TESIS
1997
05

EL EROTISMO COMO FORMA LÚDICA EN LOS PERSONAJES HORACIO-MAGA. HORACIO-POLA

POR
NABETSE ORDAZ

Trabajo de grado para optar al título de
Licenciada en Letras

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Caracas, 1997

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria i

Agradecimientos ii

Resumen analítico iii

Introducción iv

Capítulo I. Una aproximación hacia lo erótico..... 1

A.- Erotismo (interdicto y transgresión)..... 19

A.1.- Lo sagrado (las fiestas primitivas y el cristianismo)..... 23

A.2.- Lo profano (el cuerpo y el trabajo)..... 31

Capítulo II. Rayuela. La antinovela..... 38

A.- La metaficción..... 63

B.- El personaje 67

Capítulo III. Eros ludens..... 68

A.- Horacio-Maga: un delicioso desencuentro..... 77

B.- Horacio-Pola: el cuerpo cósmico..... 88

C.- Del discurso corporal o la sensualidad del lenguaje..... 91

Conclusión..... 95

Bibliografía..... 97

Hemerografía..... 102

Al amor reinventado en el cuerpo

AGRADECIMIENTOS

A mis padres. Compañeros indispensables en los momentos difíciles.

A Beatriz, que con serenidad confió en este trabajo investigativo.

A mis amigas que, siempre presentes, compartimos alegrías y desvelos.

A Douglas , por su gran sentido de la responsabilidad.

RESUMEN ANALÍTICO

Servidor de la vida y de la muerte, el erotismo comporta otra forma imaginaria que abre paso a la comprensión del mundo y de nosotros mismos. Es un estado en el que a un tiempo perdemos nuestra identidad y nos recobramos como sensaciones. La presente investigación inserta este complejo fenómeno de la inventiva humana en la relación establecida entre los personajes de Horacio y la Maga y Horacio y Pola. Con un enfoque netamente literario y una metodología documental, nuestra intención es dar cuenta de cómo en **Rayuela** el discurso de lo erótico deviene palabra carnalizada, expresión del frenesí sensorial que posibilita el contacto con la noche primigenia y el tiempo olvidado. Penetración simbólica, la escritura de Cortazar pugna por descender a las profundidades del cuerpo, al verbo que liberado de las sumiciones gramaticales, se reintegra a la conjunción armonica de lo femenino y masculino universal.

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos antiguos el hombre se ha ocupado en explicar las configuraciones de esos fenómenos tan misteriosos que le rodean. Liberado y preso a un tiempo en la estructura del lenguaje, intenta desentrañar el sentido último de la vida a través de formas imaginarias, despliegues de la fantasía que puedan aprehender la justificación de su existencia. Para ello resolvió inventar el lenguaje del amor. Disparador contradictorio y enigmático, el amor, el eros penetrable y penetrado, se muestra ante nosotros en toda su complejidad con el firme propósito de hacernos su confidente y su mensajero. Es entonces cuando surgen dos espejos en los cuales, simultáneamente, podemos ver nuestra imagen del mundo y nuestros deseos más profundos: el discurso del cuerpo y el discurso literario. Conjugadas, estas dos formas nos muestran lo ilimitado del pensamiento humano y de su poder creador.

Eros restituido en la palabra es devuelto a su materialidad, al encuentro de rechazo y aceptación de un tú y un yo de los que sólo conocemos el lenguaje de la voz que comunica, de la piel que es acariciada y nombrada. Así, el fenómeno erótico se conecta con aquellos campos que intentan explicarlo. De ahí que con el desarrollo

intelectual se le defina como un deseo de la belleza sublime (Platón), con una fuerza instintiva, sublimada en el trabajo (Marcuse) o como una "metáfora de lo sexual" (Paz). Lo importante es comprender que independientemente de las formas explicativas que se le impongan , su valoración está en que es capaz de provocarnos, de invitarnos a conocerlo.

En este contexto, Rayuela nos permite, en sus deliciosos personaje insertar el erotismo a través de Horacio y Maga, en sus múltiples niveles de significación insertaremos el erotismo considerando que nuestra metodología es netamente documental pero sin olvidar lo que de poético y construcción fantasiosa poseen los dos.

I.- UNA APROXIMACIÓN HACIA LO ERÓTICO

Erotismo (Del gr. Ερως. Ερωτος, amor, e – ismo) m. Amor sensual. Carácter de lo que excita al amor sensual. Exaltación al amor físico en el arte[2]

La historia definida como la interpretación o el sentido que tiene para nosotros el pasado, se fundamenta en el estudio de las diversas manifestaciones, cambios y elementos constitutivos de lo que hemos denominado cultura, entendida ésta antropológicamente como una forma de vida adquirida socialmente (pensamiento, sentimiento y actuación) por un grupo de personas. Ampliando esta noción Marvin Harris señala: "...La cultura [...] en su sentido etnográficoamplio, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral [...] y cualquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad...[3]

Así, y para una mayor comprensión del término "**Cultura**", el materialismo histórico (ciencia antropológica surgida en el siglo XIX) ha

[2] Real Academia Española, **Diccionario de la Lengua Española**, pág. 865.

[3] Harris Marvin, **Introducción a la antropología general**, pág.145.

optado por señalar una estructura conocida como patrón universal, la cual revela, sin duda, la lucha adaptativa del hombre hacia la naturaleza en vías de una justificación de sí y de lo que le rodea. Su división comprende la infraestructura (que se ocupa de los modos de producción y reproducción), la estructura (que comprende lo económico y sus relaciones) y la superestructura (que está relacionada con manifestaciones expresivas tales como la religión, el arte, etc.).

La referencia a esta última es indispensable ya que denota la búsqueda por parte del hombre de hacer inteligibles acontecimientos ocultos, intangibles. Es decir, al ser el hombre un ente social, su visión de mundo responde a un proceso mental por el cual el *logos* (razón) se ocupa de señalar, introyectar y conceptualizar lo imaginario, de representar simbólicamente lo misterioso. En este sentido, la mitología griega forma un sistema de representación que acerca lo misterioso y lo humano por medio de figuraciones antropomórficas. Una de las concepciones que ha preocupado más al hombre occidental ha sido la de lo erótico.

Denominado Cupido o Amor por los Latinos, Eros remite siempre a una extraña fuerza por la cual se juntan, a modo de repulsa y atracción, los elementos más disímiles (la luz y la oscuridad, el cuerpo y el espíritu, el sexo

y su transformación en idea). Siguiendo su esencia contradictoria, en **El Banquete** tiene por padres a Penia (diosa de la pobreza, y por tanto siempre busca el amor) y Poros (dios del recurso que siempre se las ingenia para conseguir lo que desea)[4], o según la mitología griega, Eros en sus conquistas logra unirse a la mortal Psiquis (personificación del alma). En este sentido Pierre Grimal señala:

> Eros es el Dios del amor.[...] En las teogonías más antiguas, Eros es considerado como un dios nacido a la par que la tierra y salido directamente del caos infinito, y como tal, era adorado en Tespias, en forma de una piedra bruta [...], a veces se le tiene por hijo de Ilitía, de Iris, o de Hermes y Artemis Ctonia, o bien- y es ésta la tradición más generalmente aceptada- por hijo de Hermes y Afrodita.[...] Una de las más célebres leyendas en que Eros desempeña un papel es la romántica aventura de Psique, historia tratada como un cuento y cuyos orígenes hay que buscar probablemente en las fábulas de <<milesias>>[5]

El erotismo, siendo parte del pensamiento, se manifiesta como un aspecto de la vida exclusivamente humano. Su fundamento es la sexualidad, lo instintivo; pero por su función en lo social es cultura. El erotismo es sexualidad transfigurada en la medida en que su objetivo principal es la búsqueda y el encuentro con el placer, lo sensual, lo fantasioso y no la simple reproducción puesto que, como señala George Bataille, "... Lo que diferencia

---

[4] Platón, "El Banquete", **Diálogos**, pág. 171.

[5] Pierre Grimal, **Diccionario de Mitología Griega y Romana**, pág.171.

al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción..."[6]. Ampliando esta idea Octavio Paz indica: "...Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres..."[7]

En vías de un conocimiento más profundo del fenómeno erótico tendríamos que admitir su relación con la sexualidad en tanto instancia independiente que, sin embargo, forma parte del mismo universo vital. La sexualidad es un acto indiferente, básicamente animal-instintivo, de donde la naturaleza se sirve de la especie con fines reproductivos. En ella se evidencia una crisis pletórica que sostiene una ambigüedad, ya que el ser pasa del sosiego a una agitación extrema, y a su vez, esta violencia llama a la discontinuidad, al desprendimiento (fenómeno que con el desarrollo de este trabajo será explicado en su relación con la muerte y la proyección de continuidad).

El erotismo es un fenómeno singular que remite a la dominación de lo sexual, que insertado luego de forma sublimada en lo social, y gracias al

---

[6] George Bataille, **El Erotismo**, pág.23.

[7] Octavio Paz, **La Llama doble**, pág.14.

elemento fantasioso (id: parte del complejo mental regido por el principio del placer según la teoría freudiana)[8] busca otros espacios, lo trascendente, mas allá de nosotros. Por consiguiente, según Paz, lo Erótico es "la metáfora de lo sexual"[9], o de acuerdo a la apreciación de Francesco Alberoni, "...No proviene de las cosas y no las domina. Se yuxtapone a ellas, aparece junto a ellas..."[10]

En este punto es importante enfatizar por qué el dispositivo esencial que mueve oscilando a las formas sublimadas del instinto sexual (a saber: el erotismo y el amor) es la fantasía. Según Jung, la fantasía es "...la actividad creadora de la que salen las respuestas a todas las preguntas contestables. Es la madre de las posibilidades..."[11]. Por tanto, su intrusión es la posibilidad de concebir un otro objeto-sujeto imaginario, simbólico o real.

El erotismo (fenómeno social por el deseo, forma social de la sexualidad) y el amor (establecido como un sentimiento donde se conjuga lo electivo, la atracción y la libertad) son aspectos que, desviando o aplazando lo meramente reproductivo, pertenecen de manera relativa a estadios

---

[8] Cf. Herbert Marcuse, **Eros y Civilización**, pág.74.

[9] Paz, ob.cit, pág.10.

[10] Francesco Alberoni, **El Erotismo**, pág.74.

[11] Citado por Marcuse, ob.cit., pág.143.

independientes revelados en un principio de unidad caracterizado por la presencia de otredad. Este anhelo de lo otro declara la búsqueda de un objeto del deseo, un proceso dialéctico por el cual aquél es yo mismo, alejado y parecido a mí, objetivizado e interiorizado en mí. Es por ello que Bataille refiere: "...el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre [...] busca sin cesar afuera un objeto del deseo [...], el cual responde [...] a la interioridad del deseo...".[12] Esta noción podría completarse con la idea de Julia Kristeva para quien "...en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y el sentido del discurso amoroso..."[13]

No hay amor sin erotismo ni erotismo sin sexo. Esta afirmación denota no sólo que sexo, erotismo y amor tienen fronteras que ceden en un continuo movimiento de avance y reconocimiento, sino también (y éste es quizás uno de los puntos más importantes a considerar) erotismo y amor son expresiones de lo humano, condensadas y expuestas en y por el lenguaje, lo cual señala todavía más su intención representativa, simbólica.

Asimismo, y de nuevo observando lo que de pendular hay entre erotismo y amor, es necesario dar cuenta de su justa valoración en la medida

[12] Bataille, ob.cit., pág.45.

[13] Julia Kristeva, **Historias de amor**, pág.2.

en que tomemos a examen no el sentimiento amoroso (admitido y practicado universalmente por cuanto su base es la atracción hacia una persona única, su elección), sino la idea histórica que del amor nos ha delegado la literatura, y más concretamente, los poetas y novelistas.

Afirmando desde un principio, cabe señalar que Occidente ha derivado su idea del amor a partir de la conjugación de la filosofía platónica y el pensamiento cristiano. En **El Banquete**, Sócrates, según lo escuchado por Diotime, expone la concepción del amor de acuerdo a una escala ascendente que comienza desde la contemplación de un cuerpo hermoso extendiéndose luego a la belleza del alma, la rectitud de los actos y el conocimiento de las ciencias todas para finalizar con el encuentro supremo: la ciencia de lo bello. La belleza que por ser atemporal, perfecta y sublime, existe "...eterna y absolutamente por ella misma y en ella misma..."[14]

Este discurso filosófico debe ser entendido bajo una premisa fundamental: el cuerpo es materia informe, finita, cuya recta actualización se da en la perpetuación de la especie de "hombres virtuosos" y por ende, de seres inmortales. En palabras de Diotime: "...porque la generación es la que perpetúa la familia de los seres animales y les da la inmortalidad..."[15]

---

[14] Platón, ob.cit., pág.126.

[15] Ibíd., 122.

Mas si el objeto del amor está dirigido sólo al goce sensual no se evidencia verdadero amor puesto que no engendra en lo bello. El texto nos lo muestra: "...Por esto el ser fecundante, al acercarse lleno de amor y júbilo a lo bello, se dilata, engendra y produce. En cambio, cuando triste y enfriado se aproxima a la fealdad, se vuelve de espaldas, se contrae, se torna reservado y no engendra, llevándose con dolor su germen fecundo..."[16]

Por tanto, el amor se convierte en búsqueda del conocimiento, de la excelsa verdad de lo justo y lo templado: "...La sabiduría es una de las cosas más bellas del mundo; ahora bien: el Amor ama lo que es bello, luego hay que convenir en que el Amor es amante de la sabiduría..."[17]

¿ Reflexión erotizada del amor? Sin duda, ya que es una aventura solitaria donde la presencia real de un ser-sujeto tangible no se admite. Esto denota tanto una descarnalización como la proyección amorosa hacia un otro abstracto, lejano. En reflexiones de Denis de Rougemont:

> Platón habla en **Fedro** y en **El Banquete** de un furor que va del cuerpo al alma para trastornarla con humores malignos. No es el amor que él alaba. Es otra especie de furor o de delirio [...]. Así es el amor platónico: <<delirio divino>>, transporte del alma, locura y suprema razón [...], pues el amor es la vía que sube por los grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y la materia.[18]

[16] Ibíd., 122.

[17] Ibíd., 119.

[18] Denis de Rougemont, **El Amor y Occidente**, pág.61.

Por su parte, La *ascesis* en el amor cristiano se expresa en un acercamiento a Dios dado en la comunión (cumplimiento de la palabra divina y obediencia a la Iglesia), y gracias, a la encarnación. En el Evangelio, San Juan dicta: "...Y aquel verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros (y vimos su gloria, gloria como del unigénito del padre), lleno de gracia y verdad..."(Juan, 1, 14)

Cristo vino hacia la tierra a revelar la palabra del Señor y a infundir tanto el amor divino como el amor al prójimo (*Agape* es caridad. El sentimiento de igualdad entre los hombres). Así, el hombre , luego de haber perdido el contacto directo con Dios (su pecado fue comer del árbol de la ciencia del bien y del mal), regresa de nuevo a él por medio de la fe y del seguimiento de su mandato.

Dios nos ama y está entre nosotros (Concepción distinta a la platónica donde "lo divino" es increado, suprema idea) para de esta forma extender la caridad hacia el otro y en su hijo salvar al justo y condenar al injusto, mentiroso e impío. Sin embargo, existe una divergencia primordial entre la concepción platónica y la cristiana (en cuanto al alma y al cuerpo se refiere), ya que en la primera el alma inmortal abandona el cuerpo para luego

ascender, mientras que en el cristianismo ocurre la resurrección de la carne. Afirmemos de nuevo: la filosofía platónica implica descarnalización; la religión cristiana resucita el cuerpo en el día del juicio final.

Ahora bien, con la separación definitiva del cuerpo y el alma (por un lado se condena lo meramente sensual y por otro lado se glorifica el espíritu) la doctrina cristiana deriva en una prédica de la castidad y en institucionalización de los deseos carnales y las fuerzas reproductivas en el estatuto denominado matrimonio. De esta forma ¿en qué momento histórico y cómo se manifiesta lo instaurado como la verdadera idea del amor occidental? La respuesta señala una suerte de sustitución en las líneas que conforman la *ascesis* planteada tanto por la filosofía platónica como por el cristianismo.

Con la presencia de una dama perteneciente a la nobleza feudal (ser divino humanizado) y el amor que le profesa un poeta provenzal (siervo de su amada y de sus impulsos amorosos) se cumple uno de los disparadores fundamentales de lo conocido como amor cortés La idea básica del estudio de Rougemont en **El Amor y Occidente** plantea que es en la nobleza feudal del Mediodía de la Antigua Galia(S.XII) donde surge, no una simple idea, sino un complejo vivencial, una ética que responde a una sentimiento

pasional del amor cuyas características básicas han encontrado seguimiento a todo lo largo de las manifestaciones culturales de occidente, y más concretamente, en su lírica.

La cortesía y sus leyes (*fin'amors.* Amor refinado) remite a una dialéctica en la cual la dama, no siendo sujeto amoroso sino objeto, recibe con agrado los poemas cantados por el trovador (formas líricas que, como el zéjel y las jarchas, evidencian una influencia arábigo andaluza). Sin embargo nace el impedimento y la transgresión: la amada es casada.

El obstáculo matrimonial da cuenta precisamente del juego erótico en la medida en que el amante tenía que pasar una especie de prueba (*assai*) que consistía en contemplar su cuerpo desnudo más no en dejarse llevar por el impulso carnal.

En este proceso no podía llevarse a cabo el fenómeno reproductivo puesto que estas ansias de perpetuación sólo eran concedidas al matrimonio donde, como señala acertadamente Denis de Rougemont:

> La fidelidad se asegura contra la infidelidad por el simple hecho de que acostumbra a no separar el deseo y el amor [...]. Por ello el hombre que cree en el matrimonio ya no puede creer seriamente en el <<flechazo>>, y aún menos en la <<fatalidad>> de la pasión.[19]

[19] Rougemont, ob. cit., pág.317.

En búsqueda de una significación que englobe el principio del amor cortés no podemos apartar que el hecho se sostiene en una ceremonia (transformación de lo sexual, despliegue de la fantasía) que denota la utilización de una forma comunicacional tan primitiva como la oral. Así, la palabra se torna efectiva creación, representación poética de una pasión fatal cuyos basamentos justifican cierto maniqueísmo. Es en el enfrentamiento y las contradicciones existenciales que reúne el amor en sí donde se dan ciertos elementos que de manera acertada Paz expone en **La Llama doble**. A saber: exclusividad (gusto por la posesión y el dominio), libertad (acción voluntaria de entrega), el obstáculo y su violación (presencia inherente de la pasión como fatalidad), cuerpo y alma (creencia en la unidad de lo tangible y lo etéreo).

En el pensamiento antiguo ya eros tenía por naturaleza la unión armoniosa de los contrarios: de lo discontinuo a lo continuo, lo terrenal y elevado, el dolor y el placer, lo finito y lo eterno, Eros y Tánatos. Asimismo se reafirman las ansias de completud (mito del andrógino) que luego y de manera diferente se extiende hasta el mismo pensamiento cristiano (Adán y Eva). La Biblia refiere en el Génesis: "...Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y allegarse ha a su mujer, y serán una sola carne..."(sic)

(Génesis, 2, 24). Igualmente Platón señala en El Banquete:

> Al principio hubo tres clases de hombres: los dos sexos que subsisten hoy día y un tercero compuesto de estos dos.[...] Este animal formaba una especie particular, que se llamaba andrógina porque reunía el sexo masculino y femenino.[...] Una vez hecha esta división, cada mitad trató de encontrar aquella de la que ha sido separada. [...] Se da el nombre de amor al deseo de volver a recobrar aquel antiguo estado.[20]

Con el fin del amor cortés termina la civilización provenzal. Sin embargo, sus formas líricas se extienden por toda Europa y así, insertadas en otro contexto, se mantienen los contenidos básicos de la tensión que hay en las formas humanas de la pasión. El ejemplo prototipo de amor desgraciado es, sin duda, la novela en verso **Tristán e Iseo**. El *Román*, según estudio hecho por Denis de Rougemont, es un mito en cuanto que es "...una fábula simbólica, simple y patente, que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas [...] [y que] responde a [...] las reglas de conjunto social o religioso..."[21]

Este "mito", cuyo entorno son las órdenes de caballería, revela un sentimiento doloroso de la pasión. Podríamos señalar que hasta trágico, ya que los amantes, al ser víctimas de la fuerza poderosa e irracional del amor,

[20] Platón, ob. cit., 105-108.

[21] Rougemont, ob.cit., pág.19.

no encuentra otra salida a la culpa por la infracción del código matrimonial y al fuego que los abraza más que en la muerte. Esta sería la representación última de la consumación amorosa.

El texto así lo confirma:

> Tristán no respondió, diose media vuelta, cara a la pared y susurró: <<Iseo, no habéis querido recurrir a mi lado. Hoy debo morir por vuestro amor>>[...] [Iseo contesta] <<Amado Tristán, has muerto por mi amor : no hay razón para que viva yo. [...] Tendióse sobre el cadáver de Tristán, cara a cara, boca con boca y en ese postrer abrazo sucumbió a lo atroz de su dolor en medio de un sollozo (sic).[22]

La influencia de este mito está presente en todas las historias célebres de amor de nuestra literatura. Así lo confirma Dante en **La Divina Comedia** o Shakespeare en **Romeo y Julieta**. El primero, durante su peregrinación por el segundo circulo infernal, comprobó cómo Paolo y Francesca, por sus apegos al goce sensual, terminaron en la destrucción final y en el castigo divino que hizo vagar sus almas unidas por siempre. Francesca en su desgracia dice:

> Leíamos un día por pasatiempo las aventuras de Lanzarote. [...] .Cuando leíamos que la deseada sonrisa de la amada fue interrumpida por el beso del amante, éste que jamás se ha de separar de mí, me besó tembloroso en la boca; [...] aquel día ya no leímos más.[23]

---

[22] Béroul, **Tristán e Iseo**, págs.221-222.

[23] Dante Alighieri, **La Divina Comedia** pág. 22

En Romeo y Julieta también los amantes, por una suerte de voluntad y destino, prefieren la tumba a estar separados en vida. Ante la muerte del amado, Julieta exclama:

> ¡Labios, sellad con este beso puro
> un pacto eterno con la muerte ansiosa!
> [...] ¡ Esta es tu vaina!
> ¡Aquí te quedarás!. ¡Dame la muerte![24]

Siguiendo la idea Rougemont, hemos revisado cómo el mito de la cortesía, a lo largo del desarrollo cultural, ha conservado sus rasgos básicos aún con ciertas metamorfosis que alcanzan, incluso, hasta nuestro siglo. Pero ocurre que éste, tomado en principios como la expresión colectiva de lo misterioso y natural que pueda haber en la pasión amorosa, pierde el contenido sagrado cuando el hombre de impulso casi faústico (entiéndase el término bajo la concepción de Spengler sobre el alma *faústica* como: "...una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias [...] cuyo símbolo primario es el espacio puro, sin límites...")[25]

---

[24] William Shakespeare, **Romeo y Julieta**, págs. 112-114.
[25] Oswald Spengler, **La Decadencia de Occidente**, pág. 265.

pretende abarcar todo el campo cognoscitivo por medio del método científico y la racionalidad cartesiana. Es la época moderna que se empeña en el análisis y la justificación exhaustiva de lo natural y la realidad humana.

Continuando la idea, este amplio estudio por el conocimiento se inserta también en lo literario como una búsqueda exploratoria del pensamiento humano, y por ende, de la pasión (ejemplo de ello: Sthendal o Flaubert). En palabras de Cortázar: "...La novela enfoca los problemas de siempre con una intención nueva y especial: conocer y apoderarse del comportamiento psicológico humano y narrar eso, precisamente eso..."[26]

El mito ahora se vuelca no en la explicación sino en la evidencia silenciosa de lo natural, estrategia manipuladora que elimina toda dialéctica, cualquier pretensión de ir más allá de lo visible. Denis de Rougemont señala cómo en esta transformación sucede que "...El culto del amor-pasión se ha democratizado de tal modo que pierde sus virtudes estéticas y su valor de tragedia espiritual. [...] Queda [...] esa literatura de la pasión, esa publicidad

que se le hace, esa moda de aire comercial.[27]

---

[26] Julio Cortázar, "Situación de la Novela", pág. 226.

[27] Rougemont, ob,cit., pág.25.

Sin duda, toda la disgresión sobre la historia del amor en Occidente solicitaría un conocimiento más específico y profundo. Nuestro estudio sólo pretende exponer con brevedad los puntos de contacto que hay entre el amor pasión y el erotismo. En este sentido es necesario puntualizar las fronteras existentes sería petrificar el valor estético y fantasioso de estas dos manifestaciones de lo humano.

El amor pasión-amor cortés responde a un sentimiento mortal que en la fusión de los cuerpos sustrae la reproducción. De ahí que en lo profundo lo erótico se presente intenso disfrute en lo sensual. Un momento por el cual la identida se difumina, se pierde en el otro y vuelve en sí a la calma.

Planteando, sin embargo, que el problema no se extiende en lo fácil, ¿Cómo visualizar el fenómeno erótico?, ¿A qué alude esta manifestación de la cultura? Este trabajo pretende analizar los aspectos inherentes al fenómeno erótico mediante los diversos estudios que de él se han realizado (sociológico, psicológico, antropológico, filosófico y literario). Posteriormente, y siguiendo la línea de conclusión, se aplicará a la obra **Rayuela.**

Etimológicamente, Erotismo indica "amor sensual", "aquello que lo

glorifica", "exaltación representativa de lo corpóreo".[28] Esta acepción responde a un hecho fundamental: el deseo y la imaginación conjugados en la mente humana. Son los dispositivos que, apartando el instinto primario de reproducción, dan cabida a una forma distinta de concebir la realidad del cuerpo. Regodeándose en él lo extrapola hacia un nuevo sentido del placer, hacia otra dimensión.

El Erotismo es manifestación social, creación que, ligada a la experiencia interior de cada individuo (su manera de sentir y representar deseo, líbido, necesidad y fantasía)forma parte esencial de la vida.

En esta línea Rubén Monasterios, en un interesante artículo, declara lo erótico como un fenómeno que está: "...asociado al deseo sexual determinado por el instinto y estimulado por la fantasía puesta en función de su potenciación, satisfacción y reactivación; en menos palabras: erotismo es la imaginación puesta en función de la sexualidad..."[29]

A. EROTISMO (interdicto y transgresión)

[28] Real Academia Española, ob.cit., pág. 865.

[29] Rubén Monasterios, "Erotología y Sexología", artículo aparecido en **El Nacional**, Caracas, 20 de Octubre de 1996, pág. C/4.

En un acercamiento al pensar y accionar del hombre debemos afirmar su visión de mundo como un hecho lingüístico gracias al cual se sabe nombrado y defendido de lo natural. Se inserta entonces el erotismo como forma discursiva que edifica y señala la realidad. Su desprendimiento de lo sexual animal remite a la instancia de lo cultural cuyos elementos formales son la presencia dialéctica del interdicto y la transgresión. Así lo señala Paz: "...Sometidos a la perenne descarga eléctrica del sexo, los hombres han inventado un pararrayos: el erotismo. Invención equívoca [...], el erotismo es dador de vida y de muerte [...] es represión y licencia, sublimación y perversión..."[30]

En principio la cultura primitiva supone lo que Ernest Gellner, en su obra **El arado, la espada y el libro. La estructura de la historia humana** denomina "revolución neolítica"[31]. Ésta al abarcar dos momentos históricos relacionados por continuidad (etapa de caza-recolección y etapa agrícola), da cuenta de una reacción y un desarrollo del quehacer humano frente al contacto directo con lo natural.

La prehistoria (anticipo del neolítico u *homo faber* se caracteriza por pequeñas comunidades de individuos cuya actividad principal consistía en

[30] Paz, ob.cit.,pág.17.

[31] Ernest Gellner, **El arado, la espada, y el libro**, pág.21.

satisfacer de forma inmediata las necesidades alimenticias. El hecho de que esta colectividad se dedicara a cazar o recoger los frutos directos de la tierra apunta a una necesidad de interés común, de coherencia social que exige la presencia de un ente social (llámese sacerdote o *shamán*) capaz de explicar la realidad y de hacer entender los fenómenos de la naturaleza.

Con la aparición del *homo faber*, y al hacerse las comunidades más amplias, la solidaridad disminuye en vías de una mayor y más efectiva producción de bienes; surge el trabajo como resultado de aplicar esfuerzo y eficacia productiva a los recursos del medio ambiente (comenzó la domesticación de animales y el refinamiento de instrumentos de caza).

La visión de este mundo naciente corresponde a una mezcla de lo natural y lo divino. Así, al primer asombro frente a la muerte y los instintos sexuales, el hombre creó un interdicto general fundamentado en el ordenamiento y la calma conferidos al campo del trabajo. Ambos instintos (el de la muerte y los sexuales), al contener movimientos de violencia, conjugan un sentimiento angustioso determinado por la experiencia discontinua del ser. La muerte y más aún, la descomposición del muerto, resulta un contacto temeroso con lo desconocido. Según la idea de Bataille, la actividad sexual contendría un despilfarro de energía que, igualmente,

muestra una especie de repulsión hacia los espasmos orgánicos.

Partiendo de la teoría freudiana, Marcuse propone en su estudio sociológico que el nacimiento y desarrollo de la civilización occidental se basa en la subyugación permanente de los instintos primarios. Es decir, al estar conformada la estructura mental por tres instancias (id, ego y superego)[32] que funcionan de manera dinámica se hace necesario un refreno de la violencia contenida en éstas y un restablecimiento objetivo de la realidad por medio de la intrusión del principio de la realidad (ego) en el principio del placer (id). Por ende, los instintos animales son reprimidos, modificados, y transformados en humanos.

Sin embargo, como bien señala Bataille en **El Erotismo**, la dinámica social se define en el juego dialéctico que existe entre la contención de estas fuerzas instintivas y la presencia transgresora. De hecho, la evidencia del interdicto no hubiese sido posible sin su intervención en la violencia.
Por ello Bataille señala que

---

[32] El id se rige por lo inconsciente. Su finalidad es satisfacer los instintos según el principio del placer y no la autoconservación. El ego se ocupa de representar el mundo ante el id. Reprime los impulsos incompatibles con la realidad al tiempo que cambia o desvía la gratificación en elmismo. El superego se remite a la dependencia del niño hacia los padres. Por él, se extiende el complejo de Edipo y el principio de dominación. Cf. Marcuse, ob.cit.págs, 41-42

> Si la oposición no hubiese ella misma de alguna manera participado de la violencia horrible para uso de todos, la razón sola no hubiese podido definir con bastante autoridad los límites del deslizamiento[33]

Dentro de este contexto, lo erótico se liga primeramente a aquellas actividades del hombre que funcionan de manera solemne e introducen la noción de caída del interdicto, es decir, la transgresión organizada.

[33] Bataille, ob.cit, pág.90.

A.1. LO SAGRADO (las fiestas primitivas y el cristianismo)

Continuando con la propuesta de Bataille, el aspecto más remoto del erotismo se da en las fiestas colectivas (orgías) y en los sacrificios. En ambas ceremonias lo erótico se revela como un momento en que, al ser el placer un fin en sí mismo, se da una superación del horror ante la discontinuidad dada en la muerte.

En la medida en que lo prohibido genera en la experiencia interior una sensación de pavor sucede el objeto del deseo que lleva a infringirlo, y así, lo particular-cerrado nos conduce al sentido de la muerte como continuidad del ser. Luego del período de abstinencia viene el de desenfreno (transgresión organizada. Espacio de lo sagrado donde el hombre, al aproximarse a lo violento-animal, libera la angustia producida por el interdicto). Ejemplo de ello son los sacrificios de animales, los cultos fálicos del neolítico, las bacanales y las saturnales de la antigüedad grecorromana.

Para los antiguos (Egipto y Grecia), el sacrificio del animal era concebido como una violación ritual que indicaba el movimiento erótico en el momento en que se desafiaba la imagen de la muerte. Por su parte, el carácter sagrado en la orgía se mezclaba con el frenesí sexual, lo cual producía que el objeto

del deseo no se destacase en la excitación colectiva. Aquí lo erótico funcionaba en el aplazamiento de la reproducción, en el disfrute intenso de los placeres físicos. Como sostiene Bataille:

> La orgía es el aspecto sagrado del erotismo, en él la continuidad de los seres, más allá de la soledad, alcanza su expresión más sensible [...] la continuidad, en la orgía, es imperceptible, los seres, en el límite están perdidos en ella, en un conjunto confuso[34]

De esta manera Eros, desde un principio, remite a una metáfora doble: placer y muerte, ambos momentos considerados en el estudio hecho por Marcuse:

> Porque la muerte es la negación final del tiempo y el <<placer requiere la eternidad>>. La liberación del tiempo es el ideal del placer. El tiempo no tiene poder sobre el id, que es el dominio original del principio del placer. Pero el ego, a través del cual el placer se hace real, está enteramente sujeto al tiempo.[35]

Entendiendo lo erótico en ese movimiento pendular donde se conjuga lo placentero y lo finito cabe indicar la apreciación de Octavio Paz:

> El hombre es un ser incompleto. Apenas nace y se fuga de sí mismo [...], nunca es el que es sino el que quiere ser, el que se busca; en cuanto se alcanza [...] se desprende de nuevo de sí, se desaloja, y prosigue su persecución. Es el hijo del tiempo. Y más: el tiempo es su ser y su enfermedad constitucional. Su curación no puede estar sino fuera del

[34] Ibíd., pág.179.

[35] Marcuse, ob.cit., pág. 143.

tiempo [36]

Con la aparición de una sociedad marcadamente feudal en la Alta Edad Media sucede la impronta de dos espacios diferenciados que el cristianismo, gracias al poder institucional dado a la Iglesia y a la creación de individuos conectados con el mandato divino (sacerdotes y santos), otorga a todo aquello perteneciente al campo de lo sagrado puro en oposición a los cultos o tradiciones paganas. Esta idea propuesta por Bataille, de reducción de lo sagrado a su aspecto bendito y de rechazo hacia las manifestaciones extrañas a la doctrina cristiana, trae por consecuencia que todo lo considerado "pagano" forme parte de lo sagrado impuro.[37]

La religión cristiana funge entonces, entre otras cosas, a partir de dos movimientos que responden tanto a una enseñanza de la verdad divina como a la determinación de un código moral. Ambas normativas son solo acertadas y posibles a través de la plasmación escritural (forma registrada y transmisible de los preceptos teológicos).

De esta manera la Biblia se torna escritura sagrada, única fuente de revelación que maneja una explicación del mundo, lo natural y lo

[36] Paz, ob.cit, pág.143.

[37] Bataille, ob.cit.,pág.169.

trascendente, por cuya solemnidad dispuesta en el contenido discursivo, y no en las ejecuciones del mismo tal como suele relacionarse con las manifestaciones ritualistas, da cuenta de una fijación conceptual de lo sagrado y lo absoluto con pretensiones universales. Asimismo, la Iglesia, al retomar la Biblia en su carácter reproductivo de las leyes divinas proclama un orden discursivo que asocia la parte diabólica de lo sagrado (Lucifer es el ángel caído) y su hundimiento en el mal con el terreno de lo profano. Por ende, el erotismo también forma parte de lo impuro, execrable. (Recuérdese de nuevo que el Erotismo es un movimiento que busca de manera exclusiva el placer, lo voluptuoso y el llamado "mal" por el cristianismo).

Según Bataille, aun cuando poco se sabe de las fiestas paganas, no debemos dejar de suponer que estos cultos "diabólicos" sobrevivieran en el Medioevo. Ejemplo de ello son los Sábats (dedicados al rito infernal) o las misas negras practicadas por el culto *Vudú*.

En esta difusión y asentamiento del mundo cristiano, la producción discursiva de la pretendida verdad se apoya no sólo en el texto sagrado, sino también, en otra forma de adoctrinamiento que, al ser oral, resulta más efectiva: la confesión.

La confesión se inscribe como procedimiento que combina tres instancias: saber-poder-sexualidad, que según la idea de Foucault, pertenecen a una "hipótesis represiva" por medio de la cual el poder del estado eclesiástico ejerce una manipulación del conocimiento sobre el sexo, no sólo con pretensiones de reconversión espiritual, sino también, para insertarlo en lo socialmente útil.[38] Éstas responden a un manejo ideológico por el cual existe la pretensión de urgar en los movimientos del alma y el cuerpo, en los pensamientos y deseos voluptuosos para, así, no sólo transformar y disipar las ideas indecorosas (el pecador, al arrepentirse, es absuelto de toda culpa. Luego, puede optar a la continuidad en el reino del señor); sino también, convertir todo en palabras. Palabras que, al ser nombradas, revelan el mal de la carne condenable. Este fenómeno es contrario al pensamiento oriental donde se cree que una buena iniciación y práctica sexual deriva en larga vida. El Taoísmo propone la unión amorosa como actividad erótica que conjuga la armonía del universo todo en el *yin* y el *yang*. Foucault, en **Historia de la Sexualidad** así lo señala:

> En el arte erótico, la verdad (es) extraída del placer mismo, tomado como práctica recogido como experiencia. [...] Más aún: ese saber debe ser revertido sobre la práctica sexual, para trabajarla desde el interior y amplificar sus efectos [...] nuestra civilización, a primera vista al menos no posee ninguna *ars erótica*. [...] Al menos desde la Edad Media, las sociedades occidentales colocaron la confesión entre los rituales mayores

[38] Michael Foucault, **Historia de la Sexualidad**, pág.29.

de los cuales se espera la producción de la verdad. [...] Desde entonces hemos llegado a ser una sociedad singularmente confesante.[39]

Con una cultura profundamente hagiográfica y visual (recuérdese los grandes vitrales de las catedrales que dibujan la historia del mundo y lo divino) el Medioevo, en una muestra clara de misoginia, concentra lo erótico-diabólico en la representación simbólica de Eva. Esta imagen es luego tamizada por el culto mariano.

Como relata la Biblia, tras haber comido el fruto prohibido Dios dijo a Eva "...Multiplicaré en gran manera tus dolores y tus preñeces; con dolor parirás los hijos; y a tu marido será tu deseo, y él se enseñoreará de tí...(Génesis, 3, 16) Eva es entonces, por antonomasia, la mujer pecadora, la causante no sólo de la pérdida edénica, del dolor, el trabajo y la muerte, sino también, y debido a su belleza tentadora, obstáculo principal de la salvación del hombre.

Bajo esta condición el dogma cristiano y su literatura expresa un profundo desprecio por la mujer simbolizada en Eva. Sin embargo, este ser (conjunción del amor carnal, el apego material, lo lujurioso y lo sensual) tiene en su contrapartida (la virgen María) no una revalorización de la mujer sino,

[39] Ibíd., pág.73.

más bien, de lo femenino en cuanto a que ahora se considera la castidad y la pureza caminos virtuosos que cumplen con la regla de Dios.

El culto mariano es la expresión de lo virginal y el rechazo a la concupiscencia. El hecho de concebir y traer al mundo a Jesús por gracia divina subraya más aún su carácter de madre tierna y compasiva.

Una evidencia en lo literario de su humanización y carácter redentor es el milagro de "El Sacristán Impúdico", de Gonzalo de Berceo. En él, un monje benedictino, luego de hacerse fornicador, es salvado gracias a la intervención de la "Santa María". Por otra parte, también en su hijo está la transformación. Recuérdese como María Magdalena es absuelta de toda condena.

La valoración otorgada al matrimonio, siendo institución del sexo lícito, bendito y por cuyos fines reproductivos asegura la estructura familiar, da cuenta de cómo la abstención es digna manera de acercarse a lo divino mientras que, todo aquello que esté fuera de estos parámetros, es peligroso hedonismo, herejía.

Siguiendo lo anterior cabe señalar lo erótico como forma o actitud

delatora de la carne, el placer y sus movimientos. Pero entonces, ¿de qué manera sobrevive y se modifica esta complacencia en lo meramente instintivo fantasioso? ¿Por qué aun nuestra llamada cultura postmoderna discute el erotismo por medio de cuidadosas y estratégicas referencias, como si aquello no fuese más que una fuerza anómala, sospechosa y moralmente poco aceptable?

Atendiendo al fenómeno discursivo y al valor magnificado que adquiere el espacio de lo corpóreo obtendremos una respuesta en la próxima parte de la investigación.

A.2.- LO PROFANO (el cuerpo y el trabajo)

El análisis desarrollado por los más serios y aptos estudiosos (Bataille, Marcuse, Paz, entre otros) sobre el tema de la sexualidad y lo erótico ha evidenciado la propensión a relacionar (casi de forma inevitable) el cuerpo a partir de dos vertientes funcionales: una compete a su inserción utilitaria en lo social y otra es determinada por la constitución biológica, lo cual deviene en la consideración de que la violencia contenida en los instintos sexuales, si conlleva a una transgresión, es por que ésta es mantenida conceptualmente en la presencia, a modo de resorte, del interdicto. Esta prohibición está basada en el carácter contendor del trabajo.

Con una óptica más bien psicológica y sociológica se advierte que las fuerzas predominantemente destructivas (Eros y Tánatos. Impulso sexual y de muerte) son adentradas, por medio de una sublimación represiva, en el campo conferido a las labores que requieren eficacia, esfuerzo y productividad. Este manejo revela que los instintos desviados de su meta (placer en sí mismo) sirven para ser introducidos en el trabajo como fuerzas canalizadas y socialmente útiles.

Apoyándose en las teorías freudianas, Marcuse expresa como la

sociedad moderna (en una simbólica transferencia del dominio concedido al padre original y dado ahora al sistema burocrático) construye una jerarquización del trabajo que, siendo parte de estructura mecanicista, da cuenta de una libido integrada a la misma de forma consciente e inconsciente, lo cual facilita que Eros se desexualice al extremo que la restricción del placer se convierte en una función natural de la división del trabajo:

> El trabajo que creó y aumentó la base material de la civilización fue principalmente trabajo con esfuerzo, enajenado, doloroso- y miserable- y todavía lo es [...]. [Así] si el trabajo enajenado tiene algo que ver con Eros debe ser muy indirectamente, y con un Eros considerablemente sublimado y debilitado.[40]

Sin embargo, no todo se detiene allí, ya que si los instintos sexuales deben obedecer a un principio de realidad y actuación, luego, o se erotizan ciertas partes del cuerpo (la boca, el cuello, pecho), o se unifican en la genitalidad. Con esta última, las partes restantes son instrumentos de aplicación que cumplen cabalmente con la maquinaria productiva logrando que el hombre conciba el trabajo como un esfuerzo difícil. La molestia es necesaria para el llamado hombre cosa (término empleado por Ernesto Sábato en **Hombres y engranajes.** haciendo referencia al individuo

[40] Marcuse, ob.cit, pág.88.

alienado[41]), siendo éste un individuo desperzonalizado que acepta la inmediata satisfacción a través de otros medios o fuentes ajenas a la real complacencia en los cuerpos. Siguiendo esta noción, en su estudio sociológico, Marcuse sostiene:

> La organización represiva de los instintos parece ser colectiva, y el ego parece estar prematuramente socializado por todo un sistema de agentes y agencias extrafamiliares...Los expertos en los medios de difusión masivos trasmiten los valores requeridos; ofrecen perfecto entrenamiento en eficacia, tenacidad, personalidad, sueños, romances. Contra esta educación, la familia ya no puede competir.[42]

El dogma de progreso, racionalismo y cientificismo que identifica el paradigma moderno (época que corresponde a la revolución industrial según el modelo de Gellner) recurre a una concepción de la realidad por cuyo único periscopio se pretende la objetivación y universalización de todos los fenómenos de lo humano y lo natural. Así, el pensamiento burgués, en un reacomodo del ámbito socioeconómico, político y cultural, ejerce una nueva forma discursiva que, indiferente al campo de aplicación, dirige una manera específica y clasificatoria de lo expuesto. Dialécticamente, este manejo ideológico funciona sobre el tema de la sexualidad gracias a una dinámica

[41] Ernesto Sábato, **Hombre y Engranajes**, pág.52

[42] Marcuse, ob.cit.,pág.98.

que habla con obsesión de aquello que tanto quiere ocultar. Foucault indica: "... se trata más bien de un tema que forma parte de la mecánica de las incitaciones: una manera de dar forma a la exigencia de hablar, una fábula indispensable para la economía indefinidamente proliferante del discurso sobre el sexo..."[43]

De forma paralela este modo estratégico de comunicación y dominio en lo sexual reserva una especial atención al confesante y al discurso confesado (ceremonia que urge la presencia simbólica de una persona que declare sus pensamientos, deseos e imaginaciones más profundas y de un otro-poder que perdone o castigue).

Si en la Edad Media el discurso productor de lo verídico supone una articulación del que habla y reconoce el pecado (falta que sustraída del alma es luego absuelta o condenada) ahora el control es insertado en la conciencia mientras la confesión se arranca del cuerpo para que, trabajado desde dentro, exista un conocimiento más extensivo y categórico del mismo.

Foucault, de manera acertada, plantea como a partir del siglo XVIII y hasta hoy permanece un manejo instrumental y modificador de las

---

[43] Foucault, ob.cit.,pág.47

intimidades y deseos libidinosos, lo cual facilita una prolija e indistinta variedad de discursos técnicos que permiten un análisis minucioso de todas aquellas expresiones consideradas casos "anormales" o patológicos.

En este contexto, y muy a pesar de la supuesta liberación total del cuerpo, el espacio conferido a las prostitutas, pederastas, sadomasoquistas o pervertidos es aún motivo de silencio y tabú general socialmente admitido:

> Se interroga a la sexualidad de los niños, a la de los locos y la de los criminales; al placer de los que no aman al otro sexo; a las ensoñaciones, obsesiones, las pequeñas manías o las grandes furias [...] pero sobre todo, la confesión se abrió.[...] Ya no se trata de decir lo que se hizo, [...] sino de restituir en él y en torno a él los pensamientos, las obsesiones que lo acompañan, las imágenes, los deseos, las modulaciones y la calidad del placer que lo habitan.[44]

Aproximándonos a un referente más cercano, cabe señalar que las experiencias sexuales de los años 60 y 70 representaban una suerte de religión por medio de la cual el libre contacto de los cuerpos, en igualdad erótica, permitía la instauración de comunidades que propiciaban el encuentro ardiente con lo sensorial y lo corpóreo, de tal forma que el sexo funcionaba libremente a modo liberador y en contra del código monogámico.

Sin embargo, ahora, con el pretendido carácter globalizante de todo el campo de lo cognoscitivo y la fuerte carga valorativa otorgada a la sociedad

[44] Ibíd., pág.51-80.

del consumo, el erotismo deviene parte primordial de combinaciones discursivas. Dentro de estas últimas existe una que, debido al desastroso impacto del S.I.D.A., funciona a modo instructivo y científico sobre las maneras saludables de obtener un sexo retardado pero seguro (esto sin disminuir el juego erótico); y otra que lo integra como un producto más de la cultura *mass media*, red comerciable de fantasías que por un discurso sexual manejado abiertamente (a veces en los límites de lo pornográfico) en los medios como la televisión, el cine, la prensa y más recientemente la Internet, conceden una gratificación virtual de las necesidades sexuales. Incluido en la nueva tecnología computarizada, el cyber-sex ofrece una "navegación erótica" que complace una inmensa pluralidad de apetitos.

Esta venta ilusoria se extiende a un punto tal en que el objeto primero del deseo ofrecido naturalmente en un cuerpo desnudo viene acompañado por la campaña publicitaria de un shampoo o un producto alimenticio. Así, se reafirma la dinámica por la cual el poder y el saber se erotizan.

Atrás quedó el erotismo negro ligado al recuerdo pecaminoso (Bataille). Lo indispensable es comprender que si en lo esencial existe un movimiento erótico es por que a partir de la unión de los cuerpos, y sobre todo de lo

masculino y lo femenino en tanto arquetipos[45], surge un álgido momento por el cual imaginación, deseo, elección y atracción se conjugan. Entonces la transgresión se basa en derribar por medio de un juego seductor los roles de ese tuyo cerrado y ese mío discontinuo, en confundirse y reconocerse en el fluido sustancial del otro, en su gesto y su olor. Pero de igual manera el irrumpir lo normativo consiste en afirmar que, si bien por una parte lo erótico se restituye en el contacto directo y profundo con la carne, por otro, sólo a través del discurso erótico del cuerpo se transfigura, extiende y recupera su materialidad.

AAP 3452
TESIS
E 2001
B 6

ı interesante ponencia, Rísquez alude al concepto jungiano por el cual existe en todo ına parte inconsciente femenina (ánima) y en toda mujer una masculina (ánimus). Cf. o Rísquez, "Feminidad y Fantasía",incluido en **Diosas, musas y mujeres**, pág.75.

II RAYUELA: LA ANTINOVELA

Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla.
Por leerla entendamos generarla.[1]

Julio Cortázar

El capítulo anterior ha revisado cómo el hombre, siendo ser social relacionado a un tiempo con lo circundante y consigo mismo, explora y practica pensamientos nuevos que, en base a constructos lingüísticos, dan cabida a una amplia justificación imaginativa del complejo humano. (En este caso nos referimos al discurso erótico en tanto por él, se restituye la sensación de interdicto-transgresión inherentes al cuerpo y a aquellas personas que, en campos diversos, profundizan el fenómeno).

Así, y en un primer acercamiento a los mundos fabulados que ofrece la novela, nuestro estudio del género se apoya principalmente en el ensayo " Situación de la Novela "[2]de Julio Cortázar cuya directriz expositiva está basada, no en la evolución temática o estilística de la novela, sino más bien, en formular su intención primigenia: la de expresión comunicativa y

[1] Julio Cortázar, **Rayuela**, cap. 71, pág.71.

[2] Cortázar, "Situación de la novela", incluído en **Cuadernos Americanos**, pág.233.

conquistadora de lo real. A modo lógico histórico, este discurso encuentra el germen de la novela en un pasado clásico (épica) que enfatiza los actos de sus héroes y los sucesos que lo realizan como tal. Mientras que, con el desarrollo epocal, sucede una ruptura de los ideales épicos en la Edad Media y un exceso discursivo en el Renacimiento. Así, sólo a partir del **Quijote** y luego del siglo XVII, surge la considerada primera etapa de la novela moderna (s. XVII y XIX).

Catalogada novela gnoseológica[3], en tanto busca conocer objetivamente la parte psicológica y conductual de sus personajes, para luego aprehender un conocimiento certero de la llamada " realidad ", utiliza un lenguaje que concuerda a la perfección con su referente y cuya estructuración justifica un nivel monológico por el cual las instancias que conforman la dinámica textual (autor- texto- lector- realidad) son independientes. En éste punto es necesario señalar que con el desarrollo de la investigación se ampliará la noción participativa que da cuenta de un proceso ficcional.

Ante la consideración de una novela que presenta un producto y trata de continuar la idea de realidad en el texto, sigue un manejo meramente estético y racional del lenguaje. Completando esta noción Cortázar indica que: "...el

[3]Ibíd, pág 226.

lenguaje que sostiene cada una de estas innúmeras novelas, es esencialmente el mismo: es un lenguaje reflexivo, que emplea técnicas racionales para expresar y traducir los sentimientos[4]. Por su parte, y refiriéndose a la novela del siglo pasado, Peter Stoicheff declara:

> El lenguaje (...) tenía un efecto estable y determinado, capaz de ser manipulado con exactitud por parte del escritor y de ser obedientemente interpretado por el lector, y esta creencia intuitiva en la estabilidad del medio daba como resultado una ficción cuyas ideologías sociales, políticas, sexuales y metafísicas reflejaban esa creencia[5]

Con la ruptura de la " ilusio " (término del s. XIX que concibe la realidad como un todo de normas más o menos estable que luego son plasmadas de forma mimética en el arte), se instaura la segunda etapa de la llamada novela moderna cuyo carácter transgresor de los códigos de lo real y lo literario, da cuenta de un renovado concepto escritural que bien puede extenderse hasta la misma contemporaneidad.

Al no ser la realidad un absoluto, sino un espacio frecuentado por el cuestionamiento donde con mirada escéptica lo real se desdibuja, y a la vez, existen realidades múltiples, sucede lo que acertadamente refiere Carmen Bustillo: "...la episteme de nuestra época (...) (acepta) que lo que hemos

---

4 Ibíd, pág. 230.

5

[5] Peter Stoicheff, "The Chaos of Metafiction", traducción mimeografiada.

entendido siempre por realidad no es más que los discursos que la nombran..."[6]. Por consiguiente, el hombre del siglo XX, en una conciencia fragmentada y en crisis, realiza una novela que pretende, no sólo inculcar en el escritor una intención poética y un manejo de lo expresivo basado en la sugerencia (recuérdese cómo el surrealismo proclama la poesía en tanto visión, espacio articulado de lo inconsciente y el sueño), sino también; revisar y transformar el acto creador. Así, los esquemas tradicionales de linealidad narrativa (espacio y tiempo) son desplazados por nuevas estructuras regidas por lo atemporal y lo asistemático, llegando incluso, a hacer del texto un discurso autorreflexivo que en su dinámica de construcción y deconstrucción, arma ilusiones y al mismo tiempo, revela el artificio de la máscara. Tan sólo para dar un ejemplo, tenemos la vanguardia de postguerra (Proust, Joyce, Woolf). En efecto, según Víctor Bravo, la modernidad literaria se caracteriza porque: "...en el estremecimiento mismo de esa escisión el ser lucha contra la realidad con las armas del lenguaje, y en el lenguaje mismo encuentra las leyes del juego para la revelación o creación de otras realidades..."[7].

---

[6] Carmen Bustillo, La aventura metaficcional. Pág. 7.

[7] Víctor Bravo, " El cronopio de la otra realidad", incluído en Actual, pág. 285.

Precisamente, en este contexto de caos y ruptura de lo unitario surge una novela como **Rayuela** (1963), obra abierta y multiforme que poniendo en tela de juicio los instrumentos del conocimiento, especialmente el lenguaje y la literatura, formula un amplio mundo ficticio que en lo no causal, la parodia, lo absurdo y los juegos, logra trastocar el referente con el propósito de redimir el lenguaje. Enfatizando que nuestra línea investigativa está basada netamente en una análisis textualista de **Rayuela**, cabe señalar, a modo de simple información, una breve reseña contextual que justifique el desenvolvimiento de la poética cortazariana.

Mayormente conocido por sus cuentos fantásticos, Cortázar (1914 - 1984), escritor belga nacionalizado francés en 1981, pero cuya producción literaria debe mucho a la geografía argentina, comenzó tempranamente en el ejercicio escritural. El mismo autor señala: "...mi primera novela la terminé a los nueve años. Ya pueden imaginarse... y poemas inspirados por Poe naturalmente..."[8]. Sin embargo, la verdadera incursión en la escritura surge en el difícil espacio de lo poético con Presencia (1938) que, bajo el seudónimo de Julio Denis, hace patente la influencia mallarmeana en tanto el poema tiene una forma perfecta y utiliza un manejo hermético de la palabra.

[8]" Cortázar o la cachetada metafísica", entrevista a Cortázar hecha por Luis Harss aparecida en Rayuela.Edición Crítica, Ortega Julio- Yurkievich Saúl (eds), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 685.

Por suerte, la visión de Cortázar cambia a partir del ensayo sobre Rimbaud publicado en la revista **Huella** (1941). En él la literatura desplaza el compromiso con lo estético para conjurar la libertad en la palabra vívida, la visión del surrealismo y la búsqueda existencialista. Entonces es aquí donde se inscribe nuestro autor. No con la visión de una copia, sino con la firme intención de conectarse con lo profundamente vital. Dirección ésta que mantiene y caracteriza toda su producción. Confirmando que la poesía debe restituir la palabra a lo humano, Cortázar, haciendo una comparación entre la intención de Mallarmé y la de Rimbaud escribe:

> Mallarmé concentra su ser en el logro de la poesía con el anhelo catártico de ver surgir, alguna vez la pura flor del poema (...), su obra es una traición a lo vital. (...) Por haber jugado la poesía como la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa, la obra de Rimbaud (...)(tiene) el tono de un mensaje y una admonición[9]

Por otra parte, su afición por lo literario comprende una vasta biblioteca diseñada al estilo borgeano donde resalta lo más significativo y " excepcional " de la literatura francesa e inglesa (Nerval, Baudelaire, Crevel, Éluard, Poe, T. S. Eliot, etc...), gusto que a la par concentra a los mejores en el género fantástico (Borges, Quiroga, Leopoldo Lugones, entre otros,) lo que evidencia la insólita estructuración de sus cuentos para los que, según la

[9] Julio Denis, "Rimbaud" en **Huella,** págs 30-33,citado por Jaime Alazraki en **Rayuela. Edición Crítica**, págs. 576-579.

crítica, sólo toman consistencia y cualidad valorativa a partir de **Bestiario** (1951).

En este punto es ineludible señalar cómo lo fantástico en los relatos de Cortázar se resuelven en la creencia de que existe otra realidad que nuestro pensamiento occidental no logra captar, y sin embargo, está entre nosotros (sólo como ejemplo pensemos en los extraños seres de "Casa tomada" o en el misterio que envuelve la popa de un barco en **Los Premios**). Así, remitiéndonos a una entrevista hecha al autor por González Bermejo, copia la opinión que de lo fantástico tiene el escritor:

> Para mí lo fantástico es la indagación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir[10]

Inabarcable en este trabajo sería anotar una lista de todas las obras escritas por este autor: **Los Reyes** (1949), **Armas secretas** (1959), **Los premios** (1960), **Historia de cronopios y famas** (1962), **62/Modelo para armar** (1968), **Libro de Manuel** (1973), **Queremos tanto a Glenda** (1989), entre otras. Lo importante es comprobar que el principio generador que subyace en cada una es el carácter de lo lúdico. Frente a una entrevista con Jean Montalbetti,

[10] "Conversación con Cortázar", entrevista a Cortázar hecha por Ernesto Gonzalez Bermejo.

el mismo Cortázar declara: "...en mi caso la literatura ha sido y siempre será un ejercicio lúdico. (...) Yo juego cuando escribo, pero juego seriamente..."[11]

Si comprendemos que la atmósfera intelectual argentina de principios de los cincuenta no ofrece un verdadero incentivo de producción literaria (sólo la revista **Sur** concentra lo mejor de la narrativa en Mallea y lo valioso de la sociedad Bustos Domecq: entiéndase Borges y Bioy Cásares), y más aún, que está mediatizada por la dictadura de Perón, justificaremos la acción tomada por Cortázar cuando, en 1951, se exilia en París.

En alianza con la lección borgeana de rigor ante el proceso creacional, Cortázar, desde el exilio, se interna en un territorio distinto que le permite reflexionar sobre el pensamiento latinoamericano y en cómo la literatura es en esencia profundamente universal.[12]

Así la suposición que distancia la obra de este autor con el espacio argentino se desmiente a partir del momento en que al abrir la parte de " Del lado de allá" de **Rayuela**, surge un epígrafe como éste: "... rien en vous tue

---

[11] "Todos los juegos el juego" Entrevista a Julio Cortázar hecha por Jean Montalbetti aparecida en **El Nacional**, Papel Literario, Abril 2, 1995, pág. 7.

[12] Graciela Montaldo, en su artículo "Contextos de producción", refiere una curiosa anécdota donde Borges ratifica el sentido universal de la literatura mediante la ejemplificación de que, aun siendo el **Corán** un texto <<árabe>>, no hay camellos. Por tanto, la condición de <<arabidad>> o <<argentinidad>> de una obra no está en incorporar localismos, **Rayuela EdiciónCrítica**,pág.591.

un

homme comme d'etre obligé de répresenter un pays"[13] (nada mata más a un hombre como el estar obligado a representar un país).

Reafirmando que las grandes obras narrativas son aquellas independientes de su lugar de producción, ocurre que, en efecto, mientras Cortázar escribe una novela sorpresiva por su intención revolucionaria y disloca sistemas, en el otro continente, y más específicamente en la universidad argentina, explota un movimiento de jóvenes intelectuales que por medio de revistas como **Primera Plana**, **Contorno** o **Verbum** cuestionan la realidad cultural del país y elaboran ideas nuevas que rompen los esquemas narrativos tradicionales impuestos por Mallea. Durante los años 60 estas van a la par de un crecimiento editorial en Latinoamérica conocido como el Boom el cual hace propenso el consumo ilimitado de los mejores en su oficio (Vargas Llosa, García Márquez, Puig e incluso Cortázar).

Dentro de este contexto **Rayuela** (1963) se ve favorecida por constantes reediciones, a tal punto que, los primeros manuscritos formulados para estrcturar la novela son cedidos por el autor a Ana María Barrenechea tomando el nombre de "Cuadernos de Bitácora", texto experimental que en

[13] Julio Cortázar, **Rayuela**. Pág 9, contenida en **Rayuela .Edición Crítica**. A partir de este momento todas las referencias textuales del libro se colocarán entre paréntesis.

su fragmentación propone al lector recorrer, jugando, los diversos pasajes laberínticos hasta lograr que él encuentre su propio centro.

Denominada **Mandala** en principio, **Rayuela** es una obra que en sus múltiples niveles de significación comprende un conjunto de ideas que en lo fundamental trastocan la lógica de la civilización occidental a la vez que , cuestionando, desautoriza la literatura tradicional y con ella, el recurso que la sustenta : el lenguaje. Sin embargo ¿ cómo ir en contra de los preceptos cartesianos y al mismo tiempo rescatar la palabra? La respuesta deviene en utilizar los mismos elementos pero en su revés, es decir, por medio de la ironía la autocrítica, lo absurdo y la más hábil imaginación.

Comparable a la empresa verbal de Joyce en el **Ulyses**, esta llamada obra abierta[14] contiene un profundo sentido lúdico ritual dado en lo alegórico del mandala Zen (entiéndase el término de mandala Zen como un diseño de construcción laberíntica que al ser penetrado, conecta al iniciado con su propio centro) y el juego de niños. Así, y sólo en el recorrido laberíntico donde se arriesga el todo o la nada, el lector (al igual que el personaje y el autor) encontrará su propia iluminación, su *imago mundis*.

[14] Umberto Eco define a las obras abiertas como aquellas que "...consisten no en un mensajeconcluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del interprete" **Obra Abierta**, págs.30-31.

En una abierta crisis espiritual durante la segunda guerra mundial e incluso después de ella, la novela moderna adopta las propuestas de la corriente existencialista. En este contexto de replanteo del ser y búsqueda de su esencia, Cortázar elabora un cuento "el perseguidor"(1959) cuyo alcance no debe pasar desapercibido ya que en él el personaje central tiene la misma preocupación por el tiempo, lo absurdo del mundo y la búsqueda justificativa de la vida que tanto ocupa al hombre contemporáneo.[15]

Metáfora del agobio ante lo incierto de la existencia, en "El perseguidor" (1959), el personaje Johny Carter-correlato ficcional del jazzman Charlie Parker- es un artista conflictivo que tras sospechar torpe e ingenuamente la presencia oculta de otra realidad, cree descubrirla solamente en las fugaces notas que expulsa su saxofón. En un sentido más complejo y en un espacio novelesco suficientemente amplio, Cortázar inserta la continuación de Johny en **Rayuela**.

En este texto el perseguidor -Horacio es un intelectual a ultranza que constantemente problematiza todo, apelando (cuando la circunstancia lo requiera), a una autocrítica corrosiva o a un profundo humor negro

[15] Incluido originalmente en **Las armas Secretas** (1959), el cuento "El perseguidor" fue luego publicado de forma independiente.

formulando de este descontento una resulta "inconducta"(entiéndase el término en la medida en que el personaje actúa saliéndose de los parámetros de lo considerado habitual). A continuación ejemplificaremos esta noción confrontando las dos obras :

> Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo.[16]

> si todo eso fuera extrapolable, si todo eso *no fuera*, en el fondo sino que estuviera ahí para que alguien [...] se saltara a una cigarra de paz, a un grillito de contentamiento, se entrara por una puerta cualquiera a un jardín cualquiera,[...]Horacio, Horacio, por favor (**Rayuela** cap. 18, pág. 70.)

A pesar del difundido movimiento intelectual, la crítica de los 60 no recibió favorablemente a **Rayuela**. En una reseña aparecida en la revista **El escarabajo de Oro** (1963)[17] y firmado por Liliana Heker, se considera valiosa solo la parte de " Del lado de allá", mientras que observa la teoría de Morelli como "francamente inadmisible".

Sin embargo, la visión cambia cuando después de su primera publicación surgen dos notas importantes comentando el texto. La primera realizada por Ana María Barrenechea en la revista **Sur**[18] y la segunda hecha

[16] Cortázar, "El Perseguidor",pág.11
[17] Liliana Heker, **El Escarabajo de Oro**, citado por Graciela Montaldo en **Rayuela.Edición Crítica**, pág. 606.
[18] Ana María Barrenechea, "Rayuela: una búsqueda a partir de cero", incluido en la revista

por Héctor Schmucler[19], comprenden y desarrollan las líneas centrales del texto calificándolo de novela anticonvencional que, utilizando la noción de obra rearmable, incita al lector a construir los fragmentos en desorden.

En un primer acercamiento a **Rayuela** el lector encuentra una indicación que con el nombre de " Tablero de dirección" le señala las dos posibilidades de lectura que ofrece el texto (una termina en el capítulo 56 y otra comienza en el capítulo 73). Aludiendo al juego del autor con el lector, este sistema que sirve de guía ya advierte una tipología de lectores dentro de los cuales están los "pasivos" y los "activos"[20]. Si elegimos la primera lectura recorreremos un libro cuya secuencia narrativa lineal está dividida en dos grandes bloques: "Del lado de allá" y "Del lado de acá" , otorgandonos así, un espacio imaginario que evitará alterar nuestra tranquila conciencia.

Este primer libro contiene dos espacios geográficos diferentes (París y Buenos Aires). En París, resalta la historia amorosa entre Horacio y la Maga,

---

Sur, citado por Graciela Montaldo en **Rayuela.Edición Crítica**, pág. 607.

[19] Héctor Schumucler, "Pasado y presente", N°9, Abril-Septiembre,1965.

[20] En una entrevista hecha a Cortázar por Evelyn Picón Garfield, el escritor, arrepentido, corrige el término del lector hembra. En su declaración Cortázar señala: "sí, pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista,[...] yo debí poner <<lector pasivo>> y no <<lector hembra>>..." Nos pareció conveniente completrar lo afirmado por el autor, cambiando el término <<lector macho>> por el de lector activo. "Cortázar por Cortázar", entrevista hecha a Julio Cortázar por Evelyn Picón Garfield, Incluida en Rayuela. Edición Crítica, pág. 788.

a la vez que también encontramos una cofradía de intelectuales llamada "El Club de la Serpiente". En este punto, el carácter laberíntico de la ciudad se hace paralelo a la búsqueda que tanto preocupa a Horacio. Búsqueda que, centrada en un primer momento en la figura de la Maga, luego es cambiada por una ruta metafísica.

En situaciones que lindan con lo absurdo y lo extraño, durante las reuniones del Club con Horacio (suerte de conjunto que representa más muertos que vivos)[21] se comentan mayormente temas referidos al arte occidental utilizando siempre la crítica extrema, en contraposición a la Maga, quien por su ingenuidad y poca cultura libresca, es rechazada y apartada del resto. De todos, sólo Horacio sabe que el mundo-Maga está más cerca del Nirvana. El capítulo 4 señala:

> Todo el mundo aceptaba enseguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando [...], solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que que todos ellos buscaban dialécticamente (págs. 27-29)

Por otro lado, es inevitable mostrar cómo el manejo de lo lúdico presente apenas comenzada la primera parte ("Tablero de dirección"-juego del autor

[21] Es interesante señalar cómo la atmósfera del Club remite siempre a una especie de irrealidad comparable a la muerte. Así,el capítulo 18 indica: "...Babs, Ronal, Ossip. [...] Las mismas sombras para las mismas velas verdes..." pág. 70. Por otra parte, el capítulo 16 refiere: "...de cuando en cuando ocurría que las palabras de los muertos coincidían con lo que estaban pensando los vivos (si unos estaban vivos y otros muertos)...",pág. 63.

con el lector) se expande a otros niveles que comprenden no sólo el del autor con los personajes (luego de la partida de la Maga, Horacio demuestra cierto sentimentalismo), sino también entre los mismos personajes (el reto de no encontrarse establecido por la Maga y Horacio o las diversas madres de Gregorovius). Siguiendo esta línea, y considerando lo reducido de nuestro espacio, daremos unos breves ejemplos.

> A lo mejor encendiste la radio [...] y escuchás música de cámara, [...] oh mi amor, te extraño, me dolés en la piel, en la garganta, cada vez que respiro es como si el vacío me entrara en el pecho donde ya no estás (cap.21, pág. 86).

> No, en realidad más bien mi madre-dijo Gregorovius-la de Glasgow (cap.12, pág. 48), [...] [refiriéndose a otra de sus madres, Gregorovius comenta] hubo una época en que me dedicaba a estudiar a mi madre. Era en Herzegovina, hace mucho. Adgalle me fascinaba (cap.24, pág. 112.).

Sin embargo, es importante destacar que la linealidad narrativa de " Del lado de allá", no cumple cabalmente con esta noción ya que en ella se superponen otros planos como, por ejemplo, los sueños de Guy o el sonido intercesor y proliferante del jazz durante las "discadas". Esta música, en un balance rítmico que alude a lo primitivo y atemporal, provoca en Horacio la sensación de contacto con lo axial, lo extrapolable. Ampliando esta idea, el texto comenta:

> Guy Monod [...] había estado soñando con un sitio absurdo pero lleno de sol, donde Gaby andaba desnuda,[...] Gaby dándole migas a las palomas y

Wong, la voz de Wong metiéndose entre las piernas de Gaby (cap.17, Pág.66)

Bessi cantando [...] I wanna be somebody´s baby doll [...], y Oliveira, un poco borracho él también sentía que la verdad estaba en eso [...] [ese swing] lo iniciaba en un descenso, si era un descenso, le mostraba un centro (cap.12, págs. 50-51)

Frecuentemente considerados como autónomos, el capítulo 23 (concierto de Berthe Trépat, mezcla de lo tragicómico y lo grotesco), el capítulo 32 (carta de la Maga a Rocamadour) y las escenas de Horacio junto a la clocharde Emmanuèle (capítulo 36) expresan todo el universo cortazariano condensando la parodia, la afectividad, lo absurdo y filosófico. Este último capítulo merece una atención especial ya que da cuenta de un Horacio que, insatisfecho al extremo, toma la lección de Heráclito hundiéndose en los excrementos, lo visceral y abyecto, para ver si desde allí "... por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al Kibbutz del deseo..."(cap. 36, pág. 179)

Desde el epígrafe:"...Il faut voyager loin en aimant sa maison..."(pág. 181) [hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar], la segunda parte del primer libro ("Del lado de acá") remite por paralelismo a la idea de Borges. Recordándola en la nota N°12 del presente capítulo de este estudio, evidenciamos nuevamente que cualquier manifestación espiritual del

hombre tiene un carácter universal, independientemente de su lugar de procedencia. Así, e insistiendo en la idea obsesiva de perseguir lo central, el Kibbutz, lo absoluto, el cielo, Horacio regresa al espacio argentino. Pero ahora, el "delicado problema" alcanza niveles insospechados porque se arriesga la cordura o la vida.

Instalado en la vida de Talita y Traveler (nombre paradójico para un hombre que nunca ha viajado), Horacio se mueve entre mates, tangos, tortas fritas y una Gekrepten que vela por su integridad física. De esta forma, y siempre procurando ocupar el tiempo en cosas "importantes", el trío (Oliveira, Traveller y Talita) inventa juegos lingüísticos que desautorizan y burlan la lengua, los academicismos y la literatura misma. Entre otros, están los juegos en el cementerio: "...hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano y el clípeo y le hicieron tragar una clica..."(cap. 41, pág. 197) o los juegos pregunta-balanza :

> Reverder, verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzararse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos, ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso? (cap.41, pág.207)

Tomando como base el término de juego por sustitución empleado por

Aída Nadi Gambette Chuk[22], vemos cómo Horacio intenta acceder a esa segunda realidad utilizando diferentes puntos de fuga que, metafóricamente, equivalen al salto de las casillas en la rayuela (circo-manicomio-morgue). En una atmósfera de irrealidad en la morgue, Horacio, creyendo ver a la Maga en el rostro de Talita, la besa. Entonces ese momento fugaz parece ser la concreción de la búsqueda en la cual"... de alguna manera habían ingresado en otra cosa [...] [logrando llegar a] la última casilla, el centro del mandala..." (cap. 54, pág.265)

Pero esta identificación no sólo se cumple en la pareja Maga-Talita, sino también ocurre en Horacio y Traveler. El primero, viéndose amenazado y cercano a Traveler (recurso del *doppelgänger*), fabrica puentes imaginarios que justifiquen o retomen la unidad perdida. Sin duda, los ejemplo más significativos de esta noción son la escena del tablón (cap.41) y la del enfrentamiento que cierra la segunda parte del primer libro.

Tras la conversión de una acción cotidiana (el préstamo de unos clavos y un poco de yerba) en una situación totalmente absurda, el capítulo 41 da

[22] Entiéndase el juego por sustitución como el reemplazo de un elemento o conjunto de elementos por otro (puentes, pasajes). Aida Nadi Gambetta, "Julio Cortázar y el espacio lúdico", incluido en **Actual**, pág. 261.

cuenta de una lucha entre Horacio y Traveler por una Talita que funciona como punto de enlace, como "médium". Sin embargo, la rivalidad se amplía en el momento en que Horacio decide pasar de la contemplación a la acción en el capítulo 56. Así, en una medida de defensa contra el territorio Traveler, Horacio arma un complejo sistema de hilos, palanganas y rulemanes para después sentarse peligrosamente al borde de la ventana.

El combate termina en un diálogo conciliador al momento en que, como bien señala Fernando Alegría, "...Horacio comprende la realidad de su doble [...] [entiende] que es él quien se salva viviendo el error, dentro del error, en una verdad que no podrá ser jamás la suya..."[23]. Sin embargo, y nuevamente retomando el sentido lúdico, el texto cumple con la noción de obra abierta ya que deja al lector en la incertidumbre de saber si Horacio se lanza o no por la ventana.

Proponiéndonos continuar la lectura del segundo libro según las remisiones planteadas por el " Tablero de dirección", nos encontramos con que en esta evidente ruptura de la sintaxis narrativa aparecen, sucesivamente enumerados, los 56 capítulos del primer libro, pero ahora intercalados con

[23] Fernando Alegría, "Rayuela: o el orden del caos", incluido en Revista Iberoamericana. N°108-109,Julio-Diciembre,vol XIV,University of Pittsburgh, 1979, pág. 468.

otros nuevos que, comenzando por el número 73, terminan "aparentemente" en el capítulo 131, ya que de allí saltamos al capítulo 58, y éste a su vez remite nuevamente al 131.

Con la inserción de fragmentos de toda índole (reseñas periodísticas, canciones de jazz, notas humorísticas, etc.) las formas habituales de lectura son trastocadas. Por tanto, ocurre en nosotros como lectores dos situaciones particularmente importantes:

1.- Obligados a desplazarnos continuamente de un capítulo a otro, nos vemos en la incapacidad de constatar dónde finaliza o principia el libro (esta impresión de circularidad infinita se confirma por el final abierto expreso en la novela: al capítulo 131 le sucede el 58 y éste vuelve de nuevo al 131, y así hasta el infinito).

2.- Comprobando que la relación de un capítulo con otro no da cuenta de una conexión evidente, debemos construir las posibles relaciones entre un texto y otro. Esta noción confirma que existen tantas Rayuelas como lectores capaces de jugarla.

"De otros lados" contiene un collage ideológico donde se juntan los más diversos materiales que sólo la lectura intertextual del lector cómplice, puede

llegar a relacionar. Formulando un breve ejemplo, tenemos una posible línea temática entre los capítulos 66 y 149. El primero expresa la intuición de que más allá de las palabras y el pensamiento, existe un orden distinto que no logramos observar. Igualmente, el capítulo 149 cita un poema de Octavio Paz que sugiere lo real en su dualidad, el posible enfrentamiento con algo desconocido.

Representación caótica, **Rayuela** se asemeja a un caleidoscopio en tanto se pretende:"... una cristalización de elementos que no altere el desorden, que sea el desorden pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa polícroma, entenderla como una figura, *imago mundis*..."[24]. Precisamente, en esta reunión desordenada de múltiples elementos, el segundo libro muestra desde el tratado de un tal Ceferino Piriz en el cual se dividen territorios u ocupaciones según el tipo de raza (cap.133) hasta una reseña de la teoría química del pensamiento humano realizada por un neurobiólogo sueco (cap.62).

Por otra parte, esta irrupción de fragmentos integrados arbitrariamente a los capítulos del primer libro, amplía la historia de Horacio y Pola o de

[24] Ana María Berrenechea, "Rayuela, una búsqueda a partir de cero", incluido en **Rayuela. Edición Crítica** pág. 678.

Horacio y Emmanuèle, al mismo tiempo que anula el suicidio de Oliveira, cuando éste aparece bajo los cuidados del doctor Ovejero y rodeado de los Traveler en el capítulo 58. Sin embargo, el punto más resaltante de este segundo libro es el proyecto de una antinovela propuesta por el personaje-escritor Morelli.

Considerado alter- ego de Cortázar, Morelli elabora una poética que viene a conformar la teoría de la misma **Rayuela**. Si bien ciertos críticos como Ana María Barrenechea o Milagros Ezquerro, encuentran en esta explicitación técnica y estructural no una praxis, sino un modelo de construcción ideal, lo importante es subrayar el carácter de autocomentario de la estrategia utilizada e incluida en la novela. Es necesario hacer entender que **Rayuela** es la novela de un escritor que critica, revisa y conflictúa las formas de la novela que está escribiendo. Por tanto, el escribir se hace recurso para encontrar la palabra renovada que sirva, a su vez, de puente entre la experiencia del artista hombre y el lector hombre. En efecto, la intención de Morelli se homologa a la tarea de Cortázar en el capítulo 82: "...Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose..." (cap. 82, pág. 330).

Obras como la de Joyce o Proust comprueban que la pretensión de

subvertir los órdenes tradicionales del género novela y la literatura misma, sólo pueden darse utilizando un manejo nuevo del lenguaje. Esto es lo que realiza Cortázar, o como tan acertadamente declara Jaime Alazraki en relación a la finalidad del texto:"...**Rayuela** [...] es una batalla campal con su instrumento: el hijo que para ser debe primero matar al padre"[25]. En este punto es interesante señalar que la configuración de la antinovela presupuesta en las notas de Morelli y puesta en discusión por los del Club alude no a la concepción de una contranovelística, sino a la ruptura de las convenciones literarias y lingüísticas. Siguiendo esta idea enumeraremos a continuación las reflexiones que sobre la antinovela propone Morelli y cómo se lleva a cabo en los diversos niveles de la obra.

1.-A diferencia del sistema cerrado utilizado por el género tradicionalmente, la novela renovada (*Roman Comique*), en tanto orden abierto, debe eliminar la configuración preestablecida de caracteres y situaciones. Para lograrlo, apela a la autocrítica, la burla encarnizada, lo acausal y confuso. Simultáneamente requiere la participación activa de un lector capaz de ser co-creador, de reconstruir los múltiples significados del universo textual, y en consecuencia llega a ser "... copartícipe y

[25] Jaime Alazraki, **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**, pág. 205.

compareciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma..."(cap. 79, pág. 326).

En este sentido los personajes son " figuras" que hay que completar (no sabemos cómo se visten ni su conformación física o edad) . Así, la única referencia dada son los comportamientos extraños y sus inserciones en situaciones incoherentes que remiten, mayormente, a la noción de búsqueda como, por ejemplo, el terrón de azúcar que busca Horacio en el primer capítulo o los géneros rojos que recoge la Maga. Igualmente, a través de los personajes se pone en tela de juicio la razón occidental y su engranaje cultural. En el capítulo 28, Horacio dice: "...el hombre se agarra de la ciencia como de eso que llaman un áncora de salvación [...] [y] la razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria [...]. Si una lombriz pudiera pensar, pensaría que no le ha ido tal mal..." (cap. 28, pág. 139).

2.-Continuando la idea de apertura, el discurso lineal de las secuencias narrativas es desplazado por el de relato laberinto en el cual se incluyen materiales diversos (" De otros lados"), y a la vez, se superponen planos. Un ejemplo de esto último es el capítulo 23, en el cual se introducen imágenes contiguas desarrolladas en espacios desiguales pero a un mismo tiempo: Oliveira trataba de imaginarse a Valentin llorando boca abajo en la cama, [...]

[pero] en realidad veía a Rocamadour llorando boca abajo en la cama y a la Maga tratando de ponerle un supositorio (cap. 23, pág. 103).

3.- En contra del lenguaje petrificado, se elabora sin otro sin pretensiones estéticas. Un lenguaje que recobra la palabra perdida, reviviéndola, acercándola a lo vívido. Así, es necesario cambiar el "... <<Ramón emprendió el descenso>> por <<Ramón empezó a bajar>>..."(cap. 112, pág.391). En suma, la empresa trata de eliminar la palabra que impresione, intentando, más bien, "desescribir". Para no dejar que la retórica nos envuelva, **Rayuela** se apropia de otros discursos como el del jazz o el del lunfardo en un proceso paraliterario, a la vez que trastoca la sintaxis y la ortografía. En este sentido se crea otro lenguaje (gíglico), se mezclan idiomas burlando la sintaxis "... los minouche morrongos miaumiau Kitten Kat chat..."(cap.4, pág. 27), o como en el capítulo 69, se rompen las reglas ortográficas: "...[...] Abila Sanhes fue un ombre [...] de Kultura, enseñó siensias a jóbenes i adultos. [...] Poeta bersifikaba Kon gran fasilidad en distintos jéneros (cap.69, pág.306).

Literatura patafísica[26] **Rayuela** comporta los códigos de un nuevo acercamiento al proceso escritural. Con ella, Cortázar involucra al lector en un texto expansivo, de reflexiones poéticas y filosóficas sobre las grandes preguntas, utilizando para ello, el constante juego y la más digna parodia. Quebrantado el orden tradicional, esta novela muestra sus entrañas pensándose a sí misma. En la próxima parte de la investigación se profundizará sobre este fenómeno.

A. LA METAFICCIÓN

Lejos de aceptar los productos culturales como reproducciones miméticas de lo real, la *episteme* moderna, caracterizada por un continuo cuestionamiento de la realidad, pone énfasis en la unidad y verosimilitud intrínseca del arte. Respondiendo a este fenómeno, la mirada del siglo XX señala la importancia del texto como producto autónomo y dinámico, universo fabulado que implica necesariamente la conjunción participativa de los niveles que lo contienen y construyen.

[26] Se conoce a la patafísica como una literatura menor que comprende lo excepcional y lo imaginario. Su creador, Alfred Jarry la define como "...la ciencia de las soluciones imaginarias, que atribuye simbólicamente las propiedades de los objetos, descritos según su virtualidad, a sus lineamientos..." Jarry, **Gestes e Opinions du Docteur Faustroll,** pág. 271. Por su parte, Cortázar, en una entrevista hecha por Luis Harss declara su afición por estas literaturas: "...admiré la actitud personal y literaria de Alfred Jarry. Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser explotadas mediante el humor, el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro..." Entrevista hecha a Cortázar por Luis Harss, incluida en Rayuela. Edición Crítica, pág. 695.

Así, frente a un universo ficticio reconocido en el mito de Narciso en tanto la obra responde a un "... regodeo sobre la propia imagen, [...] el marginamiento de la realidad, [...] la angustia vital de rechazo y dependencia del mundo externo; la repetida metáfora del espejo que se triza poniendo en evidencia la irrealidad del yo y sus fantasías..."[27], el análisis contemporáneo elabora un nuevo acercamiento al texto con el proceso de ficcionalización. En él, los significados y elementos constitutivos de lo fabulado se resemantizan, se considera al texto a partir de su pluridimensionalidad.

Desde esta perspectiva, la novela dialógica de Bajtín da cuenta de un proceso comunicacional en el cual las diferentes "conciencias" implicadas en la creación literaria se imbrican, completan y generan los mundos ficticios. Afirmando esta idea, y refiriéndose a lo expuesto por Todorov, Carmen Bustillo refiere: "... ya decía Todorov hace más de dos décadas: ...Puede suponerse que para comprender mejor el valor de la obra, es necesario abandonar esa división territorial primitiva, necesaria pero empobrecedora, que separa la obra de su autor y de su lector..."[28]

Continuando lo señalado anteriormente, es fácil advertir que en el

[27] Carmen Bustillo, **El Ente de papel**, pág. 224.

[28] Carmen Bustillo, **La aventura metaficcional**, pág. 224.

proceso de ficcionalización interactúan varios niveles que van desde un autor ficcionalizado -productor de una obra, gracias a la conjugación de un imaginario colectivo e individual- hasta la intervención de una llamada segunda conciencia que, al ser el lector, funciona como ente ficcionalizado y decodificador del discurso. Sólo si tomamos en cuenta las relaciones establecidas entre estas instancias se genera la productividad del texto en la medida en que resulta un complejo dialogante con otros textos y otras productividades.

En este sentido de visión caótica y desplazamiento del yo, la narrativa contemporánea alcanza sus mayores logros estéticos al pretender diseñar un mundo ilusorio y mostrar los recursos y motivos que lo construyen mediante un proceso metaficcional. Siguiendo esta noción, Carmen Bustillo acota: "...como lo indica la misma palabra, metaficción es la ficción que habla de sí misma, [...] la ficción que sistemáticamente se centra en su propia categoría de artificio para replantear la problemática relación entre ficción y realidad..."[29]

Analizando que desde un primer momento la intención de Cortázar

[29] Ibíd., pág. 6.

como escritor es la de procurar conseguir una nueva forma de expresión más auténtica y una literatura lo más deslastrada posible de los códigos formales, **Rayuela** se presenta como la puesta en escena de tal pretensión por medio de una teoría antinovelista (Morellianas y otros textos sugerentes) incluida en el propio texto. Esta manera de introducir los conflictos y la técnica escritural abiertamente da cuenta de un creador que utiliza el espacio de la ficción para discutir su propio proyecto estético e ideológico.

Reflexionando sobre esta estrategia, **Rayuela** se hace metaficcional y dialógica en una dirección múltiple que abarca desde el autocomentario creacional dado en las teorías de Morelli, su discusión puesta en práctica por los del Club, hasta el establecimiento de un proceso intertextual localizado de forma externa con el cuento "El Perseguidor" y los distintos fragmentos de "De otros lados", y de forma interna con la propuesta de una antinovela contenidas en las Morellianas. A continuación enfrentamos dos textos que dan cuenta del proceso metaficcional:

> *Morelliana.*Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. [...] Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza -con tanto trabajo- hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir <<coherente>>; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos(cap.94, pág.353).
>
> 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 está todavía en contacto con lo que pretende mentar. [...] No se trata de sutituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro,si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite (cap.99, pág. 367)

Novela especular que en su propio espacio interno busca la forma que lo justifique, **Rayuela** es una dimensión bipolar donde se encuentra la teoría y su praxis, la angustia teórica sobre los medios para construir un nuevo texto y su aplicación en el mismo. En suma, y como bien señala Jaime Alazraki, **Rayuela** es una tesis y una antítesis donde:

> Todos sus elementos responden a un sistema binario que proyecta desde las formas las disyuntivas del contenido: narración al modo zen trenzada con el intelectualismo exacerbado de los capítulos prescindibles [...] Horacio Oliveira que no puede vivir intensamente sin pensar intensamente; novela que contiene una posible teoría de la novela; texto y contexto; escribir como el arte de desescribir; lenguaje y antilenguaje; cultura y anticultura; ficción y metafísica.[30]

B. EL PERSONAJE

Continuando la pauta dialógica de Bajtín y la compresión del universo ficticio como el espacio donde cada elemento interrrelacionado cumple una función específica, condicionada a la vez por cada conciencia comprometida

en la reconstrucción textual, es fácil entender la noción de personaje en tanto

[30] Jaime Alazraki, "Rayuela: estructura", incluida en **Rayuela. Edición Crítica**, pág. 637.

elemento integral y significativo del discurso . En efecto, lejos de las concepciones sociológicas y psicológicas del personaje, la visión contemporánea considera al personaje en tanto en cuanto forma parte intrínseca de todo el relato, dando así, la posibilidad de dilucidar el contenido y el alcance de todo el texto. Como acertadamente indica Carmen Bustillo en **El ente de papel**: "...los personajes son generalmente los principales portadores de significación de los universos ficticios, en esa línea que va del autor y su referente al texto y de allí al lector, cuya recepción siempre implica un proceso de resemantización..."[31]

Así, la idea de que el personaje debe ser tratado exclusivamente en su carácter de reproducción mimética de la noción de persona es suplantada, no por otras nociones categoriales, como los *chatos* y *redondos* de Forster o *el* llamado *héroe problemático* de Lucáks o Goldman, sino por el de la concepción del personaje como constructo que requiere necesariamente la mirada de un otro lector y que es sólo analizable desde dentro, a partir del espacio fabulado. Por tanto, si bien el personaje no puede dejar de identificarse como *representamen* de lo humano, lo importante es hacer notar que son los elementos significantes de su construcción textual los que ayudan

[31] Carmen Bustillo, **El ente de papel** pág. 19.

a aprehenderlo. En este sentido Carmen Bustillo indica:

> Puede decirse que al configurarse un "individuo" dentro del universo ficticio, una idea del hombre se ha convertido en una imagen del hombre, la cual ofrece un funcionamiento específico de acuerdo a su interrelación con otros elementos del discurso; de acuerdo a su movimiento y jerarquización en la historia y la intriga, en la composición total del relato. En este funcionamiento estarán las claves de su construcción y de su significación como productor de sentido[32]

Prosiguiendo con lo anterior, en **Rayuela** la configuración y el sentido que ostentan los personajes es el de la noción metaficcional en tanto se edifican en el mismo tejido discursivo pero incitando siempre al lector para que los determine y reconstruya. Retomando la noción de obra abierta a las infinitas posiblidades de significación, los personajes se presentan en tanto " figuras" arbitrarias y ambiguas que necesitan ser completadas o inferidas por un lector cómplice. Con la demostración de la vida como fragmentos inconectados e imposibles de aprehender (al estilo de las fotos recogidas por Wong donde se muestran las etapas de tortura agónica de un hombre en el capítulo 14) sucede que el lector debe unir esos momentos y darles coherencia. En una de las notas de Morelli se clarifica tal pretensión:

> En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la

[32] Ibíd., pág. 22.

> acción sino tan sólo sus fragmnetos eleáticamente recortados [...] por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a las fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector - hembra) significaba rellenar con literatura. [...] Morelli pensaba que la vivencia de las fotos [...] debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes [...] [de esta manera] , los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector(cap.109, pág. 386)

En esta propuesta de *figuras* desdibujadas, surge la noción de personajes construidos bajo una evidente arbitrariedad y una ambigüedad que lógicamente responden a la utilización de caracterizaciones de sentido cruzado, exigiendo de esta manera una metalectura por parte del lector. Tan sólo para mostrar un ejemplo de construcción arbitrarea en los personajes, al cerrar el primer libro (" Del lado de allá " " Del lado de acá"), no podemos confirmar si Horacio realmente se mata o si la Maga se lanza al Sena. En este sentido, y por continuidad, surge un sentido de ambiguedad que nos obliga a completar la vida, acciones y destinos de estos personajes.En un interesante artículo sobre el personaje metaficcional, Bustillo refiere que todos estos personajes "...responden no sólo a una construcción metaficcional sino que parten de una urdimbre esencialmente arbitraria: son metaficcionales porque son arbitrarios..."[33]

[33] Carmen Bustillo, "El personaje metaficcional", incluida en **Imagen**, pág. 21.

Simultáneamente, el texto pretende hacer de los personajes personas, a través de las formas del mismo constructo. Una de las Morellianas así lo explicita: "...la novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes..."(cap.115, pág. 395). Es precisamente aquí donde debe considerarse la importancia de **Rayuela** ya que sin duda ofrece la oportunidad al lector de reconstruir e inventar lecturas renovadas, relaciones inusitadas y nuevos itinerarios.

III EROS LUDENS

ser el buzo de bocas, de senos,
hundir los labios en un vientre
que ondula y se contrae// como
un erizo húmedo [...],explorar

con la lengua los repliegues más profundos,// mirar y escuchar//y adorar con la boca[...]una [la] noche originaria// una vuelta a // una [la] regresión a un mar de estrellas y de //selvas[...] anterior a los límites del tiempo y el lugar[1]

Julio Cortázar

Signada por la existencia bipolar que comporta desde la rebelión y el conformismo, la acción y la contemplación, la realidad y la irrealidad, el tiempo y la eternidad, **Rayuela** extiende estas ansias dicotómicas y unitivas en todas sus relaciones temáticas. Relaciones éstas que en una de sus muchas consideraciones dan cabida al fenómeno de lo Erótico como discurso integrante de esa red de personajes que, al igual que nosotros (aun cuando bien sabemos que son fundamentalmente " entes ficticios") sufren, reflexionan, sienten y viven. Pero es precisamente en este sentido en el cual debe considerárseles ya que como señala el Marqués de Sade:

> Apenas los hombres hubieron sospechado unos seres inmortales, les hicieron actuar y hablar; a partir de entonces, he allí las metamorfosis, las fábulas, las parábolas, las novelas; en una palabra, he ahí las obras de ficción, a partir de las cuales la ficción se apodera del espíritu de los hombre[2]

---

[1] Julio Cortázar. " Cuaderno de Bitácora". Manuscrito de Austin incluido en **Rayuela.Edición Crítica**, pág. 376.

[2] Marqués de Sade, **Ideas sobre la novela**, citado por Víctor Bravo en **Los poderes de la**

Entes ficticios, los personajes del texto se mueven a partir del ya mencionado carácter lúdico de la novela en tanto se comprende que el juego deja de ser iniciación ritualista del Mandala para transformarse en algo más vívido, más cercano a la experiencia común e infantil de la rayuela pero que sin embargo, emula el viaje del destino y la existencia humana. Así, ante la presencia de un texto que pretende descalabrar todo raciocinio occidental y trastocar las fórmulas tradicionales del género y del lenguaje, sucede que debe utilizar por fuerza el mismo instrumento, no con la intención de hacer una retórica más, sino de transformarlos, de lograr con un nuevo manejo una especie de visión distinta que descubra su verdadero valor de proceso comunicacional y universal. Un lenguaje capaz de intentar la conquista de esa otra tan deseada realidad.

En este sentido de apertura hacia lo que significa el poder creador, la literatura demuestra la inmensa capacidad de fabulación que el hombre posee en su afán de recrear este mundo y generar los posibles. De esta forma fue que lo entendió el mismo Cortázar, cuando ante la pregunta sobre los poderes de la literatura, declara que "... la literatura sirve como una de las

---

ficción, pág. 22.

muchas posibilidades del hombre para realizarse como *homo ludens*, en último término como hombre feliz. La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla..."[3]

Texto metafísico, juguete lírico y novelesco, **Rayuela** contiene esta idea de puente lúdico desde su principio estructural, contenido temático, e incluso les confiere a los personajes espacios y actitudes que remiten nuevamente a esa idea de búsqueda lúdica de la ultimidad, del ser. Sin embargo, y antes de adentrarnos en el análisis que nos interesa, es necesario establecer que si bien el ludismo es fuente determinante de todo el texto y actúa en todos los niveles, lo importante es comprender que es sólo en las metalecturas que realiza el lector cómplice donde el texto alcanza su valor en tanto forma experimental que permite la interacción comunicacional y la interpretación múltiple de los significados.

Reafirmando que la función principal del lector es dar cuenta de una lectura dinámica y propia, nuestro estudio centrará su atención en el análisis intertextual[4] que comprenda la aplicación del fenómeno Eros lúdico en la relación de los personajes Horacio-Maga, Horacio-Pola, considerando

[3] "La idea central de Rayuela es una especie de petición de autenticidad total del hombre", entrevista a Julio Cortázar hecha por Ernesto González Bermejo, incluida en **Rayuela. Edición Crítica,** pág. 777.
[4] Siguiendo la teoría de Genette, la intertextualidad se define como "...una relación de copresencia entre dos o más textos, [...] la presencia efectiva de un texto en otro...", Gérard Genette, **Palimpsestos,** pág. 9.

siempre que el texto, en su autonomía de espacio ficticio, nos proporcionará las líneas interpretativas. Siguiendo esta idea cabe referir que los juegos entran en **Rayuela** con distinta importancia en los hechos, según su funcionalidad narrativa (dos de los más importantes en este sentido son el capítulo del tablón y el de la defensa que Horacio arma frente a su doble), pero igualmente podemos constatar que existen los juegos que transcurren en el nivel de los significados y otros dados en el discurso en tanto constituyen juegos lingüísticos. A partir de esta acotación, y con la intención de introducir el tema de nuestra investigación comenzaremos por el primero, no sin antes retomar la noción de lo Erótico y su determinación como forma discursiva.

El erotismo es un constructo de la mente humana que en su carácter fantasioso pertenece a la esfera de lo lingüístico creativo, y aun cuando bien no se desprende de lo meramente sexual puesto que junto a él forma parte de un mismo universo vital, de una misma conjugación de los sentidos, su expresión y funcionalidad está en aplazar lo reproductivo para concentrarse en lo esencialmente placentero de los cuerpos, en la articulación de un algo prohibido y en la posibilidad de violarlo. Por ello Octavio Paz señala que:

> El erotismo es inseparable del lenguaje y, en consecuencia es cultura, historia. El lenguaje nos sirve para transformar la sexualidad animal en una

> practica en la cual el hombre por una parte se refleja en la naturaleza como en un espejo y por la otra niega a la naturaleza. El erotismo es una afirmación de la sexualidad y al mismo tiempo es una negación de la sexualidad. Es una invención[5]

En este sentido de reconocimiento del erotismo como una representación que, basándose en la sexualidad, la transfigura para generar una nuevo sentido del cuerpo, cabe señalar que por fundamentarse en la conjunción de deseo e imaginación, requiere la presencia de un otro objeto del deseo capaz de producirnos la sensación de atracción y repulsa, de pérdida y encuentro de la identidad, de conciencia del tiempo mayor y fugaz, de acercamiento dde las diferencias entre lo masculino y lo femenino. Este último punto merece una mención especial, ya que el sentido que le otorgamos, no es tanto cualidades o proyecciones personalizadas, sino como simbolos opuestos y complementarios de las formas universales.

Efectivamente, el movimiento erótico no puede concebirse sin la intervención disyuntiva y complementaria de lo masculino y lo femenino, puesto que el ser humano está representado por la unión intermitente de los hombres con las mujeres, o como Fernando Rísquez bien lo indica: "...lo masculino y lo femenino son dos manifestaciones muy misteriosas del

[5] " Octavio Paz, "Amor y Erotismo",Entrevista hecha a Octavio Paz por Rita Guibert. Revista Iberoamericana. NO 76-77, Julio-diciembre.Vol. XXXVII. University of Pittsburgh, pág 514.

cosmos, que se unen y se desunen pero no se contraponen, se diferencian. La luz es masculina y la sombra femenina. [...] No se oponen se complementan..."[6]. De esta manera, las fantasías eróticas siempre estarán identificadas con aquellas partes del cuerpo inscritas por la cultura como redes simbólicas que adquieren un sentido de lo voluptuoso, lo deseable, lo lícito e ilícito.

Si consideramos que desde el punto de vista biológico la imagen de la feminidad se caracteriza por la capacidad de reproducción dada en un óvulo que nace, crece y luego es expulsado mientras que lo masculino está representado por un espermatozoide cuya función natural es la de salirse con rápidos movimientos, estaremos en la capacidad de acercarnos más fácilmente Jung llamó arquetipos de lo masculino y de lo femenino(ánimus-ánima). En una aproximación al término Fernando Rísquez enfatiza que para Jung *"...un complejo arquetipal es un conjunto misterioso de imágenes que representan fuerzas no concientes que aparecen y reaparacen en cada individuo..."*[7]. Siguiendo entonces estas imágenes ocurre que " en su inconsciente, todo hombre tiene un ánima, que es femenina, [...] que es misteriosa, que es intuitiva. Asimismo, todas las mujeres tienen en su inconsciente un ánimus,

[6] Fernando Rísquez, **Aproximación a la feminidad**, pág. 2.

[7] Ibíd., pág. 116.

una representación de la masculinidad, que es lógico, [...] y tiende a hacer conciencia..."[8]

En un ámbito reservado netamente a la psicología, autores como Rísquez, Edgar Morin o Francesco Alberoni, entre otros, han explicado el complejo erótico a partir de nociones que determinan lo femenino como retención, misterio permanente que se repite constantemente a sí mismo, y lo masculino como forma que tiende a la diferenciación, la lógica y la individuación; ambas formas envueltas en esa unidad doble que constituye la pareja, donde "... el ser amado se convierte en el otro yo-mismo, extraño e idéntico a mí, que dialectiza en narcisismo del "doble" orientandolo hacia otro y hacia la búsqueda de una comunicación verdadera..."[9]

Sin embargo, esta fusión que revela la sensación de placer y la intuición de la muerte (recuérdese que Eros y Tánatos son inseparables en la medida en que el ideal del primero es afirmarse en un placer pensado eternamente, mientras que la muerte es la negación de ese deseo) no sólo se reintegra y define en el contacto físico, sino también por medio de otro tipo de

---

[8] Ibíd., pág. 40.

[9] Edgar Morin, "El Complejo de Amor", incluido en **El Amor en Cuestión**, pág. 27.

acercamiento que, con su gran poder imaginativo recorre al cuerpo con la palabra, haciendo del mismo imagen de la pasión seductora y de las más inusitadas apetencias sensoriales: nos referimos a la literatura, y por ende, al discurso erótico. Considerando que el lenguaje poético, a diferencia del práctico o habitual, maneja la palabra a partir de una construcción sencilla y sugerente, ocurre que para restablecer "...la sensación de la vida, para sentir el objeto, para que la piedra sea piedra, existe lo que se llama el arte. La finalidad del arte es la de dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento..."[10]

Es precisamente en este sentido en el cual debemos inscribir a Cortázar, ya que su intención primera al realizar una obra como **Rayuela** fue la de instaurar una actitud poética que desalojara los conformismos categoriales, crear un verbo metaforizado capaz de irrumpir con la gran costumbre, de posibilitar el encuentro perceptible con aquellos nexos que, por inusitados no logramos aprehender con facilidad. En este texto todo el despliegue discursivo se da en un sentido donde lo fundamental es intentar acercarse a lo edénico y preconcebido, hacia esa fuerza escritural que lo descentre, que sea capaz de expresar lo imposible, en suma, hacia la vía de lo poético. Es

[10] Chklovski, "La resurrección de la palabra", citado por Tzevan Todorov en **Crítica de la crítica**, pág. 29.

por ello que las formas de lo desconocido e inconsciente(lo sueños, la poesía, la música y los juegos), son las "llaves" que nos acercan sutilmente a un tiempo olvidado, nos conllevan a una revelación libertadora que destruye al sujeto histórico y a la muerte misma. Así lo confirma el capítulo 105:

> Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo: el entierra a sus muertos y guarda las llaves. Sólo en sueños, en la poesía, en el juego – encender una vela, andar con ella por el corredor- nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.(pág.379)

Subrayando lo anterior, nos introducimos ahora en el trabajo que nos concierne en tanto consideramos que nuestro análisis del eros lúdico está basado en el discurso que arranca de lo poético, en la palabra que, lejos de objetivizar la dicotomía propia del estado amoroso o del impulso erótico, se apoya en las figuraciones fantasiosas, en las sugerencias que transforman lo escrito en una semántica del deseo, en un encuentro con el eros poético establecido con las relaciones de los personajes de Horacio y La Maga y Horacio Y Pola.

A. HORACIO-MAGA: Un delicioso desencuentro

Trabajando directamente en el nivel de los significados advertimos que

desde un principio esta novela alude a un sentido de búsqueda lúdica en el encuentro amoroso, juego que comenzando por la frase "... ¿Encontraría a la Maga?..."(cap.1, pág. 11) instaura un principio que remite no sólo a lo que llamamos azar o predestinación sino que va más allá, en tanto que con el desarrollo narrativo los personajes de Horacio y la Maga responden y actúan según una determinada formulación de itinerarios que, saliéndose de lo habitual, postulan encuentros excepcionales dados por una especie de pensamientos telepáticos. El hecho consiste en citarse vagamente en un lugar cualquiera del laberinto parisino con el propósito de encontrarse por simple pálpito, de crear un espacio donde los amantes más que buscarse se encuentren.

> Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, [...] aún así no nos buscaríamos en nuestras casas. Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, [...] andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos(cap.1, pág. 11).

En todo el denominado primer libro ("Del lado de allá"), se manifiesta que este acercamiento de los amantes está signado por una especie de iluminación y decepción a la vez, ya que como bien fue indicado en el capítulo anterior, Horacio y la Maga son personajes definidos en una diferencia que señala al personaje femenino como inculta, torpe, e ingenua mientras que Horacio es un intelectual a ultranza que no puede vivir sin

reflexionar intensamente y, que por ende, desprecia todo lo que pueda constituir el mundo-Maga.

Es por medio de la perspectiva de Horacio y los del club, que reconocemos en la Maga una perfecta imagen de la mujer distraída y cotidiana, de aquella que vive exactamente como ellos quisieran hacerlo, por que siguiendo con la postulación del Budismo-Zen, la iluminación, lo absoluto, están únicamente en la vida misma en ese desorden espontáneo que tanto preocupa a los del Club. De esta manera sucede que "...como el ser no es un saber de conocimiento, la Maga, que no conoce mayores informaciones conceptuales porque no las busca, es la que está más lejos del desarraigo. Teóricamente es la que está más cerca de la revelación..."[11]

Mientras percibimos en Horacio a un hombre desesperado por la razón de esta sin razón que es la existencia, o mejor, lo comprendemos a partir de una de las notas de Morelli en las cual el personaje se mueve en una profunda amargura que lo lleva a "...[abofetearse] la cara la mayor parte del día, y en los momentos libres abofetea a los demás, que se lo retribuyen por triplicado, [...] [ocupando] así su tiempo con líos monstruosos que abarcan amantes [y] amigos..."(cap. 74, pág. 316), resulta más fácil dar

[11] Italo Tedesco, "Rayuela, novela salto: teoría y práctica del juego", pág. 151.

cuenta de un personaje que en la desolación, lo único que logra es herir y destruir lo que ama , actuación ésta revelada en una relación erótica caracterizada por el desencuentro mutuo.

Pero por otra parte, si consideramos que en contra de los totalitarismos racionales, del logos occidental y de las formas estables del pensamiento, existen otros puentes o entradas hacia esa llamada " segunda realidad", es precisamente en esa conjunción de lo erótico y lo lúdico donde es posible entrever un tiempo y un espacio primigenios donde trasladados al terreno de lo irrestricto, alcanzamos, quizás, un contacto con lo axial. Como bien señala Saúl Yurkievich: "...El juego, ruptura del continuo normal, al eximir de apremios externos, escinde el orden del realismo utilitario. Interregno festivo, transporta a una zona de excepción donde se recupera el albedrío..."[11]

Entre la Maga y Horacio, el encuentro erótico es aquel que permite el reconocimiento de dos cuerpos confundidos en el acto de la cópula, en esa experiencia que los lanza fuera de ellos, y los acerca brevemente a un estado incondicional donde se pierde la noción del Yo en tanto materia, y del tiempo cronológico. Entonces, Horacio juega deseando ese cuerpo laberinto y

[11] Saúl Yurkievich, "Eros ludens (juego, amor, humor según Rayuela)", incluido en **Rayuela Edición Crítica**, pág, 761.

misterioso que le ofrece la Maga, anhela penetrar en el ritmo de lo atemporal y oculto. Así lo confirma el capítulo 2 en dos oportunidades:

> La Maga acababa de levantarse y daba inútiles vueltas por la pieza. Más de una vez la vi admirar su cuerpo en el espejo [y] nunca pude resistir al deseo de llamarla a mi lado, sentirla caer poco a poco sobre mí, desdoblarse otra vez después de haber estado por un momento tan sola y tan enamorada frente a la eternidad de su cuerpo (pág. 17)

> En pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, [...] entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes (cap.2, pág.19)

La relación afectiva de estos dos personajes se concentra en la esencia dicotómica de un eros que le permite decir a Horacio "... nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared..." (cap. 2, pág. 19); pero este juego de atracción y rechazo alcanza su máximo clímax al momento en el que tiende a ritualizarse, a transformarse en un sacrificio donde la Maga se hace Pasifae y Horacio se convierte en el Toro de Creta, en el emblema de la potencia viril. En esta metamorfosis mítica de los amantes, el paroxismo sexual, el arrebato de la bestia y la embriaguez orgiástica, los transmuta a la perfección cósmica donde todo las formas engendradas necesitan aniquilarse. Plétora sexual que, en la desmesura, conecta al eros con el pavor de la muerte.

> Una noche le clavó los dientes, le mordió el hombro hasta sacarle sangre porque él se dejaba ir de lado, un poco perdido ya, y hubo un confuso pacto sin palabras, Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas. [...] Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga, [...] la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación [...] le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma (cap. 5, pág. 33)

Frente a este juego amoroso que sirve de estado transgresor hacia ese otro orden donde armonizan lo femenino eterno y lo masculino discontinuo, en el que la saturación sexual impone su ley del placer primigenio, sobreviene de nuevo el control vigilante de un Oliviera que, dudando de esa breve felicidad, apela al anticlímax utilizando la ironía y el humor. Horacio teme enormemente a esos estados que por eufóricos son simplemente tranquilizadores, pasiones instantáneas que no son más que espejismos de comunión con lo axial.

> Más tarde a Oliveira le preocupó que ella se creyera colmada, que lo s juegos buscaran ascender a sacrificio. Temía sobre todo la forma más sutil de la gratitud que se vuelve cariño canino, [...] puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos (cap.5, págs.32-33)

Por otra parte, y para comprender esta bipolaridad amorosa, es necesario estudiar al personaje de la Maga puesto que ella condensa los

puntos clave del movimiento erótico. Desde el principio de la novela, y a partir de la visión que nos da Horacio, la Maga es la encarnación del enigma femenino, de la amante que se deja poseer en cualquiera de sus formas, porque para ella el vivir no es tal si no existe la conjunción frenética con ese otro llamado Horacio. Para la Maga el contacto carnal es el triunfo del amor, sin pretensiones de absoluto ni búsquedas esotéricas. Por tanto, en la conjunción sexual, cuerpo y espíritu forman parte de la unidad universal. Sublime e inocente, la Maga canta a la sensación tierna del amor: "*...tu es là, mon amour, et je n' ai lieu qu'en toi,* [...] *tu es là, mon amour...*"(tú estás aquí mi amor, y yo no tengo más lugar que en tí, [...] tú estás aquí, mi amor).

La Maga viene a representar a esa diosa de la voluptuosidad llamada Venus, que por haber surgido de lo profundo del mar, se homologa a la Hécate hechicera y seductora[12]. Efectivamente, muchos pasajes eróticos están presididos por alusiones acuáticas, por fluidos y secreciones orgánicas que relacionan al coito con un regreso a la matriz original de la vida, a una inmersión en lo inconsciente y embrionario. Entonces el cuerpo de la Maga

[12]En un interesante estudio sobre la femenidad, Fernando Rísquez alude que la mujer posee tres arquetipos femeninos, que a modo rítmico, se suceden durante todas las etapas de su vida. Estos son: Deméter, Kore y Hécate. Hécate representa la eternamente hechizadora, en consecuencia, se une con Venus Afrodita. En palabras del autor: "..la figura de Venus primitiva *nace del mar*. Venus está conectada con una diosa inframarina y también ultramarina; está conectada con las mareas, con Hécate...". Fernando Rísquez, Aproximación a la feminidad, pág. 121.

se torna cosmos lúdico, rayuela que hay que recorrer desde una boca que es cielo y un sexo que es tierra. En este sentido, el ingreso en la carne oculta, en la gruta vaginal abre paso a una posible conciliación con el centro edénico.

> Aquí olés a sardónica. Aquí a crisoprasio, [...] aquí empezás a oler a vos misma. [...] Hay tantas algas, la Maga olía a algas frescas, [...] a la ola misma. Ciertos días el olor a algas se mezclaba con una cadencia más espesa, entonces yo tenía que apelar a la perversidad, [...] para acercar los labios a los suyos, tocar con la lengua esa ligera llama rosa que titilaba rodeada de sombras. [...] Entonces cesaban los perfumes, maravillosamente cesaban y todo era sabor, mordedura, jugos esenciales que corrían por la boca, [...] el cubo de la rueda en sus orígenes, [...] ahí se dibujaban las figuras iniciales y finales (cap.144, pág.447)

> Porqué no había de amar a la Maga y poseerla bajo decenas de cielos rasos a seiscientos francos, en camas con cobertores deshilachados y rancios, si en esa vertiginosa rayuela, en esa carrera de embolsados yo me reconocía y me nombraba, por fin y hasta cuándo salido del tiempo (cap.21, pág.87)

Considerando nuevamente la propuesta de Rísquez, es importante comprender cómo el paradigma de lo femenino y lo masculino se complementan en tanto se diferencian. Es decir, mientras la imagen de lo femenino es la de retención y circularidad y la de lo masculino es el de la diferenciación, sucede la conjunción de los opuestos en el momento en que "... la inmanencia de lo femenino consiste en estar permanentemente; lo estable es seguro porque gira sobre sí mismo. La trascendencia es masculina porque disocia lo circular y porque penetra lo esférico..."[13] Esta acotación nos

[13] Rísquez,ob.cit., pág. 199.

lleva entonces a un paralelismo por el cual la Maga -mujer, siendo idéntica a sí misma, sabe, mientras que Horacio-hombre, diferencia y conoce. Por ello, Horacio piensa que todo acercamiento al mundo Maga es imposible en la medida que él cree que despojarse de las palabras y del pensamiento es acción inútil, simple ilusión de momento. Ampliando esta idea confrontaremos dos fragmentos de la novela.

> Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuadras y ya mi pena se *llama* pena, no [...] le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella, las envueltas en eso que ella comprende y que no tienen nombre. [...] Hay ríos metafísico, [...] yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada, [...] [ella] no necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas (cap. .21, pág.86)

> Querer a la Maga había sido como un rito del que ya no se espera la iluminación: palabras y actos se habían sucedido con una inventiva monotonía, una danza de tarántulas sobre un piso lunado, una viscosa y prolongada manipulación de ecos. Y todo el tiempo él había esperado de esa alegre embriaguez algo como un despertar, un ver mejor lo que circundaba (cap.92,pág. 347)

Inculta y transparente, la Maga no puede ser buena madre porque su misión es la de "...estar sola con Horacio, quien sabe hasta cuándo ayudandolo a buscar lo que él busca..."(cap.32, pág. 158). Por consiguiente, se entrega a un amor que sólo ofrece cama sucia y hoteles baratos, pero que cierta vez es recordado por un Horacio que, paradójicamente, y ante uno de

"los libros menos" que lee la Maga, piensa en todo lo hermoso de esa inocencia y esa actitud vitalista.

> Pero qué hermosa estabas en la ventana, con el gris del cielo posado en una mejilla, las manos teniendo el libro, la boca siempre un poco ávida, los ojos dudosos. Había tanto tiempo perdido en vos, eras de tal manera el molde de lo que hubieras podido ser bajo otras estrellas, que tomarte en los brazos y hacerte el amor se volvía una tarea demasiado tierna. [...] Oí, esto sólo para vos, para que no se lo cuentes a nadie. Maga, el molde hueco era yo, vos temblabas, pura y libre como una llama, [...] y es dulce decírtelo con las palabras que te fascinaban porque no creías que existieran fuera de los poemas (cap. 34, págs 163-164)

Sin embargo, estos breves instantes de comunión con el espacio Maga no duran mucho para un Oliveira que, temeroso de pasiones, quiere "...un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revolver, amor que le dé los mil ojos de Argos, [...] la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua..."(cap. 93, pág. 350). En esa diferencia de dos mundos irreconciliables pero necesitados, Horacio confunde el amor con la búsqueda de lo absoluto: "... Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, [...] te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto..." (cap. 93, pág. 350). Quizás, y a modo de breve comentario, para comprender a Horacio sería interesante observar la opinión que le merece su propio creador. En una entrevista hecha a Cortázar por Ernesto González Bermejo, el autor declara: "...es un

tipo sumamente tierno, que disimula su ternura. Tierno y necesitado de ternura, lo que pasa es que no la va a aceptar jamás si viene mezclada con un poco de compasión, o sea, si es una ternura fácil..."[13]

Buscando siempre por los contornos a una Maga que lo ilumine, Horacio se asoma a la ventana con la esperanza de que aparezca, como entre sueños, Maga - Talita, y que, de una vez por todas, se tienda un puente que justifique ese amor que, atrapado en el discurso y la razón, no sabe expresar: "....él estaría allí en su ventana, fumando [...] y esperando que Talita sonámbula se [...] [asomara y lo mirara] de oscuridad a oscuridad [...]. Tal vez con lentos movimientos de la mano él dibujaría signos con la brasa del cigarrillo..." (cap.45, pág.225). De ahí que los signos que dibuja Horacio sean los de un amor consumido en el sueño eterno:

> Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, [...] hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, [...] [y así] nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura. Y si nos mordemos el dolor es dulce, y si nos ahogamos en un breve y terrible absorber simultáneo del aliento, esa instantánea muerte es bella (cap.7, pág.36)

A través del texto, observamos un amor fulgurante e incandescente que,

[13] " La idea central de Rayuela es una especie de petición de autenticidad total del hombre", entrevista a Cortázar hecha por Ernesto González Bermejo, incluída en **Rayuela.Edicion Crítica**, pág. 773.

rompiendo con el tiempo vertical, la intelección analítica y el sentimiento hecho discurso, abre las puertas a un estado profano donde los cuerpos se anulan y reconocen, donde en la espesura carnal, el logos es suplantado por el semen y las succiones de la caverna femenina conectan con lo prelógico y edénico. Delirio, pasión que desciende al caos primigenio y a la penetración verbal en la que la palabra recupera la dimensionalidad del cuerpo, incorpora al otro, al ser amante y amado desde dentro. La relación erótica entre la Maga y Horacio se torna palabra libidinal, desencuentro delicioso donde luchan el instinto de conservación y el de la muerte, donde falta la comprensión de que "...el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce..."(cap.90,pág.345)

B. HORACIO - POLA: El cuerpo cósmico

Eros lúbrico, conjunción carnal que se abre a la porosidad del tiempo universal, el encuentro de Horacio con Pola establece los pasajes más eróticos de toda la novela. Pola es amante intrusa que descalabra a Horacio hasta hacerle explorar los confines de su cuerpo cósmico e infinito, en su desnudez

se ofrece al retozo amoroso, al frenesí sexual y a la búsqueda del conocimiento por medio de la materia. En el capítulo 92, el discurso se iguala al juego rítmico de la cópula y a la palpitación de los órganos:

> Fue la primera vez que la llamó Pola París, por jugar, y que a ella le gustó y lo repitió, y le mordió la boca murmurando Pola París, [...] polo de París, París de Pola, la luz verdosa del neón encendiéndose y apagándose contra la cortina de rafia amarilla, Pola París, Pola París, la ciudad desnuda con el sexo acordado ala palpitación de la cortina, Pola París, Pola París, [...] boca ya encontrada y definida, lengua más pequeña y más aguda, saliva más parca, dientes sin filo, labios que se abrían para que él le tocara las encías (pág. 348-349)

Como en el sueño y en el juego, Horacio apela por descender a lo entrañable del cuerpo de Pola; hunde los sentidos en su piel y en su vientre para ver si desde allí, en los límites de la noche profunda del órgano femenino, logra entrever el silencio perfecto, el tiempo olvidado o el centro original donde todas las formas convergen en armonía.

> Tampoco Pola hubiera comprendido por qué de noche él retenía el aliento para escucharla dormir, espiando los rumores de su cuerpo. [...] Oliviera [...] acercaba la oreja a la piel desnuda, se apoyaba contra el curvo tambor tenso y tibio, escuchaba. Rumores, descensos y caídas, ludiones y murmullos, [...] un cosmos líquido, fluido, en gestación nocturna, plasmas subiendo y bajando, [...] el vientre de Pola un cielo negro con estrellas gordas y pausadas, cometas fulgurantes, rodar de inmensos planetas vociferantes, [...] Pola microcosmo, Pola resumen de la noche universal en su pequeña noche fermentada, [...] centro de una química infinitamente rica y misteriosa y remota y contigua (cap.103, pág.376-377)

En búsqueda de una figura que rompa con la paridad nada

tranquilizadora que le ofrece la presencia de la Maga, Horacio encuentra la tercera entidad en una Pola que diferenciándose de la madre de Rocamadour, no se revela con esa ingenuidad desconcertante, sino que acepta las posibilidades absurdas de la vida. Es por ello que Horacio no ve en ella más que otro amor fortuito, otro mandala cuerpo donde el amor y el placer son fugas inauténticas, espejismos de reconciliación con lo axial.

> No, no le gustaba hacer eso con su amiga, solamente Pola podía comprender, plegarse tan bien a sus caprichos. Tan a la medida que era extraordinario. Hasta cuando gemía, porque en un momento había gemido, había querido librarse pero ya era demasiado tarde, el lazo estaba cerrado y su rebelión no había servido más que para ahondar el goce y el dolor, el doble malentendido que tenían que superar porque era falso (cap.101, pág.374)
> Cuando yo digo miedo -observó Oliveira, [...] pienso sobre todo en los reversos. Usted movía esa mano como si estuviera tocando un límite, y después de eso empezaba un mundo a contrapelo en el que por ejemplo yo podía ser su bolso. [...] Esperó que Pola se riera, [...] pero Pola (después supo que se llamaba Pola) no encontró demasiado absurda la posibilidad (cap.76, pág. 319)

En Pola irreal, Pola tiza, Pola deseducadora de los sentidos, sucede la palabra olida, absorbida y tocada, la recuperación del cuerpo por vía escritural, la sustitución de la linealidad narrativa por la expresión de la carne lírica y cosmificada, o como bien señala Saúl Yurkievich ocurre que "... la palabra carnalizada recupera su dimensión en profundidad, deviene consustancial, capaz de incorporar lo otro, la materia externa, [...] capaz de

adentrar, adentrarse penetrante y penetrada, de ingurgitar, de absorverlo todo... "[14]

C. DEL DISCURSO CORPORAL O LA SENSUALIDAD DEL LENGUAJE

Considerando en este punto el eros lúdico a nivel discursivo, se hace ineludible señalar dos principales formas de juego que aluden definitivamente a esa semántica del deseo, a esa escritura que, rompiendo con lo objetivo del referente, se torna expresión de lo instintivo y recinto de lo sexual. Nos referimos al glíglico y al jazz. Lenguaje impreciso y metafórico, el glíglico nos adentra en la construcción de un ideolecto (sólo la Maga y Horacio entienden su significado) intraducible pero cuya sugerencia fónica nos remite a la palabra que rechaza e invita , a lo fluido y lo lamido.

[14] Yurkievich, ob. cit., pág. 764.

Ante un diálogo entre Horacio y la Maga, el capítulo 20 expresa este lenguaje amoroso:

> -¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?
> -Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.
> -¿ Y te hace poner los plíneos entre las argustas?
> -Sí, y después nos entreturnamos los porcios hasta que él dice basta basta (pág.80)

Cuando la expresión disponible se hace escasa para nombrar la conjunción erótica, surge el glíglico. En él la palabra se lubrica, se acopla, se reúne con los conductos profundos del cuerpo, con lo fecal y lo abyecto, se hace cópula frenética de los amantes. Entonces, el sonido besa, toca y penetra. Entrada a los jugos esenciales y al entusiasmo orgiástico, el glíglico sugiere lo inexpresable, aquel momento por el cual la identidad de nuestro yo y de nuestra materia corpórea se pierden en la lejanía de las sustancias universales, en las imágenes de un mundo embrionario.

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo. [...] Apenas se entreplumaban , algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa (cap.68,pág.305)

Por su parte, la incorporación del jazz como material de la narración se hace puente discursivo asociado a lo erótico en la medida en que se homologa a la escritura sensualizada y sexualizada. Lenguaje afrodisíaco, el jazz, al igual que el movimiento confuso y excitante de los cuerpos, requiere de la improvisación rítmica y de la completa libertad sensorial. Música que en su gran poder expansivo "... cala en lo hondo: afluye de lo subliminal, de lo libidinal. [...] Música lujuriosa [...] [que] todo lo que toca lo erotiza, [...] [por tanto] el discurso se arrebata, se vuelve báquico o pánico, se satura de metáforas..." [15]

De la misma forma en que la piel es acariciada y los cuerpos se alejan y se recobran en una pulsión común, el jazz transporta a la zona de lo íntimo, al placer mórbido de un hombre ante una mujer, a la hondura del dolor. El jazz, como el coito, desgarra los sentidos, busca la intimidad del vientre, provoca el retorno a la noche primigenia. Melodía intercesora que, imaginando, juega y se encuentra con el fondo visceral, con lo craso y lo jadeante. De ahí que la escritura se haga espesura carnal, poesía de una respiración común, exploración de los cuerpos cálidos y jadeantes.

> muchachas que prefieren bailar mientras escuchan *Star Dust o When your man is going to put you down,* y huelen despacio y dulcemente a perfume y a

[15]Saúl Yurkievich, "La pujanza insumisa", incluido en **Rayuela.Edición Crítica**, pág.667.

> piel y a calor, [...] y cada hombre quisiera arrancar esos corpiños tibios mientras las manos acarician una espalda y las muchachas tienen la boca entreabierta y se van dando al miedo delicioso y a la noche entonces sube una trompeta poseyéndolas por todos los hombres, [...] y hay una inmóvil carrera, un salto al aire de la noche, sobre la ciudad, hasta que un piano minucioso las devuelve a sí mismas, exhaustas y reconciliadas(cap.17,pág.68)

El jazz propone a los del Club un acceso a lo axial, al centro mismo de la tan deseada liberación. Es ese *swing* que conoce las vibraciones entre los cuerpos de dos amantes. Limitando con la muerte y superior a las clasificaciones mentales, el jazz invita al paroxismo sexual, a una sensación de tristeza anterior a la muerte, al deseo de conjugar la pasión del mundo con el susurro de unas notas que confiesan el enigma del amor. Como en el jazz o el glíglico, el lenguaje del cuerpo y del amor son manifestaciones íntimas que necesitan de otro sujeto predestinado al encuentro inesperado donde ese mío discontinuo masculino transgreda ese tuyo prohibido, oculto y eterno femenino.

> La llamarada de la trompeta, el falo amarillo rompiendo el aire y gozando con avances y retrocesos y hacia el final tres notas ascendentes, [...] una perfecta pausa donde todo el swing del mundo palpitaba en un instante intolerable, y entonces la eyaculación de un sobreagudo resbalando y cayendo como un cohete en la noche sexual, la mano de Ronald acariciando el cuello de Babs y la crepitación de la púa mientras el disco seguía girando y el silencio [...] salía de debajo del diván, se despegaba como labios o capullos(cap.13, págs.52-53)

CONCLUSIÓN

Desencuentro y poesía carnalizada, en los personajes de Horacio y la Maga y de Horacio y Pola, se concentra todo el espacio de lo fantasioso y de la imagen hecha palabra amorosa. Eros lúbrico, recorrido laberíntico por los confines infinitos del cuerpo donde la noche femenina se abre a las constelaciones, donde lejos del raciocinio nos adentramos a la zona del juego amoroso, de la caverna húmeda deseada y penetrada. **Rayuela** se homologa al discurso erótico en la medida en que utiliza la metáfora de la cópula, en tanto sugiere la palabra desnuda, la pasión verbalizada que deseduca los sentidos.

La palabra inexpresable del amor se hace glíglico, se torna hondura en el placer y el dolor con el discurso melódico del jazz. En **Rayuela** la palabra se revive en esa especie de *satori* mental que entabla un contacto con la materialidad del no yo, con el otro tan lejano y parecido a mí. En defensa contra la palabra que determina y el pensamiento ordenador, **Rayuela** recurre al discurso que cancela la distancia entre la expresión y la cosa significada, entre sujeto y objeto, entre el cuerpo y el espíritu. Así, en el arrebato de la embriaguez orgiástica la escritura devuelve a la

unidad primigenia donde, como en los sueños, el caos y la armonía convergen.

BIBLIOGRAFÍA

A.Directa

Cortázar, Julio. **Rayuela.** Caracas, Monte Avila Editores, 1993. 550 p.

----------. **Rayuela.** Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. 519 p.

----------. **Rayuela.** Contenida en la **Edición Crítica** a cargo de Ortega, Julio-Yurkievich, Saúl (eds). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994. 814 p.

B.Indirecta

Alazraki, Jaime. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994. 382 p.

Alberoni, Francesco. **El Erotismo**. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992. 226 p.

----------.**Enamoramiento y Amor.** Barcelona, Editorial Gedisa, 1993. 167 p.

Alighieri, Dante. **La Divina Comedia.** Bogotá, Editorial Retina, 1986. 388 p.

Batille, George. **El Erotismo**. Barcelona, Tusquets Editores, 1992. 378 p.

Berceo, Gonzalo de. **Milagros de Nuestra Señora**. Barcelona, Editorial Planeta, 1983. 154 p.

Béroul. **Tristán e Iseo**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1985. 233 p.

Bravo, Víctor. **Ensayos desde la pasión**. Caracas, Fundarte, 1994, 160 p.

----------. **Los Poderes de la Ficción**. Caracas, Monte Avila Editores, 1987. 214 p.

Bustillo, Carmen. **El Ente de Papel**. Caracas, Vadell Hermanos Editores, 1995. 239 p.

----------. **La Aventura Metaficcional**. Caracas, inédito, 1995. 125 p.

Chang, Jolan. **El Tao del Amor y del Sexo**. Barcelona, Plaza&Jane Editores, 1980. 256 p.

Cortázar, Julio. **El perseguidor**. Madrid, Alianza Editorial, 1993. 93 p.

Díaz, Salazar, Rafael, Giner Salvador, Velasco Fernando (eds.). **Formas modernas de religión**. Madrid, Alianza Universidad, 1994. 311 p.

Díaz Seijas, Pedro. **La gran narrativa latinoamericana**. Caracas, Monte Avila Editores, 1992. 209 p.

Eco, Umberto. **Obra Abierta**. Barcelona, Seix Barral, 1965. 580 p.

Flores Hernández, Germán. **Pequeño Diccionario de la Mitología Clásica.** Caracas, Equipos Docentes de Venezuela, 1994. 76 p.

Foucault, Michel. **Historia de la sexualidad** (3 tomos), México, Siglo Veintiuno Editores, 1985. 194 p.

Fromm, Erich. **El arte de amar.** Buenos Aires, Editorial Paidós, 1977. 139p.

Fuentes, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976. 162 p.

Gellner, Ernest. **El arado, la espada y el libro**. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. 251 p.

Genett, Gérard. **Palimpsestos.** Madrid, Lumen, 1989. 519 p.

Georgescu, Paul Alexandru. **Nueva visión sistemática de la narrativa Hispanoamericana**. Caracas, Monte Avila Editores, 1989. 367p.

Grimal, Pierre. **Diccionario de mitología Griega y Romana**. España, Editorial Paidós, 1990. 549 p.

Harris, Marvin. **Introducción a la antropología general**. Madrid, Alianza Universidad Textos, 1991. 692 p.

Jarry, Alfred. **El teatro del absurdo**. Barcelona, Seix Barral, 1964. 351 p.

Kristeva, Julia. **Historias de Amor**. México, Siglo Veintiuno Editores,

1991. 340 p.

Lipovetsky, Gilles. **La Era del vacío**. Barcelona, Anagrama, 1994. 220 p.

Mañú Iragui, Jesús. **Estructuralismo en cuatro tiempos**. Caracas, Equinoccio.l ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1974. 183 p.

Marcuse, Herbert. **Eros y Civilización**. Barcelona, Editorial Ariel, 1989. 253 p.

Miranda, Julio. **Poesía en el espejo**. Caracas, Fundarte, 1995. 335 p.

Ortega, Julio-Yurkievich, Saúl (eds.). **Rayuela. Edición Crítica**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994. 814 p.

Paz, Octavio. **La Llama doble**. Barcelona, Seix Barral, 1993. 223 p.

Platón. **Diálogos**. Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe, 1966. 814 p.

Ovidio. **El Arte de Amar y la Metamorfosis**. España, Editorial Maucci, 1961. 450 p.

Ramírez Ribes, María. ¿**Para qué sirve la literatura**? Caracas, Monta Avila editores, 1995. 155 p.

Real Academia Española. **Diccionario de la lengua española**. Madrid, Editorial Espasa Calpe, vigésima primera edición, 1992. 1077p.

Rísquez, Fernando. **Aproximación a la feminidad**. Caracas, Monte

Avila Editores, 1992. 279 p.

Rougemont, Denis de. **El Amor y Occidente**. Barcelona, Editorial Kairós, 1978. 438 p.

Sábato, Ernesto. **Hombres y Engranajes. Heterodoxia**. Madrid, Alianza Editorial, 1973. 200 p.

Sambrano Urdaneta, Oscar-Miliani, Domingo. **Literatura Hispanoamericana. Manual. Antología** (2 tomos), Caracas, Italgráficas, 1976. 473 p.

Shakespeare, William. **Romeo y Julieta. Otello**. Buenos Aires, Editorial Losada, 1991. 217 p.

Spengler, Oswald. **La decadencia de Occidente**. (3 tomos), Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe, 1952. 597 p.

Stoicheff, Peter. The Chaos and Order: complex dynamics in literature and Science. (V.V.A.A. Ed. by Katherine Hayles), Chicago, the University of Chicago press, 1991.

Tzevan, Todorov. **Crítica de la crítica.** Caracas, Monte Avila Editores, 1991. 184 p.

V.V.A.A. **Diosas musas y mujeres**. Caracas, Monte Avila Editores, 1993. 278 p.

V.V.A.A. **El amor en cuestión.** Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor,

1969. 197 p.

HEMEROGRAFÍA

Alazraki, Jaime, "Los últimos cuentos de Cortázar". En **Revista Iberoamericana**. Nº 130-131, vol. LI. University of Pittsburgh, enero-junio de 1985, pp.21-27.

Alegría, Fernando, " *Rayuela*: o el orden del caos". En **Revista Iberoamericana**. Nº 69,vol. XXXV. University of Pittsburgh, septiembre-diciembre de 1969,pp. 459-471.

Benedetti, Mario, **Cortázar by night**. En **Revista de Crítica Literaria**. Año XVIII, Nº 35, Lima, 1992, pp 33-39.

Bravo, Víctor, " El cronopio de la otra realidad". En **Actual**, Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes, Nº 33, mayo-agosto de 1996,pp. 283-291.

Bustillo, Carmen, "El personaje Metaficcional". En **Imagen**. Revista del Consejo Nacional de Cultura, Nº 100-90, Caracas, junio de 1992,pp. 20-21.

Cortázar, Julio, "Irracionalismo y Eficacia". En **Realidad. Revista de Ideas**, Nº 17-18, vol. 6, Buenos Aires, septiembre-diciembre de 1949, pp.251-259.

Cortázar, Julio, "Notas sobre la Novela Contemporánea". En

Realidad.Revista de Ideas, Nº 8, vol. 3,Buenos Aires, marzo-abril de 1948, pp. 241-246.

Cortázar, Julio, " Situación de la Novela". En **Cuadernos Americanos**. Año IX, Nº 4, México, julio-agosto de 1950,pp. 223-243.

Cymerman, Claude, "La literatura Hispanoamericana y el exilio". En **Revista Iberoamericana**. Nº 164-165, vol . LIX. University of Pittsburgh, julio-diciembre de 1993,pp. 525-533.

Frosch Morello, Marta, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar". En **Revista Iberoamericana**. Nº 66, vol. XXXIV. University of Pittsburgh, julio-diciembre de 1968,pp. 323-330.

Gambano, Fabio, "Erotismo por los siglos de los siglos". En **El Nacional**. Papel literario, Caracas, 6 de octubre de 1996, pág.7.

Gambetta Chuk, Nadi Aída, "Julio Cortázar y el espacio lúdico". En **Actual**. Revista de la Dirección Nacional de Cultura de los Andes, Nº 33, mayo-agosto de 1996,pp. 261-281.

Guilbert, Rita, " Octavio Paz: Amor y erotismo". En **Revista Iberoamericana** Nº 76-77, vol XXXVII. University of Pittsburgh, julio-diciembre de 1976,pp. 507-515.

Mejía Duque, Jaime, "La corporalidad humana en la literatura". En **Casa de las Américas**. Año XXVI, Nº 153. Ministerio de la Cultura de la Habana, noviembre-diciembre de 1985, pp. 111-116.

Minerva, Daniela, "¿ Cúal es tu perversión favorita?". En **El Nacional** Papel literario, Caracas, 14 de agosto de 1994, pág. 8.

Monasterios, Rubén, "Erotología y Sexología". En **El Nacional** cuerpo C, Caracas, 20 de octubre de 1996, pág.4

Monasterios, Rubén, "Esencia de lo pornoerótico". En **El Nacional** Papel literario, Caracas, 14 de agosto de 1994,pág. 8.

Monasterios, Rubén, "Música prostibularia". En **El Nacional** cuerpo C, Caracas, 8 de junio de 1997 pág. 2.

Montalbetti, Jean, "Todos los juegos el juego". En **El Nacional** Papel literario, Caracas, 2 de abril de 1995, pág. 7.

Naranjo, Alberto, "Guía para apreciar el Jazz". En **Imagen**. Revista del Consejo Nacional de la Cultura. Año 30, Nº 1, Caracas, mayo de 1997, pp. 25-30.

Pacanins, Federico, "La expansión de un mensaje". En **Imagen**. Revista del Consejo Nacional de la Cultura. Año 30, Nº 1, Caracas, mayo de 1997, pp. 20-24.

Pacanins, Federico, "Poetas jazzísticos". En **El Nacional**. Papel literario, Caracas, 29 de septiembre de 1996, pág. 6.

Pastor, Beatriz, "Dialéctica de la alienación: ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt". En **Revista de Crítica Literaria** . Año V, Nº 10, Lima, 1979, pp. 87-97.

Pereira, Manuel, " 1.93 Modelo para entrevistar". En **Quimera**, Nº 118, España, 1993, pp. 18-24.

Pérez Cruz, Francisco José, "Entre decir y hacer, Julio Cortázar". En **Cuadernos Hispanoamericanos**. Nº 541-42, julio- agosto de 1995, pp. 171-190.

Rodríguez Monegal, Emir, "Carnaval/Antropofagia/Parodia". En **Revista Iberoamericana**. Nº 108-109, vol. XLV. University of Pittsburgh, julio-diciembre de 1979, pp. 401-412.

Tedesco, Italo, "Rayuela, novela-salto: teoría y práctica del juego". En **Letras**, Nº 32-33, Caracas, 1976, pp. 143-157.

Uribe, Álvaro, "Es fama que el cronopio murió. En **La Gaceta**. Nº 283, México, julio de 1994, pp. 32-37.

Vásquez , María Celia, " Cambio de enfoque: las lecturas de Rayuela". En **Actual**. Revista de la Dirección de Cultura de la

Universidad de los Andes, Nº 33, mayo- agosto de 1996, pp. 313-327.

Vidal, Javier, "Sexo y erotismo literario". En **El Nacional** _cuerpo C, Caracas, 25 de enero de 1997, pp. 3.

Yurkievich, Saúl, " Un tal Julio". En **La Gaceta**, Nº 283, México, julio de 1994, pp. 29-31.

FE DE ERRATAS
TOMO II

PÁG	DONDE DICE	DEBE DECIR
420	¿Cómo calificaría los personajes...	¿Cómo calificaría a los personajes...
431	Punto de alguien situado a un nivel Inferior	Punto de vista de alguien situado a un nivel inferior
445	en la que las personas evitan	en el que las personas evitan
445	Nos estamos refiriendo a al conjunto	Nos estamos refiriendo al conjunto
451	poco iluminado, Esta variación	poco iluminado. Esta variación
458	ubicado al ras del observando	ubicado al ras del suelo observando
465	el blanco y el mostaza, En la habitación	el blanco y el mostaza. En la habitación
471	En sus ojos, unas pinzas de metal que mantienen abiertos sus ojos	En sus ojos, unas pinzas de metal que los mantienen abiertos
471	pues se alternan una gran cantidad	pues se alterna una gran cantidad
471	planos de Alex sentado en el teatro	planos de conjunto de Alex sentado en el teatro
479	pues se alternan gran cantidad	pues se alterna gran cantidad
483	destacar el que el primer plano	destacar que el primer plano
502	Branon	Branom
503	personajes que allí parecen	personajes que allí aparecen
508	Convalescencia	Convalecencia
508	se presentan a los medios	se presenta a los medios
522	refiriéndose a las "visita sorpresa"	refiriéndose a la "visita sorpresa"

PÁG	DONDE DICE	DEBE DECIR
533	"El Gobierno es asesinos"	"El Gobierno es asesino"
535	conducta podría explicarse	conducta podrían explicarse
537	La Naranja Mecánica	*La Naranja Mecánica*
555	en movimiento la pareja	en movimiento de la pareja
563	numeroso planos medios	numerosos planos medios
571	(y/o deMallory)	(y/o de Mallory)
579	estableciemiento	establecimiento
579	oberva	observa
581	progrmas	programas
581	en relación a a los guardias	en relación a los guardias
593	referencia crítica ala política liberal	referencia crítica a la política liberal
605	circunscribe a las acciones también	circunscribe a las acciones, también
626	Constituye	Constituyen
628	para que lo sigan grabando	para que sigan grabando
655	marco referencia	marco referencial
658	es donde a un nivel citadino es donde se ha desarrollado	es donde a un nivel citadino se ha desarrollado
661	en todas las casa	en todas las casas
664	india	India
668	una hilo conductor	un hilo conductor
668	a pesar de la comedia	a pesar de que la comedia
670	ha sido fundamental. Es decir.	ha sido fundamental; es decir.
677	*Streamers* y es una película	*Streamers* es una película
679	La naranja mecánica	*La Naranja Mecánica*

PÁG	DONDE DICE	DEBE DECIR
680	cono *La Naranja Mecánica*	como *La Naranja Mecánica*
693	tomar a una maleante ultraviolento	tomar a un maleante ultraviolento
695	en el estupro, enla violación	en el estupro, en la violación
696	abriéndoles los ojos	abriéndole los ojos
697	la maldad; También	la maldad; también
698	el grupo de jóvenes maltratan	el grupo de jóvenes maltrata
700	que siente desorientado	que se siente desorientado
706	interese	intereses
706	o en fin, como puede variar	o en fin, cómo puede variar
711	el hecho de el enfrentamiento	el hecho del enfrentamiento
713	cuando la vez dentro de cinco	cuando la ves dentro de cinco
715	que se regodea en ella violencia	que se regodea en la violencia
725	representadas en las franelas	representada en las franelas
725	respuesta violenta; En la medida	respuesta violenta. En la medida
726	cuando en realizada	cuando en realidad
726	valores totalmente distorsionadas	valores totalmente distorsionados
730	comparar Nacido el Cuatro de Julio Julio con Platoon y NBK	comparar *Nacido el Cuatro de Julio* con *Platoon* y *Asesinos por Naturaleza*
731	**SEGUNDA PARTE**	**TERCERA PARTE**
742	trata de hacernos vivir	tratan de hacernos vivir
743	un Mickey una Mallory	un Mickey o una Mallory
744	la repuesta violente	la respuesta violenta
754	Tren Resnord	Trent Reznor

PÁG	DONDE DICE	DEBE DECIR
758	de lo que cualquiera pensar	de lo que cualquiera pudiera pensar
759	la dimensión son la que aborda	la dimensión con la que aborda
760	donde a nadie se le ensaña	donde a nadie se le enseña
771	resalta en mayor grado	resaltan en mayor grado