias del largo capítulo 36, que cierran el bloque narrativo «Del lado de allá», están dinamizadas por el inquietante desasosiego final de las aventuras parisinas. La transparencia interior desencadena la confesión monologante del enunciador. Para librarse de las presiones circunvalentes del marco histórico-social, son insuficientes el poder del dominio bíblico Asmodeo, las experiencias míticas de Orfeo, el narcótico de treinta gotas de belladona.

Horacio Oliveira, debajo de un puente del Sena, abrigo de *clochards*, en su repensar dislocado, iterativo, configura un círculo gnoseológico, centrado en la obsesión del Kibbutz del deseo:

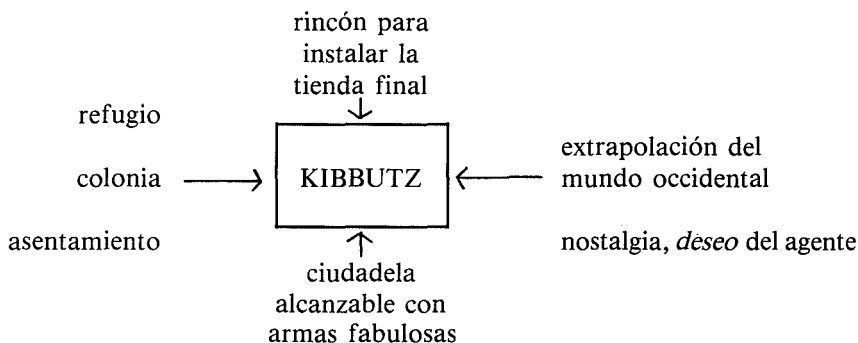
«Curioso que una frase brote así y no tenga sentido, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacio y de golpe se siente que no era una frase absurda...

(27) Omar PREGO, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985, p. 103.

...el kibbutz del deseo no tiene nada, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de curso en curso. Kibbutz; colonia, *settlement*, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche, con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro» (28).

En el espacio húmedo de la orilla, con el sistema de estrellas sobre su cabeza, «oyendo los ronquidos de los *clochards*, la fluencia del monólogo narrativizado de Horacio continúa indagando los significados secretos de este refugio, «desesperadamente lejano». El kibbutz, como campo semántico plural, se inscribe en el comportamiento individual, en las actitudes sociales y en las coordenadas culturales de Occidente. No tiene una localización cartográfica: no puede delimitarse, en la rosa de los vientos, con brújulas auténticas. Es una «ciudadela sólo alcanzable con armas fabulosas». Representa una extrapolación del alma, de las potencias gastadas de la concepción judeo-cristiana. Pero afecta, también, a las carencias y a la nostalgia vehemente del protagonista. Su intención de vislumbrar el asentamiento estable se desencadena en una obsesión intensificada por la estructura semántica:

«Se moriría sin llegar a su kibbutz pero su kibbutz estaba allí, lejos pero estaba y él sabía que estaba porque era hijo de su deseo, era su deseo así como él era su deseo y el mundo o la representación del mundo eran deseo o el deseo, no importaba demasiado a esa hora. Y entonces podía meter la cara entre las manos, dejando nada más que el espacio para que pasara el cigarrillo y quedarse junto al río, entre los vagabundos, pensando en su kibbutz» (29).



(28) *Rayuela*, C. 36, pp. 354-355.

(29) C. 36, p. 356.

Esta configuración del kibbutz se prolonga, y se aclara, en otras representaciones de trascendencia simbólica. Horacio Oliveira protagoniza y autoanaliza su crisis existencial, en un proceso de ruptura con los convencionalismos del mundo burgués. Desde las primeras unidades de *Rayuela*, especula sobre la subversión de las coordenadas culturales judeo-cristianas, sobre las nociones de orden, desorden, libertad. Y termina aludiendo al centro, fuera de la «trampa geométrica» occidental:

«Eje, centro, de ser, Ómphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea...» (30).

El agente-enunciador del discurso, consciente o inconscientemente, protagoniza «los ritos del pasaje» del hombre, El *axismundi*, el centro, la oculta hierofanía, la misma dialéctica de la dicotomía del Yin y el Yang, de lo femenino, descontrolan su proceso existencial. El equilibrio se quiebra ante las «máquinas de tortura», el «fuego sordo», la disyuntiva de la elección de los Manes o del dualismo Ormuz-Arimán.

La línea imaginativa morelliana puede inscribirse en el dibujo propuesto por los psicólogos de la Gestalt, esencialmente en los trazos que cierran la figura, hasta cristalizar en una tangencial imagen del cosmos. En situaciones cardinales del discurso, la revelación del «centro» se abre a la ilusión de algún momento de «inmortalidad». Las perspectivas se cierran con frecuencia; se transmutan en «una maraña de piedra interminable», en un descenso. Mediante el rito de «excentrarse», el protagonista puede comprender mejor un «centro», excentrarse «hacia un centro sin embargo inconcebible».

En el *Cuaderno de bitácora* (31), Cortázar establece esta oposición entre el

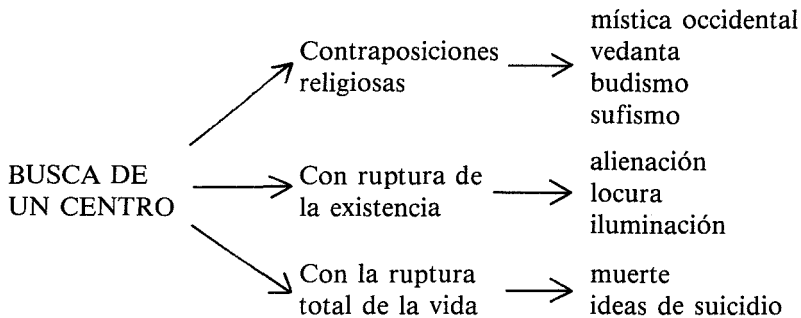
El círculo	<i>La espiral</i>
orden cerrado	orden abierto
centro	difusión
concentración	excentración, descentración

Para poder acceder al «centro» anhelado, Horacio actúa en otro plano, y como «descentrado» protagoniza distintas acciones simbólicas de ruptura:

---

(30) C. 2, p. 138.

(31) Ed. cit., p. 171.



Para el novelista argentino, la capacidad imaginativa del hombre «tiene como larvada la posibilidad de transfigurar la noción de la realidad creando diferentes figuras». La busca es un hecho asumido por el novelista argentino, veinte años después:

«En el caso de Oliveira está relativamente definida con la noción de *Centro*, porque lo que el *Centro* sería ese momento en que el ser humano, individual o colectivo, puede encontrarse en una situación donde está en condiciones de reinventar la realidad» (32).

En el laberinto existencial de *Rayuela*, el proceso mítico de la búsqueda obsesiva de Horacio Oliveira está representado por la gnoseología plural del Mandala. La introducción en el discurso diegético del sacralizado símbolo de la cultura oriental parte de una cita de Mircea Eliade, transcrita en el *Cuaderno de bitácora* (33):

«Es a la vez *imago mundi* y panteón. Al entrar en él, el novicio se acerca en cierto modo al «Centro del Mundo»; en el corazón del mandala le es posible operar la ruptura de los niveles y acceder a un modo de ser trascendental».

Este proceso es una fórmula de áscesis purificadora para el agente. Jung define el mandala como una representación simbólica de la psique. Y el propio Morelli confiesa su influencia en la escritura:

«Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo. Inventar la purificación purificándose...» (34).

Esta funcionalidad resulta insólita en la literatura de nuestro tiempo. Exceptuamos el testimonio de José Angel Valente. La profesora Eva Val-

(32) Omar PREGO, op. cit., p. 121.

(33) Ed. cit., pp. 97 y 174. Cfr. Mircea ELIADE, *Naissances mystique*, París, Gallimard, 1959, p. 223.

(34) *Rayuela*, c. 82, pp. 564-565.

cárcel (35), en su esclarecedor libro sobre el poeta orensano, interpreta la configuración del centro, la experiencia primordial de penetración en el laberinto, la vinculación entre la simbología plural del *mandorla* cristiano y el *mandala* oriental.

### 7. Semántica de la perspectiva.

Julio Cortázar adopta una posición plural frente a la representación de los campos referenciales y a las funciones diegéticas. Aplica las distintas posibilidades que configuran el nuevo concepto de la perspectiva. Para conseguirlo, apoya la estrategia narrativa de *Rayuela* en el desdoblamiento de la instancia delegada. Horacio Oliveira, agente central del discurso, sustituye la voz autorial; desempeña la función de autor *figural*, ejecutor de los diferentes procedimientos elocutivos: diario de sus aventuras amorosas, representación del *climax* cosmopolita parisino, elucubraciones reflexivas, encargos culturales. Puede considerarse como un *alter ego* del propio novelista. Además, el escritor bonaerense se desdobra en la figura del narratólogo Morelli. Ficcionalmente, el experimento novelístico está producido y combinado por la tríada simbólica Cortázar-Oliveira-Morelli.

El singular pacto autobiográfico del autor real con el agente está testificado en varias unidades del discurso novelístico. Ya en el segundo capítulo, Horacio apunta su participación en el relato:

«No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy; necesitaría tanto acercarme a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro...» (36).

Su intervención personalizada, en primer plano, se reitera. Fija tiempos y espacios, juega con las palabras, invoca a la Maga, se autoanaliza. Alude al acto de la escritura; entrelaza lo real con lo desconocido y lo lógico; autocorriges palabras e ideas; registra el paso-implacable-del-tiempo; confiesa su caída en la angustia y en la náusea. (37).

En el discurso teórico del capítulo 73, se repiten las interrogantes del agente, en el momento de la redacción:

«Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos entre ecuaciones infalibles y máquina de conformismo...» (38).

---

(35) *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía de José Angel Valente*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 59-66.

(36) *Rayuela*, c. 2, pp. 137-138.

(37) Vid. Kathleen GENOVER, *Claves de una novelística existencial (en «Rayuela» de Cortázar)*, Madrid, Playor, 1973.

(38) C. 73, p. 544.

Años más tarde, el propio Cortázar reconoce la contribución de sus experiencias a la efectividad testimonial del agente-narrador:

«...cuando me puse a escribir *Rayuela* había acumulado varios años de Oliveira, de las meditaciones de Oliveira, de haber enfocado la realidad como Oliveira la enfoca...» (39).

Por consiguiente, en la complicada operación de la lectura de la novela, no podemos olvidar que su densa cosmovisión se transmite desde la perspectiva plural de Horacio Oliveira. En el proceso elocutivo, la lengua es la base del diseño de los procedimientos técnicos. Los neoformalistas Velosinov (40) y Uspenski (41) reconocen ya la operatividad de la deixis, la modalidad y la transitividad, en la semántica de la perspectiva. Posteriormente Roger Fowler (42) testifica que los distintos tipos de focalización se apoyan en fórmulas lingüísticas.

El novelista argentino, con una clara sensibilidad, interrelaciona los campos referenciales y las funciones diegéticas con la elocución textual. Los cambios temporales y espaciales, la presión de las situaciones simultáneas, los procesos mnemónicos y la transparencia interior condicionan la selección lingüística, la polidimensión de discurso diegético.

Oliveira, como sujeto de la instancia delegada, es el único narrador, pero cambia constantemente de perspectiva, alterna el relato en primera y tercera persona, combina formas aspectuales imperfectivas con la efectividad de predicados perfectivos.

El sistema de oposición entre la perspectiva interna y la perspectiva externa, en los primeros bloques de la novela, funciona con procedimientos distintos de la novela tradicional. El agente adopta la forma autobiográfica en una decena de capítulos, pero introduce varios procedimientos. Reconstituye situaciones del pasado desde una perspectiva neutra; habla de sí mismo en tercera persona, invoca a la Maga en segunda persona; se aproxima al tipo de discurso relatado; narrativiza sus propios pensamientos.

La transparencia interior se reitera en numerosas unidades. Horacio nos transmite sus ideas espontáneas, engarzadas en secuencias narrativas o en parlamentos dialógicos. Preferentemente, recurre a varios tipos de monólogo o *discurso relatado* (43), elaborados con isotopías transcritas lite-

---

(39) Omar PREGO, op. cit., p. 102.

(40) *Marxism and the philosophy of language*, Nueva York, Seminar Press, 1973.

(41) *A poetics of composition*, Berkeley, Univ. of California Press, 1973.

(42) *New accents. Linguistics and the novel*, London, Nueva York, Methuen, 1977; y «How too see through language: perspective in fiction», en *Poetics*, II, 3, pp. 213-236, Amsterdam, 1982.

(43) Para los cambios de perspectiva, cfr.: Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, París, Ed. du Seuil, 1981, pp. 37-63; y Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, París, Ed. du Seuil, 1983, pp. 81 s.

ralmente con textos entrecuadrados, regidos por formas del verbo *dicendi*. Prefiere los cronotipos perfectivos «pensó» y «pensó para sí», que transmiten al lector una fluencia reflexiva próxima al monólogo. Entre los múltiples modelos, seleccionamos esta secuencia:

«Me ha dejado solo a propósito», pensó Oliveira, abriendo y cerrando el cajón de la mesa de luz. Una delicadeza o una guachada, depende de como se lo mire. A lo mejor está en la escalera, escuchando como un sádico de tres por cinco. Espera la gran crisis kamarazófica. O pasa por una de sus puntillas herzogovinas, y en la segunda copa de kirsch en lo de Bébert arma un tarot mental...» (44).

El agente-narrador estructura otros grados de focalización. Lo consigue con el cambio de funciones deísticas y verbales. En el texto siguiente, se alude a la voz de Étienne, al indirecto acto reflexivo de Horacio y se registra su monólogo relatado, sometido a diferentes ritmos:

La voz de Étienne subió tragándose la otra, convenciéndola. Oliveira se dijo que no sería tan difícil llegarse hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. «Pero eso yo lo haría por mí», pensó. «Ella está más allá de cualquier cosa. Soy yo el que después dormiré mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que le han dicho éstos» (45).

Un modelo reiterativo es el *monólogo* o *discurso narrativizado*, construcción en tercera persona, pero que funciona como manifestación reflectora de la transparencia interior. En *Rayuela*, el propio Horacio habla de sí mismo, con el distanciamiento de la tercera persona y los predicados verbales del cronotipo de pretérito:

¿Por qué entonces la inquietud, si no era la manida atracción de los contrarios, la nostalgia de la vocación y la acción? Un análisis de la inquietud, en la medida de lo posible, aludía siempre a una descolocación, a una excentración respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar...» (46).

En bastantes elucubraciones del agente, aun manteniéndose dentro del simple autobiografismo, se aproxima a los modelos monologantes, con es-

---

(44) *Rayuela*, c. 33, p. 339.

(45) C. 28, p. 320.

(46) C. 90, p. 584.

estructuras de enumeración caótica, de polimembración. Basta con seleccionar dos ejemplos:

«Los pongo en fila de menor a mayor: muñequita, novela, heroísmo. Pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso. Lo religioso, lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito, la novela. La muerte, el muñequito. Rocamadour, la ética, el muñequito, la Maga. La lengua, la cosquilla, la ética...» (47).

Dentro de la heterofonía predominante, modalizadora, se reiteran secuencias vinculadas con el monólogo interior. En algunas, se imponen la fragmentación, las formas absurdas, la ilogicidad. Resaltan las resonancias de James Joyce. Pero no fluyen exactamente del subconsciente; no se ajustan al modelo de la *stream of consciousness*.

La semántica de la perspectiva, las técnicas de representación de los campos referenciales y de los modelos culturales, la estructuración del proceso diegético se apoyan en la renovación lingüística. El mismo Cortázar manifiesta su decisión de liberar a su idiolecto de la negatividad del pasado, de comenzar desde cero:

«...yo me serví del idioma como cualquier escritor, pero hay una búsqueda desesperada para eliminar los tópicos, todo lo que nos quedaba todavía de la mala herencia finisecular, hay una serie de continuas referencias a la podredumbre de los adjetivos. Es una especie de tentativa de limpieza general del idioma antes de poder volver a utilizarlo...» (48).

La lengua, además de semiotizarse a lo largo de la narración y de los ensayos engarzados, se enriquece en las abundantes estructuras dialogales, enmarcadas en el recorrido generativo. Largos diálogos, en los que se encadenan esbozos narrativos, situaciones amorosas, tensiones de violencia. Coloquios sobre pluralidad cultural: crítica artística, literaria y musical; especulaciones filosóficas y míticas. Esta competencia dialogística aporta múltiples posibilidades para un estudio de la semántica del diálogo.

Además del operativo experimento técnico, *Rayuela* es un sorprendente testimonio lingüístico. Cortázar desborda la potencialidad expresiva de la lengua; la moldea para replantear la textualización, los mecanismos modalizadores, la semántica de la perspectiva, para dinamizar los procesos die-

---

(47) C. 2, p. 138.

(48) Omar PREGO, op. cit., p. 116.



géticos. Extrema la literaturización en la selección de componentes figurativos, en las innovaciones metafóricas. Configura el absurdo y la angustia de la existencia; crea símbolos e imágenes insólitas.