

## ***Rayuela*, “la gran rosa policroma”**

ELVIRE GÓMEZ-VIDAL  
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE  
Elvire.Gomezvidal@u-bordeaux3.fr

1. En el momento de su publicación, *Rayuela* (2018) constituyó, entre otras muchas cosas, una transgresión. Transgresión de los códigos de escritura y tal vez, más llamativamente aún, de lectura. Lo más extraordinario fue que se trató de una transgresión exitosa, como si hubiera sido una forma novelesca que estaba rondando y dando vueltas, como una necesidad brutal de renovación, pero que nadie, hasta entonces, había logrado hacer realidad, plasmar en una escritura vibrante, sorprendente, ingeniosa, que recogió la adhesión y el entusiasmo de un amplio público.

2. En una de sus reflexiones, Morelli evoca “le Roman comique”, propio para “provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, antinovelístico (aunque no antinovelesco)” como método para convertir al lector en “cómplice”: “Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie” (cap. 79, p. 559). Tal vez se nos haya olvidado que todas las formas de lo que hoy llamamos literatura fueron consideradas antaño como juegos en un momento u otro de su historia:

Son extraordinaire extension [celle du genre romanesque] et son évolution ont effacé peu à peu, le souvenir explicitement ludique des premiers romans modernes. L'ironie bourgeoise s'alliait à la dérision populaire des « fabliaux » dans *Le roman de Renart* [recolección de relatos del Medioevo, escritos por diferentes escritores entre 1170 y 1250]; le burlesque et l'héroï-comique, « l'anti-roman », *Don Quichotte*, *Le roman bourgeois* [Antoine Furetière, 1666], *Le roman comique* [Paul Scarron, 1651], jouaient avec la littérature du passé ou passée de mode [...] (Picard, 1986; 199).

3. *Rayuela* reanuda, en forma contemporánea y novedosa, con esa parte de juego que habitaba las primeras novelas modernas, y que acompañaba su lectura. Pero también imagina, crea, inventa, una multitud de juegos inéditos. El juego, desde su mismo título, está en todas partes. Juego infantil iniciático, simbólico, la *Rayuela*, cuya mejor definición se halla al final del capítulo 36, el último de los capítulos de la primera parte de la novela A, “Del lado de allá” (367-368-369), es un espacio mágico: “Y porque se ha

salido de la infancia [...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrecita y la punta de un zapato.” (368). La inocencia de la niñez, que era también la de la Maga, recuerda Horacio Oliveira, permite llegar, con esos sencillos materiales, al “cielo”, o sea a una suerte de lugar ideal de armonía entre el ser y el mundo. Al final de ese mismo capítulo, en una versión paródica e irreverente del juego, pasando por “el ojo del culo” y por las inmundicias, Oliveira cree descubrir cómo encontrará el camino de sus anhelos:

[...] se encontraría al camino que lleva al Kibbutz<sup>1</sup> del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis [palabras huecas, sin interés]), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibutz.

4. Metáfora de la búsqueda de Oliveira, la *Rayuela* está relacionada con el laberinto, el mandala, todos esos espacios intrincados y misteriosos cuyos caminos es preciso explorar, desentrañar, desenredar, para alcanzar el Centro, el Cielo, el Kibbutz, el Ygdrasil<sup>2</sup> (final cap. 54, p. 482).
5. Los juegos con el lenguaje también ocupan un lugar importante en la novela como el glígligo inventado por la Maga (ella reivindica esa invención en varias ocasiones) y que el narrador lleva a la práctica de manera magistral en el cap. 68 sugiriendo un acto sexual. Talita se especializa en el ispamerikano impulsado por “la revista *Renovigo* (Periódiko Rebolucionario Bilingüe), publicación mexicana en lengua ispamerikana de la Editorial Lumen” (cap. 49, p. 453), de la cual figura un artículo citado en el cap. 69, p. 534, (“*Renovigo* N<sup>o</sup>5, Otro suicida”), revista real por lo demás<sup>3</sup>. Los juegos de Oliveira, Talita y Traveler se divierten con “el libro cementerio”, o sea, el diccionario. El capítulo 34 en que se entreveran un fragmento de la

- 1 Oliveira se refiere al proyecto original del Kibbutz, de inspiración socialista, o sea una comunidad agrícola laica (salvo en los Kibbutz estrictamente religiosos) en la que no existe la propiedad privada, en la que las decisiones son tomadas por la Asamblea general, cuyos miembros se organizan sobre la base de la propiedad común de los bienes, de la igualdad (entre todos y también entre hombres y mujeres) y de la solidaridad. Es por lo cual, durante mucho tiempo, el Kibbutz ha representado una suerte de Arcadia, de comunidad ideal.
- 2 En la mitología nórdica, el árbol del mundo, un fresno, con tres raíces que bebían en la fuente de la sabiduría, el pozo del destino y las profundidades de la tierra.
- 3 Ver <http://www.delbarrio.eu/lanti.htm>

novela de Galdós y el relato de pensamientos de Oliveira respecto a la pobreza de la lectura de la Maga y del estilo realista (“frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas”) mucho tienen que ver con los juegos surrealistas. El juego no es una simple diversión sino una manera de vivir y de enfrentar el mundo y la sociedad, de enfrentarse a sí mismo, un modo de ser. Es un puente entre elementos antinómicos como la realidad y el sueño, la cordura y la locura, el pasado y el futuro, el uno y el todo. En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, André Breton, definía el surrealismo de este modo:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point (Breton, 1930; 76 -77).

6. Una búsqueda que presenta algunas analogías con la búsqueda de Oliveira y de Morelli.
7. Y luego, claro, está ese juego, esos juegos con el mismo texto del libro, novela de novelas, que abren un infinito de posibles lecturas: la novela B según el “Tablero de direcciones”, pero también toda aquella organización / desorganización que le venga en mente al lector.
8. La inserción de diálogos y conversaciones en estilo directo plagados de referencias a una abrumadora cultura clásica y contemporánea (la de los miembros del Club de la Serpiente, algo ostentosa), de largas meditaciones bajo forma de relatos de pensamiento en primera o en tercera persona en general de Horacio Oliveira, de citas recogidas por Morelli y transcritas por el narrador, de citas de los escritos de Morelli, acerca de la naturaleza de la novela, del sentido de la escritura, del papel del lector hubieran podido resultar fuera de foco en una novela. Esas inserciones de interrogaciones, de especulaciones, de cavilaciones existenciales y filosóficas de gran extensión, por su carácter teórico y metatextual, suelen por lo general, apelmazar, empantanar las peripecias de la acción o de la historia narrada, y, sin embargo, la(s) novela(s) que es (son) el texto de *Rayuela*, no deja(n) de pertenecer al género “novela” por su trama narrativa ficcional y las peripecias de sus personajes.
9. Quizás, la primera reacción del “lector efectivo” (categoría que he creado para diferenciarlo del narratario, instancia ella sí interna al texto y

prevista por él<sup>4</sup>) y, en este caso, del lector crítico sea el deslumbramiento frente a ese mamotreto laberíntico y sobretodo movedizo, tornasolado, en el que, sin embargo, el narrador nos guía con extremada pericia.

## **I- La trágica historia de un imposible amor**

---

10. El deslumbramiento procede de muy diversas causas. Tal vez la primera de ellas se deba a la novela A, tal y como está diseñada por el narrador, la primera de las novelas de *Rayuela*, que ha de leerse en forma lineal y vectorizada, o sea, según los cánones al uso. Esta novela A narra una historia de amor fascinante y funesta entre la misteriosa, ingenua e inolvidable Maga/ Lucía y Horacio Oliveira, el intelectual corroído por una búsqueda interior exigente y obsesiva (“Me costaba menos pensar que ser” [p. 135, cap. 2]), tal vez quimérica, que no le permite gozar de los sencillos placeres de la existencia:

Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que se pretende ordenar nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. (p. 138; final cap. 2)

11. La Maga convierte París en un espacio fabuloso (“el mundo-Maga” [p. 124, cap. 1]), donde :

te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre, que se moviera como un alfil” dice Horacio, quien no ha entendido que ella es la reina de ese mundo (“Ahora es una reina, pero de no de baraja” señala Gregorovius con perspicacia) (p. 192, cap. 15).

12. La “Maga”, que se orienta en los recovecos del laberíntico París y lo recorre mágicamente sin extraviarse, haciendo de la casualidad su cómplice, la que intuitivamente, sin mayores conocimientos, llega a un entendimiento de la realidad, de los seres y de las situaciones envidiado por Horacio, admirado por los del Club de la Serpiente, también es “luz”: “Lucía” procede del latín *lux-lucis*, “la luz”, lo que Horacio no ha captado. Al alejarse de ella, se condena a las tinieblas.

13. El estudio onomástico y los juegos con los nombres, en la novela, están implícitamente alentados por el narrador, quien no duda, por ejemplo, en

4 No cabe duda, por ejemplo, de que el narrador, para poder apreciar *Rayuela*, ha de tener una cultura literaria bastante extensa y ha de ser un lector juguetón.

analizar, a través del relato de pensamientos del mismo personaje, la paradoja entre las significaciones del apellido “Traveler”, viajero en inglés, y el inmovilismo del amigo argentino de Horacio al empezar la parte “Del lado de acá” (cap. 37).

14. El hecho de que el primer encuentro de los dos amantes se sitúe en la rue du “Cherche-Midi”, calle real que aún existe en París<sup>5</sup>, donde ella aparece en forma mágica, como un hada surgida de la nada (en realidad sale de la librería de esa calle “recién ahora me doy cuenta de que era como una metáfora, elle saliendo nada menos que de una librería” [cap. 93, p. 596<sup>6</sup>]), como una hechicera brotando de golpe de ese lugar onírico (“La Maga había aparecido una tarde en la rue du Cherche-Midi” [p. 132, cap. 2<sup>7</sup>]) viene a reforzar ciertas redes de significación ya presentes en la novela. El tema de la búsqueda, puesto de realce desde las primeras palabras del *incipit* (“¿Encontraría a la Maga?”) asociado a la Maga, así como el de la ilusión inalcanzable que puede aludir a la búsqueda existencial de Horacio (“buscar es mi signo” [p. 127, cap. 1]). El nombre del lugar del primer encuentro ha de considerarse pues como una “mise en abyme”, una “abismación” mínima, la duplicación miniaturizada, condensada y significativa, de uno de los ejes candentes de la novela. Hay que tener en cuenta que los elementos de la realidad extratextual, cuando se ven atrapados en las redes de significaciones internas de un mundo de ficción, pierden su calidad referencial (o esta se ve atenuada en gran parte), para engrosar tales redes. El lugar del encuentro también sella el fracaso previsible de un amor imposible, un hermoso y eterno espejismo, en la tradición de *Tristán et Iseult*: «Seigneurs, vous plaît-il d’entendre un beau conte d’amour et de mort ? C’est de Tristan et d’Iseut la reine. Écoutez comment à grand’joie, à grand deuil ils s’aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui<sup>8</sup>.»

5 Al parecer, esta calle debe su nombre al hecho de que antaño, el rótulo de una fonda representaba a gente mirando un reloj solar y buscando «el mediodía a las dos de la tarde» (expresión muy antigua, atestiguada desde el siglo XVI bajo la forma “buscar mediodía a las once”), o sea, buscar lo que no existe, y, a veces, buscarle tres pies al gato; se suele aplicar a una búsqueda inútil por complicada o ilusoria.

6 En el capítulo 1, p. 123, Horacio la recuerda saliendo de “un café de la rue du Cherche-Midi”.

7 Hechicera a veces maléfica que practica magia negra, pues confiesa a Gregorovius (cap. 24) que su muñeca verde en la que ha clavado alfileres tal vez haya provocado la enfermedad mortal de su rival, Pola, víctima de un cáncer de pecho.

8 *Incipit de Le Roman de Tristan et Iseut*

[https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Roman\\_de\\_Tristan\\_et\\_Iseut/1](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Roman_de_Tristan_et_Iseut/1)

15. Ahora bien, en esta novela, el fracaso procede del mismo Horacio, quien sacrifica su sentimiento amoroso del que hay tantas pruebas en la novela, por su rechazo absoluto del conformismo, en nombre de una libertad tal vez ilusoria que finalmente le conduce a la obsesión de ese amor perdido.

## **II- El carácter tragicómico de la novela A**

---

16. De hecho, la novela A de *Rayuela* es de sesgo trágico, aunque incluya, como la Comedia del Siglo de Oro, como las primeras novelas modernas empezando con el Don Quijote, personajes y episodios humorísticos e incluso burlescos. Es el caso de ese encuentro de Horacio con la pianista Berthe Trépat/ “trépas”, o sea, “muerte” en francés, esa muerte que ronda en torno a Horacio<sup>9</sup> o la aventura sexual sórdida y descabellada con la clocharde Emmanuèle, de cariz guiñolesco, con la que concluye la primera parte de la novela A, “El lado de allá”. Esas peripecias de un Horacio afectado por la incapacidad de regir su propio destino, de calibrar su búsqueda espiritual y sus consecuencias, desprestigian (pero sólo en cierta medida y por ahí se cuele toda la ambigüedad del personaje y de las temáticas de esta novela en general) sus ínfulas de gran pensador, aquejado además por una forma de ramplonería, teniendo en cuenta que, para vivir, no le queda más remedio que esperar la magra pensión que le manda un hermano suyo a quien desprecia por su conservadurismo y sus prejuicios, pero con quien nunca se ha enfrentado por bajos intereses materiales. En sus relatos de pensamientos, en primera o en tercera persona, el narrador le dota de cierta clarividencia cínica acerca de sí mismo y de una capacidad de auto irrisión. De hecho, el narrador es el responsable de ese retrato matizado y ambivalente del personaje, pues no deja de introducir informaciones que envilecen la imagen del “héroe” novelesco y que lo acercan a la mediocridad e incluso a la ridiculez, lo cual provoca la risa en el narratario así como cierto distanciamiento con respecto a él.
17. Otro tanto ocurre con muchos episodios a la vez trágicos y cómicos, como el del puente, en el cap. 41, en el que Talita corre peligro de muerte,

9 Horacio vive en la rue de la Tombe Issoire (p. 132, principio cap. 2), calle real de París, que, se supone ser, desde el Medioevo, la tumba de un gigante, llamado Ysoré, que amenazaba a París y que un valiente caballero mató. Lo interesante es que volvemos a toparnos con esa muerte que acecha a Horacio o que él lleva en sí.

medio desnuda, sentada a horcajadas entre los dos tablones que unen las ventanas del cuarto de ella y de Travel con el de Horacio y Gekrepten, situados en un tercer piso. En ese episodio, Talita se juega la vida, pero también se juega el futuro de su pareja y de la amistad. El último capítulo de la novela, el 56, con la construcción extravagante de un parapeto de hilos (expresión material de esa tela de araña en la que está atrapado Oliveira), es otro “juego”, un juego delirante con la locura y con la muerte.

### **III- La clavija maestra de la novela A: Rocamadour y el amor**

---

18. La clave maestra, la piedra angular de la novela *Rayuela A*, que sustenta toda su armazón, es un acontecimiento trágico: la muerte del niño Rocamadour, el hijo de la Maga. La mejor prueba de ello es que, en esta novela de 56 capítulos, el narrador, tan atento a la estructuración de su texto, ha ubicado estratégicamente el triste episodio en el capítulo 28, o sea, exactamente en el centro de la arquitectura novelesca. La muerte del niño es el núcleo dramático, la matriz que da nacimiento a toda la historia de la novela A y tal vez a todas las novelas encerradas en *Rayuela*.
19. En todo caso no se puede eludir ni menoscabar la relación entre ese momento y el brote de la escritura, pues es como si el texto A de *Rayuela* necesitara esa muerte para existir y desarrollarse. Este acontecimiento es el motor esencial de la dramaturgia de las acciones de los protagonistas. Es un núcleo que irradia hacia atrás y hacia adelante, pues el texto empieza con la búsqueda de la Maga llevada a cabo y relatada en primera persona por Horacio, momento ulterior cronológicamente a la primera separación de los amantes debida a la presencia engorrosa del niño. Los recuerdos de Horacio fluyen durante su vagabundeo por París hasta su encuentro con la monstruosa y grotesca Berthe Trépat, entrecortados por evocaciones del narrador referentes a reuniones del Club de la Serpiente y a la riña entre la Maga y Horacio con el motivo del niño y de la supuesta infidelidad de ella con Gregorovius Ossip (cap. 19, p. 20). Los capítulos 21 a 23 reanudan con las meditaciones en tercera persona de Horacio Oliveira en su deambular y en el cap. 22 es cuando asiste al accidente de un viejito, un escritor, que resultará ser el escritor Morelli, como se descubre en “De otros lados”, cap. 154. Luego, a partir del capítulo 24, el narrador pone en escena la conversación

entre la Maga y Gregorovius Ossip (“gossip” significa comadreo, chismes o rumores en inglés y se acopla con bastante adecuación al personaje) en el apartamento de ésta en presencia del niño enfermo, contemporánea del final del deambular de Horacio que regresa al piso de la Maga en el capítulo 28, donde se reúne con ellos y donde finalmente llegan todos los del Club de la Serpiente.

20. La continuación de la historia tiene que ver también con esa muerte, ya que todo es consecuencia de ese drama, en una concatenación de efectos: la carta a Rocamadour de la Maga, leída por Horacio, / la desaparición de la Maga, / la ruptura de Horacio con los del Club por culpa de su ausencia al entierro del niño / las deambulaciones de Horacio por París, su encuentro con la burlesca diosa dionisiaca Emanuèle / su regreso “al lado de allá” / su perpetua búsqueda de la Maga, / su reencuentro de la Maga en Talita, la compañera de Traveler / su supuesto suicidio tras haber bajado a los Infiernos por ella, tal Orfeo buscando a Eurídice, en la morgue del manicomio... Es como si la escritura sólo pudiese nacer de un terrible sacrificio, corazón centrípeta que despidе su fulgor hacia adelante y hacia atrás del texto.
21. La muerte del niño es la pavorosa verdad que los intelectuales y artistas del Club de la Serpiente no logran encarar. La espeluznante velada en la que siguen conversando y tomando en presencia del cadáver del niño, como si no hubiese ocurrido nada (¿por no desesperar a la Maga? ¿Por cobardía a la hora de reconocer la pujanza escalofriante de la muerte?), está escenificada por el narrador de manera magistral. Los brillantes intelectuales tienen algo de farsantes, de peleles sin entrañas, o de fantoches infantiles. Horacio encabeza ese lamentable círculo, pues no se le ocurre siquiera buscar ayuda cuando descubre el cuerpecito ya frío, cogerlo en brazos y llevarle a algún hospital, como bien lo señala el narrador al inyectar en sus pensamientos algún que otro amago de remordimientos. Su abandono del piso de la Maga y luego su ausencia en el entierro del niño lo convierten en un personaje que va hundiéndose más y más en lo abyecto. Ahí se inicia su bajada a los infiernos que lo conducirá a una forma de locura, hasta terminar encerrado en esa irrisoria telaraña de piolines que lo defendiese de los acechos de Traveler (o sea, de sí mismo, pues Traveler es su doble y su mellizo, su *doppelgänger*) hasta tirarse por la ventana y estrellarse en ese *Rayuela* del patio del manicomio, lo que le permitiría por fin unirse con el Todo, con ese Centro del mandala tan ansiado.

22. Pero volvamos un momento al niño y observemos que el nombre que le otorgó la Maga (su nombre real es “Carlos Francisco”, etimológicamente “hombre libre francés” [p. 145-146, cap. 4]) no es del todo casual dentro de la lógica de la ficción. Rocamadour, sabido es, es un pueblo medieval situado en la región del Lot en Francia. Ahora bien, lo interesante es que configura un anagrama transparente, “roca d’amour” (mezclando como lo hace varias veces el narrador en la novela el español y el francés), que el narrador se lo haya atribuido al personaje a conciencia o no. Un narrador, por mucho que lo desee, no programa todos los efectos de sus elecciones narrativas. Un texto de ficción siempre produce significaciones que no han sido previstas por el narrador. El anagrama insiste en dos facetas de la función del niño en la novela: por una parte, en su papel de soporte narrativo, de clavija maestra del edificio narrativo en tanto “roca”, por su solidez; por otra parte, la introducción del “amor”, del que siente su madre por él, pero también de esa palabra “amor” que nadie quiere pronunciar en la novela, y Horacio menos que nadie por preservar su libertad. De hecho, ese apodo, si bien puede ser una declaración de amor materno por parte de la Maga, otorga sin embargo una suerte de inmaterialidad a ese niño, convertido en una abstracción que viene a ser una dimensión simbólica. Una dimensión simbólica que matiza y tuerce toda la búsqueda existencial de unos y otros: sin amor, sin humanidad, toda búsqueda espiritual, por muy elevada que sea, se derrumba, está condenada a un callejón sin salida, abocada al fracaso, por su vacuidad. Rocamadour/ “roca d’amour” muere por falta de amor y su muerte es la señal de un fallo fundamental en el recorrido espiritual de Horacio Oliveira.
23. La figura del niño muerto es, pues, esencial tanto en un plano estructural como en un plano ideológico y temático.
24. Tal vez otro ejemplo decisivo de esta postura ideológica del narrador sea el desenlace de esta novela A de *Rayuela*: la escena final del suicidio de Horacio Oliveira, subvertido por la novela B. Si solo existiera la novela A, aunque el narrador no lo especificase con todas las letras, parecería ineludible el salto de Horacio Oliveira a la rayuela-mundo, reuniéndose así por fin con la Maga/ Talita, y con Traveler, su otro yo, su doble, en la más pura tradición de los grandes relatos de amor. Pero, con suma habilidad, el narrador deja un fino resquicio por el que se cuelga la duda, duda que se convierte en certidumbre con los aportes de los capítulos 135, 63, 88, 72 de la novela B, en los cuales, en un momento posterior al escándalo en el mani-

comio, un Horacio enfermo está velado por Gekrepten, convertida en solícita enfermera, acompañado por Talita y visitado por Traveler. ¿Qué ha salvado a Horacio de la autodestrucción? El desenlace de A, vuelto a considerar retrospectivamente, declara los motivos de su decisión final, vivir, como una súbita revelación:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándole y hablándole desde la rayuela, [...] lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce [...]. (p. 509, cap. 56, *excipit* novela A)

25. Vivir para revivir tal vez esa “armonía”, aunque solo fuera por un corto “instante terriblemente dulce”, o sea la bondad, la generosidad, la solidaridad, la amistad, el amor.

#### **IV- La novela A y el “lector-hembra”**

---

26. Tal vez la teoría del “lector hembra” (declaración del mismo autor que, recapacitando sobre esta metedura de pata, habló después de “lector pasivo”) solo dotado de luces suficientes para descifrar la novela A, novela que se ha de leer de continuo, como “un rollo chino” según términos de Morelli (“le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno” [cap. 99, p. 616]), sea una treta del malicioso narrador de *Rayuela* que no duda en mistificar a su lector. Cuentan que Cortázar casi se indignó de que muchos lectores empezaran por leer A y luego leyeran B, pues tenían que haber “elegido” a la una o a la otra. ¿Cómo iba a ser ingenuo hasta tal punto un narrador tan sofisticado como para imaginar a lectores obedientes, los unos algo limitados que sólo leyeran la novela A y otros con más luces solo la novela B, él que no duda en alentarles después a desplegar toda su creatividad y su curiosidad para inventar otras novelas recomponiendo las suyas (como la C, la más obvia, que sería la lectura lineal del texto entero, por ejemplo)? Y aunque lo hubiera sido, eso contradice sus mismos postulados e incluso los de Morelli quien acalla los escrúpulos de Etienne y Oliveira de este modo:

Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mán-ticas, y así va. Lo más que hago es ponerle como a mí me gustaría releerlo. Y en

el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto. Una broma de Hermes Pakú<sup>10</sup>, alado hacedor de triquiñuelas y de añagazas (cap. 154, p. 737).

27. Ese libro que lanzara relámpagos, que centellease, que chispease, “*liber fulguralis*”, se puede ordenar y entender de mil maneras, pues al lector le tocará otorgarle sentido. Obra abierta tanto para el autor como para el lector; puzzle sin fin y sin solución definitiva y juego perpetuo. La invocación a Hermes, el ladrón, el mensajero de los Dioses, Dios del aire, conductor de las almas hacia los Infiernos, conocido además por sus bromas y por sus muchas travesuras en su niñez y juventud, pone de realce la dimensión lúdica de ese libro. Pero tal vez el sueño de Morelli no sea sino un hermoso espejismo.
28. En todo caso Morelli describe a un lector jugueteón y libre. Es por lo cual no conviene crear una jerarquía entre la novela A y la novela B, ni entre los dos hipotéticos lectores de ambas. Porque de hecho tal teoría oculta el que la **novela A sigue siendo el esqueleto estructural narrativo de la novela B**, ya que los capítulos de la novela A diseminados según el orden riguroso de su aparición en una lectura lineal están presentes e integrados a la novela B, una novela de 155 capítulos. Aquellos reservados a la muerte del niño y a sus consecuencias inmediatas siguen en el centro de la novela B: entre los capítulos 28 (que es el n°56 de la novela B: muerte del niño) y 35 (n°101 en la novela B: ruptura con los amigos del Club de la Serpiente por la actitud de Horacio frente al sepelio del niño) o 36 (n°103 de la novela B: final de la Parte “Del lado de allá” de la novela A), o sea entre el capítulo n°56 y el capítulo n°101 o 103 de la novela B, amplio centro de la novela B constituida de 155 capítulos (parte céntrica que se merecería un estudio aparte que no puedo llevar a cabo en el marco de este artículo). Si observamos el “Tablero de direcciones”, vemos que el último de los capítulos de la novela A, el 56, su desenlace, está ubicado en la parte final de la novela B y encabeza los 9 capítulos con los que esta concluye. Está seguido de los cap. 135-63-88-72-77, la continuación cronológica del supuesto suicidio, conjunto dedicado todo él a los cuidados que prodigan sus amigos a Horacio, lo cual constituye la invalidación del suicidio y una revolución en cuanto a las significaciones del desenlace de A. Justo después, el conjunto

10 Y añade más allá: “[...] hay que pensar en Hermes, dejarle que juegue.” Como lo precisa Morelli en la página anterior “Hermes Pakú es el nombre acadico de Hermes”. Su mismo Editor se llama Pakú y es “Editor de libros de vanguardia, Rue de l’Arbre Sec”, nombre de calle que suscita una sonrisa por desvelar que esos libros no darán frutos, en una forma de auto irrisión.

circular final (131-58-131) con el que se cierra la novela B es sumamente gracioso: un juego del narrador que se divierte a expensas de su lector al hacerle regresar una y otra vez a ese proyecto estrafalario, algo parecido por su inefable inutilidad y su absurdidad a las organizaciones sociales del pobre Ceferino, “la corporación nacional de los monjes de la oración del santiguamiento”, en el centro del cual se ubica el capítulo 58, también reservado a los cuidados de Horacio que parece delirar.

29. **La novela A es, pues, la arquitectura soterrada que sostiene todo el edificio ficcional de la novela B, sin la cual esta se vendría abajo.** Si quitáramos todos los capítulos de la novela A de la novela B y dejásemos los capítulos restantes en el orden instaurado por el “Tablero de direcciones”, ese libro despojado de su armazón seguiría teniendo interés, por las cualidades de sus capítulos, y se leerían con gusto esas piezas sueltas, pero dejaría de constituir una unidad narrativa, pues el libro B sigue siendo una novela, un texto de ficción que configura una cohesión textual.
30. La novela A constituida de sus dos partes podría perfectamente funcionar sola, tiene una autonomía absoluta. En cambio, la parte integrada en la novela A para constituir la novela B, o sea, “De otros lados”, leída en tanto parte autónoma, digo bien en tanto parte autónoma, prescindiendo por completo de los elementos y de la dinámica narrativa de la novela A, no disfrutaría de ninguna autonomía.
31. La introducción del personaje de Morelli y de sus escritos y citas desperdigados por el texto constituye un señalado aporte a la teoría de la novela y a la búsqueda espiritual del sentido de la existencia. La llave/ clave que entrega a Horacio y a Etienne cuando está por morir cobra además una dimensión emocional, casi sagrada: el piso del escritor y sus textos son como un recinto que contiene su testamento, el tesoro del pensamiento, del conocimiento, de una sabiduría a la vez mística y revolucionaria. Por muy brillantes, seductoras y audaces que sean las teorías de Morelli, el lirismo de ciertos pasajes referentes a la Maga o a Pola, el humor procedente de citas dispares de registro muy diferente, etc., el conjunto no deja de ser una yuxtaposición de fragmentos sueltos que no logran alcanzar una unidad narrativa. La parte “De otros lados”, **no podría existir sola en tanto género “novela”**: se compone de citas inconexas de muy diversa índole, de fragmentos de escritos, de episodios y de personajes sin nexos particulares. Ingeniosamente injertada en A, sí logra, gracias a una diestra distribución,

cobrar sentido, ya que, por lo bajo, la novela A la engasta dentro de su ritmo y de su lógica narrativa. Necesita en forma imperiosa a la novela A para cobrar vida y sentido: de parte desmembrada y heteróclita, se metamorfosea hasta desaparecer en tanto añadido, hasta formar parte imprescindible de una novela excepcional, la novela B. La parte “De otros lados” solo halla su cabal significado imbricada dentro de la novela A para formar la novela B.

### **V- La novela B: Morelli y sus narratarios intradieгéticos**

---

32. Ahora bien, los remiendos y costurones que unen las piezas del ensamblaje B siguen siendo vistosas, ya que el orden de lectura impuesto por el narrador y la disposición tipográfica alteran radicalmente el acto de lectura. No hubiera sido el caso si el narrador, conservando la distribución del “Tablero de dirección” de la novela B, hubiera elegido una disposición tipográfica que acatase tal distribución: o sea, otro libro en el que el cap. 73 fuera cap. 1, el cap. 1 fuera el 2, el cap. 2 el 3, el cap. 116 el 4, el cap. 3 el quinto, etc. Lo cual hubiese acarreado una lectura de tipo “rollo chino” también para la novela B. Al rechazar tal disposición, el autor/ *auctor* autoritario de B convierte el libro material de esta novela en laberinto por explorar: objeto manejable en direcciones varias, abierto y cerrado una y otra vez. Inventa una aventura de lectura, un juego entretenidísimo que modifica la relación entre el objeto libro y el lector. No es de extrañarse que tantos cuentos infantiles de hoy en día integren en tanto actividad lúdica esa disposición y esas opciones múltiples de lectura y de comprensión. ¡El libro de la novela B termina hecho polvo en tanto objeto hojeado y manoseado! Desde luego, de esa forma se crea a un lector literalmente activo y constantemente en alerta. Lo cual favorece una apropiación excepcional de la novela y de sus contenidos.
33. Ese recorrido vertiginoso trastoca todas las categorías del relato de ficción, sin caer por ello en un caos incomprensible y manteniendo hasta el final una historia que cimienta el texto y un suspense que alientan la lectura.
34. Ese vaivén desarma las conexiones tiempo/ espacio, entremezcla los niveles de lectura (lo narrativo, lo anecdótico, lo filosófico, lo especulativo).

Esos espacios textuales específicos que son el *incipit* y el *excipit* pierden sus ubicaciones privilegiadas y son sustituidos por otros capítulos que de repente cobran así un lustre particular y que, al encabezar o al concluir el texto, repercuten sus significaciones y sus prioridades, y diseñan nuevas redes de entramados que se propagan por toda la textura del libro en forma prospectiva o retrospectiva, superponiéndose y entreverándose unas con otras. Desde ese punto de vista, el capítulo 82, la meditación de Morelli acerca del ritmo de la escritura (del “*swing*”), de la estructuración de la novela, de la naturaleza de un texto sedoso y fulgurante a la vez, semejante al “lomo de un gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso”, viene a ser una descripción clarividente no solo de la experiencia del que escribe sino también de la del que lee. Su reflexión cobra acentos apasionados: “escribir es dibujar mi mandala”. Crear y recorrer ese laberinto místico se convierte en una búsqueda esencial, en la razón de ser del escritor, lo cual no impide que Morelli, como siempre, introduzca el toque de humor, de auto irrisión, tal vez de clarividencia que caracteriza a este personaje (que el narrador ha conseguido hacer entrañable y que no es un simple pretexto, un personaje funcional que solo sirviese para introducir una teoría de la novela y consideraciones filosóficas y metafísicas), por pudor o por humildad o por un verdadero sentimiento de impotencia al intentar crear “el gran libro”, o por ese cuestionamiento constante que le impulsa a poner en tela de juicio e incluso a ridiculizar todas sus certidumbres: “tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon.”

35. **El hilo rojo de la novela A dentro de la B se ve enriquecido (pues no hay rivalidad que jerarquizase lo uno con respecto a lo otro) con lo que de hecho es otra aventura, la aventura interior de Morelli** que le otorga una dimensión metatextual y crea otra unidad que se superpone y se entrevera a ella. De este modo, ese texto fragmentado relacionado con Morelli o procedente de él presente en B no es solamente una ponencia teórica. Está amenizado y animado, narrativizado y dramatizado por las múltiples glosas y discusiones de los amigos del Club en torno a esos escritos. Es el caso, por ejemplo, del capítulo 99 entero en que exponen, dan su parecer y cuestionan las teorías de Morelli: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?” se pregunta Oliveira. Tales procedimientos aportan una oralidad (pues están presentadas bajo forma de conversaciones en estilo directo)

y una tensión dramática a los escritos de Morelli que, de tal modo, no se quedan en lo que podrían ser aburridas consideraciones teóricas, o sea, digresiones que conviene saltarse para seguir con el relato de las aventuras de los personajes. Lo mismo ocurre en el capítulo 141, esta vez en estilo indirecto:

[...] al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra. Y esto que desesperaba a Perico Romero, hombre necesitado de certezas, hacía temblar de delicia a Oliveira, exaltaba la imaginación de Etienne, de Wong y de Ronald, y obligaba a la Maga a bailar descalza con un alcaucil en cada mano (716).

36. Esas glosas se tiñen de pasión, pues de un modo u otro todos los miembros del Club persiguen una búsqueda que se asemeja a la de Morelli: “[...] la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga” (717). Convertidos en narratarios intradieгéticos, los miembros del Club son los primeros lectores de Morelli y abren el camino de la recepción al narratario extradieгético, con sus dudas, sus entusiasmos y sus rechazos.

## **VI- El enlace textual entre la novela A a la novela B: las llaves del reino**

---

37. Es de observar qué ubicación ocupa el acontecimiento esencial que explica y justifica todos esos fragmentos sueltos, esas citas que parecen peregrinas, arbitrarias, leídos anteriormente en la novela B. Ese acontecimiento, el encuentro y la conversación de los dos amigos con Morelli, la entrega de las llaves de su reino, verdadera revelación para ellos, pero también para el lector, se halla en el capítulo 154, situado poco después del 155 (Etienne y Horacio yendo a ver al viejo accidentado, *excipit* del hipotético libro C), siendo el uno continuación cronológica del otro. Ese capítulo fundamental, el 154, se halla entre los capítulos centrales de la novela B (es el capítulo nº75 de los 155 capítulos de esta novela) y no cabe duda de que esa disposición no es casual. Es la cúspide de una organización narrativa, de un andamiaje ficcional.
38. Es el centro álgido de la catedral textual. Irradia hacia atrás y hacia adelante del texto por leer, aunando, reuniendo y dando sentido a esos capí-

tulos inconexos hasta ese momento, que resultan formar parte del recorrido espiritual y humano de un pensador iconoclasta y anticonformista.

39. Además, en ese capítulo esencial de la novela B (el 154), surge el niño Rocamadour, en forma disimulada e inesperada, casi incongrua. En el bolsillo del pantalón de Horacio, donde está la fabulosa llave que va a abrir las puertas del “mundo de Morelli”, tiene “la sensación de llevar en el bolsillo una mano que no era suya, una mano de Rocamadour” (738) como si, desde un punto de vista metatextual, coexistiesen los dos núcleos de la novela A y de la B, como si “Rocamadour” y “la llave” se pasaran el relevo para asegurar la existencia del libro total.
40. Otro dato viene a reforzar esa relación entre Rocamadour y la escritura/ cuestionamiento, encarnados en Morelli. La visita de Horacio a un viejito enfermo y desconocido (ya que solo después se entera de que es el famoso Morelli, tan admirado por él y por sus amigos), es un gesto desinteresado de solidaridad humana que tal vez provoque la increíble generosidad de Morelli: “Ustedes vinieron sin saber quién era yo. Personalmente opino que vale la pena que se queden un rato.” (735). Ese gesto generoso tal vez otorgue además a Oliveira una suerte de redención, por compensar su comportamiento cruel, casi inhumano, cuando la muerte del niño Rocamadour.
41. En relación con estos datos, es de observar que la riña entre Oliveira y los del Club se produce precisamente en el apartamento de Morelli y que su causa es la actitud de Horacio Oliveira cuando la muerte del niño. “El huevo frito” es el hilo que hay que seguir. Surge en el cap. 35 (348) y pasa desapercibido o se queda en interrogante sin resolver cuando su primera aparición en la novela A: “la culpa concreta la tenía el jodido huevo frito”; “el huevo daba un olor a tumba que se mataba”; Babs empieza entonces a “rumiar lo del entierro”, a “soltar lo de la criatura”, y se desata en insultos contra Oliveira (cap. 35, p. 349: “infame desalmado, hijo de puta, sádico, maligno, verdugo, racista, basura, montón de mierda”, etc. La escena termina con la ruptura de Oliveira y de los amigos del Club de la Serpiente: “Oliveira [...] había hablado en voz muy baja, anunciando irrevocablemente que se borraba del Club y que el Club, empezando por él y siguiendo con todos los demás, podía irse a la puta que lo parió.” (cap. 35, p. 352). Se puede intuir que el olor a muerte de ese huevo ha despertado el rencor de Babs contra Oliveira por su falta de empatía y su abandono cuando la muerte del niño. En la novela B, “el huevo frito podrido” surge por primera vez, según el

orden instaurado entre los capítulos, en el capítulo 96 (602), o sea, el momento emocionante de la apertura, con la llave/clave, del “otro territorio” según palabras solemnes de Ronald, al que van a hollar: “en la minúscula cocina había un huevo frito entre podrido y petrificado, hermosísimo para Etienne, cajón de basura para Babs” (604). Vuelve a surgir, según el orden de la novela B, en el cap. 91, en lo que parece ser la primera exploración de los escritos de Morelli por los del Club, momento casi sagrado: “Esta bruta tiró un huevo hermosísimo a la basura” dice Etienne refiriéndose a Babs quien le contesta que estaba podrido. De nuevo salta a la palestra textual de manera inesperada en el cap. 99 (622) que se termina precisamente con una observación de Etienne referente a él, lo cual le otorga cierto relieve: “Ahora, volviendo al asunto del huevo frito...” (622). El capítulo siguiente de la novela B es el 35, el de la ruptura, que ya hemos descrito. De tal modo que se puede deducir que Etienne ha ganado la batalla estético-emocional, que se ha sacado el huevo de la basura y se ha quedado en su sitio, como si nada hubiera de ser modificado en ese recinto privilegiado, templo de un conocimiento espiritual excepcional. El tiempo ha pasado, no se sabe cuánto tiempo exactamente, pero el suficiente como para que los amigos tuvieran varias reuniones en la casa-santuario de Morelli y glosaran su obra. Lo interesante es que “el huevo podrido y petrificado” garantiza el que la escena de la ruptura se produzca en casa de Morelli y que su motivo, su desencadenante, sea la muerte del niño. Oliveira ha sido juzgado moral y éticamente, lo reconozcan o no los del Club. El lugar y el motivo me parecen reveladores de una suerte de trabazón entre las dos novelas, la A y la B, a partir de sus núcleos generadores (Muerte de Rocamadour/ Morelli y sus escritos) que se unen aquí a nivel estructural, y de la puesta en evidencia de uno de sus puntos neurálgicos a nivel filosófico. A mi modo de ver, como ya lo he dado a entender más arriba, el narrador aboga por ciertos valores esenciales, como Morelli por lo demás, por una forma de solidaridad humana, sin la cual toda especulación espiritual pierde validez. El mismo Horacio, y no es sino una de sus muchas contradicciones, también lo ha vislumbrado: “Yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres.” (cap. 99, p. 618).

### Hipótesis interpretativas

---

42. El capítulo fundamental de la entrega de las llaves, el capítulo 154 (cap. 75 de la novela B, p. 734) está enmarcado por el cap. 112 (p. 652), una “morelliana”, verdadero manifiesto acerca de la forma novela que ha de ser “lo menos literaria posible”, adoptar una “pobreza deliberada” ya que “el estilo de antes era un espejo para lectores-alondra”, o sea, un simple señuelo, unos espejuelos para alondras, encargados de fascinar a los lectores ingenuos. Hay que aprender a “describir”, puesto que “los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica”. Por otro lado, lo enmarca el cap. 85 (572), breve nota desencantada y burlona acerca del fin de una vida cuya noticia termina “entre avisos de remate y tubos de dentífrico”, sin dejar ni rastro en la memoria de los hombres, entre vulgares y prosaicas mercancías. Esas yuxtaposiciones no carecen de sentido, ya que señalan la vacuidad de tantos desvelos, la muerte arrasando con todo, lo absurdo de la existencia, consideraciones muy propias de la filosofía de Morelli.
43. Por consiguiente, se podría vislumbrar un conjunto central de la novela B que se superpusiera y se engastara dentro de aquel ya mencionado, procedente de la novela A: el cap. 150 (El breve parte del *Sunday times* acerca de la salud de la duquesa viuda de Grafton [730]) y el cap. 95 (glosa de los escritos de Morelli por los amigos del Club de la Serpiente: interés por el budismo Zen y su manera de formar a los discípulos; elección de la forma novela por Morelli para sus andanzas) respectivamente el n°77 y el n°78. Estos dos capítulos centrales, desde un punto de vista geométrico, están insertados en lo que podría configurar un conjunto: anteriormente el cap.112, n°74 (esa Morelliana acerca de un relato lo menos literario posible, de pobreza deliberada, que solo abrigara la esperanza de “un cierto diálogo con un cierto y remoto lector” [652]), el 154, n°75 (entrevista con Morelli en el hospital, ya comentado), el cap. 85, n°76 (breve reflexión desencantada sobre la muerte y la nada [572]) y posteriormente el 146, n°79 (corta carta al *Observer* acerca de la escasez de mariposas este año [726]), el 29, n°80 (novela A, vuelta de Horacio una semana después de su partida a la pieza de la Maga ocupada por Gregorovius. La Maga estará en Montevideo o en Lucca; él no acudió al velorio; la Maga pensaba que estaba con Pola; ¿se habrá suicidado?), y el 107, n°81 (escrito por Morelli en

el hospital: muerte esperada orgullosamente; la estatua funeraria de él con las ranitas, [638]). O sea, en términos más esquemáticos:

-nº74, el cap. 112 (la Morelliana acerca de un relato lo menos literario posible, ya descrita [652]),

-**nº75 el 154** (entrevista con Morelli en el hospital esperando la muerte sin amargura, **entrega de las llaves de su piso**),

-nº76, el cap. 85 (breve reflexión desencantada sobre la muerte y la nada, no atribuida [572]),

-**nº77, el cap. 150** (**El breve parte del *Sunday times* acerca de la salud de la duquesa viuda de Grafton [730]**),

-**nº78, el cap. 95** (**glosa de los escritos de Morelli por los amigos del Club de la Serpiente: interés por el budismo Zen y su manera de formar a los discípulos; Morelli ha elegido la forma novela para “sus andanzas”**),

-nº79, el 146 (corta carta al *Observer* acerca de la escasez de mariposas este año [726]),

-**nº80, el cap. 29 de la novela A** (vuelta de Horacio una semana después de su partida a la pieza de la Maga ocupada por Gregorovius. La Maga estará en Montevideo o en Lucca; él no acudió al velorio; la Maga ¿se habrá suicidado?),

-nº81, el cap. 107 (Breve nota escrita por Morelli en el hospital: muerte esperada orgullosamente por él. Imagina su estatua funeraria, divertidísima: tumbado ante un charco, escupirá si se echa una moneda en una ranura, alborotando a las ranitas; conciencia de su insignificancia [638]).

44. Hemos hecho una hipótesis interpretativa a partir de otro nudo gordiano del texto, de la novela B esta vez, la entrega de las llaves de Morelli. No se trata de buscar simetrías perfectas, no creo que las haya, pero estos capítulos yuxtapuestos configuran un interesantísimo conjunto central. El narrador ha dispuesto una serie de datos que permiten vincular y dar sentido a estas contigüidades e incluso a su aparente falta de sentido. Así es como la hospitalización de Morelli se halla en relación con su espejo deforme y risible, la de la Duquesa viuda de Grafton, rimbombante personaje perfectamente desconocido que no forma parte del universo diegético y, por consiguiente, insignificante. La muerte también es un hilo que une

varios capítulos, aquella previsible de Morelli, quien la encara con cierto cinismo (en su sentido filosófico) y estoicismo, burlándose de su propia posteridad; aquella, recordada, del niño y de su sepelio y la de la Maga, bajo forma de eventual suicidio. No faltan la escritura o “desescritura” de Morelli y los comentarios de los amigos del Club de la Serpiente, los narratarios intradieгéticos. En cuanto a la graciosa y deliciosa incongruencia de la carta relativa a la desaparición de las mariposas, que tal vez hoy en día podría tener algún interés ecológico pero que, en el momento de la escritura, era un verdadero desatino con respecto a los temas que la rodean, constituye una provocación estrafalaria y cómica por su absurdidad (“*un coq-à-l’âne*” literario), tal vez una forma de resquebrajar algo de la solemnidad del conjunto.

45. No niego que haya una parte de arbitrariedad en esta elección por parte mía. No absoluta, sin embargo. El funcionamiento de la novela A, y particularmente la existencia de un núcleo central que rige su estructura, y las aventuras de los personajes (el capítulo 28) me han dado ciertas pautas para configurarla. He observado que los capítulos diseminados de la novela A dentro de la novela B constituían un eje central amplio en el que la muerte del niño y sus consecuencias seguían rigiendo la organización textual. Esa observación me ha permitido destacar cómo los dos acontecimientos fundadores de la novela B se fundían y se complementaban en ese amplio núcleo central: la muerte del niño y sus consecuencias/ la entrega de las llaves del piso de Morelli a los del Club que abre las puertas a la aventura existencial de este personaje y que permite inyectar a la novela B todo el aporte de una reflexión metatextual y espiritual.

46. Si extendiésemos ese círculo textual como lo haría una piedra tirada al agua que fuese abriendo círculos concéntricos desde ese centro que es su punto de caída, ¿qué pasaría? Remontando 5 capítulos más allá de ese esquema central que he determinado, me encuentro con:

**-nº73, cap. 122:** Etienne y Oliveira están en el hospital, pero aún no saben si ir o no a la habitación del viejo a visitarle **(en relación con el núcleo central/ Morelli),**

**-nº72, cap. 145:** una Morelliana : cita de Gombrowicz sobre cómo edificar la obra sobre la base de partes sueltas **(en relación con el núcleo central/ Morelli),**

**-nº71, cap. 123:** el sueño de Oliveira en que se mezcla la casa de su niñez con la pieza de la Maga; él busca su lugar y su casa (sin relación/ en relación con otro círculo, el de los sueños),

**-nº70, cap. 155:** cap. final de la hipotética novela C: conversación entre Etienne y Oliveira antes de entrar a ver al viejito. Etienne evoca el entierro de niño; está más preocupado por la Maga/Lucía que por Oliveira (**en relación con el núcleo central/ niño/ Morelli**),

**-nº69, cap. 64:** Pola y Oliveira en París, episodio de los dibujos en las aceras: “homenaje a lo efímero”; lucidez de Pola con respecto a él: “sos como un ácido terrible, te tengo miedo” (**sin relación/ en relación con el círculo Pola/ Oliveira/ París**).

47. Y ahora recorro 5 capítulos posteriores al núcleo determinado:

**-nº82, cap. 113:** en la calle, diálogo/ glosa acerca de los escritos de Morelli entre y Oliveira y otro de los amigos no identificado: “Caronte frente a Morelli. Un mito frente al otro.” Una rayuela en la acera: un ajedrez infinito. Oliveira se va a hacer el amor con Pola (**en relación con el núcleo central/Morelli**),

**-nº83, cap. 30 novela A:** conversación entre Gregorovius y Oliveira en la pieza de la Maga. El velatorio: “vos no estabas” (**en relación con el núcleo central/ niño**),

**-nº84, cap. 57:** primer capítulo de la parte “De otros lados”: continuación diálogo entre Gregorovius y Oliveira. Oliveira se burla de la “ceremonia emotiva del entierro”; él ha estado haciendo y pensando otras cosas. Intenta explicar unos versos suyos: “Yo entresueño, buzo de lavabos” (**en relación con el núcleo central/ niño y con el círculo de los sueños**),

**-nº85, cap. 70:** cita del teólogo alemán Meister Eckhardt, víctima en el siglo XIV de una acusación de herejía; Sermón 52, famoso, *Beati pauperes spiritu* (“Bienaventurados los pobres de espíritu”<sup>11</sup>) (**en relación con el núcleo central/ Morelli**),

**-nº86, cap. 147:** “¿Por qué tan lejos de los dioses?” disquisición acerca de la dialéctica judeocristiana que encorseta el pensamiento y de la necesidad

11 El fragmento evoca a la criatura antes de su encuentro con Dios, lo cual desvirtúa el sentido del sermón. Para mayores detalles consultar:  
<https://monnotboudrant.wordpress.com/2009/03/.../heureuxlespauvresenespritsermon-dualite.fr/2016/10/04/maitre-eckhart-beati-pauperes-spiritu/>

de un nuevo *Novum Organum*<sup>12</sup> que revolucione de arriba abajo los valores dominantes (**en relación con el núcleo central/ Morelli** y con el capítulo anterior).

48. La tentación es grande de seguir ampliando el círculo textual, pero me detengo por falta de tiempo y de espacio para desarrollar el análisis. ¿Qué observamos sin embargo? Varios hilos a la vez, continuidades temáticas, o de personajes, o de espacio, o de cronologías que ven echando puentes entre fragmento y fragmento, que unen unos capítulos con otros. Incluso lo absurdo, incongruo, se integra como parte de esa absurdidad de la realidad y crea a veces un efecto de comicidad. Las rupturas e interrupciones del flujo de la lectura de la novela B, provocadas por la búsqueda del capítulo siguiente, son otros tantos efectos de suspense que agujonean al lector a que prosiga. Las referencias culturales sumamente nutridas son otro aliciente, pues no cabe duda de que muy pocos son los lectores que captan la procedencia y la significación de esas referencias en su totalidad y algunos no dudarán en buscarlas. Hoy en día, con la red, es sumamente fácil encontrarlas; no era el caso cuando fue publicado el libro, lo que despertaba la curiosidad de los lectores de aquel entonces con búsquedas frenéticas en bibliotecas.
49. **La estructura del libro B funciona por encabalgamientos múltiples, que se superponen, se entreveran, se compenentran, encabalgamientos de temáticas, de historias,** como se ha podido apreciar con ese análisis descriptivo de los capítulos nº73 a nº86 de la novela B. De hecho, no hay cabos sueltos, aunque sí permanecen incógnitas. El narrador logra así un hervidero de significaciones casi simultáneas, lo que acarrea la desorientación maravillada del lector, pero una desorientación relativa, no un desconcierto incomprensible.
50. Toda lectura es un juego entre la memoria y el olvido. El narrador ha incluido trabazones, llamamientos, hilos, pasadizos, nexos, conexiones, puentes para activar los recuerdos del lector, para que la historia no zozobre en un caos incomprensible. Morelli intentaba escribir un libro “**antino-velístico (aunque no antinovelesco)**”, un libro que se liberase de las reglas que habían encorsetado a la literatura desde el siglo XIX, lo que intentaba también por aquellos años le *Nouveau Roman* francés. La escri-

12 Obra maestra de Francis Bacon (1620) en la que el hombre ha de despojarse de los prejuicios que obstaculizan su conocimiento de la naturaleza y apoyarse en la experiencia científica.

tora Nathalie Sarraute ya había publicado entonces, en 1956, *L'ère du soupçon*, su famoso ensayo en el que socavaba las convenciones sobre las cuales descansaba la novela: se puso en tela de juicio el personaje y su retrato, la representación vectorizada del tiempo, las descripciones de los espacios y de los seres, la figura del narrador omnisciente; el argumento se vio difractado entre varios puntos de vista, la “verdad” se volvía dudosa, inasible. Según la fórmula famosa de Jean Ricardou, «le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture».

51. Sin embargo, la obra de Cortázar no se queda en mero ejercicio literario transgresivo, aunque sí sea “una provocación desvergonzada como todas las cosas que valen la pena” (cap. 99, p. 616) y sigue siendo una novela como lo deseaba Morelli. Lleva en sí una riqueza, una abundancia, una exuberancia, una pujanza que la hacen única como toda obra maestra. Tal vez la mejor definición de *Rayuela* o de lo que ha aspirado a ser *Rayuela*, sea ésta:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia.

Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización [...] por donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* [...] (cap. 109, p. 647).

## **Bibliographie**

---

BRETON André, *Second Manifeste du Surréalisme*, Ed. Idées, 1930.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2018.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Editions de Minuit, 1986.