

La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar

HÉCTOR FERNÁNDEZ CUBILLOS

Pontificio Seminario Mayor San Rafael (Chile)

titofernandezc@gmail.com

Resumen

Este trabajo aborda la crítica elaborada contra Occidente por F. Nietzsche en filosofía y la realizada por J. Cortázar en literatura, analizando sus características propias y sus puntos de encuentros, particularmente materializados en la novela *Rayuela* de Cortázar, destacándola como un complejo sistema, nudo de técnicas de escritura en que se desplazan los límites del género novela desde el campo de la escritura hacia la esfera de una crítica estético-filosófica a la visión de mundo occidental basada en la hegemonía de la razón y de la palabra.

Palabras clave: Nietzsche, Cortázar, crítica a Occidente, *Rayuela*, literatura, filosofía, estética.

Abstract

This paper addresses the critic elaborated against occident by both Nietzsche, in philosophy, and J. Cortazar, in literature, analysing their own characteristics and encounter points, particularly materialized in Cortazar's novel *Rayuela*, highlighting it as a complex system, node of writing techniques shifting the limits of the novel genre from the field of writing to the sphere of philosophical-aesthetics critic to a worldview of the Western World based in the hegemony of reason and word.

Key words: Nietzsche, Cortázar, critic to the West, *Rayuela*, literature, philosophy, esthetics.

Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Antonianum de Roma. Profesor en el Pontificio Seminario Mayor San Rafael y en la Universidad Alberto Hurtado. Entre sus publicaciones recientes destaca «La biología del amor: desafíos para una búsqueda de una nueva comprensión de la experiencia formativa», en *Cuadernos de Renovación Franciscana* del Centro de Formación Franciscana para América Latina (CEFEPAL), nº 154, abril/junio 2006, Santiago de Chile.

Recibido: 10/Enero/2008 - Aceptado: 28/Febrero/2008

1. Desguazando la *Rayuela*: las cuentas con Occidente

La novela *Rayuela* de Julio Cortázar, publicada en 1963, es seguramente una de las obras más notables y complejas de la literatura hispanoamericana. No son pocos los estudios realizados en el campo literario y semántico de este gran laberinto de contenidos, que a nivel estético y formal constituye una suerte de novela *ready made*, al más puro estilo del surrealista Marcel Duchamp. *Rayuela* desde el encuentro con el lector se articula como una experiencia de desconcierto por el hecho de modularse a partir de un tablero de direcciones capaz de guiar su lectura y por constituir una suerte de «bolsa de marinero» donde se encuentran y entrecruzan materiales de los más distintos y disímiles contenidos. *Rayuela* ha constituido siempre una novela de límite, con fama de difícil, traspasada por contenidos filosóficos y estéticos que la constituyen en un ladrillo intragable para los lectores ingenuos acostumbrados al derrotero que desemboca en el «final feliz». Como obra, está marcada profundamente por una dimensión lúdica de deconstrucción de la realidad por medio del género literario de la novela. En este sentido, *Rayuela* encarna el ajuste de cuentas de Cortázar con su mundo, no sólo con las ideas estético-literarias de su tiempo, sino que con toda una tradición de pensamiento occidental. La crítica Cortaziana se instala en una tradición literaria que busca dar cuenta de este ser «indio pero occidental», en la que ya habían hecho interesantes incursiones sus compatriotas Roberto Arlt, Oliveiro Girondo, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, estos últimos con su pluma metafísicamente cargada, de influencia, sin duda, en el estilo narrativo del Gran Cronopio.

En *Rayuela* esta posición crítica se manifiesta contra lo que Cortázar denomina *la novela rollo chino*, gestada en la seguridad de presupuestos cómodos y estáticos incapaces de dar cuenta del mundo, imponiendo una versión de la realidad que no se compadece con la vida. Cortázar por medio de una literatura participativa, centrada y basada en búsquedas vitales, que no sólo corresponden a una mera postura político-intelectual, sino a una nueva concepción de arte y estética, busca instaurar un punto de entrada a una nueva lectura-comprensión de la realidad. Este punto de entrada pretende articular una narración que vaya más allá de la razón occidental que ha dominado y hegemonizado todos los discursos y expresiones de la narración humana¹. No hablamos de discursos ajenos a la realidad, sino

¹ J. Cortázar publica el ensayo «Politics and the intellectual in Latin America», en *Books Abroad*, n°3 New York (1976), 37-44, donde plantea su propio programa de crítica a la literatura y cultura de su tiempo.

de una búsqueda que pretende devolver la literatura a la realidad, que no parte en Cortázar y que tampoco termina con él, pero que él establece como uno de los puntos más altos y originales. Nuestro trabajo tratará de delinear algunos aspectos de esta crítica que va a desarrollar Cortázar por medio de la novela a la cultura, mostrando la sintonía con algunos de los elementos del pensamiento implacable con que el filósofo del martillo hace sus particulares cuentas con el mundo occidental y decadente de su tiempo. Estos elementos estarán a la base de nuestro estudio como un intento de juzgar *Rayuela* con las pupilas de Nietzsche, *rayuelizando* algunas de sus propuestas. En esta tarea nos serviremos de algunas de las ideas del filósofo de Sils-María para comenzar a describir cómo la novela de Cortázar aparece ante nuestros ojos, más allá de su forma y complejidad estructural (a la que volveremos siempre de distintas maneras), como un ajuste de cuentas y un desafortunado pataleo contra Occidente.

2. *Rayuela*: la novela a contra pelo del «Rollo chino»

Esta idea de hacer cuentas con toda una tradición anterior va, de algún modo, sosteniendo las hebras en las que se va forjando *Rayuela*, no sólo como una novela curiosa (parte del boom latinoamericano de los 60²) sino como fruto de la reflexión de Cortázar y su intento de escapar del género *cuento fantástico* en donde se sentía incómodo como escritor³. El gran Cronopio,

² Cfr. O HAHN: *El cuento hispanoamericano en el siglo XIX*. Premia, México 1982. Abordan el tema desde una perspectiva muy parecida: C. CORTÉS: «Narrativa y globalización: el fin de la literatura universal y el hilo de Ariadna», en *Revista de Cultura*, 86 (2001), 189-193; J. P. DAVOBE- C. JAUREGUI: *Mapas heterotópicos de Latinoamérica*. Lom, Santiago de Chile 2004; E. RODRÍGUEZ MONEGAL: «Tradición y renovación», en C. Fernández Moreno (coord.): *América Latina en su literatura*. FCE, México 1988, 139-166; A. AMORÓS: *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra, Madrid 1989; C. GOIC: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*. Crítica, Barcelona 1988; F. TOLA - P. GRIEVE: *Los españoles y el boom*. Tiempo Nuevo, Caracas 1971; J. MARCO: *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Taurus, Madrid 1987; O. BARRERO PÉREZ: *Historia de la literatura contemporánea (1939-1990)*. Fundamentos, Madrid 1998.

³ En los diferentes estudios críticos acerca de *Rayuela* se coincide que es el punto de vértice y de inflexión en la trayectoria literaria del gran Cronopio, como lo plantean: S. BOLDY: «Julio Cortázar: *Rayuela*», en P. Swanson: *Landmarks in Latin American Fiction*. London 1990, 118-140, y en J. ALAZRAKI: «Imaginación e historia en Julio Cortázar», en F. Burgos: *Los ochenta mundos de Cortázar*. Edelsa, Madrid 1987, 1-20. *Rayuela* es el reflejo de lo que Cortázar creía y esperaba de la novela como entrada en el juego del mundo, en donde por medio de la risa, la cita y una estructura relativamente ausente se hace cargo de ese futuro que espera.

quiere «romper de manera interna y externa con la tradición»⁴, de una manera no muy diferente a lo que Nietzsche busca hacer al desenmascarar *el platonismo para todos* y despertar al hombre de su *embobamiento metafísico*⁵ que han gestado el mundo que le tocó vivir. En este punto, ambos poseen en común la clara intención —más o menos manifiesta— de hacer sus buenas cuentas con Occidente. Dicho deseo de ruptura posee, además, en común la búsqueda de retornar al hombre-lector de las representaciones de la realidad, a un contacto más estrecho y a una pertenencia —no sólo militante— con la vida, sino tratar de devolver al hombre a la vida misma⁶.

Ambos escritores son notables, no sólo en cuanto al estilo de escritura, sino por el hecho de haber creado, por medio de la ficción literaria, una crítica asistemática y demoledora de los bloques de pensamiento «duro» que hegemonizaban el mundo en el que habitaban. Ambos buscan dar curso a *otra forma* de pensamiento, gestado y dirigido «a contra cultura», una manera de escribir «a contra pelo», capaz de desenmascarar y demostrar la inutilidad de los sistemas que sostienen las creencias, en donde se basan las costumbres del hombre. Aunque se diferencien en el contenido y los espacios culturales que abarcan, ambos echan mano a formas culturales del mundo literario, a géneros de tradición artística, a formulaciones narrativas, a mitos, que servirán para «pasar por cedazo», para destruir y deconstruir, el mundo occidental. Estas formas literarias, tanto en el caso de obras como *Zaratustra* o como de *Rayuela*, corresponden a ficciones, desde las cuales se hace y transmite su ácida y severa crítica⁷. Ambas críticas están hechas *en y desde* el lenguaje, como una representación en crisis de la realidad con la que hacen cuentas. Ambos citan intertextualmente la concepción de *Libro Sagrado* que merece ser tratado con cuidado, atención y reverencia, que no se puede despachar de una vez en la lectura y que merece al menos un período de reflexión y de ejercicio de la sospecha. Tanto *Zaratustra* como *Rayuela*, son

⁴ J. CORTÁZAR: «Politics and the intellectual in Latin America», 16.

⁵ Nietzsche critica duramente a la cultura occidental por haber construido un mundo de negaciones de las verdaderas causas de lo real (*Humano demasiado humano*, desde ahora HDH I § 1), generando un pensamiento alejado de la verdad, un pensamiento «alado metafísico» (HDH I § 15-16). El hombre vive en un sueño, en un mundo ilusorio (*Fragmentos póstumos*, desde ahora FP 1885-1887 8 [2]) que es una fuga del mundo verdadero (HDH II § 17). La tarea del hombre es la de liberarse de la falsedad de los dogmas de la metafísica (HDH I § 109) y abrirse a las pulsiones de la vida.

⁶ Cfr. J. ALAZRAKI: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona 1994, 232.

⁷ Cfr. F. GÓMEZ REDONDO: *El lenguaje literario*. Cátedra, Madrid 1996, 127-128.

libros de metaficción, un intento de recrear (o, mejor, sacudir) la realidad a través de la imaginación y de la palabra⁸.

Nuestra *Rayuela* constituye una historia entre París *Del lado de allá* y Buenos Aires *Del lado de acá* que, fuera de establecer una cierta división temática, constituyen el marco espacial —aunque algo atemporal— de lo que se critica. Se trata de dos mundos en los que el protagonista —Horacio Oliveira— se mueve —como una máscara de Cortázar— para hacer cuentas, para decir el mundo y para proponer otra lectura de la realidad. Oliveira encarna al «buscador» característico de las obras de Cortázar; un personaje que se mueve en la realidad desde la sospecha, que pareciera no ser como la percibe y experimenta, que pudiera articularse de otra manera, que no se puede alcanzar de buenas a primeras, y que el orden cósmico en que nos movemos pudiera tener otro orden, desconocido, diferente o alternativo, no tan a mano, ni tan evidente para nosotros (R 18-72). Oliveira intenta permanentemente escapar de las leyes impuestas por el mundo racional, por eso siempre vive sumido en la sospecha (R 3-22) y se siente incómodo con todo lo que signifique categorizar la razón, que le permita explicar y hacer un sistema que contenga todo el mundo que lo rodea y lo involucra. Teme falsear la realidad desde esas seguridades basadas en la autoridad tan occidental del *hispanoitaloargentino* «se lo digo yo» (R 3-23), y perderse la vida a partir del también argentino «qué se yo, viste», y que expresa la incerteza existencial de cada hombre. En sus búsquedas quiere remontar río arriba, hasta un estado primitivo, a la infancia histórica, a un mundo vacío de los grandes conceptos (amor, compasión, muerte...). Separarse de lo que llama las *categorías kantianas*, en donde descansan las visiones del mundo (R14-56; 99-366). Podríamos señalar que esta búsqueda es la de devolver la literatura a la inocencia, un intento de retornarla a la vida y darle un lugar importante. Morelli, el escritor mencionado en la novela (otra máscara del Cronopio), constantemente está redefiniendo cuál es el objetivo de una literatura que se mueva hacia la vida (R 79- 326).

Esta búsqueda de la inocencia en la existencia y en la literatura a partir de un texto literario que se cuenta haciéndose a sí mismo como idea, posee ya alguna tradición en la historia de la literatura⁹, y en *Rayuela* se articula

⁸ Cfr. M. GOLOBOFF: «El “hablar con figuras” de Cortázar», en *Rayuela*, Edición crítica a cargo de J. Ortega y S. Yurkevich, Universitaria, Santiago de Chile 1991, a partir de ahora *Rayuela EC*, 753. Para las citas de *Rayuela* podremos usar una R más el capítulo y la página de la cita.

⁹ Cfr. E. RODRÍGUEZ MONEGAL: «Tradición y renovación», 146.

como una búsqueda frenética de coherencia entre lo narrado y la existencia. Se trata de una búsqueda desaforada de la inocencia, que conjugue la vida y lo que se cuenta de la vida, en un equilibrio —precario pero equilibrio al fin y al cabo—, como si narración y devenir no se hubieran separado nunca. En este sentido la inocencia, entendida a partir de Nietzsche, es entrar en los movimientos de la vida y actuar desde las pulsiones de la tierra, desde el poderío, en donde el hombre se encamina a ser como un niño. El llegar a la inocencia es la meta del proceso individual de liberación humana¹⁰. La inocencia es el retomar la fuerza original que anida en el ser más propio del hombre. La novela al retornar a la inocencia, el *Back to Adam* morelliano, calza con la idea nietzscheana de la actividad del «Espíritu» como «vida que se saja a sí misma en vivo, que con el propio tormento aumenta su propio saber» (R 79- 326). Nos encontramos delante una novela que se desguaza a sí misma, para alcanzar la dimensión de la vida, una novela que no se detiene en los parámetros aconsejables y esperados, sino que sajiéndose va al encuentro de lo que es —o debería ser— el hombre en un momento.

Cortázar busca actuar en su novela desde esta inocencia más cercana al caos que al orden, al *desorden de los sentidos* de Rimbaud que al orden literario establecido como correlato de la realidad, que desde la técnica limpiecita y pulida de la lógica-retórica, dominante en las narraciones humanas, hace aparecer un mundo que simplemente pareciera no ser lo que dice con tanta seguridad. La técnica de escritura de *Rayuela*, trata de hacer nada menos que una revolución, una innovación profunda a partir de una estructura de la novela en el lenguaje, que ponga en su lugar a la manera conocida y aceptada de hacer novelas en Occidente: «(a Morelli) le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno» (R 99-364), ante las cuales busca reaccionar: «Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones» (R 79-325). Esta figura del «buscador» de la inocencia cortaziano —no sólo pensemos en Oliveira y en Morelli, sino que tengamos presentes a los protagonistas del *Perseguidor* o de *62 modelo para armar*— encarnan al hombre que busca salir de los laberintos de la razón para reencontrarse con la vida de una forma más directa. La novela debe ser un espejo de la vida, un espacio para esta búsqueda de

¹⁰ F. NIETZSCHE: *Así Habló Zaratustra* (desde ahora *Za*), I, «De las tres transformaciones».

reencuentro, pero que en vez de velar la imagen de la vida, debe mostrarla lo más nítidamente posible. El cuño de los móviles de tal buscador —y el motor de sus búsquedas— parecieran articularse en las palabras de Lessing en boca de Nietzsche: «se atrevió a declarar que a él le importa más la búsqueda de la verdad que ésta misma»¹¹.

Por otra parte, Cortázar, de modo permanente en la lectura aleatoria de la novela, nos habla a través de Morelli —por medio de las reflexiones incluidas en *De otros lados*— dándonos pistas acerca del proceso de creación de *Rayuela* e ilustrando algunas de las elecciones que hace y derroteros que toma. *Rayuela* como novela, como estructura, constituiría el esqueleto de un libro, en donde se traban una enorme diversidad de temas: amor, sexo, arte, jazz, política...¹² que apelan a un trabajo activo del lector para completar su forma. Nuestra novela está anclada y escrita en el lenguaje, en donde los diálogos, los monólogos y hasta las lecturas de los personajes son más importantes que las acciones o desplazamientos, dándonos no sólo una seria sensación de a-historicidad, además de estrecha contemporaneidad, si no de una simultaneidad entre lo narrado, la forma de lo narrado y el lector que participa activamente en lo narrado. *Rayuela* es un punto de inflexión en la obra de Cortázar, por eso va a recoger todas las tendencias literarias, formas de narrativa y sus respectivas prácticas, personajes simbólicos y arquetípicos, ideas interesantes con que se había encontrado, las lecturas personales, en fin, todo aquello que hasta este momento había estado trabajando¹³. Todo se une en ella, como si se tratara de un cóctel, «un cajón de sastre», «una bolsa de marinero» o si queremos un sofisticado *collage*, con una fuerza tal que acabará destruyendo la —si no su propia— novela¹⁴.

3. Las cuentas con la razón occidental: duro contra Sócrates

La búsqueda de Oliveira es una búsqueda exasperada de una vida intuitiva, que se mueve y acontece más allá de las formas aparentes y anquilosadas de la vida presente (R 8-37,38). Se siente atrapado en las normas y conceptos

¹¹ *El Nacimiento de la Tragedia* (desde ahora NT) 15, 127.

¹² Cfr. S. YURKEVICH: *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Edhasa, Barcelona 1994, 129-131.

¹³ Cfr. J. ALAZRAKI: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, 180-190.

¹⁴ Cfr. E. RODRÍGUEZ MONEGAL: «Tradición y renovación», 146.

que guían al hombre occidental¹⁵. Esta (nuestra) cultura, que a partir de los griegos —de quienes Occidente se siente tan deudor—, ha sido configurada tomando como eje central la razón. Toda la construcción cultural estriba en la razón intelectual que ha protagonizado, de un modo u otro, a lo largo y a lo ancho, más de dos mil años de historia. A través de la lógica —la *lo(gi)ca* dirá Oliveira— se crea el lenguaje, y a través de la lógica se creó una narración de la realidad, que poco a poco tuvo más forma, peso y contenido que la misma realidad. *Se atribuyen nombres a los objetos, los fenómenos, los sentimientos* (R 141-440). El problema es que, por no haber una correspondencia exacta entre el lenguaje y la realidad, los términos se desgastan, se manosean, de modo que llega un momento en el que no recordamos a qué hacían alusión: «*Eso se llama locura —dijo Traveler— / Todo se llama de alguna manera, vos elegís y dale que va*» (R 56-282). Es por esto que nos alejamos cada vez más de la realidad (R 73- 315). La idea de la tensión y lucha entre las palabras que se alejan de la realidad, aparece de manera parecida en el análisis del origen de la tragedia hecho por Nietzsche, donde se plantea la división del arte, hecha por los griegos, entre *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*. Con estas dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, contraponen el arte escultor, mundo del sueño y el arte de la música, mundo de la embriaguez: «... sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”»¹⁶.

Según el filósofo de Sils-María, el problema aparece en el mundo antiguo con la recepción de las teorías de Sócrates. La filosofía, a partir de Platón —como seguidor de Sócrates¹⁷—, es la responsable de encarnar la misma decadencia que descubre en las instituciones a las que alude: *La aparición de los Filósofos griegos desde Sócrates es un síntoma de decadencia; los instintos antibelénicos toman*

¹⁵ En este aspecto es interesante el trabajo de N. MONTOYA CABALLERO: «La crítica a la razón occidental en *Rayuela* de Julio Cortázar», en *Revista de la Universidad de Utrecht*, 2001, http://www.let.uu.nl/spaans/tv7/2001/Nuriamontoya_caballero.htm.

¹⁶ NT, 1, 40.

¹⁷ *Consideraciones Intempestivas* (desde ahora CI), «El problema de Sócrates». Sócrates es considerado por Nietzsche, como el creador de un naturalismo antiartístico —el *socratismo estético* (Cfr. NT 12-13)— que habría participado en la decadencia del mundo helénico. Sócrates es el mayor impugnador de la «sustancia dionisio-musical» medular en la tragedia antigua, que es suplantada por un arte teatral nuevo, socrático y optimista, que ha degenerado en el drama burgués moderno. Sócrates es el tipo del hombre teórico, que, introduciendo la razón crítica y el espíritu lógico en lugar de la sabiduría instintiva, oponiéndose a las fuerzas creadoras del instinto y de la emoción dionisiaca, en que se basaba el arte antiguo (Cfr. NT 13-14). Con su teoría moralizante de la sabiduría con la virtud ha establecido los principios del optimismo dialéctico, que han dado muerte a la tragedia (Cfr. NT 15).

la supremacía...¹⁸. La filosofía administra en la cultura y el pensamiento, una suerte de *oscurantismo del pathos religioso-moral*, manifiesto en un endurecimiento estoico y en una difamación de los sentidos¹⁹. Éste es el fruto de un proceso degenerativo, rastrero, basado en la búsqueda de un principio para poder despreciar al hombre, inventando uno capaz de ensuciar y denigrar el mundo real²⁰: «La influencia de Sócrates se ha extendido sobre el mundo como una sombra que se alarga sin caer bajo los rayos de un sol poniente»²¹. Oliveira, por su parte, se da cuenta de los amalgamamientos que en Occidente se han realizado entre lógica y razón, aunque no pareciera muy dispuesto a despejarse de la contradicción: «¿Estará bien probado que los principios lógicos son carne y uña con nuestra inteligencia? Si hay pueblos capaces de sobrevivir dentro de un orden mágico...» (R 28- 141). La cultura moderna está construida bajo la matriz socrática del «hombre teórico», del hombre de ciencia moderno, que trata de encajonar a la naturaleza en sus leyes, en sus conceptos inmutables. Y de fondo se le escapa siempre la vida. La cultura moderna está dominada por el afán insaciable del «conocimiento optimista» por el espíritu científico deseoso de entrar, conocer y dominar las leyes de la naturaleza²². Cortázar hace un lúcido e interesante eco de esta opinión, destacando los alcances que ha tenido en la representación del mundo bajo la unidireccionalidad de la razón atacando el «sólo sé que no sé nada» (R 3–23,24).

Nietzsche se da cuenta que Sócrates, en su deambular crítico por Atenas, por todas partes encontraba oradores, poetas y artistas con la presunción del saber. Con estupor advertía que todas aquellas personalidades no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían únicamente por instinto. Con la expresión «únicamente por instinto» hurgamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática²³. Con ella el socratismo

¹⁸ F. NIETZSCHE: *Voluntad de poderío* (desde ahora VP) § 427.

¹⁹ Cfr. FP 1888-1889, 11 (375).

²⁰ Cfr. FP 1888-1889, 14 (134).

²¹ NT § 14. El socratismo es concebido como antagonista de la sabiduría trágica. Con Sócrates adiviné la creencia ilusoria de que el pensamiento pueda alcanzar hasta los más profundos abismos del ser siguiendo una línea de causalidad. Cfr. E. FINK, *La filosofía de Nietzsche*, Marsilio, Venezia 1993, 36.

²² Cfr. NT 18; Cfr. T. ÚRDANOZ: *Historia de la filosofía*, Vol V, BAC, Madrid 1975, 507.

²³ Nietzsche ve en Sócrates el inicio de la degeneración *lógica racional* del espíritu dionisiaco, como una evasión de la vida generando una presunta *serenidad griega* (NT § 12) que constituirá el espíritu de una ciencia que de manera absoluta protagonizará la historia del pensamiento occidental. Sócrates es el responsable de la decadencia de los instintos del espíritu trágico griego, sumergiéndolos bajo la máscara de la moral (NT, Tentativo de autocrítica §12). Sócrates es para Nietzsche el tipo de la decadencia (NT § 13-14).

condena tanto al arte como a la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable. Partiendo de ese único punto, Sócrates, creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta²⁴. En el fondo se trata de la instauración de una ilusión que ha de superar y terminar por sostener y suplantar la realidad. (R 12-51). Platón, secuaz —y víctima— *del perverso Sócrates*²⁵, continuó la tendencia destructora de la tragedia, por medio de la subordinación de la poesía a la filosofía dialéctica. Por ello para Nietzsche el movimiento socrático en el que se ha embarcado la civilización occidental, es una fuerza negativa y disolvente²⁶. Nietzsche la emprende en contra de Platón definiéndolo como «*hombre de excesiva sensibilidad y de fantasía, el encanto del concepto fue tan grande que divinizó y reverenció involuntariamente el concepto como forma ideal. La embriaguez dialéctica, como conciencia de adquirir por ella un señorío sobre sí mismo, como instrumento de la voluntad de poderío*»²⁷. Esta crítica se espeja nítidamente en una de las afirmaciones más amargas, a la vez agudísima, de Oliveira en torno a su *occidentalidad* que idealiza, por una parte, aquello que no soporta en la realidad y que, por otra, evita (R 15- 57,58).

En el manuscrito de Austin, la idea queda manifiesta aún de manera más clara: Oliveira propone adentrarse en el hacer tabula rasa con el mundo de las palabras y las ideas: «no se es platónico sin ir contra Platón» (MA 147- 450)²⁸. Por su parte, para el filósofo del martillo, la separación entre representación y mundo, una razón abstracta y separada de los valores dionisiacos, queda en evidencia al individuar a Platón como el origen del desprendimiento de la razón respecto de la vida. *Rayuela* está traspasada por una suerte de desprecio por las concepciones platónicas, sutilmente engarfiadas con la excentricidad en el Buenos Aires *del lado de acá* (R 52-254). Para Nietzsche, como bien sabemos, Sócrates y Platón son los creadores de la dialéctica optimista que ha suplantado el mundo vital por uno real y otro ficticio²⁹. Resulta necesario declarar que hasta este momento, e incluso por todo el futuro, el influjo de

²⁴ NT 12, 117.

²⁵ Cfr. NT 13, 118.

²⁶ Cfr. NT 17, 140-141.

²⁷ VP § 431.

²⁸ *Manuscrito de Austin, en Rayuela EC*, 147- 450.

²⁹ Cfr. T. URDANOZ: *Historia de la filosofía*, 504-508.

Sócrates se ha extendido como una sombra que se hace cada vez mayor bajo el sol del atardecer, así como que ese mismo influjo obliga una y otra vez a recrear el arte³⁰. Este sentimiento, profundamente nietzscheano, aparece como una marca potente en la concepción de la escritura cortaziana de *Rayuela*³¹. La animosidad en contra de la visión iniciada por la dupla Platón-Sócrates y difundida en todo Occidente, no es sólo un síntoma en la visión cortaziana sino que una metáfora de las relaciones literarias entre Hispanoamérica y la Europa, pugna que va entre el París culto y teorizante del *lado de allá* y el Buenos Aires de circo y manicomio del *lado de acá*, en sintonía con lo que expresa el Filósofo del martillo³². En este malestar –incomodidad mejor dicho– en contra de Occidente en ambos autores, pareciera ser uno de los puntos que encarna férreamente la búsqueda de superación del principio de causalidad, principio de tanta tradición en el buen pensar de nuestra cultura, al cual están sujetas todas las reflexiones intelectuales y literarias.

4. Sacudiendo el principio de causalidad

Según Nietzsche fue Sócrates quien introdujo en el pensamiento griego la *idea de la causalidad*, que en el fondo no es otra cosa que el dilatar el devenir en búsquedas que nos llevan a analizar y pensar la vida en ejes y fórmulas que se pierden fuera de las esferas de la vida misma: «...aquella inconclusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser»³³. Este ataque a la causalidad está presente en la estructura de *Rayuela*, busca re-ordenar los presupuestos de causalidad manifiestos en la novela que se deja leer apaciblemente desde *el principio hasta el final*, orientándola hacia la autoproducción de la novela, en el encuentro con el lector³⁴. Oliveira, por su parte, está convencido de la ineficacia de la razón: «El hombre después de haberlo esperado todo de la inteligencia y el espíritu, se encuentra como traicionado, oscuramente consciente de que sus armas se han vuelto contra él, que la cultura, la civiltà, lo han traído

³⁰ NT 15, 125.

³¹ El ataque cortaziano contra los optimismos de corte ingenuo, platónico diría el filósofo del martillo, los encontramos en los capítulos de *Rayuela* 22, 28 y 37.

³² NT 15, 126.

³³ NT 15, 127.

³⁴ Cfr. J. ALAZRAKI: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, 206- 209.

a este callejón sin salida donde la barbarie de la ciencia no es más que una reacción muy comprensible» (R 99- 365,366).

Por otra parte, en la misma estructura de *Rayuela* se manifiesta la difidencia de la razón y deja ver que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola. Entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico que, aún sólo para ser soportado, necesita del arte como protector y remedio³⁵. *Rayuela* rompe con la secuencia de la lógica y ataca abiertamente la ineficacia de la razón, que conduce al cretinismo ilustrado y en el mejor de los casos al horror de una vida burguesa aparentemente estable: «La Razón te saca un boletín especial, te arma el primer silogismo de una cadena que no te lleva a ninguna parte como no sea a un diploma o a un chalecito californiano y los nenes jugando en la alfombra con enorme encanto de mamá» (R 125- 408). Para Nietzsche la razón posee un origen irracional, venido al mundo a través del caos y no como un sentido superior y desligado del mundo³⁶. La razón es la manifestación calculadora y utilitarista con que el hombre ha hecho dominio de sí ante el mundo³⁷. El hombre necesita de la razón para vivir, no constituyendo otra cosa que la voluntad de poderío manifiesta en el tiempo³⁸. La falsificación de la razón (por el influjo socrático-platónico) produce un hombre teórico encerrado en los límites de la misma razón, el cretinismo del que Oliveira trata de zafarse sin tanto suceso (R15-57; 23-101). Pensar, que para Nietzsche posee una cierta identidad con actuar³⁹, significa permanentemente estar dentro de un esquema que no somos capaces de rechazar⁴⁰, lo cual, paradójicamente constituye una trampa para el hombre teórico que cree firmemente que la razón sea la única vía que conduce permanentemente al *mundo verdadero* y a la felicidad⁴¹. Oliveira representa, de una manera divertidamente dramática, la sospecha de estar encerrado en un mundo del cual quiere «rajar», que pese a parecer verdadero, esconde indicios de que hay otro y de que la felicidad no es lo que pareciera (R 2-19). Este mundo verdadero, como mundo de razón, es hijo de la filosofía, siendo en última instancia nada más que una producción humana⁴² que sólo existe dentro de la misma razón: un mundo

³⁵ NT 15, 130.

³⁶ *Aurora* (desde ahora AU), § 123.

³⁷ Cfr. *HDH*, I § 94.

³⁸ VP, § 2.

³⁹ FP 1885-1886, 1 (16).

⁴⁰ FP 1885-1887, 5 (22).

⁴¹ FP 1887-1888, 9 (60); FP 1888-1889 14 (129).

⁴² FP 1888-1889, 14 (168).

falso encerrado en los límites territoriales de ella misma⁴³. La sospecha de que el mundo no va como debiera está presente en cada ángulo de la novela en un movimiento concéntrico, en donde la crítica termina por enroscarse sobre su propia cola (R 28-140).

Este creer en el mundo verdadero (que no lo es) y en sus categorías de razón, causa del nihilismo, hace de nuestro mundo el teatro del error en vez del lugar de la razón⁴⁴. Esto Oliveira lo ilustra con sus sospechas de que hay «un detrás» del mundo en que vive, algo que escapa a la razón y a las narraciones que sostienen el mundo, que se cataliza a partir del problema del sentido, y que desemboca en el deseo de la nada, representadas en la inactividad, en el escapar del devenir, el quedarse inmóvil (cfr. El encuentro final con la *clocharde* Emmanuele o cuando ante la muerte de Rocamadour no hace nada). Y la crisis se experimenta no a partir de la razón, sino que a partir de un malestar corporal. Este malestar es la intuición de la tragicidad de la vida que considera la razón como un instrumento del cuerpo⁴⁵, el gran olvidado de Occidente. La inactividad para Oliveira es un escaparse para *quedarse quietecito sin hacer nada* (R 71- 309, 310). La concepción que Cortázar, bajo la máscara de Morelli, posee de la construcción de la novela es todo lo contrario ya que coincide con Nietzsche cuando nos habla de su idea de «Obra Total». Lo que Morelli busca es *entrar con buen pie en la casa del hombre*, devolverle su lugar y su espacio. La crítica que Cortázar va elaborando a su mundo occidental posee varios afluentes que lo nutren, aunque no ataca concretamente un aspecto de la cultura, sino que mezcladamente los toca todos, directa o indirectamente. Sabemos que Nietzsche critica el diálogo socrático como forma de conocimiento. Por su parte, Cortázar permanentemente, en una óptica muy parecida, se está interrogando en *Rayuela* por las posibilidades del conocimiento que escape a los artificiosos tentáculos de la causalidad impuesta por el encadenamiento de las causalidades: «El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas» (R 147- 450).

Una de las interesantes búsquedas de superación de la lógica de la causalidad aparece en la fascinación nietzscheana por la música y especialmente de su controvertida relación con Wagner. Podríamos intuir

⁴³ VP § 1.

⁴⁴ FP 1887-1888, 11 (99); IN § 7.

⁴⁵ *Za*, I, «De los despreciadores del cuerpo».

que la crítica cortaziana posee una potente sintonía en tratar de aplicar una musicalidad a la realidad (a partir del Jazz), musicalidad ausente del mundo de la razón⁴⁶. Como Nietzsche escribe un libro para ser cantado, o *el renacer del arte de escuchar*⁴⁷, Cortázar escribe uno para ser jugado, musicalmente jugado al más puro estilo del Pitagorismo, bajo cuya lógica el universo tiene proporción armónica, musical y numérica, características de la música.

Este jugar a la rayuela, la musicalidad del juego, se articula en términos pitagóricos y nos asocia a la idea fundamental de la crítica al principio de causalidad, identificando a Sócrates como su fundador, articulada en el cambio del elemento esperado por el elemento sorprendente, el giro de lo cotidiano rutinario hacia una cotidianeidad vertiginosa: practicar una literatura fantástica tiene derivaciones formales en el texto que se produce por el hecho de que se sustituye una cierta causalidad predecible por otra en la que impera lo sorprendente, lo nuevo. Por eso, tanto la poética nietzscheana como la cortaziana, se comprenden a sí mismas como una crítica de la Razón⁴⁸. En Rayuela encontramos los indicios de la presencia de una forma de escritura forjada a partir de su estructura, sus personajes, los temas que desarrolla, una gran crítica a la causalidad⁴⁹. Cortázar ofrece a sus lectores un mundo real en el que ocurre algo no real⁵⁰. Lo real y lo fantástico coexisten. Diferenciándose de la literatura fantástica, que vuelve «la espalda a las leyes del mundo»⁵¹, en ese mismo darle la espalda al mundo se trasvalora al invertirse como una particular forma de entrada a este mundo. En este plano podemos tratar de interpretar la vinculación de Oliveira con La Maga que, como personaje, a partir de su nombre nos sugiere una suerte de símbolo que apela al mundo de la literatura fantástica, configurándose como un ser articulado en la inmediatez de la vida, en la intuición y el conocimiento directo de las cosas.

Observemos cómo la Maga parece un ser intuitivo inmerso en el flujo de la vida (R4- 29). Oliveira busca las salidas a su mundo, los puentes que lo descentren en París y la Maga le deja entrever lo que él está buscando: una vida vivida desde la intuición y no desde leyes racionales, tratando de desprenderse de lo intelectual desde la intelectualidad. Pero la Maga no

⁴⁶ Cfr. J. ALAZRAKI: «Cortázar antes de Cortázar», en *Rayuela*, EC, 580-581.

⁴⁷ *Ecce Homo* (desde ahora EH), «Así habló Zaratustra», 1.

⁴⁸ Cfr. R. CAMPRA: «Il fantastico: una isotopia della trasgressione», en *Strumenti Critici*, n° 2 (Roma 1981), 199-231.

⁴⁹ Cfr. T. J. PEAVLER: «Julio Cortázar: An Overview», in *Julio Cortázar*. Twayne Publishers, Boston 1990, 1-22.

⁵⁰ Cfr. GONZÁLEZ BERMEJO: *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona 1978, 42.

⁵¹ A. GARCÍA RAMOS: «Introducción», en *Las fuerzas extrañas*, 39.

es otra cosa que esa verdad inalcanzable, que flota en la superficie y que no se deja prender de forma alguna. Esto constituye lo maravilloso de la Maga: es mujer, como la verdad, como la idea, para Nietzsche⁵². Pero es muy difícil escapar a la razón y mantenerse cercano al mundo de la Maga. Oliveira, que trata de zafarse desesperadamente de los turbios laberintos de la razón, tampoco es capaz de mantenerse cercano a la Maga. Busca zafarse permanente por medio de la lógica y la dialéctica, equivocando el camino, dándose cuenta de la diferencia: « *una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta de pie. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada... No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es un orden misterioso...* » (R 21-87).

Oliveira busca por medio del amor puede alcanzar la redención a los laberintos de la razón que lo pierden cada vez más. El amor, en términos de los surrealistas, es el desencadenar todas las fuerzas de la vida en su plenitud más caótica para dar espacio a la liberación del hombre de lo racional, en lo onírico, en los terrenos de la imaginación. Pero, curiosamente, para alcanzar su *kibbutz* tiene que empezar por destruir el amor (R 48-238,239). Oliveira, a pesar de buscar la liberación-destrucción que promete y otorga el amor, no será capaz de sentir compasión ante la muerte de Rocamadour, no por estar ensimismado, o simplemente choqueado por los acontecimientos –sus celos con Gregorovius y la infinita sensación de que *todo se iba a la mierda*– sino como una suerte de rechazo a la moral impuesta por Sócrates y los griegos⁵³.

Cortázar, a través de Oliveira y con la voz de Morelli, nos muestra un camino: es necesario destruirlo todo y crear algo distinto, partir de cero. Destrucción de la novela rollo chino. Destrucción del género literario novela y su cómodo lector que parte por un extremo y termina en el otro. Destrucción del folletín y sus personajes prefabricados. Destrucción de la ló(gi)ca que domina en todas las narraciones humanas⁵⁴. Nietzsche tiene muy clara esta idea que Cortázar va desarrollando en su escritura. El construir y el destruir se encuentran en la actividad del artista y en el modo de ser del niño⁵⁵. Nietzsche comprende la filosofía como todo un programa de

⁵² S. MÜNNICH: *Nietzsche, la verdad es mujer*. Universitaria, Santiago de Chile 1994.

⁵³ NT.15, 129.

⁵⁴ Cfr. D. ARRIGUCCI JR.: «A destruição arriscada», en *Rayuela* EC, 802-803.

⁵⁵ La Filosofía en la época trágica de los griegos, § 7.

destrucción organizado contra un enemigo bien claro y determinado: *los alienadores del mundo*⁵⁶, esos que no son como niños. El deseo de destrucción es sin duda para el filósofo del martillo una de las manifestaciones de la fuerza sobreambiente que necesita el mundo para volver a lo que debe ser⁵⁷. Esto implica la destrucción de uno mismo como destrucción de la misma humanidad⁵⁸, la destrucción de las características que nos ligan a una patria simbólica, a una comunidad y, por fin, a la destrucción del lenguaje (R 61-295). En Nietzsche esta tarea filosófica de la destrucción conlleva una fuerte carga de placer y de gozo, porque el destruir no es nada menos que una de las formas de expresión del devenir; por tanto, es algo que se aprende en el ejercicio, en la práctica, en el juego, siendo una actividad peligrosa de la que son capaces sólo los espíritus extraordinarios⁵⁹. La idea de la destrucción de todo lo anterior como una manifestación del espíritu creador⁶⁰ —tarea *dionisiaca* dirá en EH al explicar su Zarathustra (§ 8)— capaz de desenmascarar la falsedad y dejar la verdadera naturaleza de las cosas.

Esta idea de destrucción se encarna en la literatura como una tarea y deber del escritor, como lo descubren los del Club de la Serpiente en las ideas del viejo Morelli: «¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?» (R 99-363). Estas ideas culminan en la aventura con la *clocharde*, que ha sido calificado por Evelyn Picón como un «episodio-happening» dentro de la novela, un relato no tan ejemplar pero bastante útil, para pasar desde *la nada del lado de allá a lo tan tremendamente igual del lado de acá*. Oliveira ha hecho la experiencia más profunda de degradación, sumido en la más severa y oscura fiaca se entrega, sin ninguna oposición a lo que va a significar su deportación, la vuelta al lado de acá y la pérdida radical de la Maga (R 36-174).

Con la *clocharde* Emmanuèle (Oliveira) ha dado otro paso más atrás hacia la negación de la dignidad humana, ha entrado en un estado de decadencia, se ha sumergido en el hoyo más estrecho del embudo. Simplemente ha caído en el hoyo negro de su pulsión, se deja llevar hasta el extremo, se sumerge en el pesimismo, en la fiaca y deja que las cosas sean como si él no fuera el que está padeciéndolas. Este episodio con la *clocharde* se articula como una negación

⁵⁶ Cfr. HDH, I a. 34; 447; AU § 304.

⁵⁷ *La Gaya Ciencia* (desde ahora GC) § 370.

⁵⁸ FP 1881-1882, 11 (20).

⁵⁹ FP 1884, 25 (329); FP 1884-1885, 38 (9).

⁶⁰ EH, *Porque yo soy un destino*, § 2.

de la occidentalidad humana, para adentrarse en la barbarie irracional de los márgenes, también humanos. Lo que pretende Cortázar es llegar a la realidad verdadera como Nietzsche busca superar el mundo convertido en fábula y como los surrealistas que buscan a través de lo maravilloso develar el verdadero rostro del mundo. Pero, ese mundo no existe, hay que crearlo: «*Puede ser que haya otro mundo dentro de este, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los diez y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia. Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix... Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla*» (R 71-311).

Oliveira nunca ha dejado de buscar su forma de expresión, más bien ha dejado que ésta lo alcance o lo sobrepase sin tener que moverse mucho. De protagonista del lado de acá se pasa a asumir plenamente el lado de allá, una suerte de *quijotización de Sancho* por una *sanchificación del Quijote*. La pasada por el embudo, el victimario de sí mismo. Lo buscado por Oliveira es lo que llama *kibbutz del deseo o Yonder*, pero que en realidad no encuentra, en una destrucción que lo lleva a nada: «*Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. Wishful thinking, quizá; pero esa es otra definición posible del bípodo implume*» (R 71-312). Y es en esta búsqueda de Oliveira en donde se concreta, se funde y se disuelve la crítica al mundo occidental y su razón que lo incomoda acomodándolo en el mundo. Ya hemos visto cómo se va armando la crítica cortaziana a la razón dominante en el mundo. Ahora, en un intento de progresión, trataremos de ver los tentativos de liberación de la razón en *Rayuela*.

5. La *Rayuela* como una liberación estrafalaria

Rayuela encarna una búsqueda de liberación de la imaginación y el lenguaje como un remontarse hacia la inocencia, el back to Adam morelliano, como un arriesgarse a encontrarse con los restos del paraíso perdido que nos cuelgan como hilachas del cuerpo⁶¹. De hecho, en la reflexión morelliano-oliveriana siempre apunta que hay que volver a la infancia⁶² donde es más importante la intuición (R1-15).

⁶¹ Cfr. W. BENJAMIN: *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid 1973.

⁶² Este movimiento permanente, que encarna el tablero de dirección, posee una coincidencia con el concepto de devenir nietzscheano que es el ritmo en base al cual se despliega la entera existencia (*Acercas de la utilidad y el daño de la historia para la vida*, § 1). Este devenir representa una de las llaves de lectura de la realidad y encarna el programa de desarrollo de la novela: devolverla a la vida, desintelectualizarla, darle

Este volver a la infancia es para Cortázar el retorno a la intuición y la inocencia⁶³, no como un mero estado paradisíaco, sino que como un recuperar un mundo en que se libere de la lógica. La infancia para Nietzsche representa un momento de pérdida: «el sentido de lo que es irrecuperable, como la más preciosa de las posesiones»⁶⁴. Nuestro filósofo concibe la infancia como el eje de movimiento de inocencia y olvido, un nuevo punto de partida, una afirmación⁶⁵. Es la parte escondida del hombre auténtico capaz de encarnar lo lúdico⁶⁶ en el devenir⁶⁷. El niño, la inocencia, aparece como un espejo capaz de mostrar en su totalidad la realidad. Notemos cómo aparecen juntos dos elementos que, como veremos, son de importancia en la novela: el niño y el sueño –la inocencia y la imaginación, refigurada en lo onírico– tal como en el espejo que ofrece Nietzsche que es capaz de mostrar al hombre auténtico⁶⁸. Para Nietzsche uno se vuelve niño al superar la vergüenza y el orgullo del joven⁶⁹. No se trata de un retorno al mito por medio del niño⁷⁰, sino de un nuevo comienzo que no es el mito del origen.

una forma más real y menos ficticia, similar a lo que Nietzsche busca hacer con la filosofía. Esta idea del movimiento físico en la lectura de la novela, el saltar de capítulo en capítulo, el tener que recorrerla en orden diferente, prefigura una dimensión lúdica que la literatura, la filosofía y la cultura occidental ha perdido. Jugar es un asunto de niños –es lo que hemos aprendido en nuestras matrices educativas más populares–, es un asunto de inocencia, porque ésta radica en los niños: ¿Y por qué no hablar como los niños? Se pregunta Nietzsche (*Za I*, «De los despreciadores del cuerpo»). El cuerpo es vital en la concepción de juego y un aporte decisivo de la filosofía del martillo. La lectura de *Rayuela* aparece mediada por el movimiento físico encarnado en el tener que moverse corpóreamente por el libro, en donde la razón –en palabras del Zarathustra– sirve de *instrumento del cuerpo*, un pequeño instrumento y *juguete de tu gran razón*, que es la que se somete a ese otro orden que sirve de telón a la novela.

⁶³ Cfr. M. ARENT: «Erótica y liberación», en *Rayuela* EC, 827.

⁶⁴ *El caminante y su sombra*, § 168.

⁶⁵ *Za I*, «De las tres metamorfosis»: «Inocencia es el niño y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí sola, un primer movimiento, un sagrado decir de sí que sí».

⁶⁶ *Za II*, «De los virtuosos».

⁶⁷ *Za I*, «De las mujeres, viejas y jóvenes»: «En el hombre auténtico se esconde un niño, que quiere jugar. ¡Ea, mujeres! ¡Descubrid al niño en el hombre!».

⁶⁸ *Za II*, «El niño con el espejo». En *Rayuela* encontramos una afirmación de un sabor muy similar: «... Mirá, a la hora del juicio del muerto, el Rey lo enfrenta con un espejo, pero ese espejo es el Karma. La suma de los actos del muerto, te das cuenta. Y el muerto ve reflejarse todas sus acciones, lo bueno y lo malo, pero el reflejo no corresponde a ninguna realidad sino que es la proyección de imágenes mentales... Como para que el viejo Jung no se haya quedado estupefacto, decime un poco. El Rey de los muertos mira el espejo, pero lo que está haciendo en realidad es mirar en tu memoria» (R 28-135).

⁶⁹ *Za II*, «La más silenciosa de todas las horas».

⁷⁰ E. FINK: *La filosofía de Nietzsche*, 1960.

Este niño no es un «antes» auroral sino un retorno a lo que en verdad somos. Ante todo, para Nietzsche, ello pertenece a nosotros como posibilidad causal, modo de crecimiento, edad alcanzable, el camino para *llegar a ser lo que somos*. Un nuevo comienzo, un cambio de dimensión. El peso de la memoria y el peso de la anticipación, pasado y futuro de este volverse niños, son fruto de una metamorfosis, de una tarea de liberación⁷¹. La inocencia viene después de la culpa. El olvido, como superación de la culpa, es posibilitado aquí por la memoria. La inocencia es entonces un recorrido, el ejercicio de una actividad, cuyo símbolo es el episodio de Zaratustra⁷². Entonces, volverse niños no es el inesperado relámpago de un estado de gracia, sino la fatigosa adquisición de un ejercicio contra sí mismo, tarea de preparación y de espera, demolición de capas, terrible acostumbamiento al rostro de la propia existencia y –por paradójico que parezca– aproximación deliberada a la «feliz casualidad».

La infancia aparece en *Rayuela* con muchas de las connotaciones nietzscheanas aunque con más de alguna novedad. La infancia aparece como el tiempo de la referencia y la memoria, el punto en donde existe la verdadera historia, donde la Maga se llama Lucía (R 11), la verdad profunda que no se puede contar de buenas a primeras (R 12), distinta a una memoria algo falseada e imprecisa (como la de Gregorovius en R 12), que se confunde con los textos del Blues (R 15), algún buen recuerdo perdido en la sordidez de la vida (R 23), la cercanía difusa y confusa (R 26), signo de lo insondable (R 99), donde el tiempo se pierde y se fusiona en la simultaneidad (R 122-123), en fin, la infancia como algo lúdico que mete juntos los sentimientos de alegría y tristeza (R 123). Es el punto de inicio del juego, que en una cita intertextual a la *Comedia* dantesca hace ir desde la tierra al cielo, es lo que se pierde y que lleva a caer de lleno en las narraciones, buscando un Cielo como retorno aparente a lo verdadero, por medio de una piedrita, con la punta del zapato, saltando de casilla en casilla, de capítulo en capítulo, como en la *Rayuela* (y en nuestro luche): «...y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo, (...), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cobete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (...) se olvida que

⁷¹ E. CARRASCO PIRARD: *Para leer Así habló Zaratustra de F. Nietzsche*. Universitaria, Santiago de Chile 2002, 85.

⁷² Za I, «De las tres transformaciones».

para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato...» (R 36-177).

La infancia en *Rayuela* se articula como prisma que retrotrae a la raíz de la problemática humana: «Yo de chico clavaba un cortaplumas en cualquier cosa y a diez metros. –Lo malo en vos -dijo Traveler- es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia. Ya estoy hartado de decirte que leas un poco a Jung, che» (R 41-195). Pero, esta suerte de paraíso perdido que configura la infancia, es paradójicamente un momento de unión entre las pérdidas y los encuentros en la vejez: «como las palabras perdidas de la infancia, escuchadas por última vez a los viejos que se iban muriendo» (R105-379). La inocencia es un momento peligroso y creativo de la vida del hombre, unido a la imaginación y al sueño: «*Los chicos todavía pueden soñar cosas así, o imaginárselas. Mi sobrino me dijo una vez que había estado en la luna. Le pregunté qué había visto. Me contestó: “Había un pan y un corazón”. Te das cuenta que después de estas experiencias de panadería uno ya no puede mirar a un chico sin tener miedo*» (R 100- 371). Es curioso como la imagen del niño –tanto para el filósofo de Sils María, como para el Cronopio mayor– se entrecruzan con la dimensión del sueño. Pero no se trata del relato de una realidad fabulosa capaz de consolarnos, es más bien algo inquietante. Por una parte, la imagen del niño sirve para narrar el momento en el que la pareja apariencia-verdad se halla disuelta, es decir, cuando la «realidad verdadera» ha dejado de ser para nosotros un autónomo *otro-lugar*. Ese es el sentido de las búsquedas estéticas y temáticas de *Rayuela*. Por otra parte, precisamente el niño, en sueños, aplica el espejo al espanto que experimentamos ante nuestro propio gesto demoníaco⁷³. El niño es la metáfora, ya no del pasado sino que de un ahora declinado hacia el futuro. El niño es un después. Puede haber en él una manera de soñar que no sea pérdida, sino afinamiento de los sentidos y de la experiencia. El niño es la inversión cronológica del tiempo y del espacio, lo que era antes, se ha vuelto futuro. Entrando en esta dimensión paradójica, la adecuación a la verdad ya no es posible, porque ahora la verdad misma funciona como un juego de varios elementos y espacios. La infancia como edad de la inocencia, se constituye un espacio a-temporal, de una manera onírica, al punto de ser ridícula o irónica en donde se articulan las fuerzas que guiarán al hombre.

⁷³ «Niño imaginario, niño real, niño metafórico, ya no son escindibles: solamente el juego de las remisiones entre uno y otro puede dar sentido a la imagen de la infancia como figura de la nietzscheana “trasvaloración”, nuevo comienzo, potenciación de un hombre que se eclipsa. Precisamente, porque no hay trasvaloración sin imagen; y tal vez no sea posible imagen sin infancia». P. ROVATTI: «Nietzsche: un niño juega a orillas del mar», en *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Gedisa, Barcelona 1990, 77-88.

6. Rayuela como liberación del lenguaje

Una de las grandes críticas que Cortázar desarrolla en *Rayuela* es al lenguaje, que llega inevitablemente a nuestras manos envejecido y ajado. El lenguaje —que constituye la materia prima para la construcción de mundo— y sus diferentes formas, particularmente la literaria o narrativa, es blanco permanente de las reflexiones de Morelli y Oliveira —Cortázar— por encarnar dimensiones de falsedad, estancamiento, fórmulas estándares, tópicos, la pesantez de la retórica y la poca novedad en sus contenidos. Nietzsche, por su parte, en su crítica al lenguaje, lo concibe como una de las formas de transmisión de la razón y particular generador de embobamiento de la cultura. Cómo Cortázar, nuestro filósofo busca resituarlo y darle un cierto protagonismo entre las relaciones de dominio de la voluntad con las cosas.

El filósofo del martillo se da cuenta que darle nombre a las cosas es un intento de establecer una identidad de la cosa, para poder usufructuar de ella de la mejor manera posible⁷⁴. Justamente es lo que encontramos en la crítica de Cortázar al abuso de las palabras, *esas perras negras que a veces nos muerden* (R 93). La difidencia en la capacidad de las palabras encontramos otro ajuste de cuentas, pero esta vez con la literatura tradicional, con la «buena literatura», esa de *la convención*, del gusto fijado, la que se ha vuelto formalmente adecuada, la que se separa de la vida, hecha en un lenguaje prefabricado y abusivo⁷⁵. En esta literatura, siguiendo a Nietzsche, como expresión del lenguaje anida la potente ilusión de la metafísica: poseer mediante el lenguaje la realidad, dar cuenta del mundo, pretender conocerlo⁷⁶. Nos encontramos con una férrea dicotomía: la escritura está limitada por una parte por la gramática que es un límite de razón y por otra con el lenguaje que es el contenido de este límite de razón⁷⁷. Éste crítico ajuste de cuentas con la literatura y con la palabra, se basa en una percepción cortaziana muy cercana a las intuiciones nietzscheanas acerca del lenguaje: Nietzsche se da cuenta que la escritura, como parte de las narraciones —que dicen y sostienen al mundo—, no es capaz de poder dar cuenta de la constitución de lo real. La escritura enclava las palabras a la página (aunque es más precisamente dramático decir que las *crujifica*) pretendiendo fijar el ritmo indomable que agita el mundo, tratando de sustraer el mundo de la vida⁷⁸.

⁷⁴ Cfr. J. JARA: *Nietzsche, pensador póstumo*. Anthropos, Barcelona 1998, 186-193.

⁷⁵ Cfr. L. HARSS: «Cortázar o la cachetada metafísica», en *Rayuela* EC, 696.

⁷⁶ F. NIETZSCHE: *La genealogía de la Moral* (desde ahora GM), I 2.

⁷⁷ CI, «La razón en la filosofía», § 5.

⁷⁸ F. NIETZSCHE: *El Anticristo* (desde ahora AC), § 34.

En esta dimensión, Cortázar, por medio de una fina ironía, va atacando, desmantelando y desenmascarando, por medio de evocaciones ordenadas y repletas de una poesía, las representaciones literarias que tratan de fijar el mundo en el papel, con la pretensión de dar cuenta de él. Ejemplo de esto es el capítulo 75, en donde hace una descripción de forma muy culta –escrita en cursiva para hacerla notar– en donde se encamina en una descripción hasta atascarse, quedándose pegado en un «*como lo*». El comparativo «como lo» que pierde el concepto que se desea comparar, y se vuelve en un ladrillo de una pared impenetrable (R 75- 318).

El texto nos da cuenta de la literatura que hay que trasvalorar: la comparativa, y lo que hay que trasvalorar: su verborragia que pierde el hilo y el contenido de lo que está contando. La repetición del «*como lo*», abre un espacio a la risa, que subvierte la pesantez y la solemnidad de estructuras, de palabras, de campos semánticos y de contenidos de la «manera culta» de escribir, para dar paso al juego representado en la pasta de dientes, alusión al cotidiano ridículo, a lo primario lúdico, que desarticula lo tontorronamente solemne (R 75- 318). Entonces, lo serio deviene en chacota, en jugarreta de hombre viejo que se divierte con la inocencia del niño. En esta técnica de escritura encontramos una particular sintonía cortaziana con la idea de escritura de Nietzsche, que la entiende como una construcción edificada en los prejuicios, incapaces de permitir la penetración de los instintos⁷⁹. Los paréntesis nos apuntan a los instintos cotidianos y como el lenguaje lo va determinando en el edificio del discurso racional que detiene toda penetración a la vida.

Decíamos que en este capítulo nos encontramos con *aquello* que se quiere subvertir, junto con el *cómo* se va a subvertir: la risa, la ironía, lo lúdico. Esta tríada va a volver a poner a la literatura en contacto con la vida destruyendo todo síntoma de pesadez. Morelli, al interior de la novela, nos da una pista de la tarea a realizar por nuestro autor: «Su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias» (R 95-354). Destruir, desarmar, deconstruir, esa es la tarea que le compete al escritor, que es su servicio y su última vocación (R 99)⁸⁰. Pero, como hemos visto, no hablamos de una destrucción que encamine a la literatura hacia la nada en cuanto tal, sino que se trata de desmontarla, hacerla de nuevo desde dentro, de alguna forma en un sentido

⁷⁹ AU a.115.

⁸⁰ Cfr. D. ARRIGUCCI JR.: «A destruição arriscada», en *Rayuela* EC, 779-800.

autodestructivo (Oliveira contra sí mismo, la novela contra sí misma, el orden lógico que se desordena en otros órdenes posibles) para devolverle su relación con la vida misma, pero desde dentro de la propia vida: «Se habían preguntado por qué odiaba Morelli la literatura y por qué la odiaba desde la literatura misma» (R 141-441). Este intento de generar un lenguaje que exprese la policromía que caracteriza el hombre en el mundo, y esta búsqueda a contra lenguaje encarna la búsqueda del filósofo del martillo de dar con un lenguaje alternativo libre de la razón⁸¹.

Rayuela, en su intento de trasvaloración, se sitúa frente a la estética del descriptivismo costumbrista, el modernismo decadente cristalizado en posturas y estereotipos formales. Cortázar está tentado a una búsqueda por otros caminos que lo lleven a una relación más viable, o más bien certera, entre vida y literatura, entre experiencia existencial y novela. Se trata de una lucha por superar la ló(gi)ca, buscar una liberación de ella, o buscarle una forma más lúdica, o simplemente más humana. Recordemos un aforismo de Nietzsche que nos puede ayudar a entender mejor esto: «En la realidad no acontece *nada* que sea estrictamente conforme a la lógica»⁸². Muy en sintonía con las ideas sostenidas por Morelli, a través de las cuales, va destacando la necesidad de desenmascarar a la lógica como un sistema de locura llevando a encontrarse con «los pasajes en donde la ló(gi)ca acaba ahorcándose con los cordones de las zapatillas, incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley» (R 141-440). Este ataque frontal a la ló(gi)ca del discurso pretende resituar a las palabras de su capacidad simbólica reencontrándolas con las relaciones de reciprocidad entre vida y narración, especialmente destacando su incapacidad de aferrar y mantener en sí la verdad y la verdad, tal como lo intuía el filósofo del martillo⁸³. Esta idea de resituar a las palabras es, a nuestro parecer, la base de los juegos con el lenguaje que encontramos en el gíglico, en las trasposiciones de la sintaxis y de la misma estructura de *Rayuela*, como un intento de rescatar a las palabras, ajenas a su límite simbólico, y perdidas en el reino del pensamiento. Las palabras, y el discurso que generan, se revelan incapaces de crear una verdadera comunicación y comprensión entre los hombres por haber perdido su fuerza y referencia a la vida⁸⁴.

⁸¹ Cfr. *HDH I*, a. 126.

⁸² *FP 1880*, 7 (52).

⁸³ *La Filosofía en Tiempos de los Griegos*, § 11.

⁸⁴ Cfr. *Wagner a Beirut*, § 5. La idea de recuperar y redimir la comunicación como la posibilidad de develar el mundo y la intimidad al otro, como un fruto de la

Desde esta óptica, Cortázar utiliza la técnica de subversión de las palabras liberación del lenguaje del influjo de la razón, guiado por la sospecha de que existe otra manera de aprehender y de estar en el mundo. La idea es librar a las palabras —y al lenguaje narrativo— de la condición de extrañamiento del mundo en que se encuentran y darle una dimensión de entrada a lo irracional, a los instintos y de nuestros procesos más profundos y mal logrados por el influjo de la razón o donde simplemente no existen o las palabras se muestran ineficaces para designar lo que al decirse pierde existencia⁸⁵. No se trata de una negación de la realidad sino de la afirmación de la amplitud de lo real, sosteniendo que la fuente primera de lo maravilloso es la vida misma, en donde la literatura en todas sus formas se articula como expresión del asombro del vivir, aunque por sobre todo debe constituirse parte de la vida, como afirmación radical de la libertad, elementos que atribuíamos a la literatura fantástica anteriormente. Nos volvemos a encontrar con el telón de fondo de la urgencia nietzscheana de «liberarse de la seducción de las palabras», que corrientemente son sólo «máscaras» que esconden una red de conceptos contradictorios y equívocos. Por eso, el filósofo de Sils-María insiste que más allá de las palabras existe una verdadera comunicación basada en el terreno de la experiencia común, la vida, en donde la palabra es solamente un puente, un simple signo y no la realidad⁸⁶. Se trata de descubrir al hombre en lo más recóndito de su espíritu, al intentar objetivarlo mediante el lenguaje, pero sin atraparlo en éste. Tanto Cortázar como Nietzsche se dan cuenta que las palabras y el lenguaje, constituyen una manera demasiado pobre y estrecha para decir el mundo, las cosas y establecer relaciones con ellas. Ambos ante las palabras se encuentran con una sensación de incomodidad por estar vacías en su uso⁸⁷ o por constituir las perras negras: «*Pero estoy solo en mi pieza, caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengan cómo pueden, me mordisquean desde abajo de la mesa. ¿Se dice abajo o debajo? Lo mismo te muerden*» (R 93-350-351).

Entonces, la literatura se constituye en una paradoja: por una parte no da cuenta del mundo, y por otra se articula como su mecanismo de liberación,

conciencia de estar —más que ser— en el mundo la encontramos en GC, § 354; como un fruto de las experiencias comunes de un pueblo y su existencia en el mundo en MBM § 268; y como una experiencia estética del hombre dionisiaco, capaz de jugar y del poderío en las *Consideraciones Intespestivas*.

⁸⁵ Cfr. AU § 115.

⁸⁶ Cfr. *Más allá del bien y del mal* (desde ahora MBM) § 268; FP 1881-1882, 24 (6).

⁸⁷ Cfr. *Consideraciones intempestivas* II § 10.

que además sirve como método de conocimiento del hombre y el mundo⁸⁸. Por una parte, va contra lo maravilloso –con un sutil y afilado comentario autoirónico en boca de Oliveira– como simples juegos mentales que desembocan en un huir del cotidiano y habitual, limitándose a confundir al volver las cosas al revés: «Oh, esas son las soluciones fáciles; cuentos fantásticos para las antologías» (R 55-281) y, por otra, contra el exceso de entelequia que constituyen jugarretas de la imaginación (R 84- 335). El ajuste de cuentas cortaziano decanta en el punto en donde se articulan las contradicciones lógicas que pretenden decir el mundo: la crítica que encarna Rayuela es nada menos que un irse en contra del lenguaje, como remontando un río, al que se desmonta en la medida que se navega a contra corriente. El lenguaje es el vehículo de la razón, así se entiende el intento de deconstrucción del discurso: «Desde el momento en que se adopta el lenguaje, se ha recaído en el sistema, porque este sólo es el reflejo de una ordenación de aquello cuya existencia se debate y cuyo sentido se ignora [...] La Razón que había servido de base para poseer la realidad se transforma en un medio para alienar al hombre de lo que le rodea»⁸⁹.

Por lo tanto, hay que destruirlo: «Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente» porque «nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día» (R 99-367). Hay que destruir el lenguaje a través del lenguaje mismo: «no se puede denunciar nada si no se hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado» (R 99-367). El intento de subversión del lenguaje es por una parte, como hemos ya mencionado, una constatación de los límites de las palabras incapaces de decir el mundo⁹⁰. Este intento trata de resituar el lenguaje en sus verdaderos parámetros, retornándole la plasticidad y liberándolo del peso del *logos narrador* de todo fruto monstruoso de la razón y su pretensión universal⁹¹. Nietzsche, por su parte le da duro al lenguaje por haberse convertido en el vehículo en donde se mueven los falsos valores que suplantán la realidad con el mundo verdadero, por medio del «uso del

⁸⁸ Cfr. A. PELLEGRINI: *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Argonauta, Barcelona 1981, 20-22.

⁸⁹ K. GENOVER: *Claves de una novelística existencial (en Rayuela de Julio Cortázar)*. Playor, Madrid 1973, 45.

⁹⁰ «Los diferentes lenguajes, comparados unos con otros, ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes». Cfr. J. L. BORGES: «Funes el Memorioso», en *Artificios*, Alianza, Madrid 1994, 22. Sería interesante aquí dirigir al lector a trabajos contemporáneos en los que análisis comparados sobre los sistemas categoriales de distintos lenguajes ponen más que en evidencia incluso las especies naturales.

⁹¹ Cfr. VM, en *Antología*, Barcelona 1988, 41.

lenguaje fingidamente exagerado, aunque no han conseguido persuadir al sentimiento, que a estas cosas más importantes no las toma más en serio que aquellas menospreciadas cosas más inmediatas»⁹². Liberar al hombre del lenguaje es tarea de rescatar al hombre de la degradación intelectualista en la que se encuentra, para retornarlo a la vida⁹³.

Nietzsche nos pone en alerta ante la presencia de la «razón» en el lenguaje: «oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática...»⁹⁴. Para Nietzsche sólo prescindiendo del significado del lenguaje podemos aproximarnos a la esencia de las cosas, mediante el olvido de este mundo primitivo de metáforas, para estimular y disparatar la *capacidad originaria de la fantasía humana*, libre para poetizar e inventar. Cortázar nos explica su proyecto donde trata de liberar la palabra para escapar de la razón, al lenguaje y a la novela en sí, y esto, al fin y al cabo, es lo que representa *Rayuela*, es la definición misma del libro: «Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua de un discurso» (R 99-367).

En *Rayuela* esta subversión de la palabra, para dejarla efectivamente libre para poetizar e inventar se expresa en el gílgico, idiolecto que comparte Horacio con la Maga: «Apenas él le amelaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes» (R 68-305). Como idiolecto el gílgico constituye una especie de *quimera ideológica* que conserva la sintaxis y algunos fragmentos de palabras castellanas, junto a un léxico originalmente inventado. No se trata de una lengua trasparente —ya que ni el lector ni los hablantes parecen comprenderlo en su radicalidad— pero es una lengua que veladamente «significa», no mediante conceptos claros y distintos, más bien imprecisos, mediante intuiciones aproximativas y polisémicas, articuladas en la invención de voces lexicales que conservan elementos usuales que evocan sonidos y contenidos, por asociación fónica, de palabras existentes en el castellano⁹⁵. La función de la palabra inventada evoca de un modo borroso un objeto, una noción o un sentimiento, capaces de abrir campos semánticos, apelando más a la imaginación creativa que

⁹² *El Caminante y su sombra*, 5.

⁹³ Cfr. *El Caminante y su sombra*, 350.

⁹⁴ CI, La «razón» en la Filosofía, § 5. Nietzsche llega a preguntarse: «¿No le sería lícito al filósofo elevarse por encima de la credulidad en la gramática?», *MBM* § 34.

⁹⁵ Cfr. M. EZQUERRO: «Estudio Temático», en *Rayuela* EC, 623.

al intelecto ordenador. Esta situación de semánticas yuxtapuestas más que a un plan de destrucción del lenguaje corresponde a una trasvaloración, a un sacudón enérgico para liberarla de antiguos significados de referencias inciertas para tejer una nueva lengua: «*Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua*» (R 93- 350).

Rayuela es una abundancia de juegos musicales, en donde el sonido, el ritmo y la cadencia toman forma y hacen parte importante del contenido del lenguaje, no sólo en efectos estéticos, sino en cuestiones de contenido y comunicación. En una borrachera, Oliveira tienta a potenciar lo que quiere expresar entrecruzando palabras: «*Antes de caer en la nada con el último diástole... Qué mamá padre. The doors of perception, by Aldley Huxdous. Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea*» (R 18-71). Un puro juego fónico que le sirve para acercarse a una verdad más allá de los contenidos dada por los sonidos: «Un soliloquio tras otro, vicio puro. Mario el epicúreo, vicio púreo» (R 19-74). El lenguaje que busca establecer Oliveira, como intento de aproximación al mundo, se encarama en la imaginación verbal que funciona sobre una base literaria y parte por una encadenación de asociaciones de sonidos que indica al estadio de los hallazgos ideológicos⁹⁶. El lenguaje se articula como un esqueleto, una propuesta de juego malévol, una provocación a nuestra imaginación para que se dedique a rellenar de sentido claro y concreto los espacios, dispuestos en el texto por palabras ininteligibles, que remiten a experiencias comunes. En esta experiencia de lenguaje, y de lectura del lenguaje, es capital la complicidad con el lector, que se arriesga a jugar con elementos que se pueden volver en contra de él, pues se avergonzará, quizá, al comprobar cómo su imaginación ha recurrido a términos más gráficos que los empleados por el escritor⁹⁷. Pero nada es totalmente gratuito en la prosa poética cortaziana, la musicalidad de su lenguaje va sugiriendo significados a través del movimiento rítmico de la frase, la cadencia de los sonidos y las repeticiones de las terminaciones. En fin un juego musical que tiene forma en la estructura tripartita de la novela como una citación al modelo del concierto «*Kammerkonzert*» de Bach⁹⁸,

⁹⁶ A. AMORÓS: *Introducción a Rayuela* A., 59.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ En este aspecto es interesante el trabajo de N. MONTOYA CABALLERO: «La crítica a la razón occidental en *Rayuela* de Julio Cortázar», en *Revista de la Universidad de Utrecht* (2001), http://www.let.uu.nl/spaans/tv7/2001/nuriamontoya_caballero.htm.

además de un innegable sabor hegeliano: «*La dedicatoria representa al Maestro y a sus dos discípulos; los instrumentos están agrupados en tres categorías: piano, violín y una combinación de instrumentos de viento; su arquitectura es una construcción en tres movimientos encadenados, cada uno de los cuales revela en mayor o menor medida una composición tripartita*» (R 139- 437).

Cortázar en toda su crítica a Occidente, por medio de la literatura y el lenguaje, se mueve en las turbulentas aguas de la contradicción, todo se resuelve en afirmar y negar, siempre, a la vez. Una negación que no destruye sino que confirma, después de haber corroído, desde dentro en una suerte de tejer y destejer una tela, como un método de escritura, de lectura y de interpretación. En *Rayuela* este tejer y destejer da paso a las enumeraciones caóticas, muy al estilo de la poesía contemporánea⁹⁹. Las enumeraciones buscan mostrar que en el texto todo está en movimiento; todo se relaciona, se suma, se contradice, se incorpora. Oliveira evoca constantemente en su ironía un conjunto de nociones básicas, uniéndose, mediante comas, con elementos de muy distinto nivel: «*Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas, las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el oro yanqui o moscovita, el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes o pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado...*» (R 19-75).

7. Un intento de (in) conclusión

Después de lo que hemos venido revisando, podemos plantear que Rayuela, como encarnación de una crítica a Occidente, constituye un complejo plan de liberación de la novela de los esquemas y fórmulas que la contienen y separan de la vida¹⁰⁰. Como intento de liberación de la novela y del lenguaje constituye también una trampa, ya que remontándose por los juegos del lenguaje, por la ironía, la musicalidad y polisemia intertextual el lector puede desembocar de lleno en la nada. En ambos encontramos una crítica, aguda y acertada del mundo a que les ha tocado vivir a partir de la literatura.

⁹⁹ Cfr. S. YURKIEVICH: *Julio Cortázar: Mundos y modos*, 133-134.

¹⁰⁰ Cfr. M. BLANCO ARNEJO: *La Novela lúdica experimental de J. Cortázar*. Pliegos, Madrid 1996, 11-22; G. DE SOLA: «Rayuela: Una invitación al viaje», 75-102; L. ARONNE AMESTOY: *Cortázar: la novela Mandala*. Fernando García Gambeiro, B. Aires 1972; P. OTAÑÓN DE LOPE: *En torno a Julio Cortázar*. Inicio, Ciudad de México 1995, 5-21.

Por otra parte, la lectura exige cierta destreza para moverse entre los laberintos y los juegos de retorno que plantean las palabras que hacen la novela. Estructuralmente la novela queda atrapada entre dos capítulos, es decir, de forma circular, lo que recuerda la teoría del eterno retorno de Nietzsche y que sirve de forma para el desarrollo de la novela¹⁰¹. Pero como se trata de un juego circular la novela, regida por la lectura saltada, termina en la broma, o imagen plástica, de quedar atrapados entre dos capítulos que hacen realizar un movimiento idéntico de retorno: pasar del 131 al 58 y volver al 131. Esta «broma» final encuentra un correlato en GC § 341 («La fuerza de gravedad más grande») donde se representa la relación entre la voluntad del individuo como superadora de la dimensión del tiempo. Esta voluntad, representado en el lector, a través de su poderío en un «momento extraordinario» —la lectura cómplice— supera la noción de tiempo en la novela, entrampándose en una lectura circular que representa —a nuestro juicio— la ausencia de referencias temporales en la novela.

Hemos también visto cómo Cortázar va desarrollando su crítica a través de las distintas tendencias literarias. La idea fundamental queda expuesta a través de la filosofía de Nietzsche: *el lenguaje nos aleja de la realidad*. Haciendo una crítica a la cultura y al lenguaje, que tienen sus antecedentes en Grecia. Es aquí donde se documentan los primeros textos escritos de Occidente (Homero) y, a través de sus filósofos, se crean la lógica, los valores occidentales. Cortázar percibe con impresionante claridad esta situación, cuando citando a José Lezama Lima, dice: «*Lo propio del sofista, según Aristófanes, es inventar razones nuevas*» (R 81-329), con lo cual nos da una pista para su plan de trasvaloración. Cortázar y Nietzsche rechazan el anquilosamiento de las palabras, que no dicen nada y no llevan a ninguna parte, y buscan una entrada a la realidad por otros medios. La arquitectónica de *Rayuela* pretende crear, destruyendo,

¹⁰¹ La forma narrativa es puesta en cuestión por el libro mismo que empieza por indicar al lector cómo es posible leerlo; que sigue proponiéndole una clasificación de lectores en lector-hembra y lector-cómplice; y que termina encerrándolo en una experiencia circular e infinita ya que el capítulo 58 remite al 131 que remite al 58 que remite al 131 y así hasta el fin de los tiempos. Aquí, la *forma* misma del libro —un laberinto sin centro, una trampa que se cierra cíclicamente sobre el lector, una serpiente que se muerde la cola— no es sino un recurso más para enfatizar el tema profundo y secreto de esta exploración de un puente entre dos experiencias (París, Buenos Aires), un puente entre dos musas (la Maga, Talita), un puente entre dos existencias que se duplican y reflejan especularmente (Oliveira, Traveler). Obra que se desdobra para cuestionarse mejor, es también una obra sobre el desdoblamiento del ser argentino, y, más profunda y vertiginosamente aún, sobre el doble que acecha en otras dimensiones de nuestras vidas. La forma del libro se confunde con lo que antes se llamaba su contenido. E. RODRÍGUEZ MONEGAL: «Tradición y renovación», 146.

y en eso posee la misma limitación del filósofo del martillo: se queda en una aguda y lacerante *pars destruens*. Las vanguardias pretenden destruir toda la tradición anterior y partir de cero, romper las barreras morales, sociales, que alejan al hombre de la verdad, dando una gran importancia a los sentidos, a los sueños, la locura y al humor.

Con todo esto, busca el Cronopio mayor una expresión propia, hacer un ajuste de cuentas y devolver a la vida la literatura, como al hombre, una posibilidad de entrada en el mundo. Éste es el programa manifiesto en *Rayuela* por boca de Oliveira, de Morelli, en fin, de Cortázar. A través del humor, la ironía y lo irracional Cortázar nos quiere sembrar la duda, a través del espejo del absurdo, respecto al mundo en que creemos vivir: «*El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar*» (R 28-141). A lo largo de todo el libro encontramos el intento de negación a sumarse a la acción de la tradición fundada en *la dupla* Sócrates-Platón ya que «*valía más pecar por omisión que por comisión*» (R 90-344), y que, en cierta manera, pudiera implicar una forma de nihilismo al interno de la novela: «*La renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara*» (R 3-22). La reivindicación de Cortázar es retomar el contacto de la literatura con la vida, salvándola de toda expresión que la ha alejado de lo que debe ser su verdadera expresión. Por eso, no basta la simple liberación del lenguaje de su estructura racional burguesa (recordemos que Nietzsche queda atrapado en la gramática como Cortázar en el género novela) porque todo lenguaje remite de manera inevitable a una realidad concreta. Lo que busca, por lo tanto, es cambiar esa realidad concreta, mirarla a otras luces, incendiarla, recrearla «*del ser al verbo, del verbo al ser*». No se trata sólo de liberar al lenguaje, sino que hay que *re-vivirlo*. Esto es lo que persigue con la novela: «*No se trata de sustituir la sintaxis por cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés*» (R 99-367). Y que, como hemos visto, es ciertamente un modo de sacudir la cultura a partir de un feroz pataleo contra Occidente y a las narraciones que han impuesto su cultura.

Sumario: 1. Desguazando la *Rayuela*: las cuentas con Occidente; 2. *Rayuela*: la novela a contrapelo del «Rollo Chino»; 3. Las cuentas con la razón occidental: duro contra Sócrates; 4. Sacudiendo el principio de causalidad; 5. La *Rayuela* como una liberación estrafalaria; 6. *Rayuela* como liberación del lenguaje; 7. Un intento de (in) conclusión.