

LOS «AUTORES» DE *RAYUELA*

Por Rita Gnutzmann

Existe una tendencia a distinguir en *Rayela* entre una búsqueda metafísica (de Oliveira) y otra literaria y lingüística (de Morelli), sin ver que ambas forman un conjunto y que ambas se sobreponen: Morelli expresa preocupaciones existenciales, y Oliveira se dedica a la literatura y crítica del lenguaje. Desde la publicación del *Cuaderno de Bitácora*¹ o «logbook», en el que Cortázar apuntó ideas, y hasta escenas, no cabe ninguna duda de la coincidencia e incluso identidad entre Cortázar-Morelli-Oliveira. De la primera pareja los críticos se han percatado pronto; además Cortázar lo explicó bien claro en su *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967): «Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro...» («Encuentros a deshora»).

Desde hace poco, según la página C88², sabemos que hay una «Identificación O-M» (Oliveira-Morelli). Pero realmente esta anotación viene a confirmar lo que podíamos sospechar a través de la lectura de *Rayuela*. Intentaré aquí recuperar los indicios que en ambos textos avalan la identificación Cortázar-Morelli-Oliveira y comprobar que los tres participan en la composición de la novela.

Como dice la editora Barrenechea, existen algunas alusiones en la novela al hecho de que también Oliveira se dedica a escribir, a pesar de que éste refute la idea rotundamente en la clínica ante Morelli³. Las primeras indicaciones de la escritura de Oliveira se encuentran al principio de los dos comienzos, es decir, en los capítulos 2 y 73 (comienzo según el «tablero de dirección»). En el capítulo 2 Horacio dice que no quiere «escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy». Sin embargo, tiene que haber habido intentos anteriores, puesto que afirma: «a veces procuro describir esta existencia», y no niega estar pensando en «escribir la novela que nunca escribiré... novela trascendente». Realmente el lector debe sospechar ya en este momento que Oliveira podría figurar como autor al estilo del Marcel de la novela *A la recherche du temps perdu*, o que sea por lo menos uno de los autores del texto cali-

¹ Julio Cortázar, Ana María Barrenechea, *Cuaderno de Bitácora*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1983. Se recomienda la lectura de la excelente introducción de la editora. Se cita *Rayuela* según la edición de Cátedra. Madrid. 1984.

² La letra «C» se referirá en este trabajo siempre al manuscrito del *Cuaderno*.

³ 154:736. En realidad ya en el texto de L. Harss, «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica» se leía: «El meduloso Oliveira, nos revela el texto en algún lado, es un escritor frustrado». No se sabe si se trata de palabras del autor o de Harss, ni a qué momento de la novela se refiere (en *Los nuestros*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1973, p. 298).

doscóptico que el lector tiene delante. Tanto más si se tiene en cuenta su alusión a un tiempo remoto: «En esos días del cincuenta y tantos... en ese entonces», como si el autor-narrador ya se encontrara por lo menos en los años sesenta (es sabido que *Rayuela* se publicó en 1963).

La misma situación del acto de escribir se repite a lo largo de la novela, como en los capítulos 80 (p. 562), 90 (p. 581) y 93 («artilugios de escriba, proxenetismo de tinta y de voces», p. 594). Al final del capítulo 93 califica todo lo anterior de «balance» lo cual también permite sospechar la existencia de un texto escrito. Lo mismo es cierto para el significativo capítulo 84, donde Oliveira discute las limitaciones impuestas al hombre mediante unas hojas secas con las que decoró su lámpara, y de las que no se dio cuenta Gregorovius, mientras que a Etienne le inspiraron como algo «épatant». El hecho de que el capítulo termine con dos addendas tituladas «suite» y «última suite» me parece suficiente prueba como para aceptarlo como texto escrito (p. 570s.).

También el comienzo según el «tablero» contiene indicios de un acto de escritura, no sólo por la acumulación de imágenes y por el lenguaje, sino también por las palabras del mismo Oliveira, que se queja de lo libresco de su discurso:

«Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura... ¿no será otra vez literatura?... Todo es escritura, es decir fábula» (p. 544s.).

Oliveira, como su demiurgo, lleva un «cuaderno» de apuntes y considera la literatura uno de los caminos de su «búsqueda»; de esta forma la literatura resulta ser tan importante como el amor (cita en el mismo instante a la Maga) para encontrar su centro (48:449s.). Horacio, además, con respecto a su poesía sufre de la misma incompreensión que el propio Cortázar, quien durante muchos años se negó a publicar sus versos (57:513).

Ser un gran escritor, en muchos casos y sobre todo en el de Cortázar, significa ser o haber sido un gran lector, título nada exagerado para Oliveira, quien sabe de las dificultades del «verbum dicendi» en la literatura y lamenta la falta de variedad del mismo: «decir, contestar» y similares, sin usarse otros verbos como «silbar» (alusión de Cortázar a la primera novela de Cambaceres).

Hay en *Rayuela* dos frases repetidas que podrían llevarnos a suponer que Oliveira las ha escrito:

— una, «Tantas veces me había bastado asomarme...». En este caso resulta evidente que Oliveira no la está escribiendo, puesto que la primera vez está «parado» en el Pont des Arts y la segunda está «leyendo» a Crevel en un café (21:232).

— La otra: «Pero el amor esa palabra...». En este caso, en cambio, sí se confirma la suposición. Aparece al final del capítulo 6 y al principio del capítulo 93, donde al parecer está escribiendo, pues declara: «estoy solo en mi pieza, caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengán», y termina escribiendo: «este balance elegíaco» (p. 593s., 597).

Todavía antes de analizar el *Cuaderno de Bitácora* conviene fijarnos en otro detalle de *Rayuela*. La novela está llena de símbolos para la búsqueda, tema central del texto. Se habla del «centro», del «mandala», «kibbutz», del puente o pasaje, del Ygdrassil, etc., y también de la «llave». Gregorovius, el doble de Oliveira en París, le explica a la Maga el carácter de Horacio con estas palabras:

«Adivina que en alguna parte, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco... en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces» (26:279).

Sus palabras no se quedan en mera metáfora sino que realmente en el encuentro y la (segura) muerte del escritor Morelli Horacio recibe su «llave» (y no Etienne, el pintor que le acompaña). Horacio se da perfectamente cuenta de lo trascendental del momento y de que no se trata de una simple llave de casa:

«lo único que le llegaba hasta las manos era esa llave a la alegría, un paso a algo que admiraba y necesitaba, una llave que abría la puerta de Morelli, del mundo de Morelli» (154:738).

Sospechamos que éste es el momento de su iniciación en el mundo de la escritura.

Una vez confirmado Oliveira como escritor, pasemos a la comparación del pre-texto, el *Cuaderno de Bitácora*, y *Rayuela*. El *Cuaderno* no es un primer esbozo de la novela tal como más tarde se imprimió, sino un conjunto de notas sueltas, de páginas casi en blanco, apuntes de ideas, lista de personajes, citas de varias fuentes, notas mnemotécnicas, llamadas de atención, y sólo excepcionalmente, el borrador de algún episodio como la escena de las palanganas. Como dice la profesora Barrenechea, el *Cuaderno* constituye «un diario que registra el proceso de construcción de *Rayuela* con ciertas lagunas». Al final del *Cuaderno* se ha reproducido otro tipo de pre-texto, escenas ya mecanografiadas que más tarde fueron descartadas de la novela. No me ocuparé aquí de este segundo tipo de pre-texto.

A pesar de que las notas manuscritas sean muy breves (aproximadamente 95 páginas, muchas de ellas sólo por la mitad cubiertas), resulta interesante para nuestro tema ver la inserción de los textos en la futura novela. Varias citas, sin atribución específica alguna en el *Cuaderno*, tampoco son adjudicadas a ninguna persona en *Rayuela*; así la cita de Meister Eckhardt de los *Beati pauperes spiritu* (C 116), que ocupa ella sola el capítulo 70. Pero resulta interesante observar que la cita aparece en el *Cuaderno* en francés, igual que la de Anaís Nin en inglés (C 114), pero ambas se integran en la novela en su traducción española. Más que para el problema que nos ocupa en este momento resulta importante en el contexto del narratorio, preguntándose qué lector tuvo en mente Cortázar al incluir la nota en español en lugar del texto original. Estaría en la línea de la pregunta de por qué no imprimió la novela según el tablero de lectura que introduce al principio, lectura a la que él personalmente apunta.

Otras notas son más sugestivas para nuestro tema, puesto que el lector comprueba que Cortázar las adjudica por igual a Morelli y a Oliveira. Las notas de Morelli están salpicadas de citas de otros autores; aquella en el capítulo 116 que habla en contra de la novela psicológica utiliza nada menos que tres apuntes del *Cuaderno*, sitio en que no consta ningún locutor o se dice simplemente: «A citar». El texto de Georges Bataille sobre los personajes «descarnados» que se mueven en un «mundo demente» provoca un comentario al margen del propio Morelli en contra de las novelas hedónicas con «psicologías», es decir, novelas (realistas) en las que el autor funciona como «voyeur», en vez

del «voyant» de Rimbaud (C 108, C 95). En el mismo capítulo copia textualmente una crítica de Lionello Venturi acerca de la pintura de Manet, la que de por sí forma una excepción en el *Cuaderno* (C 76) por ser mecanografiada. Más que el hecho de copiar la cita tiene valor el comentario de Morelli. Es una nueva muestra de la coincidencia de las ideas idénticas entre Morelli y su autor. Mientras que el crítico Venturi habla de «imágenes» y de «la ironía de la historia», Morelli lo corrige y se empeña en emplear la expresión «figura» en vez de «imagen». Para él Venturi se equivoca al hablar de una vuelta a la Edad Media en el arte de Manet; lo que realmente ocurre es que coinciden dos tiempos separados por varios siglos. Es obvio que detrás de esta crítica de Morelli está la teoría de la «figura» de Cortázar, ya practicada en *Los premios* y muy ampliada en *62. Modelo para armar*. Incluso las palabras que siguen constituyen una forma de definición de la figura cortazariana:

«desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo... (ciertos escritores y pintores) intentan una obra que... los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre» (116:659).

Se constata ya en este momento una preocupación metafísica de Morelli, parecida a la de Cortázar, quien explicó su teoría de la figura a Luis Harss de esta manera:

«Es como el sentimiento... de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras» (*op. cit.*, p. 278).⁴

Como ya se dijo antes, casi igual número de citas del *Cuaderno* se atribuye a Oliveira y a Morelli. Algunas se reconocen fácilmente, porque se reproducen textualmente, otras aparecen de forma disimulada en una discusión o dentro de un pensamiento. El poema de Ungaretti reaparece literalmente como epígrafe de uno de los capítulos del circo, asignado de esta manera a Oliveira, pero el mismo poema le vuelve a la memoria a Horacio en el puente de la Avenida de San Martín, si es que se trata de Horacio, puesto que sólo se habla de un «tipo» (C 77; 42:227). Es uno de los muchos capítulos preconizados por Morelli en su «libro» que evitan el nombre del protagonista. La cita de Klages «El espíritu juzga mientras la vida vive» (C 130) se debe deducir de un discurso de Oliveira contra los hombres de ciencia y nuestro mundo de cortisona, rayos gamma y elución del plutonio, todos ellos alejados de la vida. Gregorovius ayuda al lector al echarle en cara a Oliveira: «Eso ya lo dijo Klages» (99:617).⁵

También existe algún caso inverso: se adjudica una idea a un personaje en el *Cuaderno* y esta idea aparece como uno de los capítulos sin relación directa

⁴ Si no me equivoco Cortázar no incluyó la frase de Saint-Exupéry sobre el amor en *Rayuela*: «Amar no es mirarse el uno al otro, sino mirar los dos en la misma dirección» (C 83); curiosamente la recupera en *Vuelta al día en ochenta mundo* y la pone en boca de Morelli (Buenos Aires. Siglo Veintiuno. 1968, p. 208)

⁵ La creencia de los etruscos en el «mundo patet», la apertura del mundo durante tres días al año, le viene a la memoria a Oliveira en *Rayuela* (C 99; 43:425).

con la novela. Según C 53 «Oliveira piensa en la jazz session» sobre la vida, que vendría a ser como un comentario de otra cosa que no alcanzamos. Seguramente se le ha quitado la autoría de este pensamiento en *Rayuela* (capítulo 104) a causa de la excesiva concentración en el protagonista que Cortázar lamenta hacia el final del *Cuaderno* y cuya corrección se exige a sí mismo en un nuevo repaso del texto.

Tras este análisis de las citas del *Cuaderno* y su inclusión y aplicación a los personajes en *Rayuela* quiero dedicar un nuevo apartado a otras coincidencias entre Morelli y Oliveira, expresadas a menudo lingüística y simbólicamente.

En C 106 Cortázar da una descripción del carácter de Oliveira basándose en su rasgo principal, el de estar «désaxé», «descentrado»: «Crear, además que *hay* que estar désaxé dentro de este plano temporal-histórico, como condición necesaria para toda tentativa de acceder (en otro plano) a un centro, de hallar un eje». El apunte que sigue se dedica a Morelli con la misma palabra central «descentración»; Morelli la piensa llevar a cabo en su literatura, es decir, escribe un texto «désaxé» (C 107). Es obvio que el propio Cortázar utiliza la forma de espiral para su obra con un doble final abierto en vez del círculo cerrado que le sirvió como dibujo mnemotécnico durante el curso de escritura del *Cuaderno*. El círculo simboliza el «orden cerrado» (rechazado por Cortázar) y la espiral la «descentración» (C 49, C 126).

Más notable aún es la idea de ser «shamán» que se utiliza tanto para Oliveira como para Morelli. Su aplicación a Oliveira no puede sorprender, ya que lo vemos embarcado en la búsqueda desde el primer momento, búsqueda que incluye experiencias visionarias y mágicas. En C 57 se relaciona el circo con el «mandala», el «pasaje» y el «centro», todos conceptos claves de la novela. Cortázar incluso dibuja esquemáticamente el circo, en cuyo centro nos debemos imaginar «el orificio en lo más alto de la carpa roja... ese centro, ese «rojo» del que se habla al comienzo del capítulo 43 de *Rayuela*. En el texto de la novela no se repite la frase «Oliveira-shamán tiene que subir», pero se observa en el personaje el mismo deseo. Tal vez le resultaría el término demasiado esotérico en un contexto en el que el protagonista además recuerda la teoría etruscana del «mundo patet».⁶ Por la misma razón Cortázar cambió el título de la novela de «Mandala» en «Rayuela»: «Creo que ésto debe llamarse RAYUELA (*Mandala* es pedante)» (C 117).

Ahora bien, existe un párrafo sumamente importante que transcribo entero:

«¿Por qué escribo ésto —o cualquier otra cosa? Por el ritmo, porque todo lo que se tiende sobre el papel me viene con un balanceo, un *swing* que es para mí la única certidumbre de su necesidad y la única recompensa de mi trabajo. Por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto al Centro —sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi Mandala, es mi tarea de pobre shamán blanco en calzoncillos de nylon. Por la escritura me asomo a una *Oneness* como la sentía Keats en *Endymion*. Sí, el jazz es lo mismo; para mí es también el *intercesor*».

(C 47)

La primera parte, sobre la «escritura» y su «ritmo», parece referirse a Mo-

⁶ Cf. la nota anterior. En C 102 Cortázar insiste en el carácter shamánico de Oliveira: «El circo "Las estrellas". Si él, shamán, pudiera entrar ahí... Pero el Director no quiere».

relli⁷; mientras que la búsqueda, el descenso a las Madres, el recorrido por el mandala, el jazz como intercesor y el carácter shamánico, normalmente se relacionan en otras páginas del *Cuaderno con Oliveira* (cf. C 46, C 52). Pero el mismo pasaje, sin mención de un nombre concreto en el *Cuaderno*, se aplica enteramente a Morelli en *Rayuela* (cpt. 82).

¿Pero nos debe sorprender esta preocupación metafísica, si antes ya la descubrimos en el concepto de la «figura»? No es difícil encontrar otros momentos en los que Morelli se parece a Oliveira, con tanta «ansiedad metafísica» como éste. Realmente la primera nota de Morelli en *Rayuela* (y más tarde la del cpt. 71) habla del sentimiento de «lo otro», más allá de la realidad, de lo que siente «sed y sospecha». Llega a emplear nociones tomadas del budismo Zen, que inspiró a Cortázar y, como vimos antes, a Oliveira en la misma medida:

«Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser»
(cpt. 61)

Sin embargo, renuncia a este estado de gracia por sentirse demasiado viejo y haber entrevisto la posibilidad del «satori» demasiado tarde.

El capítulo 95 amplía el anterior con una larga descripción, por parte de Morelli, de los métodos budistas «koan», utilizados para obligar a los alumnos a abandonar sus categorías lógicas. Cortázar, Morelli y Oliveira coinciden de nuevo en el rechazo de las estructuras dualistas y racionales de Occidente. Algún crítico habla incluso de una «técnica narrativa al modo Zen» en *Rayuela*.⁸

Ahora bien, se puede hacer la prueba al revés y mostrar que también Oliveira-escritor discute problemas literario y lingüísticos. En las sesiones del Club de la Serpiente, se le atribuye un papel diferente al de los demás: Perico sería el lector-hembra, perezoso en sus hábitos de lectura y opuesto a toda renovación; Etienne es capaz de entusiasmarse con la literatura y las palabras, sin dudar de ellas como Horacio. Cortázar caracteriza a Etienne en el *Cuaderno* con unas pocas palabras significativas: «En la gran discusión Morelli, Etienne sacará a relucir sin asco toda la literatura, lo libresco» (C 61).

Oliveira, por el contrario, desconfía de las palabras y de la literatura y aplica su «ácido» también en este campo. Como Morelli, otra vez en términos químicos, busca la destrucción de la literatura para encontrar «el metal noble» (141:717). En su caminata hacia la casa de la Maga, Horacio medita sobre el lenguaje desgastado y sugiere «lavarse» de las «perras palabras» para acercarse de nue-

⁷ Cortázar confirma esta forma suya de escribir en la entrevista con E. Picon Garfield: «El jazz me enseñó cierta sensibilidad de "swing", de ritmo en mi estilo de escribir. Para mí las frases tienen un "swing" como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento. Por eso me preocupan siempre las traducciones... porque el ritmo prolongado intencionalmente habría llevado al lector al compás de su "swing"» (en *Cortázar por Cortázar*. Jalapa. Universidad Veracruzana. 1978, p. 130).

⁸ Me refiero a J. Alazraki en su introducción a la edición de *Rayuela* en la editorial Ayacucho.— En su prolongación en *Vuelta al día en ochenta mundos*, Morelli critica de nuevo el «aberrante dualismo de raíz occidental» (p. 207).

vo a su «uso original». Con su típico humor, Cortázar desinfla ideas y palabras grandilocuentes que le son queridas (p.e. «Toth, dios de la magia e inventor del lenguaje» o la sustitución de «mandala» por «rayuela»), aunque discuta problemas metafísicos o metalingüísticos, como en el diálogo ficticio que Oliveira entabla con Crevel, cuyo libro está leyendo:

«No viejo... hace rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponerme las» (21:233)

Ya se sabe que para la misma función le sirve la «h» colocada al principio de las palabras pomposas.

Antes de pasar a un nuevo capítulo, quisiera mencionar otra coincidencia entre Morelli y Oliveira para mostrar que Cortázar pensaba en ellos como dobles. Como nos dice Ana María Barrenechea, Cortázar se alegró mucho al ver que ella había insistido, en su reseña de *Rayuela* de la revista *Sur*, en que el protagonista no es un individuo egoísta, sino que para él, el problema «tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos» según sus propias palabras, o que «no hay salvación individual posible, y que las faltas del uno manchan a todos y viceversa» según Morelli (99:618; 95:601). Ambos son portavoces de una idea cortazariana apuntada en el *Cuaderno*:

«No me puedo salvar solo
No me puedo salvar sin que se salven los otros» (C 112)

Se comprueba, de paso, que es erróneo hablar del ensimismamiento y de la falta de compromiso con su prójimo por parte de Cortázar antes de su viaje a Cuba, error que el propio autor ha contribuido a divulgar. En el *Cuaderno*, sin embargo, la preocupación por el colectivo aparece exclusivamente en Oliveira.

Aunque los críticos ya hayan escrito largamente sobre la teoría de Morelli, resumo aquí sus aspectos esenciales y su aplicación práctica en *Rayuela*. Gran parte de los «capítulos prescindibles» revelan elementos al respecto, tanto en las «Morellianas» como en las discusiones del Club de la Serpiente⁹. El libro de Morelli, con sus reflexiones sobre el problema de la escritura, es un metatexto como su texto portador *Rayuela*.

A primera vista, es obvio que *Rayuela* es un conjunto de textos de muy diferente índole (prosa, poesía, notas de diario, puesta en escena, citas sueltas de otros autores...) y se habría merecido el subtítulo de «almanaque» que Cortázar había pensado darle en algún momento de su elaboración (C 44, C 61). En la «Morelliana» del capítulo 66, se explica la faceta compiladora de su obra, a la que igualmente se aplica el término «almanaque»¹⁰. La capacidad de

⁹ En el libro publicado por Julio Ortega, *La casilla de los Morelli* faltan los capítulos morellianos 60, 86, 99, 105, 107, 121, 136 y 154, el último, por lo menos al final, incluye teorías del mismo Morelli.

¹⁰ Cuando Cortázar publicó *Rayuela* en 1963, se podía considerar la novela realmente innovadora por incluir textos tan diversos; pero no es hasta *La vuelta al día y Último round* que practica la heterogeneidad de la que Morelli se regocija en el capítulo 136.

autoironía de Cortázar salta a la vista en el mismo capítulo, ya que llama «pésimos» a sus propios «diseños que aparecen al margen de sus notas».

La fragmentación conlleva una forma particular de lectura. En el *Cuaderno*, Cortázar hace casi desde el principio y con frecuencia remisiones a capítulos y escenas anteriores, es decir, oferta al lector una lectura a saltos. Al parecer Cortázar no tuvo en la memoria el mismo tipo de lectura salteada que ya propuso Macedonio Fernández en su *Museo de la novela de la Eterna*, sino que, en el *Cuaderno*, cita como modelos a Mallarmé y los pasajes intercambiables en la música (C 49). La misma libertad permite Morelli a su lector cuando tranquiliza a Oliveira diciendo que no puede cometer ningún error al insertar las nuevas hojas en su manuscrito, puesto que su «libro se puede leer como a uno le dé la gana... Lo más que hago, es ponerlo como a mí me gustaría releerlo» (154:737). También Cortázar favorecía cierto tipo de lectura, a pesar de que se plegara a los hábitos de la mayoría de los lectores al imprimir *Rayuela*.

Morelli no le tiende a su lector ningún puente «de ligazón inmediata, de articulación causal» (cpt. 97). Tampoco en la novela se ofrece estas ayudas para el lector perezoso. Los personajes aparecen y desaparecen en diferentes puntos sin explicar el por qué, a diferencia de lo que hace el autor todavía en alguna ocasión en el *Cuaderno*, como cuando dice que Oliveira, después de la ruptura con la Maga, se va una semana de París (C 78). Nunca se explica que la policía francesa expulsaría a Oliveira del país por indeseable; el lector lo ha de deducir del episodio con la clocharde y las alusiones de Gekrepten. Para este lector co-autor y co-pensador, Morelli sugiere dejar en blanco en algún capítulo el nombre de los personajes (C 99, cpt. 115), sugerencia puesta en práctica en todos los capítulos eróticos anónimos, en los escritos en primera persona singular, en el capítulo del Puente de la Avenida de San Martín, etc.

El antipsicologismo expresado por Morelli en el capítulo 62 y la reducción de los personajes a figuras movidas por fuerzas no racionales no se repite del todo en *Rayuela*, al menos no tanto como en la novela *62. Modelo para armar*, basada precisamente en ese capítulo de *Rayuela*¹¹.

Para su novela al servicio del hombre nuevo, Morelli propone como recursos la ironía, el humor, la autocrítica y el anti-climax (cpt. 79). *Rayuela* cumple abundantemente con esta propuesta. ¿Qué anti-climax mejor que las tortas fritas de Gekrepten tras una caída metafísica? En vez de otra escena sentimental o dolorosa de despedida entre la Maga y Oliveira, nos encontramos con un capítulo lleno de risas. El capítulo 75, con Oliveira delante del espejo, es paradigmático para la novela: cada vez que una escena bordea lo trágico o melodramático se la burla con el dentífrico de la ironía.

Ya vimos antes la denuncia de la insuficiencia del lenguaje por parte de Morelli y Oliveira; en el texto de la novela se expresa por medio de juegos lingüísticos en el «cementerio», en preguntas balanza, en el gliglico de la Ma-

¹¹ En *Libro de Manuel* (por error en la entrevista con Picon Garfield se habla de *62. Modelo*), hay la misma confusión con respecto al narrador. El propio Cortázar lo explicó en la entrevista con Picon Garfield: «Por un lado el que te dije es el observador que está haciendo fichitas sobre todo lo que pasa... es una especie de cronista... Por otro lado está Andrés que a veces habla en tercera persona y en primera... En principio todo el libro sería el resultado de las fichas del que te dije, pero el que te dije no podía conocer las escenas eróticas, por ejemplo», *op. cit.*, p. 57.

ga, en las construcciones antitéticas en las que una primera afirmación es contradicha por la siguiente —en fin, se exploran todas las posibilidades de abolir el binarismo y los clisés. En el *Cuaderno*, se sugiere incluso un efecto de «extrañamiento» mediante la desmembración de las palabras, al estilo de «el hom bremoreno se diov ueltay...» (C 39).

No es exagerado afirmar que Morelli-Oliveira y Cortázar proponen una literatura que va más allá de lo literario y que quisiera incluir experiencias vitales y trascendentales, siempre con el objetivo de llegar a formar, no sólo un nuevo lector, sino incluso un hombre nuevo.

En una discusión que se llevó a cabo sobre *Rayuela* en 1968, Lezama Lima sostuvo que era Oliveira quien debería escribir y no Morelli «que escribe la negatividad. Morelli es el hombre que va contra la escritura»¹². Creo que se ha mostrado suficientemente que son dos caras de un mismo personaje y que ambos reflejan las mismas preocupaciones del propio Cortázar en los campos literario, vital y metafísico.

¹² Lezama Lima et al., *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 18