

## El otro autor de *Rayuela*

Pere Canal Vila

En estas fechas se cumplen cuarenta años de la publicación de *Rayuela* de Julio Cortázar. Por sí mismo, este hecho es ya un buen motivo para la relectura de esta novela; más allá de la efeméride, este artículo va a presentar un segundo motivo, invitando no ya a la relectura, sino a una lectura totalmente insólita. Esta nueva lectura va a basarse en un componente que ha estado siempre ahí, a la vista de todo el mundo, y que sin embargo ha pasado desapercibido durante estas cuatro décadas: se trata de la llamativa ausencia de un nombre. En *Rayuela*, en esa novela repleta hasta la saciedad de referencias a autores, personajes, artistas, filósofos, figuras históricas; a seres pertenecientes a todas las épocas, culturas y ámbitos de la existencia; ahí, en esa abrumadora enciclopedia del devenir humano, falta un nombre, cuya importancia con respecto a la obra es tan flagrante que su omisión no puede sino resultar una forma de señalar, precisamente, esa importancia. Para percibir esa ausencia e identificar a quién señala debemos seguir un sutil juego de pistas que Cortázar tejió en la urdimbre misma de su novela, tan profundamente que se confunde con el alma de ésta.

La ausencia de este nombre está señalada en distintas formas a lo largo de la obra. La más evidente de todas, sin duda, se encuentra en el capítulo 60, cuando se comenta la existencia de una lista de nombres que un personaje (el escritor Morelli) había reunido para incluir en su futura novela: algunos nombres de esa lista han sido tachados con una fina línea, «como si fueran demasiado obvios para citarlos». Todos sabemos que Morelli, el escritor ficticio, es un trasunto del propio Cortázar, y que la novela que aquél ha proyectado –y cuya elaboración encontramos documentada en *Rayuela*– no es sino la misma *Rayuela* mostrando de forma autoconsciente su propio proceso de creación. Por tanto, cabe transportar a *Rayuela* lo que Morelli ha proyectado para su libro: omitir ciertos nombres por ser demasiado obvios.

Las otras formas con que se anuncia la ausencia son de índole metafórica. El capítulo 137 está enteramente dedicado a esa idea: «Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable». Que el resultado de esa resta conduce a una sola figura, y no a

varias como puede dar a entender el capítulo 60, nos viene refrendado por el capítulo 66, donde encontramos una curiosa metáfora: se describe un muro hecho con palabras en el que falta tan sólo una, dejando pasar, por el agujero, una luz. Y esta idea de un muro con oberturas se repite en el capítulo 79, en cuyo último párrafo se nos dice: «... (el autor) le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio y que el lector cómplice deberá buscar».

El juego que Cortázar propone es complejo. Sus pistas se encuentran diseminadas, fragmentadas y mezcladas en contextos textuales distintos. Puede dar la impresión de que se fuerza el texto al unir esas piezas y querer darles un sentido unitario, pero ésa es en verdad la tarea que se nos impone, y la justificación final de todo ello la hallaremos en una visión de conjunto: la evidencia hablará entonces por sí misma. Por tanto, les ruego que acepten por ahora esta anterior composición de fragmentos, con la que pretendo mostrar cómo ha formulado Cortázar su enigma. Reuniendo todos esos elementos, queda lo siguiente: la lista de nombres que está integrada en *Rayuela* viene a configurar el marco en el que cobra sentido una ausencia, a través de la cual se vehicula un sentido que ha de proporcionar un determinado conocimiento, y este conocimiento tan sólo es accesible mediante la participación activa del lector.

Esta última idea resultará familiar a todo buen conocedor de Cortázar y de su teoría sobre el lector activo y el lector pasivo. Tal teoría se encuentra en la base de la composición misma de *Rayuela*, en su original división en dos posibilidades de lectura. Pero en lo que atañe al nombre ausente hay que ir más allá de lo que se ha asumido hasta hoy con respecto a la complejidad de la lectura, y esa teoría debe implementarse ahora como una praxis muy particular —una verdadera pesquisa— en la que es preciso implicar la lectura atenta y el conocimiento de la historia de la literatura.

Y vamos a ver por qué: En el capítulo 71 Cortázar nos dice; «...puede ser que haya otro mundo dentro de éste... Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno». ¿Un mundo que no existe pero que existe de determinada manera? Lo paradójico de esto se despeja con ayuda de los capítulos 61 y 91. En el primero se describe el quehacer literario de Morelli con el término *Ersatz*, que significa sustitución, reemplazo; y en el segundo, en una nueva metáfora del ámbito de la química, se compara la composición de los elementos químicos complejos con la composición de la novela («se trata de fijarlos —los elementos que la componen—, y si es posible, serlos»). Todo lo cual viene a significar que el nombre ausente ha sido descompuesto en sus elementos compositivos y que estos han sido disueltos en la novela y susti-

tuidos por otros. Que el agua se compone de oxígeno e hidrógeno es algo invisible, pero es obvio para un químico. El nombre ausente de *Rayuela* también es invisible, pero va a resultar obvio para un entendido en literatura.

Se trata por tanto de discriminar los elementos constitutivos de *Rayuela* e invertir el sentido de su sustitución para identificar el modelo. Bastará para ello con los cuatro elementos que a mi parecer son los más prominentes de la obra: en primer lugar, el periplo de Horacio Oliveira, que constituye el núcleo argumental del libro; segundo, la teoría de la novela, que se transmite a través de los capítulos vinculados al escritor Morelli; tercero, lo que ya al principio de este artículo hemos procurado llamar la 'enciclopedia' de *Rayuela*, es decir, el dilatado conjunto de citas que se integra en ella; y cuarto, la insólita estructuración en dos posibilidades de lectura.

El primer elemento, el periplo de Horacio, es un viaje y una búsqueda. Algunos críticos han querido reducir *Rayuela* a una historia de amor, pero la búsqueda de Horacio va más allá del Amor, aunque lo incluya: «Bah, vos no entendés nada si no es en términos de absoluto», le dice Etienne en el capítulo 99. El objeto último del viaje de Horacio es, en verdad, el Absoluto. Como figuraciones simbólicas de ello se presentan la rayuela y el mandala, que traen adosadas una connotación religiosa: los episodios vivenciales de Horacio son como el recorrido por las casillas de la rayuela, hacia el cielo, o por las habitaciones del mandala, hacia el centro. El viaje de Horacio, además, es de ida y vuelta: se sale de Buenos Aires, se viaja por París, se vuelve a Buenos Aires, siguiendo un esquema reductible a tres fases: una fase inicial inmadura, un viaje de formación y el retorno al paisaje inicial en un estadio superior. La búsqueda del Absoluto y una progresión espiritual en tres fases son elementos que nos permiten invocar el sistema conceptual y filosófico del idealismo alemán; a Fichte y a Hegel, a su dialéctica. Reservemos por el momento esta asociación.

El segundo elemento es la teoría de la novela de Morelli. Desde un punto de vista formal, Morelli postula una concepción de la obra literaria basada en la versatilidad, oponiéndose a la rigidez de ciertos esquemas. Ello se corresponde en el plano del contenido con una escritura prospectiva que aboga por lograr una *antropofanía*, un conocimiento total de lo humano, con todas sus posibilidades, frente a una visión reductivista del hombre que quiere someterlo a unos parámetros de control y de orden. Con este planteamiento, Morelli-Cortázar viene a expresar los postulados del romanticismo en su confrontación con el clasicismo. Y esto se estructura en forma de capítulos breves, de fragmentos, lo que nos lleva a recuperar el nombre de la revista *Athenäum*, donde se formularon los famosos *Fragmentos* que constituyeron el manifiesto del primer romanticismo.

El tercer elemento es la enciclopedia de *Rayuela*. Es preciso penetrar en la lógica que rige esta selección de nombres, en el criterio bajo el que se ordena: se trata de la adscripción a una polaridad binaria que sigue los términos de la confrontación expuesta en el párrafo anterior. Por un lado, connotados positivamente, tenemos los items que remiten a la concepción prospectiva de la naturaleza humana: el budismo Zen, el jazz, el cine cómico, etc. Es el lado de la apertura, de la improvisación, de lo irracional. Por el otro tenemos los items que remiten a una concepción restrictiva de lo humano: el catolicismo, el imperialismo occidental, el cartesianismo, etc. Es el lado de lo represivo, de lo pautado, de lo racional. Y con este tercer elemento, señoras y señores, tenemos ya a nuestro nombre.

Porque hay un autor que escribió una novela en que se narra el periplo —en tres fases— de un personaje en busca del Absoluto; un autor que figura a la vez como una de las firmas que suscriben los famosos fragmentos de la revista *Athenäum*, en los cuales defendía la versatilidad de la novela romántica frente a la rigidez de la novela clásica; y es también el autor que concibió una enciclopedia regida por el criterio de la simpatía, en la cual se ordenaba el saber humano en dos polos opuestos. Y ni el nombre de este autor, ni los de sus obras, aparecen mencionados en *Rayuela*, porque son tan obvios que no es necesario mentarlos; porque ellos mismos, a su manera, disueltos, sustituidos, son la propia *Rayuela*. Se trata del autor de *Heinrich von Ofterdingen*, la primera gran novela romántica: Friedrich Von Hardenberg, Novalis.

Nos queda todavía el cuarto elemento: la doble estructura de *Rayuela*. Ésta sustituye un componente de la figura de Novalis más abstracto que los anteriores. Y la clave del mismo se halla formulada en el capítulo 75 de la novela, que el propio Cortázar señaló como uno de los más importantes de la novela: al principio de este capítulo nos encontramos con una líneas en cursiva y redactadas en un estilo clasicista, denotado indirectamente como goethiano. A mitad del capítulo, y sin solución de continuidad, la tipografía se normaliza para dar paso al estilo propio de Cortázar. Entonces se nos aclara el sentido de ese inicio: Horacio, ante el espejo, se divertía dando a sus pensamientos la forma de un relato ochocentista, hasta que la risa lo detiene. Todos los elementos de este capítulo —la dualidad de tipografías y estilos, la referencia a Goethe, la risa de Horacio, el espejo, etc— dibujan un mapa a escala reducida del sentido y de la estructura de *Rayuela*. Porque con *Rayuela* Cortázar recupera y reivindica, a su manera, el sentido de un episodio casi olvidado de la historia de la literatura universal: la reacción de Novalis frente a Goethe.

*Heinrich von Ofterdingen*, la novela que reescribe Cortázar dentro de *Rayuela*, puede ser considerada a su vez la reescritura de otra novela, *Wilhelm Meister*, de Goethe. En un principio, este último título relataba la for-

mación del protagonista –Wilhelm– hacia la realización de su sueño, el ascenso a los escenarios teatrales. Por tanto, en este primer estadio, se trataba de una *Künstlerroman* o novela de formación del artista, y como tal fue celebrada por el joven Novalis, cuya sensibilidad identificaba el Arte como máxima meta del devenir humano. Pero Goethe amplió posteriormente la obra, y lleva a Wilhelm a abandonar la profesión de actor para emprender una labor pedagógica, que encuentra más digna y necesaria para su existencia y para el mundo. De esta manera, Goethe revela su atrincheramiento en los postulados ideológicos de la Ilustración; de *Künstlerroman*, género afín a la naciente sensibilidad romántica, su novela pasa a ser una *Bildungsroman*, novela de formación del hombre, de valores plenamente clásicos. Y con ello, el máximo valor de Novalis, el Arte, resulta ahora vilipendiado: en sus *Anales*, Goethe describió el cambio en estos términos; «... (Wilhelm) salió para buscar el asno de su padre (por el arte), y encontró un reino (por la pedagogía)».

*Heinrich von Ofterdingen* fue la respuesta a este cambio. Con ella, y con la teoría expuesta en los fragmentos de la revista *Athenäum*, Novalis realizó un contundente manifiesto del ideario romántico. Novalis recupera la *Küntslerroman* y la reescribe *alla romantica*: ante la novela clásica, ese mundo «deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico» (*Rayuela*, capítulo 75), Novalis opone un género desbordante, que da cabida a la imaginación, al juego, al sueño; un género que se presenta como la forma artística total. La clave de esta cualidad se halla en un elemento fundamental opuesto a la preceptiva clásica: la versatilidad, engranaje definitivo que permite dar cuenta de las variadas formas en que se manifiesta el espíritu del poeta romántico en su despliegue.

La división de *Rayuela* en las dos posibilidades de lectura reproduce los elementos de este capítulo de la literatura universal. La versión para lectores pasivos viene a ser la novela clásica, goethianana, y la versión para lectores activos contiene la teoría, la enciclopedia y la novela románticas de Novalis. Con ello, Cortázar se reconoce como heredero de esas dos figuras, cuya confrontación configura su propio retrato y, en cierta medida, el de la literatura y el individuo modernos. Bajo la luz de este juego de espejos, el núcleo argumental de la novela de Cortázar, el periplo de Horacio, adquiere unos relieves nuevos, trascendentales para su comprensión cabal. En la novela de Novalis, los personajes ostentan una significación simbólica relacionada con el proceso del protagonista: esto puede y debe ser transportado también a *Rayuela*. Los paralelismos son innumerables. El papel del padre de Heinrich como artesano o poeta frustrado, por un lado, y el de Klingsohr como poeta consumado, por el otro, encuentran su correspondencia en el

personaje de Traveler, quien representa los estadios inicial y final del trayecto de Horacio, su doble. Los personajes femeninos –la madre de Heinrich y Mathilde–, símbolos de la conexión con el Absoluto, se proyectan en la Maga y en Talita. ( Se podría establecer, lúdicamente, una aproximación consonántica entre los nombres de la Maga y de Talita con el de Mathilde: juego que no resulta descabellado al tener en cuenta que los nombres de Heinrich Ofterdingen y de Horacio Oliveira tienen las mismas iniciales.)

Los personajes que van mostrando a Heinrich distintas prefiguraciones de su destino durante su viaje se corresponden en *Rayuela* con los miembros del Club, que son una descomposición de la personalidad del protagonista, un retrato suyo hecho a partir de sus orígenes, sus influencias, sus conflictos: Wong es la fascinación por la cultura oriental y por el Zen; Étienne, la herencia del racionalismo ilustrado; Gregorovius, las tradiciones esotéricas occidentales; Babs, la antigüedad grecorromana; Perico Romero, el argentino gauchesco; Ronald, el occidental amante del orden y de las formas.

Horacio es el perseguidor, el héroe cortazariano por excelencia. En él se integran todas las voces anteriores, las acoge, las sufre. Y él, a su vez, es asumido por Morelli, el escritor, su creador. De esta forma, pues, con Morelli como cúspide de una trayectoria que nos ofrece un retrato cada vez más próximo al propio Cortázar, la versión para lectores activos acaba siendo también una *Künstlerroman*. Y con el bucle final de capítulos, que nos conduce a una lectura infinita, se ofrece al mundo tan inacabada como la novela que reescribe.

Así pues, el enigma ha sido formulado y ha sido resuelto. Han sido reconocidos el agujero y la luz que pasa por él. Hay más pistas, otras indicaciones, que hemos obviado con tal de hacer más llevadero el camino. Ahora, éste queda abierto. Más allá de las fronteras de *Rayuela*, Cortázar tuvo el gesto de dejarnos un significativo fragmento donde, ahí sí, se cita explícitamente a Novalis. Se trata del único fragmento externo a *Rayuela* que podemos atribuir a Morelli sin escrúpulos, puesto que su nombre figura en el título mismo; se trata de «Morelliana, siempre», capítulo perteneciente a *La vuelta al día en ochenta mundos*. En el fragmento que sigue, perteneciente a ese capítulo, se delata el sentido, plenamente acorde con el alcance que le hemos dado en este artículo, que para Cortázar tuvo la figura del primer novelista romántico:

«Como los eleatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado.

Novalis murió sin alcanzar la flor azul...»