

ENTRE LO DICHO Y LO CALLADO:
BUSCANDO AL LECTOR LIBRE DE «RAYUELA»

...«Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones si no “legítimas”, legitimables»...

U. Eco, *Lector in fabula*

Por Adriana A. Bocchino

Según vimos en otro trabajo anterior, «*Rayuela*, programa de un modelo de lector», se hacía necesario definir un perfil esquemático a fin de concebir un modelo standar del lector de *Rayuela*. El análisis arrojó tres tipos básicos: el tradicional, el lector explicitado por las morellianas y uno implícito, requerido más allá de lo dicho por la metateoría incluida en la novela. Por otra parte se había llegado a la conclusión de que si bien son reconocidos los dos primeros lectores por el narrador básico¹, se prioriza, al parecer, un tipo específico que se elaboraría a partir de lo explicitado por el personaje Morelli (doble del narrador y de Horacio Oliveira simultáneamente), pero que se concretaría en lo que se denominó el lector libre, es decir el lector al que se llegaría por la experiencia de lo no dicho.

Este, sin embargo, no surge espontáneamente y tampoco aparece como única posibilidad de actualización: tal como ocurre en otros niveles de análisis se observa, también aquí, un desdoblamiento de la figura estudiada. Si con anterioridad marcamos, dentro de un perfil esquemático, tres lectores, en este caso se tratará de estudiar desde qué instancias² se verifica el surgimiento de aquel lector que denominamos libre.

El presente trabajo se limitará a plantear la dialéctica que podría cumplirse entre una planificación expresa de lector y la conformación implícita del mismo, términos que sin anularse darían lugar a la aparición del que se considera preeminente en la novela³. Se pretende marcar, solamente, los diferentes juegos estratégicos que el texto ensaya a fin de provocar un tipo de lector específico en *Rayuela*.

¹ Cf. nuestro artículo «Rayuela: la cuestión del narrador» en Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, n.º 10, Madrid, 1988, pág. 67 y ss.

² Véase U. Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, 1981, Lumen; de Diana Sorensen Goodrich, «La crítica de la lectura: puesta al día», en *Escritura*, n.º 12, 1981, Caracas y «Rezaptionsasthetik: teoría de la recepción alemana», en *Escritura*, n.º 11, 1981, Caracas. Se recomienda de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo «Del lector» en *Literatura/Sociedad*, Bs. As. Hachette, 1983, pág. 101 y ss.

³ Se recomienda leer específicamente el capítulo 3 de *Lector in fabula*, «El lector modelo».

Sería interesante realizar el rastreo en los diversos niveles del mecanismo de cooperación en la lectura, pero si bien no en el campo de la semiótica, en otra líneas de análisis que han abordado estrategias fijas del relato, ya se obtuvieron resultados estimables⁴, aun cuando no se los relaciona con la instancia del efecto estético.

Sin embargo, a nivel de las estrategias textuales existe un campo que todavía no ha sido abordado: si es claro que existe en el relato una estrategia que manifiesta qué tipo de lector requiere para el mismo (a través de los capítulos llamados «morellianas») no lo es en el sentido de distinguir una dialéctica entre lo explícito y lo implícito que desembocaría en disyunciones de carácter relevante para una consideración posible acerca del lector.

La estrategia explícita de *Rayuela* (los capítulos llamados «morellianas» o la reflexión sobre ellos por parte de los componentes del Club de la Serpiente) erige como modelo de lector de literatura un lector arracional, caótico, anárquico⁵.

...«la actitud de mi incorformista se traduce por su rechazo de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas»... «él mismo tiene medio cuerpo metido en el molde y lo sabe, pero ese saber es activo y no la resignación del que marca el paso. Con su mano libre se abofetea la cara la mayor parte del día, y en los momentos libres abofetea la de los demás»...

(*Rayuela*, cap. 74, pág. 442)

...«Morelli parecía moverse a gusto en ese universo aparentemente demencial, y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único *modo* de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente»...

(*Rayuela*, cap. 95, pág. 489)

...«Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal... pero, ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desaforarse, a descentrarse, a descubrirse?»...

...«me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo»...

(*Rayuela*, cap. 97, pág. 497)

Las citas son un muestreo de la metateoría explícita en la novela acerca del lector pretendido por ella. Ahora bien, la estrategia implícita, la de lo no dicho, por el contrario, buscaría un lector constructor del texto a partir

⁴ En cuanto a los campos mencionados la bibliografía es amplísima. Véase el índice bibliográfico preparado por M.V. Reyzábal, CuH 364-366, Madrid, Oct-dic 1980, obviamente desactualizado, pero el más completo hasta la fecha.

⁵ Confróntese al respecto los capítulos 62, 66, 74, 79, 94, 95, 97, 109, 115, 124 y 145 de *Rayuela*, Bs. As. Sudamericana, 1963.

de una libertad adquirida por el cuestionamiento continuo de todos sus principios⁶, aun de los propuestos por el proyecto enunciado.

La inclusión expresa de un modelo de lector, a través de Morelli, se convierte en estrategia implícita al homologar al autor de las notas con la «hipótesis de autor» de la novela, o bien con el sujeto de la enunciación como narrador y, simultáneamente, al personaje Horacio Oliveira. Es decir, si el concepto de lector es específicamente expuesto por uno de los personajes (se explicita como estrategia textual), se vuelve complejo cuando se confunde el estatuto ficcional del que emite el enunciado, llámese Morelli, Horacio Oliveira, narrador superestructural o hipótesis de autor. Si el discurso acerca del lector pudiese atribuirse a algún sujeto específico, que no admitiera ser desdoblamiento de algún otro (cosa que no puede verificarse en *Rayuela*), podría pensarse en una caracterización de personaje. La dificultad de fijar el estatuto ficcional del emisor del enunciado refuerza el sistema de ambigüedades establecido por el texto. La cuestión del narrador y sus desdoblamientos constituye una de las estrategias manejadas desde lo oculto y, por lo tanto, se encuadra en el marco de lo no dicho por el proyecto de Morelli.

Este juego que explica o sugiere, y en menor medida deja librado al lector, cómo debe ser leído el texto recorre todos los niveles. La estructura global de la novela⁷ se explicita claramente no sólo a través de la metateoría (por ejemplo el capítulo que desarrolla el concepto de «construcciones analógicas» —116— o cuando se postula en contra de la «novela rollo chino»), sino también a partir del Tablero de dirección que encabeza el texto. Sin embargo ésta se vuelve implícita cuando simultáneamente se recubre de una estructura tradicional intercambiable y elegible.

Historia, personajes, tiempo y espacio se desarrollan a través de estrategias que, en su mayoría, apuntan al lector tradicional pero que, al mediatizarse por la teoría explícita llevan su dirección hacia un lector no encasillable. Dice Morelli:

...«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. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie»...

(*Rayuela*, cap. 79, pág. 452)

Y dicen los lectores de Morelli en la novela:

...«Parecía proponer... un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna. Pero había quedado casi sin palabras, sin gente, sin cosas, y potencialmente, claro, sin lectores»...

(*Rayuela*, cap. 124, pág. 559)

⁶ Estos conceptos se pueden ampliar en «*Rayuela*: programa de un modelo de lector», Cuadernos para la Investigación de la literatura Hispánica, n.º 11, Madrid, 1989, del cual el presente trabajo constituye una continuación.

⁷ Véase «*Rayuela*: una posibilidad de estructura a partir de los "capítulos prescindibles"» de próxima aparición.

Como puede verse, el desarrollo de los niveles del relato en *Rayuela* tienen su cara tradicional y su contracara, llamémosla neovanguardista⁸, elaborada desde el lector libre y mediatizada por el proyecto Morelli. Es decir, mecanismo expuestos y ocultos que juegan con su misma exposición u ocultamiento. Aun desde los aspectos tradicionales la novela se configura como experimento al aplicar sobre la historia los mecanismos que teoriza: falta de sucesividad y de continuidad entre los diversos episodios, infracciones espacio-temporales, ambigüedad en el acontecer, caracterizaciones intermitentes, fragmentarias y contradictorias, eliminación de nexos causales, consecutivos, ilativos, etc.

Las estrategias del nivel estrictamente lingüístico⁹ son de carácter implícito en un sentido tradicional, pero tal como las instancias de la anécdota, apuntan al lector libre cuando se mediatizan por la metateoría y también cuando introducen cambios o novedades: el pastiche, la parodia, el juego lingüístico (el gíglico, la adhesión de la H por ejemplo), la inclusión de citas, la elaboración de contratextos, intertextos, etc, se convierten en estrategias explícitas desde su misma formulación.

Además los procedimientos discursivos, simultáneamente, son índices del nivel de estructuras ideológicas, puesto que apuntan a una comprensión específica del lenguaje y también, por un carácter transitivo, (ver citas anteriores) a un modo específico de comprender la realidad.

Rayuela combinaría, entonces, al lector tradicional a través de estrategias también tradicionales (y por lo tanto no explicadas)¹⁰, en la línea de la historia de amor, el sentimiento de angustia existencial de los personajes, el espacio de Buenos Aires/París en un tiempo cronológico fácilmente desarrollable, con un lector hiperintelectualizado que reconocería o debiera reconocer los aspectos técnicamente novedosos que respondieran al carácter neovanguardista del texto a partir de la continua teorización de los mismos.

En esta combinación, sin embargo, la dialéctica cambia constantemente los límites de un lector y otro: el lector tradicional «entra» a la novela por las zonas tradicionales de la historia, pero es *empujado* a convertirse en un lector intelectual, cuestionante de sus propios principios estéticos y su posición ante la realidad. Por otra parte el lector intelectual, crítico, analítico, no parece ser el objetivo específico de la novela, o al menos, intenta ser desintelectualizado por el proyecto explícito, es decir *engañado* por el modelo caótico, arracional; una especie de trampa para el lector «aristocrático» de Barthes¹¹.

⁸ Tomamos el término de «neovanguardia» de L. Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, San Antonio de Padua, Castañeda, 1977.

⁹ En un sentido tradicional han sido vistas por L. Scholz en su libro citado, y también por Mario Gonoboff en «El hablar con figuras de Cortázar» en *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid, Fundamentos, 1986, atendiendo al problema de estrategias en relación al lector entre otros.

¹⁰ Decimos tradicional en cuanto a los nuevos cánones que empiezan a manejarse en la novela del siglo XX, puesto que, según lo expuesto, estaríamos hablando del lector específico de la novela romántico-realista del siglo XIX o del mismo Roberto Arlt en Argentina.

¹¹ Cr. R. Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, pág. 23.

Se podría hablar, entonces, de un mecanismo de doble dirección en cuanto al lector de *Rayuela*: por un lado hacia el tradicional empujado, removido, convertido, y por otro, hacia el hiperintelectualizado, el «aristocrático» de Barthes, engañado, ganado por la desintelectualización del proyecto Morelli.

El tránsito de estos dos lectores, sus diversos estados de conciencia y profundización apuntan, en definitiva, al proceso de liberación de donde debería surgir el lector libre: ni el tradicional, ni el desafortado, desplazado, caótico, propuesto por Morelli.

Por un lado el pastiche, la parodia, la inclusión intertextual, el juego lingüístico, la estructura, la metateoría explicitada, ganan al lector erudito, ávido de experimentos narrativos y de reflexión, desde la ficción literaria, de su propia tarea intelectual, pero, por otro, la historia de amor, los personajes cuasi idealizados de Horacia y la Maga, Talita y Traveler, el tema de la búsqueda de un centro trascendente (al mejor estilo Arlt), el sentimiento de angustia existencial que recorre la novelística anterior a Cortázar, ganan al lector tradicional, romántico-realista, zona sobre la cual, por supuesto, se superpone también la del lector más intelectualizado.

De la tensión de estas dos líneas es de donde surgiría, finalmente, el lector libre: cuestionante tanto del canon tradicional como de la aspiración a la renuncia de racionalidad. Es decir, si por un lado se propone la desestructuración total, no se concibe, sin embargo, una liquidación total de la literatura aun cuando se lo dice de tal forma. El «irracionalismo» entendido según una poética surrealista no aparecería en Cortázar sino como superficialmente puesto sobre sus ideas estéticas y como caracterización de una lectura vanguardista. En realidad la oposición parece plantearse entre racionalidad utilitaria y la instrumentación del absurdo como intelectualidad. Para liberarse de una racionalidad esquematizada, escritura y lector deberán explayarse a partir de recursos intencionalmente caotizados desde una minuciosa construcción intelectual.