

ARTÍCULO

JULIO CORTÁZAR DESDE EL FUEGO CENTRAL

Julio Ortega

Lectores que escriben

La obra de Julio Cortázar (1914-1984) no parece cómoda en la historia de la literatura (entre los órdenes del pasado), quizá porque su escenario más propio es la actualidad de la lectura (el devenir del presente). Maleable, manual, desarmable, se debe al proceso abierto de su poética operativa. No en vano disputa el lugar de la literatura entre los discursos normativos y dominantes. No leemos a Julio Cortázar desde la tierra firme nacional, tampoco desde alguna verdad disciplinaria, y mucho menos desde la autoridad impositiva del intelectual público. Lo leemos desde la orilla donde el lenguaje se despliega como un cosmos emotivo. Lo leemos, se diría, desde la tercera orilla del Sena.

Habría que hacerle justicia en una distinta historicidad literaria, la de las obras que no acaban de escribirse, de las novelas que no terminan, de los relatos que recomienzan. Esa fluidez interior nos sitúa fuera del dominio histórico (de la memoria conocida), en el espacio procesal de una nueva lectura, en una temporalidad incesante, sin principio ni final. Esta narrativa es una constelación en movimiento (de devenir imprevisto), cuyo paso fulgurante nos reconoce no sólo como lectores gratificados por la gracia poética, sino como actores a cargo de re-anudar la fábula mayor de la lectura, la de incluirnos.

Como toda narrativa mayor, la de Cortázar ha conocido varias etapas de lectura, algunas de ellas previsibles. Primero fue el entusiasmo de lectores cómplices, ligeramente biográficos, que cultivaban un aura cortazariana. Hubo, soy testigo, una tribu de lectores que deambulaban como personajes de un cuento a otro, haciendo méritos de cronopios, y buscando formar parte del Club de la Serpiente, el grupo dedicado a la nostalgia "patafísica" en *Rayuela* (1963). Quizá porque la narrativa de Cortázar descuenta la legibilidad del sujeto como entidad socializada (los contextos son verbalizaciones más que situaciones), cierto histrionismo irónico (la comedia del personaje en pos de explicación) posee a los suyos, personajes, después de todo, de una hermenéutica literaria elocuentemente latinoamericana; esto es, bullente de literatura, requerida de verificaciones y capaz de una larga intimidad. Ante esa aventura privilegiada de una voz a la vez irónica y familiar, el lector hizo suya, muy pronto, la apelación nostálgica del escenario "patafísico," ligeramente anarquista, anti-burgués, capaz de desatar cualquier anudamiento cartesiano. *Rayuela* se trataba, por eso, en primer lugar, de la promesa de libertad que atribuimos a la obra de arte post-

vanguardista, derivada del gran Modernismo internacional, en primer término del Surrealismo, de su espíritu más que de su letra. No es casual entonces, que muchos lectores leyeran *Rayuela* como si llegaran a París.

Otros lectores, más bien académicos, encontraron en esta obra cierta filosofía benéfica, vagamente orientalista y, al final, metafísica. Hoy nos resulta paradójica el peso —y pesadumbre— semántico de esa lectura probatoria, positivista y bienintencionada. Se habló demasiado y con licencia del “hombre nuevo,” supuestamente prefigurado por la rebeldía elocuente de Horacio Oliveira. Pero ese residuo existencialista de la crítica aleccionadora olvidaba que las confesiones de Oliveira requieren de la caída expurgatoria. De modo que, pagado el precio de la verdad vivida, de vuelta de todo, emerge la pulsión lírica del recuento, donde la vida se convierte en obra, y al revés, la memoria en actualidad indeterminada, abierta, gracias a que el lenguaje lleva el don de la creatividad.

En su propio país, aunque había logrado forjar lectores consecuentes, Cortázar fue pronto descartado como cosmopolita por un intenso movimiento anti-cortazariano, que sobre ese gesto de derroche afirmó las consolaciones del nacionalismo. También Borges había sido descartado por un razonamiento paralelo, pero Cortázar fue percibido, si no me equivoco, como más extranjero aún porque había afinado en París, con la comodidad sospechosa de quien prefiere no volver; y porque sus referencias locales y hasta su habla porteña resultaban anacrónicas. Pronto, se pasó del rechazo al olvido. Sólo los más jóvenes, en Buenos Aires, lo rescataban como un término de referencia interior. Hoy vemos que los mejores continuadores de su proyecto fueron, en primer lugar, Néstor Sánchez, narrador argentino muerto hace poco, quien empezó a escribir a partir de la primera página de *Rayuela* unas novelas casi olvidadas pero no menos valiosas (como *Nosotros dos* y *Siberia blues*), que Cortázar de inmediato reconoció y recomendó. En contra de la conversión dominante a comienzos de los años 70 del escritor en figura pública, Néstor Sánchez optó por un anarquismo radical, se convirtió, en un París ya muy distinto, muy poco mitológico, en *clochard*; fue una suerte de Horacio Oliveira sin relato, en un París sin *Rayuela*. Cuando la policía le pedía sus papeles, mostraba como único documento de identidad la traducción al francés de su primera novela, en la que venía su foto.

Otro continuador de Cortázar es el narrador cubano Antonio Benítez Rojo. En sus cuentos de la vida habanera, entre la fluidez cotidiana y el abismo del pasado, Benítez Rojo dialoga fecundamente con los cuentos de Cortázar, y lo hace afirmando su propio diseño. Sus personajes poseen una indeterminación semejante a la de los personajes de Cortázar, aunque sus correlatos son históricos; su libro más cortazariano es *Mujer en traje de batalla* (2001), en la que recrea la biografía de Henriette Faber, nacida en Lausana en 1791, que se había disfrazado de hombre

para poder estudiar medicina en París; fue luego médico del ejército de Napoleón en la campaña de Rusia, y más tarde huyó a Cuba, donde se casó con una mujer y, al ser descubierta, fue juzgada y expulsada a New Orleans, donde desapareció. Esta es una novela de vehemencia stendhaliana, libertad creativa, y juego de espejos y desdoblamientos.

Pero el cortazariano más feliz es Alfredo Bryce Echenique, cuya voz se hizo en la intimidad del diálogo propuesta por el habla de los cuentos del maestro. En esa dicción cálida, dúctil, donde las palabras adquieren el poder de humanizar a los interlocutores, Bryce Echenique forjó su propia entonación, entre el humor bufo y la poesía de los afectos. En *La vida exagerada de Martín Romaña* puso al revés el programa de *Rayuela*: París ya no es la fuente propicia sino la tribuna de los latinoamericanos inevitables, llenos de convicciones y ningún remordimiento. Reunidos en el café de una terraza, recuerdan cómo soñaban llegar a París, y sienten la nostalgia de ese viaje, porque París era mejor antes de llegar. A la Ciudad Luz se le han quemado los plomos, concluye Martín Romaña. Y por eso, el peruano que sale a la calle y se encuentra con que está al medio de mayo del 68, exclama que ése es un momento histórico y que, no sabiendo que llevarse, decide cargar con un adoquín de la calle, que se lleva feliz, como si se llevara una sílaba del idioma de la permanente Revolución francesa. Al menos, de la que le ha tocado.

Entre los narradores más jóvenes, la huella parisina de Cortázar prosigue su linaje con el argentino Rodrigo Fresán, cuya poética performativa empieza desde la libertad exploratoria y el gusto por el riesgo de la prosa cortazariana; y con Jorge Volpi, cuya novela *El fin de la locura* (2002) reescribe *Rayuela*, ya no desde el “fuego central” de París sino desde sus cenizas. En lugar de Oliveira, Volpi nos deja en manos de un estudiante mexicano, filósofo al día y líder político, que narra su largo desencuentro con Althusser y Lacan; y, desde mayo 68, demuestra que América Latina está construida por grandes discursos teóricos y dominantes, que se suceden unos a otros, y que inexorablemente caen y sucumben, demostrando su fugacidad precaria. Al final, entendemos, América Latina no tendrá lugar propio mientras se deba a la hermenéutica de un discurso dominante.

El juego de sustraer

Pero cuando Cortázar proclama en *Rayuela* que en París se toca “el fuego central” no se refería, necesariamente, al “aura” de una comunicación esencial, sino a la inmediatez de la subjetividad,

salvada gracias a lo que Kristeva llamó “la revolución del lenguaje poético”. Para Cortázar, sin embargo, esa lección de ruptura y subversión no era simbolista ni surrealista, sino que partía de la subjetividad no incautada por la mercancía y capaz de sostener su territorio de exploración, afinidades y convocaciones. Desde París, por ello, parecía posible la temporalidad de lo libre, cuya materia tangible era la voz misma, esa fluidez del tiempo vivo. La ciudad del paseante era ahora la del dialogante y, gracias a ese “derecho de ciudad,” la subjetividad no está del otro lado del lenguaje, y encarna de inmediato en la voz. En *Rayuela* y en *62, modelo para armar*, todo está tocado por el arrebató de una voz hecha de vehemencia expresiva, interlocución tramada, humor oral, y furor poético. Por otro lado, el diseño de las novelas es fragmentario o hecho por “figuras,” instancias cristalizadas que se suman en un espacio de tensiones. Así, los capitulillos de *Rayuela* poseen una dinámica favorecida por su propio montaje, interpolación y remisión. El juego de leer a saltos no es meramente ingenioso o divertido sino el mejor modo posible, tal vez el único, de sostener en la lectura el dinamismo imantado de esas iluminaciones y episodios, que, de otro modo, serían un “diario de escritura” o, peor aún, una novela sin novelización.

Se puede, por ello, decir que la novela es aquí la parodia de la novela: está vaciada de relato, coordenadas verosímiles, argumentación, motivaciones y consecuencias. Tiene, sin embargo, el poder de la lectura en el interior de la ficción: el de leer lo vivido como una obra por cobrar sentido, y en esa lectura todo está librado al presente, a la indeterminación de lo vivo. Por ello, la primera pregunta de Oliveira “¿Encontraría a la Maga?” es una demanda en voz alta por el poder de la escritura, potencial pero actual, condicional pero poderosa, porque anuncia en el sujeto de la búsqueda la historia de la novela y en la pérdida de la amada el luto de la pareja, esa tinta de la escritura reparadora.

Esta pregunta declara el programa de la novela: el cuento de la búsqueda y el recuento de escribirlo. En la indeterminación convocada, el relato es el acto verbal que potencia las respuestas como su ruta dialógica. Así, el narrador es autor (adelanta las interrogaciones de su drama) y actor (ensaya las respuestas como el juego de su relato).

Esta pregunta anticipa el doble recorrido, las dos orillas del libro: el soliloquio y el coloquio. Una orilla contempla el paso de las aguas, el brío de la tinta, la fluidez de los hechos. La otra, refleja la acción verbal del diálogo, la actualidad de la ficción en la palpación del habla. Pero ambas corrientes (como en la canción de Garcilaso, “camino de razones en las aguas anegadas”¹) se funden y confunden con humor, nostalgia, ironía, juego; esto es, en la complicidad de empatía, que exige al autor de su propia biografía y consagra al actor como la imagen en el espejo del lector. De manera que esa pregunta promete, por lo menos, estas avenidas:

1 Las comillas son de Julio Ortega.

Tal vez podría encontrarla si, como antes, recorro los puentes de la prosa de París sobre el agua que habla a lo largo de mi historia y esta novela;

El perspectivismo verbal me recobra ya no en la calle parisina sino en su página: esta novela es la ciudad de París repartida entre sus actores en el presente de la lectura;

Buscar es mi signo, preguntar es mi método, y gracias a este linaje discursivo parisino, el diálogo es el espacio de mi convocación.

La voz de *Rayuela* (como en las epístolas de Horacio) hace de las preguntas la causa suficiente de su intimidad y vivacidad. Convierte al circunloquio en coloquio.

Pienso que para evitar una lectura sentimental, por un lado, y filosofante, por otro, hace falta volver al París que heredó Cortázar, a ese mapa del discurso de las vanguardias, que entre la capital del siglo XIX, que levantó Benjamin, y el escenario de los vasos comunicantes, que trazó Breton, se abre, desde el título, como un programa de rehabilitación; como si París tuviese que ser el último bastión contra la mecanización, no de la obra de arte sino del mundo contemporáneo, amenazado de convertirse en un mercado literal.

Este paso y paseo del ser en el lenguaje es ahora la aventura del juego. De por sí evidente, esta hipótesis anuncia lo más complejo, sistemático y pasional de una obra que se resiste a acabar, que rehace una y otra vez la partida. Porque en la naturaleza del juego, la variación permanente es el comienzo, ensayado no sólo para abolir el azar sino para abrir el flujo de la coincidencia entre voces comunicantes.

La obra de Cortázar se puede leer, me gustaría demostrar, como un plan de juego. Como el proyecto de convertir el juego en la lengua franca de la naturaleza humana, revelada en la gratuidad del juego, despropósito sin propósito. El juego, evidentemente, no es una actividad subsidiaria, paralela u optativa que sigue al “tiempo real,” al del valor productivo. Tampoco es parte del “tiempo libre,” rehúsa ser moneda corriente en la manipulación de los bienes. Más bien, es el espacio mismo de las revelaciones durables, del diálogo contaminante y el saber dilapidado.

Ya el “Tablero de direcciones” (incluido a última hora, según las cartas a Porrúa) sugiere el planteamiento del juego: la elección entre alternativas, las reglas del juego de leer. Y si el número arriba de cada capítulo suma uno a la lectura, la remisión al final del mismo lo resta del que leeremos: leemos no añadiendo capítulos, sino substrayéndolos del libro, como quien toma cartas de la baraja hasta que las dos últimas se remiten una a otra. Los juegos, sin embargo,

llevan el signo de lo insignificante, y no deben buscar “ascender a sacrificio” y la libertad demanda “evitar como la peste toda sacralización de los juegos.” Los encuentros con la Maga son parte del juego, que supone una “técnica,” la de “citarse vagamente,” a tal punto que los “encuentros eran a veces tan increíbles” que desafían a las “probabilidades.” Lo excepcional, en verdad, ha sido suscitado por la aleación de otra cartografía, la de la subjetividad, cuya imantación implica estar “ocupadísimo en mirar los árboles, los piolines que encontraba por el suelo.” Al inconformista, confirma Morelli, “otra libertad más secreta y evasiva lo trabaja, pero solamente él (y eso apenas) podría dar cuenta de sus juegos”.

Si el centro de la obra cortazariana es una teoría y práctica sobre la creatividad, la ampliación de los poderes de invención no se daría sin la innovación poética del juego. Este juego es un lenguaje completo, es decir, una nominación exploratoria (como el *gígllico* sustitutivo, como el habla *cronopia*, poco socializada); pero también un ensayo de las inminencias del deseo. Sin valor de uso, esta actividad fugaz del juego (cambiante y deseante) es, sin embargo, capaz de recusar todos los órdenes en su radicalidad gratuita, talante demiúrgico y pasión aleatoria.

La economía del juego se reproduce a partir de una noción paradójica, la del desvalor de los signos más creativos. Así, el terrón de azúcar que rueda bajo la mesa del restaurante, los piolines que se encuentra en los bolsillos, el paraguas roto al que se da entierro, configuran la serie de los objetos sin finalidad (“cosas inútiles”) en *Rayuela*. Son sílabas de un discurso desanudado por su carácter no utilitario. Son signos sin otro significado que el residual en el espacio derivado y contrario del juego. Y, sin embargo, con estos signos mínimos *Rayuela* construye un lenguaje de inquietante poder, que abandona el Archivo genealógico y se proyecta hacia un futuro reanudado por los ritos de purificación del juego. Los cronopios, se diría, pertenecen al nuevo Cronos, donde se habla la lengua pía, la de los pájaros libres. Al final, el lenguaje del juego trama, a modo de ejemplos, la puesta en duda de los discursos dominantes. Esos micro-relatos configuran, por así decirlo, lugares tentativos del juego, donde refulge su humor liviano y proyecto irónico.

Los breves lugares del juego, pasajes y umbrales irrepetibles, donde tienen lugar el azar subjetivo, el goce estético, el diálogo contra rutina, adquieren el trámite distintivo de su gratuidad. El juego acontece en ese teatro pasajero, fugazmente, como una ceremonia intensa, casual y nostálgica. Los repetidos tablonos que son un puente irrisorio no dejan de ser, primero, una cuerda del malabarismo emocional. Estos objetos carecen de lugar en el mercado, no tienen clientes ni valor de uso; y sólo tienen la forma instantánea de un valor de juego. No son símbolos de otro discurso, son signos de un próximo discurso, piedra señalada del camino. La “rayuela” misma, ese dibujo en la acera, que se juega con un guijarro y cuyos saltos entre casillas religa la tierra y el cielo, es una figura casual y momentánea, cuyo valor lo dicta la duración del juego; esto es, la temporalidad

pura del espectáculo. La novela se llamó primero “Los juegos”, después “Mandala” y, por fin, “Rayuela.” Aunque, en sus cartas a Francisco Porrúa, Cortázar prefiera llamarla “contranovela.” De uno a otro nombre, se impone la gratuidad de un mapa del juego.

Quiero decir que la novela es el mayor juego: empieza cuando todo ha terminado, como el recuento de sí misma y como el proyecto de otra novela. Esa otra novela radicalmente nueva, es convocada aquí como la imagen en el espejo de Morelli: se cruza de ida con la novela que viene de más lejos. Por eso, leemos la novela como la peregrinación de Oliveira aunque sabemos que su aventura ha terminado cuando empieza el relato, porque quien habla en la novela es una voz que regresa para recuperarse en la escritura. El “yo” de Oliveira es Morelli, el “otro” radical. La novela por hacerse es la imagen de la novela que leemos. Los “lectores” que descifran lo cuadernillos de Morelli se leen a sí mismos, y los leemos leyéndonos. Hasta la Maga es la heroína de otro relato, el proyecto de una Quimera perdida. Así, los tiempos de la historia (la memoria del relato) no corresponden a los tiempos de la escritura (la suma de las restas), porque lo decisivo no es la experiencia de un sujeto sino la puesta en página de la voz. *Rayuela* es ese vasto soliloquio, construido como un libro inventado, creciente e incompletable.

Laboratorio de novela

El 7 de noviembre de 1958 Julio Cortázar soñó que se encontraba en la casa de su infancia en Buenos Aires pero que esa casa estaba en una calle de París. Bajo el título de “Mandala”, hizo un gráfico del sueño en su cuaderno de notas. Más adelante, tituló “Cap.I. *Novela*. La araña” a una nota basada en ese sueño; y ya fuera del cuaderno escribió un posible relato erótico, que llamó *La araña*. El sueño de una casa graficado como dos espacios que se suman, y el fragmento y el relato consiguientes, son el origen de *Rayuela*. Ninguno de estos tres pre-textos está en la novela pero, en cambio, el capítulo 123 los elabora como una génesis del relato. En ese capítulo, Horacio Oliveira despierta y recuerda el sueño; pero mientras lo reconstruye sabe que lo está perdiendo. En esa escena original de la escritura, los espacios sumados, inexorablemente, se restan objeto tras objeto. La suma de lo narrado y la resta de lo discontinuo serán decisivas al comienzo y al final de la composición de la novela.

Publicado en 1983 por Ana María Barrenechea con el título de *Cuaderno de bitácora de “Rayuela,”* el cuaderno de notas, que Cortázar llamó su “log-book” de la novela, consigna además de “Mandala” otros dos títulos posibles: “Los juegos” y “Almanaque”. Este es un cuaderno de trabajo
8 - xx

donde el autor anotó los orígenes posibles de su novela, algunos fragmentos sueltos, y, sobre todo, el drama textual de su organización. Al final, después de rechazar la noción armónica de la figura de un mandala, se le impone el título de “Rayuela”, que subraya la fragmentación pero también la articulación y el juego.

Interesantemente, el título se le aparece cuando comenta lo que será la última parte de la novela, en la que Horacio Oliveira se balancea en la ventana de un manicomio, tentado por el suicidio, como si tuviese que saltar a su próxima casilla de la rayuela. El cuaderno consigna también los varios intentos de ordenar el material disperso, que incluirá, como sabemos, la parte de Buenos Aires, la de París, y la de los fragmentos y notas atribuibles a Oliveira. Al final, Cortázar encuentra la idea de la “remisión” y trabaja sobre las dificultades y posibilidades de intercalar los capítulos como saltos de una rayuela. Vuelve, entonces, a la primera página del cuaderno, y anota:

RAYUELA

El libro se podrá leer:

- 1) siguiendo el orden de las remisiones
- 2) como cualquier libro

Tenerlo presente al hacer el *Shuffling*.

Sin embargo, todavía le faltaba encontrar la solución decisiva: la remisión no sería una suma de capítulos sino una resta. Esa solución, que le permitió enseguida reordenar los capítulos en las tres partes (en una suma de restas), la encontraría no en el log-book sino en el manuscrito mismo. Nos detendremos ahora en este verdadero laboratorio de la novela.

Lo primero es que el manuscrito de Austin no corresponde a la novela publicada. Incluye la mayor parte de los capítulos, revela el proceso laborioso de la escritura, e ilustra todos los dilemas de reordenamiento que el autor ensaya, intenta y descarta, pero no es el manuscrito final.

El manuscrito consigna el proceso de escritura de la novela a través de sus varias revisiones de lenguaje, personajes, ambientes, tiempos, hablantes; como también el proceso de edición interna, de cortes y recortes, citas y referencias, ya que el autor iba barajando fragmentos e incluyendo citas de revistas y periódicos. Son numerosas citas, que construyen una suerte de

diario de reapropiaciones felices e inclusivas. Más importante es el hecho de que el manuscrito consigna las seis alternativas que Julio Cortázar ensayó antes de descubrir la simultaneidad de la lectura de una novela intervenida.

En primer lugar, desde un comienzo Cortázar entendió la naturaleza fragmentaria y discontinua de su proyecto narrativo. La cronología de la escritura está todavía por establecerse, y el *log-book* no siempre es claro acerca de qué se escribió primero; es verosímil que Cortázar empezara con la parte de Buenos Aires, volviera a París y, por necesidad del relato, concluyera con Buenos Aires. Hay que recordar que el presente de la escritura es un ligero pasado evocativo (“¿Encontraría a la Maga?... Pero ahora ella no estaba”), que registra una temporalidad sumaria y decisoria. La historia más que una cronología es una *heterotopía*, un agregado de lugares disímiles. Esta historia se inscribe como discontinuidad (restada) en el discurso y como fábula (sumada) de una biografía del nuevo arte en la novela. No es casual que el único gesto cronológico de la historia en el manuscrito (“En esos días del cuarenta y dos”) sea revisado (“del cincuenta y pico”), y termine siendo en la novela “del cincuenta y tantos”.

Pero, en seguida, ese proyecto requiere su propia secuencia, y el autor se propone titular cada capítulo con el nombre de un personaje. Pronto, el método se demuestra insuficiente, y junto a la numeración aritmética aparece otra, en números romanos, lo que será decisivo cuando separe los fragmentos de la progresión de las páginas. Pero en el manuscrito de Austin se revelan todavía otros intentos previos: un orden por letras mayúsculas (que parece un agrupamiento temático algo desesperado), y un orden probablemente serial, por colores. Predominan los capítulos de amarillo, anaranjado, verde y rosado; en cambio son menos los rojos y negros. Pero también hay morados, celestes, azules y marrones (se trata de una breve raya vertical en la parte superior izquierda de la página). Son más numerosos, en cambio, los que no llevan color alguno. Evidentemente, los colores sugieren núcleos temáticos para un ordenamiento secuencial. Otras marcas señalan el principio dominante de la remisión: (Viene de...) y (Pasa a...), que tal vez sugiere un gesto folletinesco; en el *log-book*, divertido por su propio juego, Cortázar imagina que el último capítulo (que no será el último) debería terminar con la remisión: “Pasa a Ud.”. Ya sabemos que la novela pasa a sí misma, que el último capítulo, 131, remite al 58, que remite al 131... Pero será, precisamente, el descubrimiento de la perspectiva del lector lo que rehace la novela con el principio del juego.

Forma de libro. Epifanía del lenguaje

Se podría proponer una teoría (una hipótesis de trabajo) que situase este proceso de composición en el proyecto mismo de la escritura de la novela. Esta sería una teoría de la tachadura. Mi tesis es que *Rayuela* nace no solamente de su escritura sino de su propia tachadura.

La tachadura en el manuscrito de *Rayuela* es una práctica sistemática del proceso que la constituye. Recordemos que la novela, desde el comienzo, es deliberativa: se plantea entre dos espacios urbanos, es un discurso reflexivo del exilio, asume los debates estéticos de la hora, y se propone el arte nuevo de rehacerlo todo para recomenzar fuera de la literatura, desde donde los surrealistas dejaron la poesía. Esto es, se propone una escritura del cambio, que explora las biografías de la letra, su nuevo relato. Cambiar la lectura, esa propuesta modernista de Borges, se convierte aquí en una práctica que incluye al lector como agente de un arte por hacerse. Ese es, precisamente, el discurso deliberativo que el manuscrito revela como tachado. *Rayuela* consigna sus orígenes pero sólo para borrarlos; nace, así, a favor de su tachadura.

Y ello es posible gracias a la solución poética que Cortázar encuentra como una revelación de la forma. Ocurre que los motivos de la culpabilidad del exilio, el programa surrealista, los juicios estéticos de la hora, la crítica de la socialización burguesa y de la trivialización moderna, así como la necesidad ética de una salvación por el arte que haga del artista una vía común —todo este complejo debate que constituye el sub-texto de la novela es transferido y desplazado, en varios sentidos tachado, por el proceso mismo de construir el sistema formal de una nueva novela.

Veamos este párrafo:

Se preguntó si no valdría la pena echar a vivir de una manera tal que, impulsado por una serie de decisiones particularmente insensatas, asumidas ya fuera en nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, de la Patria, de la Justicia, de las Reivindicaciones Obreras, del Pacifismo, del Anticolonialismo, o de cualquier Principio Humanitario, la carrera uniformemente acelerada terminase en un estallido supremo, ya fuera polvorín, pared de fusilamiento, canonización, siete pilares de la sabiduría o cohete sideral, y que ese estallido fuera la *visión*, el encuentro, por fin el encuentro con el centro, con la explicación y la justificación y la redención, el todo en el mismísimo segundo de la nada, la perfecta bienaventuranza mezclada con cinco plomos en la cabeza o el aterrizaje a mil por hora en Casiopea.

Este resumen de opciones contrarias fue tachado en el manuscrito de *Rayuela* porque la fábula misma se encargaría de hacer el camino opuesto; desde la rayuela des-cifrada, el suyo propio.

Todavía antes de ensayar los ordenamientos de los fragmentos de la protonovela, cuya lectura lineal le resultaba episódica y poco radical, Cortázar consideró la posibilidad de una novela de hojas sueltas que se mezclaran en una caja. Pronto le resultó una fórmula previsible, de énfasis vanguardista. Luego imaginó cuadernillos para cada personaje, capítulos serializados, núcleos argumentales. Hasta que, por fin, jugando con distintos ordenamientos, descubrió el principio de la remisión, la práctica combinatoria y la “resta” de la lectura, que descuenta de la idea del Libro cada capítulo/casilla, al modo de una figura rotante. *Rayuela* reconoce un largo proceso antes de cuajar como una gozosa epifanía del lenguaje.

Pero sus afirmaciones vitales, estéticas y hasta morales, no son un programa inculcado sino un desarrollo argumental. Por eso, para el equilibrio de los pasos del juego, son tan importantes los paisajes y personajes que encarnan el no-juego, aquellos que oponen una negatividad contraria. Me refiero a dos grandes áreas opuestas a la creatividad; primero, lo inauténtico (los artistas pomposos, las señoras prominentes, “amigas del arte” y “medio putonas”); y, después, la Gran Costumbre (la vida cotidiana, cuya subjetividad ha sido ocupada por la reproducción social, por la mercancía que dicta la forma del deseo). El juego es un alegato contra la sociedad como maquinaria normativa, y contra el sistema de producción capitalista capaz de convertir a la mercancía en la forma de la amnesia, como decía Adorno. Benjamin adelantó que la forma de la mercancía adquiriría en Baudelaire el contenido social de una alegoría de la percepción (*Arcades project*, 335); y que la pérdida del “aura” del poeta se debía a que el mercado reproducía masivamente la imagen. *Rayuela* responde a esas homologías modernistas desde una refutación radical de los poderes disuasivos del mercado y su usurpación de la subjetividad. Pero en lugar de recaer en un tardío anticapitalismo romántico, Cortázar desarrolla la práctica de una contra-producción en los márgenes del mercado (la “contranovela”). Frente a la reproducción, asume el carácter precario de los signos inútiles para construir su rebelión de cosas, o sea, su gran juego rebelde; y contra el mercado, introduce el valor de la emotividad como principio de lo genuino.

Lector: el último que juega

Incluso en *Libro de Manuel* (1973), donde el relato busca ahora hacer coincidir al “homo faber” con el “homo ludens,” el juego se despliega como una estrategia mediadora del nuevo grupo parisino: “Yo sé jugar sola pero ahora es otra cosa, un juego que a lo mejor puede servir para algo, nunca se sabe,” dice Ludmilla, ante la mirada irónica de Andrés. El fracaso de la empresa del relato político se convierte en la moral del juego: “el juego es grande y yo creo que vale la pena, total ganar o perder no tiene importancia en sí...”, concluye “el que te dije,” el Narrador. Pero en esta novela el juego se ha hecho instrumental, y su función es otra, la de desplegar las contradicciones. El mismo proyecto, construir un “manual del libro” a través de citas y recortes para Manuel, el lector futuro, anuncia una enciclopedia de ejemplos, curiosidades y extravagancias, cuya política, más que aleccionadora, es una subversión de la sintaxis, que aquí busca asumir las contradicciones, el juego y lo útil, la marginación y la disputa del centro, el sueño y la crítica, el deseo y la acción. La suma, sin embargo, por una vez se resiente de su carácter aglutinante, y el juego reconoce sus pausas. Pasada la actualidad de su denuncia, nos queda, sin embargo, la lección de su empresa: esa “moral del fracaso,” que alienta en la novela como la conciencia de los límites puestos a prueba.

Entre la “patafísica” (que recicla los objetos del arte como precarios) y el anarquismo (la rebelión contra la socialización burguesa), el sistema de producción de *Rayuela* es un modelo de crítica y poética, de pensamiento libérrimo y emotividad artística. Se alimenta, es cierto, del culto del “azar objetivo” y los “objetos hallados” que prodigó el surrealismo; pero está libre tanto del coleccionismo de Breton (después de todo un *marchat* de arte moderno) como del gabinete de las vanguardias. Hasta el gusto por los “piantados” revela la empatía del proyecto con el desvalor de lo irrisorio, con la rareza inquietante de una racionalidad totalizadora y, por eso, tan atractiva como ilusa. En una carta a Porrúa, cuando se está componiendo *Rayuela*, Cortázar le pide añadir alguna nota que advierta al lector que Ceferino Piriz es real, que no ha sido inventado por el autor. Inventado, sería creíble; real, es increíble, casi inverosímil. El “piantado” es un genio al revés, el otro lado de la creatividad, su desvarío.

Desde “Casa tomada,” donde los hermanos, lectores de literatura francesa, son expulsados de la Casa por una fuerza invasora desconocida, el gesto de pérdida se confunde con el de liberación: los hermanos sin padres, al salir arrojan las llaves de la Ley, aliviados de dejar detrás la matriz nacional, esa casa tomada por la memoria sin rostro. Paralelamente, la pareja de jóvenes citados a la casa siniestra de la policía secreta en “Segunda vez,” va a desaparecer dentro del espacio enemigo del estado como cuerpo nacional devorador. Entre la pérdida de la casa paterna y la desaparición en la casa policial, entre la nación y el estado, la ficción rehúsa los términos del orden normativo, la identidad indulgente, y la autoridad deshumanizadora. La ficción, como anunció Lacan, es la forma interna de una verdad libre. Tanto, que ese relato no requiere de la primera persona (nunca se sabrá como narrar esto, dice un Narrador cortazariano), ni del libro

como mercancía (sino de la “crontránovela,” que levanta su propia Zona del exilio como espacio ganado a las autoridades de todo turno en la promesa de la Ciudad del Arte). Desautorizando su propio linaje, estas novelas construyen otra heredad, la de un tiempo del recomienzo, ese futuro permanente que alienta en la lectura, en manos del lector.

