

Horacio Oliveira, la construcción de un personaje de antinovelista

DAVID BARREIRO JIMÉNEZ

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA ÉTUDES ROMANES

DBARREIR@PARISNANTERRE.FR

1. En el origen del término “personaje” encontramos la palabra latina *Persona*, que designa la máscara del actor en el teatro griego. *Persona*, estando compuesto del prefijo *per* “a través” y *sonum* “el sonido”, convierte a su vez esa máscara en el accesorio que dejará pasar la voz del actor. ¿El personaje como máscara del autor?, “*Oliveira soy yo y muchos más*” podría haber contestado Julio Cortázar a la interrogante *bovariana*. En este trabajo vamos a presentar un muestrario de esas voces que van a *atravesar* el artificio de la máscara, para plasmarse en el soporte literario de la obra *Rayuela*, en particular en su personaje principal, Horacio Oliveira.
2. Se tratará pues de presentar las voces que ayudan a construir el personaje central (junto a la Maga), para ello partiremos de la siguiente cuestión: ¿En qué medida la descripción del personaje Oliveira por parte de los personajes satélites, contribuye a la construcción de un personaje de antinovelista?
3. Cortázar juega a lo largo de la obra con dos modalidades de caracterización: la directa y la indirecta. Centrándonos en la primera categoría de estas caracterizaciones, la descripción de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje se presenta por dos vías; autocaracterización y heterocaracterización.
4. En una primera parte trataré de la autocaracterización (es decir, la que lleva a cabo el propio personaje de sí mismo). Ya en la segunda parte trataré de la heterocaracterización (la información que sobre el protagonista se filtra a través de otras entidades narrativas). Para acabar, en la tercera parte, analizaré la idea de antinovelista y *Rayuela* así como el concepto de personaje de antinovelista.
5. ¿Cuál es el pacto narrativo que se establece en *Rayuela*? Aquí el lector va a aceptar que Oliveira sea el hombre intelectual y racional, aceptará

igualmente que la Maga sea el único ser fantástico cargado de vitalidad. Se acepta el enfrentamiento constante entre ambos a causa de sus conflictos y diferencias. A lo largo de la novela habrá momentos en los que el pacto incluya una suspensión de la credibilidad para introducir elementos absurdos o azarosos. Habrá igualmente pasajes en los que el pacto se vuelva ambiguo, rompiendo así con la “magia” y haciendo alusiones a la verosimilitud. El lector, se convierte, pues, en un cómplice del autor y del personaje Oliveira.

6. Cortázar, en sus clases de literatura de Berkeley de 1980, le dice a sus alumnos sobre *Rayuela* y su personaje principal:

El personaje central es un hombre como cualquiera de todos nosotros, realmente un hombre muy común, no mediocre pero sin nada que lo destaque especialmente; sin embargo, ese hombre tiene [...] una especie de angustia permanente que lo obliga a interrogarse sobre algo más que su vida cotidiana y sus problemas cotidianos. Horacio Oliveira [...] es un hombre que está asistiendo a la historia que lo rodea, a los fenómenos cotidianos de luchas políticas, guerras, injusticias, opresiones y quisiera llegar a conocer lo que llama a veces “la clave central” [...] Horacio Oliveira no se conforma con estar metido en un mundo que le ha sido dado prefabricado y condicionado; pone en tela de juicio cualquier cosa, no acepta las respuestas habitualmente dadas (Cortázar, 2013; 21).

7. Las aristas y perspectivas del protagonista de la novela vendrán dadas por las miradas de otros personajes, y si bien el censo de puntos de vista es limitado el de las voces es mucho más difícil de delimitar. En *Rayuela* el punto de vista de la narración nunca será arbitrario, por ello se debe tener en cuenta. Recordemos al respecto que Genette estableció una clara distinción entre punto de vista y voz narrativa (Genette, 1972). Julio Cortázar ya inmerso en su segunda etapa como escritor «asume que el narrador, el autor y el personaje pueden formar una (cuestionable) unidad» (Cicutto, 2013; 23). Como es sabido la pluralidad y variedad de la voz narrativa es una de las características de Cortázar. En *Rayuela* confluyen pues varias voces narrativas de las que destacaré la de Horacio Oliveira, la de la Maga, la de Gregorovius y la de Traveler. Estos cuatro personajes nos darán toda la información necesaria de París, de Buenos Aires y del protagonista en sus diferentes interpretaciones intradieéticas.

Oliveira por sus actos

8. En una de sus entrevistas recogida por Andrés Amorós, Cortázar nos dice que comenzó a redactar la novela por la mitad, sin un plan preciso. Así pues, en el proceso creativo, el personaje Oliveira aparece por primera vez no en París si no en Buenos Aires: “lo primero que yo escribí de *Rayuela* fue el capítulo del tablón, el 41, *sin tener la menor idea de todo lo que iba a escribir*, antes y después” (Cortázar, 2012; 20). No deja de ser curioso que Oliveira, que todos identificamos en un primer momento con las calles de París, el Club de la Serpiente y el deambular junto a la Maga, “nazca” en el proceso creativo, en las calles de Buenos Aires, en la construcción de ese metafórico puente de tablones. Recordemos que con la utilización de los deícticos Allá/Aquí ya se nos está contando la historia desde el Aquí (Buenos Aires), lo que corroboramos escuchando al autor.
9. Ese magnífico capítulo 41, que empezamos por una u otra de las dos puntas propuestas por el autor, lo encontramos siempre tarde en la lectura, nos da muchas pistas, a posteriori, del personaje que ya hemos conocido en París y que acabaremos por perder en Buenos Aires. Sabemos que la aventura de la madera-puente es para recuperar unos clavos y yerba de mate desde el apartamento de Traveler y Talita, hasta el de Gekrepten, con la que vive Horacio. Unos clavos para los que no tiene una utilidad precisa, “-Para qué querés los clavos, le dice Traveler -Todavía no lo sé, en realidad saqué la lata de clavos y descubrí que estaban todos torcidos. Tengo la impresión de que en cuanto tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito” (Cortázar, 2013; 392), y una yerba que acabará siendo inútil al llegar Gekrepten con la hora del café con leche. Destaquemos que en la novela, es la única vez en que Oliveira no se plantea la necesidad de cruzar el puente pues es él es quien se instala en la orilla-destino, la orilla que debe recibir los clavos y el mate. Horacio no sabe para qué necesita esos clavos que por lo demás están torcidos y que habrá que enderezar, construyendo así una precisa síntesis del proceso creativo de la novela en sí: empieza por este capítulo sin tener la menor idea de todo lo que iba a escribir, sabiendo que habrá que enderezar el rumbo a medida que avance en la escritura.
10. Se trata entonces de la laboriosa construcción de un puente que no sirve estrictamente para nada por evitable, bajando las escaleras hubieran acabado mucho antes, pero que como hemos dicho crea uno de los fundamentos metafóricos de la novela y del personaje.

- Oliveira es pues hacedor de puentes, puentes que no atraviesa, recordemos que en la novela son las mujeres las que los atraviesan, la Maga en París y Talita en Buenos Aires, al subir a esos tablones que forman un puente de dos vías; la física que une y recrea el triángulo formado por Talita, Traveler y Oliveira y la invisible, la metafísica, entre Oliveira y Traveler, cada uno en una punta, asegurando la viabilidad de esa especie de “transacción no concluida” de Talita entre los dos y finiquitada por la llegada de Gekrepten. Este pasaje de gran plasticidad sirve además para presentarnos esa estructura dual omnipresente en el libro: dos edificios apenas separados por algunos metros, dos ventanas paralelas y unos tablones que sirven de puente entre Oliveira y Traveler, entre el argentino que se fue y el que se quedó, entre el que dejó una vida plácida tras la muerte de Rocamadour y la pérdida de la Maga y el que la disfruta junto a Talita, entre el lado de Allá y el lado de Acá.

En la altura del puente, en ese espacio en precario equilibrio, los objetos materiales se vacían de significado para obtener uno simbólico, próximo al ritual, y en el proceso de construcción del puente y de ese símbolo, Oliveira reprocha a su amigo, “el no seguir el razonamiento” (*Ibid.*, 261). El método, la razón: Oliveira es

- un racional puro. A Oliveira “le cuesta mucho menos pensar que ser” (*Ibid.*, 135) y por ello es un poco un excéntrico, un tipo que desconfía del lenguaje, y hace lo que hace con las haches, “Usaba las haches como otros la penicilina” (*Ibid.*, 581), utilizándolas de vacuna irónica. Un tipo tan racional que siempre termina por reducirlo todo a una identificación de dicotomías -Occidente/Oriente, París/Buenos Aires, lo Masculino/lo Femenino- sin dialéctica posible “a fuerza de tener la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo” (*Ibid.*, 141). Oliveira es un razonador, con un vasto bagaje cultural. Busca algo que no sabe bien qué es, algo falta en esa realidad -su realidad- que no lo conforma. Porque Oliveira es

- un buscador, y como sabemos el mundo cortazariano está habitado por perseguidores que se ven inmersos en una especie de realidad incompleta, en un mundo caótico o desordenado. Esos seres, de un modo obstinado, intentan conocer lo absoluto (aunque nunca lo consigan) y el precio a pagar muy a menudo de esa *lucidez*, de lo intelectual o de la revelación, suele ser la muerte o la locura. Tenemos, pues, antecedentes al perseguidor por exce-

lencia. En primer lugar, Johnny Carter, protagonista de *El perseguidor* y aunque sea una obviedad recordarlo, personaje al que Julio Cortázar cedió sus iniciales. Johnny es un artista muy intuitivo basado en el saxofonista norteamericano Charlie Parker. Johnny tiene que llegar al "otro lado" y el vehículo con el que cuenta para hacerlo es su talento y las drogas. Sin embargo, la lucidez con la que se acerca a ese "otro lado" es lo que, finalmente, le conducirá a la muerte. Sabemos que Charlie Parker murió de un ataque de risa, envenenado por la droga: Johnny Carter es posible que muriera por el insostenible espectáculo de la revelación, esa incapacidad de poder incluirla en la cotidiana realidad. Tenemos a otros perseguidores dentro de la obra de Cortázar como Persio, de la novela *Los premios* o a Marini de *La isla a mediodía*. Pero, quien realmente culmina esa personalidad, es Horacio Oliveira. Recordemos que Oliveira estará en desventaja con respecto a Johnny Carter y también a la Maga pues Oliveira es un intelectual y como tal su único medio de acercarse a la revelación, al cielo... al "otro lado", será mediante un mecanismo más intuitivo y como hemos ya citado, Oliveira es absolutamente racional.

11. Las primeras palabras de *Rayuela* nos dan las claves sobre esta búsqueda, el famoso "¿Encontraría a la Maga?" (*Ibid.*, 119). Oliveira se pierde por un fabuloso París hecho de recuerdos, de imágenes y escenas que sirven de presentación de la Maga, esa mujer torpe pero lucida, que aprende desde la inocencia la poesía y la magia del mundo que ante otros ojos podría parecer repetitivo y absurdo. Pero buscándola, a ella o a un extraño *kibbutz del deseo*, Oliveira se compromete con el intento de descubrir una realidad anclada en lo maravilloso que puede acabar por llevarle a una desesperada locura. Ese *¿Encontraría a la Maga?* es la muestra de lo indeterminado que marca las primeras páginas, es una muestra de la irremediable orientación por la reflexión que le lleva a la búsqueda de un paraíso sobre la tierra (el citado kibutz o la rayuela), a asirse de una verdad por encima de las contingencias. Esta primera frase es, como muy bien dice Félix Martín Terrones en su artículo "La búsqueda como motivo en *Rayuela* de Julio Cortázar": "la explicitación de la característica de perseguidor que tiene el protagonista, como si desde el inicio se nos hubiera querido plantear el leitmotiv de búsqueda que pesa sobre Oliveira" (Terrones, 2004; 8).

12. Oliveira se sumerge en la búsqueda de un centro, en la necesidad que tiene de llegar a una utopía. Busca entrar en el espacio donde se olvide el contrabando dialéctico de la filosofía y su racionalidad; utopía escamoteada

por los valores y leyes anclados en la costumbre. Este afán lo lleva a entrever el centro en muchos pasajes de la novela, con Berthe Trépat, con la muerte de Rocamadour, con el jazz, con el tablón, pero, cómo va a encontrar ese centro entre dos puntos, si como hemos citado, Oliveira construye puentes que no atraviesa. En el capítulo 19 siempre en condicional, se pregunta si “este matecito podría ser un centro” (Cortázar, 2012; 214) y líneas después, insiste en la búsqueda de ese *punto exacto*, “Ando por una enorme pieza con piso de baldosa y una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva” (Cortázar, 2012; 214). En ese proceso imposible entra en el territorio del esfuerzo y la eterna promesa, se convierte “en una especie de Tántalo” (Terrones, 2004; 4), aquel rey condenado por los dioses a estirarse por siempre para alcanzar unas manzanas, para Oliveira una promesa de realización tan cercana como la Maga, y como Tántalo, el protagonista de *Rayuela* queda condenado a estirarse, querrá alcanzar la culminación de esa búsqueda, ese centro, esa utopía, que es el cielo, y no lo consigue por culpa del medio utilizado en ella: la razón, algo que lo lleva a desconfiar de la acción, porque Oliveira no es un hombre de acción. Oliveira considera que *la acción se merece*, considera la acción como una impostura, un recurso conformista. “La falsa acción era casi siempre la más espectacular, la que desencadenaba el respeto el prestigio y las hestatuas hecuestres” (Cortázar, 2012; 583). Dos momentos de inacción reflejan esa actitud y le sirven para reflexionar al respecto: el accidente en la calle del viejo, capítulo 23 (viejo que más tarde identificaremos como Morelli) y sin duda la muerte de Rocamadour, capítulo 28.

13. En el caso del accidente del viejo, mientras Oliveira mira desde la esquina “lo que ocurría en torno” (Cortázar, 2012; 241), considera su alrededor como un conjunto de “cajas de cristal” (Cortázar, 2012; 241) desde las que cada uno se observaba (los albañiles, los estudiantes, los clochards, la vendedora de latería), y que si “un viejo cayera bajo un auto provocaba una carrera general hacia el lugar y un vehemente cambio de impresiones, minutos después los albañiles se volverían al mostrador, los estudiantes a su mesa, los X a los X, los Z a los Z” (Cortázar, 2012; 242). Oliveira concluye: “Solo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito” (Cortázar, 2012; 242). Sin embargo, precisamente producto de esta inacción, visitarán más tarde junto a Etienne al viejo y descu-

brirán que se trata de Morelli, desencadenando en cascada en resto de la trama.

14. En cuanto a la muerte de Rocamadour, a la mitad del extenso capítulo 28, Oliveira se aproxima a la cama y piensa en:

Gritar, encender la luz, armar la de mil demonios normal y obligatorio. ¿Por qué?' pero a lo mejor, todavía 'este instinto no me sirve de nada, esto que estoy sabiendo desde abajo. Si pego el grito es de nuevo Berthe Trepát, de nuevo la estúpida tentativa, la lástima. [...] hacer lo que debe hacerse en esos casos. Ah, no, basta. ¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante. (Cortázar, 2012; 295-296).

15. Esta inacción tendrá consecuencias igualmente, consecuencias esenciales en la trama, acelerará la inevitable ruptura final del Club, en casa de Morelli, capítulos más tarde, donde esas dos inacciones parecen confluír.

Oliveira por lo que dicen de él los personajes satélites

16. Vamos a señalar a continuación una serie de citas a partir de las cuales, diferentes personajes satélites aportan información sobre el personaje Horacio Oliveira, tanto desde el *lado de Allá* como desde el *lado de Acá*.
17. Estamos ahora en el *lado de Allá*, una serie de citas nos van a ayudar a ver cómo, primero la Maga y luego Gregorovius caracterizan al personaje de Oliveira

- bajo el punto de vista de la Maga:

Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro. Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza (Cortázar, 2012; 144).

Estamos aquí frente a una de las más claras expresiones del carácter insular, metódico, observador de Oliveira. Es la prueba de que difícilmente puede ocultar su condición de perseguidor.

No te vas porque sos bastante burgués y tomás en cuenta lo que pensarían Ronald y Babs y los otros amigos. [...] Sos tan cómico a veces. [...] No te veo llorando [...] para vos sería como un desperdicio. [...] Vos no sabés llorar, Horacio, es una de las cosas que no sabés (20) (Cortázar, 2012; 220).

La cita del capítulo 20 es un claro ejemplo de uno de los reproches más comunes hecho por los miembros del Club próximos a Horacio. Esa frialdad que se desprende del personaje nos hace irremediabilmente pensar en la idea de “un Horacio-máquina” (Cicutto, 2013; 37), alguien que no sabe cómo reaccionar humanamente, sobre todo en un momento tan especial como es este (el de la ruptura con la Maga). La comicidad juega un papel primordial, ya que enmascarada de un humor negro explícito, aparece como telón de fondo la profunda tristeza y el dramatismo de la situación; tanto el aviso de lo inevitable, el suicidio de la Maga, como el del retorno de Horacio a Buenos Aires y el desmoronamiento de ese singular grupo de extranjeros que se “encontraron” en París para ir sobreviviendo.

Respecto al personaje de la Maga recordaré las palabras de Héctor Schmucler para insistir sobre su importancia en la novela, “Maga es quien hace a cada uno de los personajes que toca, y todos son tocados; aun quienes no la conocen. No serían comprensibles Traveler, ni Talita, ni Gekrepten sin la presencia fantasmal, la omnipresencia de la Maga”. (Schumakler, 2014; 39).

- bajo el punto de vista de Gregorovius:

Oliveira es patológicamente sensible a la imposición de lo que le rodea, del mundo en el que vive, de lo que le ha tocado en suerte, para decirlo amablemente. En una palabra, le revienta la circunstancia. Más brevemente, le duele el mundo (Cortázar, 2012; 199).

Oliveira es hombre y no solo tinta y esta idea de “dolerle el mundo” (Cicutto, 2013; 36) aparece a lo largo de la novela camuflada en múltiples disfraces para revelar su carácter defectuoso. Oliveira mientras vagabundea, se confunde, vive en un estado de dolor constante: de querer estar solo y no poder, de querer acabar con su soledad y no lograrlo, “A Oliveira le iba a doler siempre no poder hacerse ni siquiera una noción de esa unidad que otro llaman centro” (Cortázar, 2012; 491), le duele el centro y la periferia, le duele intentar desligarse de su controlado intelecto para poder volverse más Maga, más natural.

Horacio es tan sensible, se mueve con tanta dificultad en París. Él cree que hace lo que quiere, que es muy libre aquí, pero se anda golpeando contra las paredes (Cortázar, 2012; 272).

En realidad podríamos haber sido amigos [...] si hubiera algo de humano en vos [...] Estás loco Horacio. Estás estúpidamente loco, porque se te da la gana [...] Y cuando insisto en que estás loco, es porque no le veo la salida a tu famoso renunciamento (Cortázar, 2012; 332).

Estas dos citas, de los capítulos 17 y 31, van desde una cierta ternura por ese personaje desubicado e ignorante a sus ojos de su desubicación, hasta la cruda afirmación de la falta de humanidad de Oliveira y su falta de capacidad de empatía en la relación humana.

Pasemos a continuación al *lado de Acá*:

• Oliveira bajo el punto de vista de Traveler:

Yo estoy vivo -dijo Traveler mirándolo a los ojos-. Estar vivo parece siempre el precio de algo. Y vos no querés pagar nada. Nunca lo quisiste. [...] ¿Te creés que no te admiro a mi manera? [...] Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga, quiero a Talita, y entonces el señor se va a visitar a la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo (Cortázar, 2012; 500).

Al final del trascendental pasaje 56, la única persona que está a su lado en el momento decisivo de *Rayuela*, el punto en el que salta o no definitivamente, es Traveler, su amigo, su doble. Al fin y al cabo, son la misma persona. Traveler no iba a abandonar a Horacio. Nuestro protagonista, en última instancia, recibe la humanidad de la que ha carecido durante toda la novela, y a la que ya hacía referencia Gregorovius, quizás su otro “otro” en el lado de allá solo que sin responder a unos patrones de comportamiento ceñidos a una tradición de porteño, de argentino, de colegio nacional. Ese juego de “otros” nos lleva a la tercera parte.

La idea de antinovelá, el antihéroe y *Rayuela*

18. Julio Cortázar consideraba *Rayuela* como una contra novela. En la famosa entrevista que le realizó Soler Serrano en el programa *A fondo* en 1977 de TVE, preguntado al respecto, respondió “¿Pensar que sean antinovelas?... más bien sería un ataque contra la técnica de las mismas”. ¿Una parodia pues? ¿Un acto cervantino paródico? Pero como él mismo dice a reglón seguido “el verdadero ataque es pretender que el lector cambie su actitud de leer novelas”, de ahí la contra novela, para Cortázar la contra novela es tanto en lo estético como en la actitud del lector. Aun en la entrevista, Cortázar parece lamentar que *Rayuela* finalmente haya sido, “aceptada en su conjunto por gran parte de los lectores como un libro y en ese sentido es una novela como cualquier otra”. En una coquetería no sin relación con el devenir del personaje Oliveira, Cortázar acabará por decir que

como acto máximo de lector activo “como autor, me parecería perfecto que un lector cansado de la novela la acaba tirando por la ventana”.

19. Sin embargo, parece difícil no entender *Rayuela* como una obra perteneciente genéricamente a las llamadas antinovelas. En palabras de José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, este escribe que *Rayuela*:

es una novela aleatoria, una obra abierta, un gigantesco palimpsesto hecho de fragmentos propios y ajenos, un gran juego, una antinovela o parodia del género, un resumen o catálogo de la cultura occidental y sus limitaciones frente a la oriental, una historia de amor loco, un proyecto imposible (Oviedo, 2001; 167).

20. Confluye en el tiempo la publicación de *Rayuela* con una serie de ensayos de Alain Robbe-Grillet titulados: *Pour un nouveau roman* (escritos entre el 56 y precisamente el 63). Entonces se comienza a hablar de una nueva estética que introduce una especial atención a los personajes. Robbe-Grillet irá en contra de la concepción tradicional del personaje novelístico, en la que a pesar de que este fuera un títere, seguía teniendo una relevancia. Según Robbe-Grillet, entre 1930 y 1940 con Jean-Paul Sartre y Albert Camus, se da inicio a un proyecto de “nuevo personaje”. En ese proceso la psicología del personaje se verá fuertemente influenciada por las aportaciones del existencialismo. Ahora se reconoce al sujeto dentro de un mundo fenomenológico, se trata de un nuevo tipo de “carácter”, focalizando la importancia del personaje en la obra. Es entonces cuando se empieza a emplear la primera persona y se extiende el uso del monólogo interior y la visión interna de la narración. El personaje se convierte en la consciencia narrativa central. Ahora el personaje aprehende el mundo de manera constante y se difumina hasta fundirse con el entorno. Progresivamente, se “auto-suprime”. Así pues y en cuanto a “creación de antinovela”, la idea final de este proyecto formal de Robbe-Grillet es similar a la de Cortázar. Sin embargo, se debe señalar que este fundamental cambio de la concepción del personaje se tratará en realidad de un proceso colectivo en constante evolución, en el que varias personalidades literarias aportarán. Nathalie Sarraute, en 1956, ya había comenzado a introducir la noción de “personaje sospechoso” con la obra de *L'Ère du soupçon*.

21. *Rayuela* hereda sin duda los rasgos básicos que durante el siglo XX han ido edificando las vanguardias. De un modo sucinto y orientativo estos rasgos principales serían:

- Búsqueda de lo universal.
 - Desprecio por lo heredado, un antitradicionalísimo, experimentando una necesidad de ruptura.
 - Producción de un arte intelectual y minoritario refractario a la comprensión inmediata.
 - La obra como reflejo de su tiempo (en lo positivo y lo negativo) y una que-
rencia por lo feo, grotesco, en concomitancia con el imaginario contemporá-
neo.
 - El medio cuenta más que el fin, cómo se hace es parte ya de la obra, sino la
obra en sí, y el producto se concibe al mismo tiempo que el proceso de acto
creativo.
 - El concepto de lo lúdico adquiere galones y con él la idea de espontanei-
dad, contradicción y ausencia de un plan preconcebido. El humor, el azar y
el culto a la imagen hace que el arte sea un producto en sí.
 - Consecuencia de todo lo previo: se consolida la idea de la libertad absoluta
del artista donde la legitimidad moral y el compromiso por partes del crea-
dor estarán presentes.
22. *Rayuela* estará presente en cada uno de estos puntos y solo hace falta
mirar el tablero de dirección para ver cómo, desde el primer acto de lectura,
la novela se transforma en otra cosa: en un producto artístico, en un recor-
rido falsamente aleatorio de pequeñas narraciones creando *camino bifur-*
cados hacia el mismo fin, con temáticas universales, huyendo de lo tradicio-
nal y la comprensión inmediata, donde lo lúdico provoca un universo crea-
tivo de extrema libertad donde el cómo ya es la literatura.
23. Antes de continuar sería conveniente analizar algunas ideas expuestas,
previamente a *Rayuela*, por Cortázar, en la *Teoría del Túnel, Notas para*
una ubicación del surrealismo y el existencialismo- notas publicadas en
1994 –aunque escritas en 1947 en Buenos Aires–, es un ensayo con la doble
condición de crítica analítica y de manifiesto literario, en el que proclama la
rebelión del lenguaje poético frente al enunciativo. En palabras del propio
ensayo “Aún no hemos conocido mucho más que el movimiento de destruc-
ción; este ensayo tiende a afirmar la existencia de un movimiento construc-
tivo, que se inicia sobre bases distintas a las tradicionalmente litera-
rias” (Cortázar, 1993). Cortázar en este momento se siente muy cercano al

existencialismo, no sólo por el famoso contacto con autores como Sartre o Kierkegaard, sino también, por la proximidad a Guillermo de Torre, y la lectura de los ensayos como *El existencialismo en la literatura*. En consecuencia esta *teoría del túnel* anticipa ya su inquietud acerca de la condición humana, y de la situación ante sí y frente a los otros. La literatura será entonces una expresión total del hombre. Se tratará de una literatura que no se contenta con lo convencional, excluyendo lo pedagógico. Gran parte de las ideas literarias expuestas en la Teoría del túnel van a aparecer en los ensayos camuflados entre los capítulos de *Rayuela*, también conocidos como "morellianas". Ahí donde Oliveira-Cortázar se convierte en Cortázar-Morelli. Recordemos el final del capítulo 91, lugar literario de una gran belleza de estilo donde se opera esa mutación: el Club de la serpiente está casi al completo en casa de Morelli, acaban de llegar Oliveira y Gregorovius, el primero logra acomodar a todo el mundo trayendo un par de taburetes, todos ahora cual ritual frente al escritorio de Morelli y "El color de la luz los calienta, y la carpeta verde, el Club. Oliveira mira el centro de la mesa, la ceniza de su cigarrillo empieza a sumarse a la que llena el cenicero" (Cortázar, 2012; 587): el libro de uno se transmuta en el del otro. Con ese acto entramos en un túnel donde todo es posible y Cortázar se erige como un autor inconformista, buscador de nuevas formas, expresiones y vínculos. Él define en sus clases de Berkeley la cuestión del túnel de la siguiente manera (refiriéndose al humor):

El humor puede ser un gran destructor, pero al destruir construye. Es como cuando hacemos un túnel: un túnel es una construcción pero para construir un túnel hay que destruir la tierra, hay que destruir un largo pedazo haciendo un agujero que destruya todo lo que había; construimos el túnel con esa destrucción [...] echa abajo valores y categoría usuales, las da vuelta, las muestra del otro lado y bruscamente puede hacer saltar cosas que en la costumbre, en el hábito, en la aceptación cotidiana, no veíamos o veíamos menos bien (Cortázar, 2013; 159).

24. Desde mediados del siglo XIX, el libro es la razón de ser de la literatura, el libro abandona su función didáctica o pedagógica y se convierte en una finalidad estética, la literatura debe mostrar la expansión total del hombre y el libro es un producto asociado al hombre (autor y lector), ahora ese producto se elabora en colaboración. Para este fin hace falta un lenguaje de gran implicación personal, hace falta también un lector-macho-activo en contraposición al lector-hembra-pasivo, la tan desafortunada expresión y

de la que Cortázar ha renunciado (como ejemplo no como idea) en numerosas ocasiones.

25. *Rayuela* lleva la teoría incorporada en sí misma, en palabras de Amorós “Para Morelli, lo esencial no es narrar algo, contar una historia, como un fin, sino, por medio de esto, introducir al lector en el nuevo ámbito, en unos valores nuevos” (Cortázar, 2012; 47). Una escritura que obliga al lector, elija el camino que elija, a estar en alerta máxima, bajar la guardia puede provocar incluso la pérdida de un capítulo, el 55, capítulo ausente en el Tablero de dirección.
26. Si hacemos referencia a la técnica y al término de antinovela, el capítulo 79 aparece como programa y declaración de intenciones. Morelli habla de “Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (Cortázar, 2012; 559). ¿Cómo entender lo novelístico y lo novelesco? Pues lo primero como lo referido a la novela como género literario o relacionado con ella y lo segundo como lo propio, lo parecido, lo que parece ficticio por interesante, extraordinario o impresionante. Definiciones que solo la apariencia las asemeja y cuyas disimilitudes se convierten en esenciales en el discurso cortaziano, pues no se trata de un simple juego de palabras sino un rechazo frontal a un cierto tipo de novela compuesta de trucos narrativos convencionales. Como muy pertinentemente anota Andrés Amorós, no es un rechazo a la novela, si fuera así, “¿para qué escribir otra novela más?” (Cortázar, 2012; 48). Más abajo y todavía en la famosa *Nota pedantísima* o capítulo 79, Morelli dice que hay que usar la novela “como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura (novelístico) eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo solo permite entre especialistas” porque para Morelli la narrativa no debe ser pretexto “para la transmisión de un mensaje [...]” sino que debe actuar “como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas (novelesco), y que incida en primer término en el que la escribe para lo cual hay que escribirla como antinovela” (Cortázar, 2012; 560). Y toda antinovela merecerá su antihéroe.
27. En su libro *Héroes y antihéroes en la literatura*, Nicolás Casariego parte de una concepción del personaje como alguien virtuoso que ha realizado hazañas para las que se requiere mucho valor. Partiendo de esta pre-

misa va a desglosar una posible definición de antihéroe presentándolo como:

el personaje que desempeña las mismas funciones propias del héroe tradicional pero que difiere en su apariencia y valores. Así, el antihéroe surge de la observación prosaica de la realidad, es un 'hijo del pesimismo'... es una respuesta a un presente no deseado y vive sin ninguna promesa de futuro. El antihéroe o héroe moderno es aquel que ya no tiene orígenes nobles ni lleva a cabo acciones ejemplares y sus conflictos no son distintos a los de cualquiera de sus lectores (Casariego, 2000; 8).

28. Nuestro Oliveira es narrador, pero también el resto de los personajes pueden expresarse, ser voz y ser ojos dentro de la novela, eso es lo que nos permitirá plantearnos cómo es Horacio desde el punto de vista de sus compañeros. Gracias a un conglomerado de subjetividades, se construye un catálogo de falta de atributos y dibuja el personaje de antinovela.

A modo de conclusión

29. Por un lado y gracias a su teoría del túnel y el desdoble de Oliveira-Cortázar en Cortázar-Morelli, el autor pone en marcha un dispositivo perfecto, un ludismo (una obra aparentemente lúdica o, incluso, infantil, pero en el fondo, tratando temas de una profundidad excesivamente adulta). El pacto que existe entre Cortázar y los lectores es el de que esta novela *será-a-la-manera* de un juego o no será, un juego perfectamente dispuesto, propicio para dinamitar la novela tradicional y el personaje principal.
30. Se puede ser héroe de un proceso de destrucción. Al comienzo nos preguntábamos en qué medida los personajes satélites a Oliveira participaban de la construcción del personaje. Pues bien, creemos haber visto que esos personajes (Gregorovius recordando su falta de humanidad, la Maga recordando su carácter insular, desubicado y meticuloso, Traveler devolviéndole con amistad y humanidad el reverso de la moneda de la actitud de Oliveira), esos personajes lo van encerrando en el caparazón de antihéroe, al igual que la propia trama, que lo va recluyendo, físicamente, en ese manicomio en el que acabará por besar a la Maga, a Pola, a Rocamadour, por los labios de Talita, ya en pleno proceso de enajenación. El desequilibrio, por la falta de ese anhelado centro, el no poseer las cualidades necesarias para superar la ausencia de la *Maga* y tal vez un postrero remordimiento de su devenir, le hace parapetarse tras un entramado de piolines y acabar por mirar hacia

ese *Río Mortal* que tantas consonantes parece compartir con Rocamadour. Pero incluso, en ese definitivo instante, en ese salto, el lector, tendrá la última palabra.

Bibliographie

CASARIEGO Nicolás, *Héroes y antihéroes en la literatura*, 2000.

Cortázar Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, ed. Andrés Amorós, 2012.

_____, *Clases de literatura, Berkeley 1980*, 2013.

_____, *Teoría del túnel*. Madrid, *Obra crítica/1*. Saúl Yurkievich, Alfaguara, 1994.

CICUTTO Antonella, *Oliveira, personaje de antinovela*, 2013. URL : <https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24870/Cicutto>

DIAZ DE LEON Margarita, *Teoría del túnel: el pre-texto de Rayuela*, 2009. URL : https://www.academia.edu/4323897/Julio_Cortázar_

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, *essais coll. « Poétique »*, 1972.

MARTINEZ SALDANA Félix, *La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar*. HAL archives-ouvertes.fr, 2004.

OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza, Vol. 4, 2001.

SCHMUCLER Héctor, *Rayuela*, Madrid, Centzontle, 2014 (1964).

TERRONES Félix Martín, *La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar*. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004641/document>

Revista Iberoamericana, Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre 1973. URL : <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/>

D. BARREIRO JIMÉNEZ, « Horacio Oliveira, la construcción... »

A fondo, TVE 1977. URL : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista>