



**HAL**  
open science

## El absurdo e inesperado abrazo del otro. Alteridad y convivencia en Rayuela (chapter 5)

Kevin Perromat Augustin

► **To cite this version:**

Kevin Perromat Augustin. El absurdo e inesperado abrazo del otro. Alteridad y convivencia en Rayuela (chapter 5). CAPES espagnol. Épreuve de composition 2020. Julio CORTÁZAR, Rayuela (1963), pp.179-192, 2019. hal-03622715

**HAL Id: hal-03622715**

**<https://hal.science/hal-03622715>**

Submitted on 29 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **El absurdo e inesperado abrazo del otro. Alteridad y convivencia en *Rayuela***

Kevin Perromat  
Université de Picardie Jules Verne

La búsqueda de lo otro. Sí, es el tema central y la razón de ser de *Rayuela*<sup>1</sup>.

Julio Cortázar

*Rayuela* presenta ciertas características que deben ser tenidas en cuenta a la hora de comprender la idoneidad de la novela con respecto al programa del Ciclo terminal, cuyos objetivos culturales buscan «una exploración en profundidad y en perspectiva de las lenguas, literaturas y culturas [...] así como el enriquecimiento de la comprensión por parte de los alumnos de su relación con los otros y sus representaciones del mundo» a través de operaciones de «comparación, acercamiento y contraste»<sup>2</sup>. La novela parece particularmente adecuada tanto para las dos grandes áreas temáticas fijadas por los programas oficiales («Circulación de hombres y de ideas» y «Diversidad del mundo hispánico»), como por los distintos ejes en los cuales estas se articulan. En las siguientes páginas, se indican los elementos y nociones posibles para la lectura de la novela orientada hacia el eje «alteridad y convivencia» a partir del área temática definida por «la diversidad del mundo hispánico» reflejada en «la pluralidad de sus territorios y sus contrastes», sin que, dada la amplitud temática y la complejidad de la obra, se pueda realizar una exposición exhaustiva, y teniendo en cuenta además que los mismos elementos pueden tener otros valores sensiblemente distintos en función de ejes de lectura alternativos.

### **Desdoblamientos, dificultades, otros lectores y lecturas alternativas**

En su más de medio siglo de recepción, circulación y permanencia en el canon hispanoamericano, si en algo concuerdan las sucesivas lecturas críticas y académicas suscitadas por *Rayuela* (1963) –tan a menudo enfrentadas no solo en cuanto a su interpretación, sino incluso a su valor– es en la ambición múltiple y extrema del proyecto cortazariano<sup>3</sup>. Esta ambición unánimemente reconocida –aunque estimada diversamente–

---

<sup>1</sup> Carta a Graciela Sola (7 de enero, 1964), incluida en la edición de referencia de la novela, Madrid, Alfaguara, 2013, p. 616.

<sup>2</sup> «Annexe 3», *Bulletin officiel spécial* n°1 du 22 janvier 2019 du Ministère de l'Éducation Nationale, p. 2. En línea.

<sup>3</sup> Es posible observar este mínimo consenso a pesar de la diversidad de valoraciones y lecturas en el especial consagrado en 2013 por *El país* al 50º aniversario de la publicación de la novela, con testimonios y críticas de

explica la facilidad con la que la crítica, la academia y la historiografía literarias han prodigado los calificativos de «(anti)novela total», «hito literario», «obra generacional»; circunstancia doblemente favorecida por el contexto editorial del surgimiento del llamado Boom hispano o latinoamericano (en el que se suele incluir al argentino) y, más concretamente, de la periodización de la denominada *Nueva novela hispanoamericana*, reivindicada por los miembros del Boom (especialmente por Carlos Fuentes<sup>1</sup>), en la que la publicación de *Rayuela* adquiere un valor emblemático, fundacional y modélico<sup>2</sup>.

Esta perspectiva dispone de numerosos puntos de apoyo. Encontramos, por un lado, los más inmediatos, propiamente textuales, como pueden ser la extensión considerable del texto, la variedad de temas, estilos, narradores, puntos de vista, estrategias y recursos discursivos, así como una exploración (y labor de zapa) exhaustiva –aunque errática e impredecible– del ingente *territorio* cultural conformado por «cinco mil años» de tradición (c. 56, p. 371) y los numerosos pasajes metaliterarios donde se explicitan y discuten los objetivos de la literatura en general, y de ciertos escritos del oscuro escritor parisino, Morelli<sup>3</sup>, tradicionalmente considerado como el *alter ego* literario por excelencia en la novela (entre los diferentes personajes, que permiten ser interpretados en la diégesis como *dobles* del autor –es decir como *otras* proyecciones de su *figura autoral*). Por otra parte, aparecen también factores más bien extraliterarios, como pueden ser las repercusiones innumerables de la novela en los currículos escolares y académicos, o su permanencia en las historiografías, así como las constantes referencias a la misma en producciones literarias y culturales en ámbitos nacionales, hispánicos o universales; en otras palabras, el carácter indiscutible de su estatus

---

numerosos escritores españoles e hispanoamericanos: Joaquín RODRÍGUEZ MARCOS, «*Rayuela*, ¿cursi o clásico?», in *Babelia*, suplemento cultural de *El país*, 28 de junio de 2013. En línea. Para una breve perspectiva diacrónica, ver también de Marta Inés WALDEGARAY, «Tensiones de su producción y vaivenes de la crítica», in *Julio Cortázar: rupturas y solidaridades. El programa de Rayuela en perspectiva*, París, Belin, 2018, p. 56-63 y *passim*.

<sup>1</sup> Carlos FUENTES, «Cortázar: La caja de Pandora», in *La nueva novela hispanoamericana*, México DF, Joaquín Mortiz, 1969, p. 67-77. En el mismo sentido, lo incluye Luis HARSS en *Los nuestros* [1966] (en colaboración con Barbara DOHMANN), «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», Madrid, 2012, p. 219-260. Igualmente, ver la perspectiva de Jaime ALAZRAKI: “Con Cortázar, la novela hispanoamericana entra de cabeza en el espacio de ficción contemporánea”, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Madrid, Antrhopos, 1994, p. 179.

<sup>2</sup> Estatus que comparte con otros títulos como la temprana novela *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa o, posteriormente, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Evidentemente no son las únicas obras centrales del movimiento, pero se les ha otorgado una atención y un valor especiales con respecto a otras obras del Boom: Miguel HERRÁEZ, «El fenómeno del Boom y *Rayuela* como referencia de discurso dislocado» in *Crisol*, 8, Universitè de Nanterre, 2019. En línea. Para una exposición clásica y general de la periodización ver de Donald L. SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, 9ª edición, Madrid, Cátedra, 2008. Para una perspectiva más crítica, ver de Pablo SÁNCHEZ, *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.

<sup>3</sup> Ver «*Rayuela*: texto y metatexto» y «Estructura aleatoria», in J. ALAZRAKI, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, *op. cit.*, p. 203-214.

canónico, de *obra maestra*, de valor estético universal y permanente: la capacidad que se le atribuye de continuar siendo pertinente, de generar nuevos significados e influir en la producción literaria contemporánea<sup>1</sup>.

A estos lugares comunes de la recepción crítica de *Rayuela* se les suele añadir un elemento interpretativo que concierne a esos *otros* en la actividad literaria que son los lectores, y que parece ser consecuencia directa de estos amplios objetivos implícitos en el programa narrativo de la novela, una complejidad extrema en lo referente a la estructura y organización de la narración y de los modos enunciativos, asociada a una ruptura radical de las convenciones narratológicas (verosimilitud, coherencia psicológica, uso del tiempo y del espacio, causalidad, voces narrativas). Esta complejidad de la forma (anti)novelística – «aunque no antinovelesc[a]» (c. 79, p. 422)– tendría su paralelo natural en el plano del contenido, donde el carácter virtualmente ilimitado de las referencias eruditas –los «cinco mil años» de civilización inscritos en los «genes» de los protagonistas de «uno y otro lado» (c. 56, p. 371)– exigirían una suerte de «superlector» ideal, capaz de manejarse, por ejemplo, entre *private jokes* sobre filosofía idealista o budismo zen, alusiones eruditas más o menos implícitas (desde las letras de canciones de jazz o canciones populares del Buenos Aires y del París de los años 50, hasta poemas vanguardistas o fragmentos de eslóganes políticos), así como citas descontextualizadas, irónicas o ligeramente transformadas.

Como probablemente le sucede al lector medio, la Maga se pierde en esta maraña de referencias culturales, canónicas o contemporáneas; para desentrañarla (le) harían falta «una inmensa sed» y «un tiempo infinito» –«calculable entre tres y cinco años», añade con humor Horacio– para «leer la ópera omnia de Goethe, Homero, Dylan Thomas, Mauriac, Faulkner, Baudelaire, Roberto Arlt, San Agustín y otros autores cuyos nombres la sobresaltaban en las conversaciones del Club» (cap. 6, p. 45). En otro pasaje, Morelli elabora toda una lista de agradecimientos de *otros* autores y textos incorporados o aludidos de una u otra forma en su obra (al igual que aparecen en *Rayuela* extensos fragmentos de otros escritores –como Octavio Paz<sup>2</sup>, Anaïs Nin o Artaud– y otras muchas voces, no siempre literarias). La lista, en la que figuran varias decenas de nombres propios del arte y de la música, parece incompleta – figuran tachados, por ejemplo, los que son «obvios»–, y parece haber sido descartada

---

<sup>1</sup>A este respecto, resulta altamente significativo el hecho de que la novela *Los detectives salvajes* (1999) de Roberto Bolaño, posiblemente el escritor hispanoamericano más reconocido de las últimas décadas, haya sido comparada sistemáticamente (incluso desde los paratextos editoriales de la edición original) como una respuesta a *Rayuela* (más de 35 años después de su publicación). Ver por ejemplo la contratapa de la edición de bolsillo de Anagrama, Madrid, 2000, donde se reproduce ostensiblemente la apreciación de Enrique Vila-Matas: «Un carpetazo histórico y genial a la *Rayuela* de Cortázar».

<sup>2</sup> Los versos de Octavio Paz «Mis pasos en esta calle / resuenan / en otra calle [...]», citados en el capítulo 149 adquieren a través de la cita un significado adicional (apropiado) y metaliterario (p. 581).

finalmente por Morelli<sup>1</sup>, quizá, aventuran los miembros del Club de la Serpiente, porque a fin de cuentas «todos sean [obvios]» (c. 60, p. 384) –pero, podemos preguntarnos, ¿para qué lector?–, o quizá por su carácter ilimitado o porque refleja una concepción y unas formas todavía tradicionales de la escritura, al continuar imponiendo a la experiencia categorías, dependencias o «cualquier otra etiqueta, igualmente podrida» (c. 2, p. 27).

De esta forma, como sucede con otras *grandes obras* emblemáticas del siglo XX como *Ulises* de James Joyce o *Paradiso* de José Lezama Lima, la lectura de *Rayuela* parece conllevar una «dificultad» especial, no ya desde su primera recepción, sino incluso en su anterioridad, es decir, desde la misma perspectiva del proceso de escritura. Así lo indican abundantemente no solamente los pasajes que pueden ser leídos en clave metaliteraria –especialmente en los que los miembros del Club de la Serpiente intentan descifrar los escritos de Morelli (por ejemplo, Wong confiesa que el libro de Morelli era «la Gran Tortuga patas arriba. Difícil de entender» (c. 99, p. 468), o este mismo en los fragmentos en los que explicita sus planteamientos poéticos (por ejemplo en los capítulos 62 y 79)–, sino también en la correspondencia del autor, sobre lo que suponía uno de los principales obstáculos para su proyecto<sup>2</sup>.

Esta supuesta dificultad debe, sin embargo, ser relativizada y matizada. Sin negar la complejidad de la novela y de la multiplicidad de niveles de lectura que esta permite (es decir de *competencias lectoras* demandadas), Cortázar parece haber sido consciente de la necesidad de incluir a este primer *otro*, el más inmediato, que es el lector. En varias partes de su correspondencia, Cortázar establece una analogía entre la búsqueda de la Maga por Horacio, y su propio intento de entablar un diálogo –o incluso una discusión– con el lector<sup>3</sup>. En el mismo sentido, en la novela, Morelli condena tanto la novela experimental entendida como un monólogo (es necesario tender «puentes»), como la novela comercial en las que los «lectores-hembra»<sup>4</sup> se dejan alternativamente adormecer en lo convencional o maravillarse por el autor hasta la incompreensión (es decir hasta la incomunicación: «se quedan en la fachada»), y reclama por el contrario, una obra que suscite un tipo de «lector cómplice» (aquel a quien el autor puede propiamente llamar –como Baudelaire– «mon semblable, mon frère», capaz de

---

<sup>1</sup> Sí figura una lista «Para malos entendedores», muy similar, de «colaboradores voluntarios e involuntarios» en el libro-almanaque de Cortázar, *Último round* (1969), Barcelona, RM, 2010, p. 218-9.

<sup>2</sup> Véase por ejemplo la carta escrita a Francisco Porrúa, su editor, el 5 de enero de 1962, donde se preocupa sobre la recepción de la novela y con humor señala la necesaria presentación para «el pobre lector que quiera hincarle el diente», in A. BERNÁRDEZ y C. ÁLVAREZ. *Cartas 2 1955-1964*, Madrid, Alfaguara, p. 335-9.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en una carta a Lida Aronne de Amestoy (18 de agosto de 1971) incluida en la edición de referencia en el programa, *op. cit.*, p. 626: «[...] para mí la relación Oliveira-Maga era también, todo el tiempo, una relación Oliveira-lector». La misiva en su totalidad aparece en las *Cartas*. Vol. 4, *op. cit.*, p. 242-5.

<sup>4</sup> Ver especialmente el capítulo 79, p. 423-4.

responder al desafío (buscar el «misterio» tras la «fachada», con el riesgo de que «quizá no [lo] encontrará»), activo e incluso igual en términos imaginativos, de esfuerzo creador, y en términos comunicativos, de diálogo, como *corresponsables* de la construcción de significados a partir del texto. La lectura no es pues una actividad escapista o alienante, sino que debe resultar una aventura vital, una experiencia que implique una modificación significativa (verdadera<sup>1</sup>) del lector –su transformación en *otro* lector–, pues para y por ella deberá «desplazarse, desaforarse, descentrarse, descubrirse» (c. 97, p. 464).

De esta forma, incluso si la «dificultad» de la novela es dada en un primer momento como garantía de no incurrir en la literatura comercial y pasiva –la propia del «lector-hembra», aquel que delega completamente la actividad literaria del lado del autor: «el tipo que no quiere problemas, sino soluciones» (c. 99, p. 467)– esta es, por consiguiente, relativa al programa narrativo de Cortázar, el cual implica como condición esencial un diálogo, la comunicación efectiva con el lector<sup>2</sup>, con los otros («en realidad es el único personaje que me interesa», afirma Morelli en el capítulo. 97, p. 464). En este sentido, se pueden señalar algunas características estructurales de la novela que parecen asegurar los «puentes» posibles con el *lector cómplice*, o, en todo caso, no aumentar innecesariamente la dificultad de la lectura (como afirma Morelli: «es menos difícil de lo que parece, hay un sistema de colores, de números y de letras [...] la cosa más fácil del mundo», c. 154, p. 589).

Asimismo, es destacable que, a pesar de los planteamientos que aluden a las nuevas propuestas y a sus elevadas exigencias (la ruptura de las convenciones al uso), la narración muestra una progresión cronológica relativamente clara en ambas propuestas de lectura indicadas por el «Tablero de dirección» (p. 9). Igualmente, encontramos personajes claramente definidos (sean o no verosímiles sus personalidades o sus comportamientos), protagonistas claros y, más aún, desde un punto de vista temático, una historia central de (des)amor, no tan inusual a fin de cuentas como motivo argumental. Otro rasgo sobresaliente que induce a relativizar el carácter transgresor y la dificultad de la novela reside en el hecho de que las vicisitudes de la biografía del personaje central estructuran el texto. El final de la

---

<sup>1</sup> «El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas» (c. 147, p. 579), o «una guerra [...] en nombre de la realidad que creemos verdadera» (c. 99, p. 470).

<sup>2</sup> Consúltese al respecto los borradores publicados por Ana M. Barrenechea, «Cuaderno de bitácora», disponibles en la edición conmemorativa, *Rayuela*, Real Academia, Asociación de academias de la lengua española, Barcelona, 2019, p. 701-891. En un momento de la redacción de la novela, Cortázar se podría haber planteado dejar –algo que ya había hecho Laurence Sterne en *Tristram Shandy*– una página en blanco a disposición del lector. Véase también de Beatriz SARLO, «Releer *Rayuela* desde el Cuaderno de bitácora (1985)», in *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 246-59.

diégesis parece coincidir además con el posible suicidio o entrada definitiva en la locura de Horacio.

En el mismo sentido deben ser entendidos, los paratextos, el «Tablero de dirección» y todos los esfuerzos en la maquetación y edición para, entre otras cosas, «facilitar la rápida ubicación de los capítulos»<sup>1</sup>. En definitiva, el texto presenta numerosos asideros que aseguran un grado mínimo de legibilidad, dado que el «superlector» ideal para *Rayuela* antes evocado (poseedor de las infinitas competencias para extraer todo lo posible del texto) podría ser tan quimérico como el «centro», «cielo» o «kibbutz del deseo» para Horacio. Es por ello que en el Tablero se precisa que «este libro es muchos libros», gesto que legitima las lecturas parciales<sup>2</sup>, aquellas que solo pueden dar cuenta de algunas de las capas de la «alcachofa»<sup>3</sup>, puesto que el «centro», el «corazón del alcauil» podría, por definición, encontrarse fuera de alcance<sup>4</sup>.

El «Tablero de dirección», ofrece además una alternativa, otra lectura distinta de la «normal». En ambos casos, el lector debe pagar un precio. En la lectura tradicional, la pérdida es abultada: como de este modo el libro termina en el capítulo 56, esta elección implica renunciar a los «capítulos prescindibles». Si el lector opta por seguir las instrucciones, el orden salteado «a la rayuela», solo renunciaría al capítulo 55 –que no está en el orden propuesto–, aunque esta pérdida es relativa, pues el contenido de este capítulo se encuentra (con algunas variantes) reproducido en otros «capítulos prescindibles». A partir de las (al menos) dos lecturas propuestas, el autor dialoga con los otros que se acercan al texto, obligándoles a asumir la responsabilidad (otro tipo de autoría) de un espacio alternativo a la construcción tradicional de significados entendida prácticamente como unidireccional. Y abrir este pasaje desde el autor hasta el lector hace posibles otras innumerables lecturas –«Una misma situación y dos versiones [...] Me quedo pensando en [...] tanta cosa que habrá en el aire y no ven estos ojos» (c. 84, p. 431). O como concluye tajante Morelli: «Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana» (c. 154, p. 490).

---

<sup>1</sup> Es posible seguir en parte las inquietudes de Cortázar sobre la legibilidad de la novela durante el proceso de elaboración a partir de su correspondencia con su editor Francisco Porrúa. Ver el volumen 2 de las *Cartas 1955-1964*, *op. cit. passim*.

<sup>2</sup> Sobre el cambio de nombre de «Mandala» a «Rayuela», Cortázar afirma lo siguiente en una carta a Manuel Antín (19 de agosto de 1964): «De golpe comprendí que no hay derecho a exigirle a los lectores que conozcan el esoterismo búdico o tibetano», in *Rayuela*, *op. cit.*, p. 619.

<sup>3</sup> Evidentemente, el empleo de esta imagen vegetal –que recuerda la coliflor con la que se pasean por Buenos Aires los protagonistas de la novela anterior *El examen*– tiende a desacralizar a partir del humor las nociones y los valores canónicos de cultura y arte occidentales.

<sup>4</sup> La imagen de la alcachofa/ alcauil se repite en varios pasajes de la novela (por ejemplo, para describir las aspiraciones culturales de la Maga, c. 16, p. 79) para dar cuenta de la multiplicidad de planos de realidad, interpretaciones y, metaliterariamente, como emblema de la búsqueda (y la novela) de Horacio (c. 56, p. 370; c. 141, p. 567).

## Alteridad/Otredad y “los ríos metafísicos”

En su *Diccionario de Filosofía*, José Ferrater Mora señalaba que el «problema del otro», de «lo otro» y de «los otros» ha acompañado desde sus inicios la reflexión filosófica occidental. Así, el «problema del otro» sería consustancial tanto a las primeras reflexiones sobre la relación entre individuo y realidad, la identidad y el reconocimiento del prójimo como «otro yo», como interlocutor, sujeto de derechos y de discursos. Además, estaría relacionado con los fundamentos del derecho natural y del pensamiento político<sup>1</sup>. Las implicaciones sobre la alteridad/otredad se extenderían, de este modo, prácticamente al conjunto de la civilización (occidental).

La alteridad, u otredad, será asimismo un asunto central para una de las filiaciones literarias particularmente reivindicada por Cortázar, y asumida plenamente por Horacio Oliveira: las diferentes vanguardias y, más específicamente, el movimiento Surrealista. Herederos de las crisis y transformaciones múltiples de principio de siglo, el argentino compartirá con los surrealistas la confianza en la validez de «otra realidad» distinta de la estrictamente racional, una *verdad* alternativa, poética e imaginativa, así como un desprecio por la falsedad de los discursos y mitos fundacionales, los valores burgueses y capitalistas (Dios, patria, trabajo, familia). Desde estas posiciones, la poesía, la literatura, las *auténticas*, deben ser siempre revolucionarias, es decir, aspiran a transformar la realidad y alcanzar, a través de la imaginación<sup>2</sup>, una forma más auténtica de conocimiento, pero también de comunicación más rica, fuera de la lógica, la dialéctica o la gramática. No obstante, a pesar de las afinidades, los intentos de los surrealistas y las vanguardias parecen a Oliveira y a los otros miembros del Club como fracasos; hermosas, pero derrotas en definitiva por haberse aferrado a las palabras («se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas») y no a la vida: lo que hay que hacer es «re-vivir» el lenguaje, «no reanimarlo» (c. 99, p. 469-470)<sup>3</sup>.

También al igual que los surrealistas, Oliveira (y los protagonistas de las primeras novelas de Cortázar) tiene una relación ambivalente con los otros: si, por un lado, son fuente de falsedad y suponen una amenaza siempre presente para la libertad individual y el desarrollo de la personalidad auténtica del individuo, por el otro suponen la única posibilidad de alcanzar «una tentativa de absoluto», de alcanzar un centro, cielo, algún tipo modesto de

---

<sup>1</sup> «(El) Otro», *Diccionario de Filosofía*, tomo II, L-Z, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 351-353.

<sup>2</sup> Para una breve presentación de los objetivos del movimiento, ver la introducción del también poeta surrealista Jean-Louis BEDOUIN a *La poésie surréaliste*, Paris, Seguers, 1970, p. 11-26.

<sup>3</sup> Más adelante: «Quedan poetas [...] pero no los lee nadie».



armonía, comunión o de unidad. Estas tentativas están condenadas al fracaso: la «hunidad» resulta imposible entre el «hego y el hotro» (que refleja ortográficamente lo ridículo de la empresa, c. 90, p. 443). El (desmesurado) «hego» de Horacio solo admite convivencias y esperanzas fugaces, condenándolo de antemano a la búsqueda permanente, a la insatisfacción por haber dejado escapar lo que demasiado tarde se comprende: «todo me decía que apenas recobrarla la independencia dejaría de sentirme libre» (c. 2, p. 28).

Por consiguiente, la relación con lo otro, el otro, los otros constituye la cuestión fundamental para el protagonista de *Rayuela*, como queda reflejado explícitamente en numerosos pasajes de la novela («siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros»: c. 2, p. 26), en las conversaciones de Horacio con los miembros del Club (c. 99, p. 467-478), en las reflexiones de Morelli (c. 109, p. 497) o de Horacio, y en los diálogos entre Traveler, Talita y Horacio (especialmente en el cap. 41, p. 254-285; y en el c. 56, p. 352-375). Horacio quiere acceder a la alteridad (sin renunciarse a sí mismo, y por tanto condenado al fracaso). Cuando logra «salir de sí» cuando tiene lo que a falta de mejor término califica de «paravisiones» siente que está en «otro plano», que ya no mira «lo otro» (al «mundo»), sino que por un breve instante: «[s]e ve como pueden ver[1]e los otros» (c. 84, p. 431).

*Rayuela* comparte estas preocupaciones con otras novelas anteriores de Cortázar – *Divertimento*, *El examen*, *Diario de Andrés Fava*, *Los premios*–, hasta tal punto que el propio autor veía una unidad temática en la escritura de lo que acabaría calificando de «etapa metafísica» (a la que habría precedido una primera «estética» y sucedido una última «histórica»<sup>1</sup>). Es significativo que el mismo calificativo «metafísico» («mis problemas son sólo metafísicos») sea aceptado y retomado por el propio Horacio para calificar «los ríos» en los que «se ahoga» («También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos», c. 20, p. 105) –en oposición a la Maga, quien, según Oliveira, es capaz de nadarlos como «una golondrina» (c. 21, p. 112), aunque podría también haberse ahogado en uno de ellos (c. 29, p. 195 y c. 55, p. 349-50)–. Como lo es también la circunstancia de que en los momentos cruciales, en los que se muestra más agudamente la crisis existencial del protagonista, este insista, paradójicamente, en buscar las soluciones vitales desde una perspectiva extremadamente intelectual y lo haga sin ninguna ilusión, anticipando el fracaso de la empresa. Esta estrategia fallida se repetirá hasta el absurdo, marcando un punto climático en el capítulo 36, que cierra la primera parte parisina y contiene el episodio con la *clocharde* Emmanuelle, caracterizado por la degradación, como suerte de «vía purgativa»

---

<sup>1</sup> Julio CORTÁZAR, *Clases de literatura*. Berkeley 1980, Madrid, Alfaguara, 2013, p. 16-25.

para alcanzar el «cielo» inspirada o confirmada por la legendaria cura de hidropesía de Heráclito enterrándose en estiércol (c. 99, p. 475, c. 36, p. 233 y *passim*), asociado por Horacio («capaz de encontrar metafísica en una lata de tomates», c. 99, p. 471) a sus «ríos metafísicos» (es decir, el carácter irreversible del tiempo, la imposibilidad de un mínimo de permanencia en la realidad, y de unidad en el sujeto, que la tradición ha condensado en el apócrifo «nadie puede bañarse dos veces en el mismo río»).

### **El absurdo e inesperado abrazo del otro**

Los reiterados fracasos de Horacio en *Rayuela* están asociados a las crisis múltiples que marcan el inicio y buena parte del siglo XX y que afectaron transversalmente los discursos científicos, políticos y artísticos, que se traducen en el texto a través de un cuestionamiento sistemático de las instituciones sociales, las creencias y valores subyacentes: la familia, la cultura (todas las artes, «todo lo cognoscible», c. 15, p. 72; «todo lo hablable y pensable», c. 99, p. 476), el patriotismo, la religión, el papel del individuo en la sociedad, el lenguaje científico, la gramática, la compasión, la empatía, la piedad –recuérdese el grotesco episodio de Berthe Trepas (c. 22, p. 113-41), o el rechazo por parte de Horacio de partir para «salvar» a Traveler y Talita (c. 48, p. 316)–, los clásicos, las obras maestras, el heroísmo, la solidaridad –Horacio, por ejemplo, rechaza ayudar a los activistas argelinos porque, aunque por una buena causa, entraría en un papel preestablecido y por lo tanto falso (c. 90, p. 443-7)–, y un largo etcétera. Todas las instituciones resultan parciales, cuando no completamente ineficaces, para dar cuenta de la vida; todo lo más, lo vuelven a uno «verdaderamente cretino» (c. 15, p. 72), es decir, inapto para vivir auténticamente.

De este modo, Horacio llega a París con «la ceguera del atleta perfectamente estúpido» (c. 3, p. 32) desde la periferia cultural latinoamericana (en la que, sin embargo, Talita conoce perfectamente al poeta Pieyre Mandiargues, c. 40, p. 251) al corazón de la Cultura (donde corre eterno el «fuego» por la rue de la Huchette, el Gran Tornillo, c. 73, p. 409) convertido en un extraño-extranjero –*étranger, Argentin, cuando no (sale) metèque*– para intentar entrar en la otredad, adoptar la mirada del otro, ser otro. Para ello, es necesario abandonar las «señas de identidad», desaprender la geografía razonada («En París todo le era Buenos Aires y viceversa»), la cultura de clase media y, sobre todo, «no incurrir en el pobre egocentrismo (criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo)» (c. 3, p. 32). Se trata en

suma de despojarse de rasgos identificativos, convertirse en un «Maldoror porteño»<sup>1</sup> (c. 56, p. 369), el sujeto ideal de Baudelaire en *Le spleen de Paris*, «l'Étranger»: sin patria, sin dinero, sin casa, sin trabajo y sin amigos, pero que tiene su «kibbutz del deseo» en algo tan modesto como mirar las nubes<sup>2</sup>.

Una vez más, desde un nivel metaliterario, los esfuerzos de Oliveira remiten a los propósitos de Morelli y su desconfianza de la lengua (el lenguaje), las categorías mentales, el método dialéctico, la racionalidad, y más dolorosamente la literatura («escribir para destruir la literatura»). Buscar el verdadero centro, el cielo de la rayuela, implica dar la espalda a «la ló(gi)ca» (la razón, la dialéctica, c. 141, p. 566), las «perras negras» (el lenguaje, la literatura, c. 93, p. 452), y a la «la dura costra mental» (c. 133, p. 546). Como explica Morelli, no se trata de sumar (conocimientos, palabras, posesiones) sino progresivamente «restar» hasta alcanzar de nuevo la potencia creadora y acceder a (crear) *otra* realidad (c. 137, p. 559).

¿A qué recurrir, si nos fallan la racionalidad, la «loca» lógica o las traicioneras palabras? Tanto Morelli como Oliveira recurrirán a un tipo de acercamiento a la realidad basado en la analogía. Este tipo de operación crea unidades a través de la relación entre objetos disímiles<sup>3</sup>, lo que en términos racionales, puede derivar en el «absurdo». En la novela, se habla de «figuras», relaciones analógicas que prescinden de temporalidades, causalidades, y del sentido común, para encontrar en los otros (marginales, extranjeros, intelectuales, artistas, payasos, locos, iluminados, profetas, poetas), en individuos como Ossip Gregorovius y Manuel Traveler, los *döppelgänger* (alter egos) de Horacio, o en la *clocharde* Emmanuelle, en Pola-París, en Atalía (Talita) de Traveler, a Lucía la Maga. Solo a través de la analogía se pueden comprender los comportamientos *a priori* inexplicables (es decir no mostrados como consecuencias y efectos), o «absurdos» (desprovistos de sentido estrictamente lógico). La *convivencia* –la armonía, la unidad, el cielo, el centro...– es posible a través de la *otra realidad*, de la comunicación que no es verbalizable nada más que a través de imágenes, la amistad como actos de fe, saltar al otro lado esperando que haya alguien para abrazarnos, la música (especialmente el jazz, capaz de reunir oyentes de todos los ámbitos, sin «educación

---

<sup>1</sup> La figura de Isidore Ducasse (Lautréamont), emblema del precursor y del autor moderno, es mencionada en varias ocasiones en la novela y desempeña un papel importante en el conjunto de la obra de Cortázar. Aquí se alude a la condición transnacional (moderna) del uruguayo parisino. Ver Leyla PERRONE-MOISÉS y Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Lautréamont. L'identité culturelle. Double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>2</sup> Charles BAUDELAIRE, «L'étranger», in *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, R. KOPP (éd.), Paris, Gallimard, 1973, p. 23; Horacio aparece en una situación similar: «En pleno contento precario, [...] toqué el ovillo París [...] lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas» (cap. 2, p. 27).

<sup>3</sup> Sobre la crisis de la modernidad, el estatus periférico de la cultura latinoamericana y la analogía como alternativa a la dialéctica, ver Octavio PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1997, especialmente p. 109-114.

musical» alguna), ciertos cuadros y poemas, la amistad, el amor<sup>1</sup>... «Pero el amor, esa palabra» (c. 93, p. 452-5), se desengaña definitivamente Oliveira, incapaz del acto de fe, de esperar ya nada –y «si no se esperaba jamás se encontraría lo inesperado» (c. 36, p. 231), puesto que a fin de cuentas: «nos creemos en armonía. Engaño puro, espejo para alondras» (c. 46, p. 303).

Lo terrible de la situación de Horacio es que es precisamente incapaz de pasar del otro lado, los «cinco mil años» (y su egotismo) están demasiado presentes, por lo que se encuentra «en la peor paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo». Las tentativas parecen fracasar, porque la comunicación resulta ilusoria, sin respuesta: «a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro» (c. 22, p. 115). Con amargura, de vuelta en Buenos Aires –aunque no es un retorno, sino una «ida» (c. 40, p. 250), Horacio ha cambiado, es *otro*–, constata su fracaso sin paliativos: «¿Y a esto le llamabas búsqueda? ¿Te creías libre?» (c. 48, p. 313).

Todo parece conducir a Horacio a la locura o a la muerte. No obstante, la novela tiene un final abierto, puesto que «a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es, sino que busca ser» (c. 62, p. 389). «No estás solo», le dice Traveler. Y es cierto, Horacio acaba admitiendo que el (interno número) 18, Manú y Talita le tienden la mano, como «un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear» (c. 56, p. 372). Si esto es bastante para no saltar por la ventana es algo que otro, el lector, debe decidir. Si acepta el desafío, claro está, salta al ruedo y toma la alternativa.

### Bibliografía

*Bulletin officiel* spécial n° 1 du 22 janvier 2019 du Ministère de l'Éducation Nationale, p. 2.  
En línea.

ALAZRAKI Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.

BAUDELAIRE Charles, *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, R. KOPP (éd.), Paris, Gallimard, 1973.

BEDOUIN Jean-Louis, *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1970.

---

<sup>1</sup> Ver de Saúl YURKIEVICH «La pujanza insumisa», in *Suma crítica*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 390-406.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Barcelona, RAE, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2019.

-, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2013.

-, *Clases de literatura. Berkeley 1980*, Madrid, Alfaguara, 2013.

-, *Cartas. Vol. I 1937-1954. Vol. II. 1955-1964. Vol, III. 1965-1968. Vol. IV 1969-1976. Vol. V. 1977-1984*. Ed. A. Bernárdez, C. Álvarez, Madrid, Alfaguara, 2012.

-, *Último round (1972)*, México, Barcelona, RM, 2011.

FERRATER MORA José, *Diccionario de Filosofía, tomo II, L-Z*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

HARSS Luis y DOHMANN Barbara. *Los nuestros (1966)*, Madrid, Alfaguara, 2012.

HERRÁEZ Miguel, «El fenómeno del Boom y *Rayuela* como referencia de discurso dislocado», in *Crisol*, 8, Université de Nanterre, 2019. En línea.

PAZ Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1998.

PERRONE-MOISÉS Leyla y RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Lautréamont. L'identité culturelle. Double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse*, Paris, L'Harmanttan, 2001.

RODRÍGUEZ MARCOS Joaquín, «*Rayuela*, ¿cursi o clásico?», in *Babelia*, suplemento cultural de *El país*, 28 de junio de 2013. En línea.

SÁNCHEZ Pablo, *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.

SARLO Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

WALDEGARAY Marta Inés, *Julio Cortázar: rupturas y solidaridades. El programa de Rayuela en perspectiva*, París, Belin, 2018.

YURKIEVICH Saúl, *Suma crítica*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1997.