



Connotas. Revista de crítica y teoría
literarias
ISSN: 1870-6630
connotas@unison.mx
Universidad de Sonora
México

DÍAZ DE LEÓN IBARRA, MARGARITA
"Teoría del túnel": El pre-texto de Rayuela
Connotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 12, 2011, pp. 45-59
Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671033003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

“Teoría del túnel”: El pre-texto de *Rayuela*

MARGARITA DÍAZ DE LEÓN IBARRA*

Resumen:

Está fuera de duda que *Rayuela*, de Julio Cortázar, se inscribe en las letras hispanoamericanas como una de las obras fundamentales que inauguran una nueva concepción de literatura. Es un texto que nace de la rebelión. Novela que está concebida para disolver los códigos lingüísticos y narrativos propios del carácter referencial; es un intento por demostrar que la literatura no es sólo lenguaje, sino configuración de la vida, pues los personajes que contiene ya no hablan sino que experimentan. De esta manera, *Rayuela* debe ser comprendida como anti-literatura, en el sentido de que se erige como negación del convencionalismo. A la vista de estas certezas, resulta interesante darnos cuenta de que a la concepción narrativa de *Rayuela* le subyace una propuesta crítica-teórica por parte del propio Cortázar, depositada en su ensayo “Teoría del túnel.” El presente trabajo busca explicitar esta relación.

Palabras clave:

Julio Cortázar, metatexto, anti-literatura, ludismo, representación.

Rayuela, desde que se publicara en 1963, no ha dejado de suscitar una especial atención, una suerte de fascinación, tanto en lectores como en críticos literarios. Sin embargo, son pocos los estudios que la relacionan con los textos teóricos y críticos escritos por Cortázar

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

en los inicios de su carrera literaria.¹ Cortázar escribe “Teoría del túnel” en 1947, mientras trabaja como secretario de la Cámara Argentina del Libro, después de renunciar a su cátedra de literatura francesa en la Universidad de Cuyo, en Mendoza. Se trata de un largo texto con un subtítulo iluminador: “Notas para la ubicación del surrealismo y del existencialismo.” Estas dos vetas son, en el universo cortazariano, actitudes que evolucionan en modos de aprehender la realidad y que, como fin último, pretenden crearse como antropologías: la primera, mediante la magia, lo onírico, la restitución de la inocencia; la segunda, a través de la trascendencia de la soledad y la búsqueda de la libertad. Ambas son empresas extraliterarias que rompen tradiciones y dogmas artísticos; rechazan, entre otros, el culto al “Libro,” basado en su fin estético y en su calidad de objeto de arte (100-115).

En “Teoría del túnel,” Cortázar realiza un recorrido histórico de la novela, de sus preceptivas, de sus escritores y de sus obras. Pasa del clasicismo al romanticismo, para, finalmente, establecerse en las primeras décadas del siglo XX, cuando se advierte la aparición de un tipo de escritor para quien la noción de género se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción (46-47). Su función, mediante la agresión y la reconstrucción, será la de impedir que el lenguaje encauce y conforme sus razones de expresión.

Esta nueva forma de “hacer” literatura sin literatura es llamada por Cortázar “caballo de Troya” (analogía que confirma uno de los sentidos más importante de la obra cortazariana: cambiar el lenguaje dentro del lenguaje mismo; cambiar al género dentro del género mismo) (67). Dentro, listo para el combate, el nuevo escritor rebelde de barrena el lenguaje para construir un túnel donde la luz, que de pronto aparece al final, sea diferente. Este avance en túnel que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo denuncia a la litera-

¹ Aparentemente, uno de los pocos textos que hace hincapié en la relación estrecha entre “Teoría del túnel” y *Rayuela* se encuentra en Yurkievich. Las referencias de “Teoría del túnel” corresponden al número de página que se encuentra entre paréntesis.

tura como condicionante de la realidad y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estetizante se ve reemplazado por lo poético. A esta tarea Cortázar la denomina “restitución” de lo poético (54).

Cuando Cortázar habla de lo estetizante, quiere decir literatura preocupada por la superficie, aquella que sólo muestra fragmentos, modos parciales de ser; literatura basada en tipos o arquetipos que no ingresa en los intersticios más profundos y sinuosos de lo humano. Si el lenguaje enunciativo encarcela al escritor rebelde, el lenguaje poético-intuitivo lo libera, le da alas. Por tanto, Cortázar propone para la novela un lenguaje existencial que rompa los cánones de la tradición y cuyo sitio sea excéntrico, exuberante, pleno de posibilidades, donde los personajes ya no hablen sino que vivan. A este tipo de novela Cortázar la denomina “novelapoema,” creación esencial que va más allá de lo genérico, o “cobayo,” es decir, un espacio de experimentación literaria (81).

¿Ha construido Cortázar un caballo de Troya? ¿Es *Rayuela* una novelapoema?, ¿un cobayo? Está fuera de duda que la novela de Cortázar se inscribe en nuestras letras como una de las obras que inauguran una nueva concepción de la literatura. Hay en ella elementos inéditos en el ámbito de la narrativa hispanoamericana, rasgos propios de la modernidad: lo fugaz en lo perenne, propio del lenguaje poético, se encarna en su escritura.² También hay una configuración presentada a manera de piezas, como un conjunto heterogéneo de escrituras diversas; como una interpellación continua a la enciclopedia del lector y a su participación; en fin, como un *ethos* lúdico e irónico que unifica y diluye los diversos fragmentos de este artefacto textual en que la realidad se vuelve incierta, evanescente, sospechosa.

² “*Rayuela* de Julio Cortázar: novela (pos) modernista,” artículo de Maarten Steenmeijer, establece los elementos modernistas en *Rayuela* y cómo estos evolucionan hacia criterios posmodernos.

En su más amplio sentido, la novela de Cortázar posee una función emoliente y subversiva frente a los modelos canónicos que conforman “La Gran Costumbre” y una función generadora de modelos alternativos. Destrucción y construcción: dos momentos de una dialéctica que se resuelve en la escritura-lectura por medio del dispositivo fragmentado, que rige la composición de la novela en todos sus niveles y que se presenta, además, en la estructuración externa del relato, en la caracterización de los personajes, en la atmósfera, en la disposición rítmica, en el manejo tonal, en la armadura discursiva. Estrategia que determina aquí la concepción, la representación y la aprehensión del mundo.³

En *Rayuela* lo sublime y lo grotesco se dan cita en una suerte de combinatorias escriturales. Desde las casillas de Morelli, el texto se torna autorreferente, para instaurar un nuevo espacio comunicacional: el metatexto. En él la novela se cuestiona y se examina, poniendo en tela de juicio no sólo el género mismo sino la tradición y los protocolos de la narratividad misma.

Con la figura-Rayuela, Cortázar funda un modelo, una forma para contenidos inéditos. La combinatoria es el plano expresivo, signo de una nueva experiencia frente al mundo, cuyo campo semántico encuentra su fundamento último en la novedad sensorial que redunda en un conocimiento inédito. Es, además, manifestación de distintas rupturas o discontinuidades; un punto vélico, como diría Víctor Hugo,⁴ que funde y amalgama proposiciones estético-literarias con una gnosis heterodoxa. Por tanto, ni de teorías ni de fantasmas sino de experiencias, *Rayuela* nace de la rebelión ya

³ Para una revisión más amplia acerca de la dialéctica destrucción-construcción en las obras de Julio Cortázar, véase Arrigucci.

⁴ Cortázar hace referencia al “punto vélico” en “Del sentimiento de lo fantástico”: “[...] me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: ‘Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío: lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado’.” (74)

anunciada en “Teoría del túnel,” edificada, entre otras, con las voces de Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire⁵ y sus iluminaciones profanas.

En principio, el título de una obra es, inevitablemente, parte constitutiva del texto, una orientación, el enunciado mínimo de su proyecto y proyección. En este caso un título –*Rayuela*– que indica dos aspectos fundamentales del proyecto cortazariano: su noción lúdica y el poder representativo del juego. Como símbolo arquetípico, el juego de la rayuela sustituye al laberinto cretense que alude al misterio, a lo desconocido y a un secreto ancestral y central. Es una alegoría, un viaje en pos de la plenitud lleno de dificultades y de azares. Lo que se busca es llegar al cielo, es decir, revelar lo oculto (Suárez).

Por tanto, el punto de partida de Cortázar prefigura el itinerario de un hombre (El Hombre) en busca de su unidad. Esta dimensión religiosa y mística de *Rayuela* –aclaremos– no es teológica sino más bien teosófica, iniciática; es decir, busca en la experiencia, en lo vivencial, el contacto con la zona espiritual. La escritura, por tanto, está determinada por un proyecto en el cual el juego y el azar mueven a los personajes y vivifican la escritura.

Pese a que juego y Gran Costumbre se fundamentan en sistemas de reglas y convenciones, la oposición entre ambos se torna evidente si consideramos que el juego, en tanto acto puro, carece de un propósito pragmático y se nos entrega como manifestación degradada del rito, como puente hacia una realidad última o tras-

⁵ Según Jaime Alazraki, “Desde Rimbaud, Cortázar ha definido ya, en 1941, una de las direcciones más poderosas de su obra: la intrínseca relación entre literatura y vida, el poema como una búsqueda humana y no exclusivamente estética, el acto de escribir como una cuerda tendida sobre el vacío pero apuntando hacia una otredad liberadora y hacia el reverso de los ‘cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad’ [...] Siempre he pensado que su descenso a los infiernos era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba” (30, 32). En el mismo artículo Alazraki menciona la influencia de Lautremont quien recorrerá, como fantasma, toda la obra de Cortázar, desde la configuración de los pasajes hasta la del doble. Mientras que de Apollinaire nacerán sus visiones sublimes y grotescas.

cedente; mientras que la Gran Costumbre manifiesta un conformismo frente al mundo. Además, el juego tiende a la gratuitad; está regido por el principio del placer y no por el principio de la convención. Es cierto que el rito del juego es el campo de formalización por excelencia; no obstante, ello no nos autoriza a homologarlo con las convenciones, pues sus finalidades los separan. Para Cortázar, la vida y la literatura son un juego. Un juego muy serio, un juego-rito, juego-ceremonia, vía de acceso. Este proyecto lúdico atravesará todos los niveles de su obra, como un delgado hilo que borda la textura donde se funden los contrarios.

El proyecto cortazariano se anuncia ya desde las citas que inauguran *Rayuela* y que deben ser refiguradas a la luz de lo carnavalesco. La primera, que es obtenida del *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento*, dice: “Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas y consejos [...].” La ironía será, desde este horizonte, médula del proyecto cortazariano. La segunda cita pertenece al capítulo “Perro de San Bernaldo” (sic) del libro *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (1947), del humorista argentino César Bruto,⁶ donde se exponen ideas de tipo “eséntrico y esótico,” ambas consideradas orientaciones que apuntan a la excentración

⁶ Carlos Warnes (1905-1980), más conocido por sus seudónimos César Bruto, Napoleón Verdadero, Uno Cualquiera o José Spadavecchia, fue un notable escritor, humorista y periodista argentino. Al ser cuestionado acerca de su estilo, Warnes responde: “Humor, Sí, Ironía, No”; así definía Warnes su creación; siempre dentro del límite del buen gusto y de la generosidad hacia el género humano. “El humor como una forma de piedad”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar alude a César Bruto en su texto “Más sobre la seriedad y otros velorios”: “Pero seamos serios y observemos que el humor, desterrado de nuestras letras contemporáneas (Macedonio, el primer Borges, el primer Nalé, César Bruto, Marechal a ratos, son outsiders escandalosos en nuestro hipódromo literario) representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino en todos los registros culturales o temperamentales [...]”. (56)

del texto. El primer texto-cita es ambivalente; el segundo es, más bien, paródico. De lo culto formal a lo inculto informal. La escritura oscila entre dos extremos: del que se reconstruye, el moralizante, al que se construye, el “patafísico;” de la seriedad de la máxima a los juegos del lenguaje.

El texto se inaugura con un epígrafe obtenido de una carta que Jacques Vaché le envía a Bretón, que traducido diría: “Nada mata a un hombre como verse obligado a representar un país;” así abre la primera parte: “Del lado de allá” (del capítulo 1 al 36). La segunda parte, “Del lado de acá” (del capítulo 37 al 56), utiliza como epígrafe una cita de Apollinaire extraída de su drama surrealista *Los pechos de Tiresias*, que traducido diría: “Es necesario viajar lejos cuando te gusta tu casa.” Ambos epígrafes apuntan al viaje, al traslado. Desde un irse para retornar, Cortázar plantea la búsqueda como sino del hombre, guiada, si se quiere, por los “Capítulos prescindibles” o “De otros lados,” que abarcan del capítulo 57 al 155.

Esta forma de desordenar para ordenar el libro, a partir de una primera articulación sobre la que se despliega una segunda, que será tercera, está expuesta en la separación de los capítulos. Triplemente articulado, el texto posee una forma abierta puesta en movimiento a través del llamado “Tablero de dirección,” mediante el cual se establece un diálogo entre texto y lector que ya no leerá como siempre porque el camino ha dejado de ser recto. Es el juego de la búsqueda llevada al extremo, una arremetida contra toda modalidad convencional de hacer y de leer literatura. Por ello es que *Rayuela* desde la literatura debe ser comprendida como anti-literatura, como negación del convencionalismo impuesto desde el clasicismo.

Niega Cortázar, en primer término, las convenciones de la lectura al invitar al lector a elegir, como en un juego, entre dos posibilidades de acceso. La convencional, de principio a fin, y la que se inicia empezando por el capítulo 73, siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo, abriendo así el metatexto-Morelli. Advertimos, entonces, una triple estructura: la doble del texto-tutor y la de los capítulos metatextuales, centro de la doble articulación, lo que nos orienta a establecer que el “Tablero de di-

rección” bien puede ser entendido como “Instrucciones para leer *Rayuela*,” desde una perspectiva múltiple, es decir hipertextual.

Mientras que la primera lectura contiene la narración y la descripción del acontecer, donde reside la *lexia* mínima, en los llamados “Capítulos prescindibles,” incluidos en la segunda opción de lectura, abundan disquisiciones y citas, paradójicamente independientes. En ellos el autor se sitúa en un plano distinto al de la narración. Son expansiones de sentido de lo que está en germen en la textualidad. Así, en la segunda lectura surge lo que podríamos llamar un modelo de mundo, un sesgo literario, estético e ideológico que subyace en la narración. Es inevitable interrogarse, ahora, qué motivó a Cortázar a incluir en su novela un “Tablero de dirección.” La doble lectura muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia media del vivir, y el diseño profundo que denuncia secretas conexiones. Al proponer los dos –en lugar de suprimir el primero–, el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración: aprender del mundo o aprehender el mundo.

Al concebir su texto en torno a lecturas posibles, Cortázar abandona el papel clásico del escritor; comparte la incertidumbre de los lectores, padece con ellos la gestación de la novela, muestra los tanteos de su proceso de producción. La escritura muestra las evidencias de su fabricación. La novela en sí ya no devela, la escritura ya no es respuesta; es pregunta que encuentra respuesta en la lectura. En este sentido, *Rayuela* es una escritura en tinieblas, una interrogante y una búsqueda, un balbucir absolutamente humano.

Pero volvamos al “Tablero.” Desde él, Cortázar le exige al lector jugar el juego, tomar la decisión, la responsabilidad, para ser su cómplice; y si es así es porque se apela, en última instancia, a promover la proximidad entre el lector y el escritor para que, en un mismo nivel, ambos se empeñen en la creación de un texto posible, mediante esta figura dialógica configurada por el tránsito de niveles cada vez más elevados de conciencia. Ir de la realidad de siempre a otra posible realidad, de lo elemental, conocida costumbre, a la excentración. En este sentido, el texto opera como catalizador de

estados de conciencia excepcionales orientados a poetizar la lectura (y, por ende, la vida) para encontrar las relaciones secretas entre el mundo y nosotros. Por tanto, el sello de la obra es una búsqueda centrada en un des-andar el lenguaje. Así, el texto todo –abstraído en el “Tablero de dirección”– puede ser entendido como un mandala en su versión occidentalizada: como una rayuela.

En principio, la alusión al problema del lenguaje literario se muestra como una contradicción, cuando no como una paradoja, pues, en definitiva, la resistencia que emprende Cortázar emana de su condición de creador. Es como un especie de contrasentido al ser el escritor el que des-escribe para configurar un anti-discurso que sustituya lo literario por lo vital, el verbo por el ser. No de otro modo intenta redescubrir la realidad, fundir el arte y la vida, buscar la autenticidad de la palabra para abolir los falsos signos que nos separan de lo primigenio.⁷ *Rayuela*, entonces, desde la “des-escritura,” está destinada a disolver los códigos lingüísticos y narrativos propios del carácter referencial; es un intento por demostrar que la literatura no es sólo lenguaje, sino también configuración de la vida.

Sin embargo, aunque se le acuse, Cortázar no abandona el lenguaje; su desconfianza no llega al nihilismo que reniega y renuncia; está en guerra con la palabra y para ello ha de usar, como estrategia, una escritura que avance en túnel, que debe entrever los mecanismos de creación de la novela misma. Por tanto, escritura es, al mismo tiempo, cuestionamiento de lo que se escribe, del texto y el acto que ello supone.

La trampa que *Rayuela* le tiende a la configuración clásica se asemeja, como figura, a la tela de la araña.⁸ Una estrella de conexio-

⁷ Cortázar, en “Hacia una poética”, establece una analogía entre el mago y el poeta para exponer los medios por los cuales la poesía tiene como propósito vincular el arte a la vida (*Obra II*).

⁸ La araña y la tela de la araña (como símbolos del tejido, del tramo literario) son imágenes recurrentes en la obra de Cortázar. Aparece en los cuentos “Llama al teléfono, Delia” y “Las babas del diablo”; en *Rayuela* (en más de veinte ocasiones) y en su capítulo inédito titulado “La araña”; en su poema “Siempre empezó a llover”; en “Maravillosas ocupaciones”, de *Historias de cronopios y de famas*, entre otras apariciones.

nes, un laberinto de hilos, mandala, dibujo y camino intrincado que conduce al centro donde se diluyen los opuestos: escritura-figura,⁹ unidad-desintegración, Caos-Cosmos, amor-degradación, Eros-Thánatos, causalidad y casualidad, y más. Este descolocamiento del pensamiento binario sustituye la oposición por la unidad, lo contrario por ser Eros y Thánatos a la vez, que al ser atraídos astralmente conforman una nueva figura central por des-centrada.

Visto así, la telaraña es la manifestación sensible de los hilos secretos que mueven al hombre más allá de la razón. La búsqueda del centro es evidente en todo el cuerpo textual, espacio donde todo deja de ser para ser otra cosa; se de-semantiza para semantizar en otro orden por operación incantatoria, por atracción de los heterogéneos, por la vía poética y hasta simpática.

Poetizar la acción es hacer de ella un intersticio, una fractura, una apertura a la reflexión, al hombre universal y su problemática existencial: su condición y sus relaciones con los otros. En este sentido, los actos en *Rayuela* son círculos que se abren en espiral, produciendo una tensión intrínseca, que en nada se relaciona con la exteriorización de la trama. Los personajes se mueven en esferas en busca de un orden abierto que les permita cuestionar el sentido de la vida, ponerse en crisis frente a –nada menos– la noción trivial de la realidad y la posibilidad de narrarla. En otras palabras, podríamos decir que las acciones son anti-acciones porque están provocadas para la reflexión.

Por tanto, el texto es, al mismo tiempo, discusión sobre sus posibilidades, es decir, metatexto. La obra de Cortázar nos entrega, entonces, los elementos que sirven de puntos de referencia para cualquier análisis serio de su escritura y de su configuración. Por esta razón, es indispensable el plano metatextual, en la medida en que

⁹ Daniel González Dueñas, en su texto *Las figuras de Julio Cortázar*, aborda el tema de las figuras para definir una cosmovisión que se traduce en la exigencia de activar la mirada para acceder a las partes ocultas de la realidad que el pensamiento oriental simboliza a través del diseño del mandala.

éste regula y explica la construcción de su anti-literatura. El metatexto tiene su asiento en la inclusión de la cita textual, la teoría del lenguaje y la novela, y en la noción de lectura y lector que propone Morelli. Todo ello debiera permitirnos abstraer una vía de lectura anti-estetizante que contrasta con la textualización narrativa.

Entendemos “cita” como la inclusión explícita o disimulada de un texto cualquiera y de un autor distinto al del texto base; por tanto, es un caso de intertextualidad. Uno de los errores más corrientes es sostener que la cita genera un nexo entre el autor que cita y el autor citado, es decir, que la cita es la evidencia de una influencia o filiación ideológica; se olvida que el efecto de la inclusión de un texto es la transcodificación. El texto citado adquiere así un nuevo valor en tanto que se contextualiza de otro modo que en el texto originario. Pero tanto la cita de nombres como de pasajes de diversos escritos en el texto de Morelli (y en *Rayuela* en general) se mantienen vigentes en su calidad de “documentos” de lenguaje dentro de la obra literaria, y es la razón por la cual gran parte del material de que dispone el intelecto morelliano no está “asimilado” en la obra ni “recreado” en sí, sino que se configura dentro de un texto que lo modifica y al cual modifica.

Es claro que *Rayuela* cabe en la categoría de palabra ambivalente como novela polifónica. Las citas, explícitas o implícitas, muestran no sólo un fundamento estético sino también la inauguración de un estilo que las incluye como elementos de composición. Para el analista, las citas explícitas podrían resumirse en una lista de nombres que reúnen épocas, estilos y saberes dispares. Cortázar espacializa el texto mediante el acopio de discursos contrastantes: Lévi-Strauss, Musil, Lezama Lima, Anaïs Nin, cables de agencias de noticias, notas periodísticas, Bataille, Artaud, Alban Berg, entre otros. De un modo más implícito, abundan referencias directas a una serie de autores como Jarry, Rimbaud, Heidegger, músicos, pintores, etcétera. Se trata de referencias simbólicas que contendrían esa singular especie de identidad de esencia momentánea, una reunión de conceptos de cualquier índole, sólo explicados por el contexto que las enmarca.

Como parte del proyecto de escritura, las citas confirman el tejido de la segunda lectura, en la cual el “Tablero” funciona como puente que separa –y une– la cita con la teoría morelliana, el metatexto disquisitivo con la acción del texto narrativo. Son, además, objetos que se incorporan en realidades nuevas, donde adquieren un nuevo sentido. Cortázar abre, de este modo, su escritura a los más diversos códigos culturales, es decir, pone en relación a la literatura (la convención de un género y una praxis) con todo el complejo cultural, vivificando la palabra e integrando los signos recogidos a un nuevo signo cultural. Por tanto, *Rayuela* es un híbrido que se instala en la cultura con toda su carga, como una realidad –autéonoma en la realidad– que deviene cita del texto-cultura. Así, la transcodificación es el modo de practicar una semiosis permanente, comunicación desde la discontinuidad, el diálogo y la polifonía: en una palabra, un carnaval, como concepto de ruptura frente a lo instituido.

Se puede afirmar que Morelli es un portavoz del autor. Esta aseveración, empero, carece de valor analítico si no somos capaces de dar cuenta del rol textual de Morelli y de su visión de la novela y el lenguaje. En otras palabras, Morelli es, a nuestro entender, un operador textual, un dispositivo que estructura una enunciación y posibilita un espacio de coincidencias. La convergencia de transgresiones no es otra que un encuentro entre la poesía y la crítica, lo que posibilita que *Rayuela* sea un signo que nos invita a refigurarla como estructura narrativa, como proceso deconstructivo y como obra abierta. Por eso esta obra se hace signo de sí misma, es autorreferente y autocrítica. Es decir, el texto pretende nombrarse a sí mismo al desafiar el género novelesco desde la novela misma, atacando al lenguaje desde el lenguaje mismo. Mecanismo que produce una novela que es anti-novela. Morelli, como operador, nos va a entregar el método y los atributos de esa anti-novela sobre la que especula. Si el objetivo es buscar la apertura de un nuevo orden, hay que cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones; hacer uso de la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación; hacer surgir la significación del

montaje de materiales en una suerte de escritura al servicio de una narratividad y una temporalidad que llamaremos de traslado.

Se advierte entonces con claridad que lo que intenta Morelli es subvertir la palabra, liberar el habla. Una nueva palabra para una nueva relación con el lector; un cómplice que, a través del acto de leer, se monta en el tiempo del escritor, único modo de conectar dos presentes diferidos, para configurar así una realidad-otra que culmine en la posibilidad de construir un acceso a la verdad de las cosas desde una experiencia alterna a la racionalidad.

El acceso poético a la realidad implica una superación del tiempo concebido como continuidad. Este tiempo-ahora, estático y extático, es también lugar atópico y metatópico, que provoca la experiencia de un estar fuera, un estado alterado de conciencia que impone una embriaguez y plenitud del ahora. Se establece, por tanto, una congruencia entre el tiempo de la creación y la creación del tiempo, donde lo fundamental es comprender que tales correlaciones responden en última instancia a otro modo de percibir, pensar y sentir: una aprehensión poética del mundo.

Podríamos concluir asentando, primero, que la poética de *Rayuela* no sólo nos brinda una concepción de la discontinuidad sino además una noción-otra del narrar. Con Julio Cortázar asistimos a una escritura fragmentaria que remite a un tiempo y a un espacio discontinuo con el fin de crear una nueva forma de narrar. En segundo término, el horizonte que nos propone Cortázar no podría ser otro que la perspectiva revolucionaria, en el sentido de una emancipación cognitiva, moral y política. En este estricto sentido, *Rayuela* nos aproxima a una constelación, a una figura que se cristaliza en la escritura, interrumpiendo el tiempo ordinario, ofreciéndonos nuevos paisajes.

Rayuela es una pieza fundamental del pensamiento que no cesa de ser contemporáneo, en cuanto que lleva al límite las posibilidades del narrar, esto es, las posibilidades mismas de la experiencia, el pensamiento y la expresión. De este modo, toda la composición escritural nos invita a una experiencia en que los vértigos asociativos de la discontinuidad se correlacionan con el pensamiento hipertextual y el flujo temporal de la conciencia, lo que se expresa final-

mente en la matriz combinatoria. Esta nueva disposición significante inaugura una nueva arquitectura que renuncia a los presupuestos sintagmáticos y lineales, abriendo espacio a una forma-otra.

Contra la tradición racionalista, *Rayuela* es el resultado de la sospecha de la existencia de otro orden más secreto y menos comunicable. Un libro que espera todavía el advenimiento de lectores cómplices, cuyo vértice es el otrora de una escritura que reclama su presente. Julio Cortázar ha lanzado una saeta al porvenir al entregarnos el balbucir de una nueva lengua.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. “Cortázar antes de Cortázar. *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: ‘Rimbaud’ (1941).” *Rayuela*. Eds. Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Arrigucci, Davi Jr. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Tr. Romeo Tello G. México: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar/Universidad de Guadalajara/Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Cortázar, Julio. “Del sentimiento de lo fantástico.” *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1986.
- _____. “La araña.” *Rayuela*. Julio Ortega (Ed.) y Saúl Yurkievich (Coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- _____. “Las babas del diablo.” *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2001.
- _____. “Llama al teléfono, Delia.” *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2001.
- _____. “Más sobre la seriedad y otros velorios.” *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1986.
- _____. “Ocupaciones maravillosas.” *Historias de cronopios y de famas*. Argentina: Sudamericana, 1992.
- _____. “Para una poética.” *Obra crítica*. Tomo II. Jaime Alazraki (Ed.). España: Alfaguara, 1994.

- _____. “Teoría del túnel.” *Obra crítica*. Tomo I. Saúl Yurkievich (Ed.). España: Alfaguara, 1994.
- _____. “Siempre empezó a llover.” *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1984.
- Goloboff, Maro. “Profesor en Chivilcoy.” *Julio Cortázar. La biografía*. Argentina: Seix Barral, 1998.
- González Dueñas, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*. México: CONACULTA, 2002.
- Steenmeijer, Maarten. “Rayuela de Julio Cortázar: novela (pos) modernista.” *Neophilologus* 79.2 (1995): 253-262. Agosto de 2009. <<http://www.springerlink.c-om/content/wn35641w15602316/>>
- Suárez, Mercedes. “La rayuela y el laberinto.” *La América real y la América mágica: a través de su literatura*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Yurkievich, Saúl. “Un encuentro del hombre con su reino.” Prólogo a “Teoría del túnel.” *Obra crítica*. Tomo I. España: Alfaguara, 1994.