



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE PUEBLA

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

*RAYUELA*: UNA LITERATURA MENOR

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

CARLOS OCTAVIO ESCOBAR GUZMÁN

DIRECTOR: DR. FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA

MARZO 2015

El otro pederasta había sacado un tubo de latón del bolsillo y miraba por un agujero, sonriendo y haciendo muecas. El pederasta más joven le arrebató el tubo y se puso a mirar. «No se ve nada, Jo», dijo. «Sí que se ve, rico», dijo Jo. «No, no, no, no.» «Sí que se ve, sí que se ve. LOOK THROUGH THE PEEPHOLE AND YOU'LL SEE PATTERNS PRETTY AS CAN BE.» «Es de noche, Jo.» Jo sacó una caja de fósforos y encendió uno delante del calidoscopio. Chillidos de entusiasmo, patterns pretty as can be. Et tous nos amours, declamó Emmanuèle sentándose en el piso del camión. Todo estaba tan bien, todo llegaba a su hora, la rayuela y el calidoscopio, el pequeño pederasta mirando y mirando, oh Jo, no veo nada, más luz, más luz, Jo. Tumbado en el banco, Horacio saludó al Oscuro, la cabeza del Oscuro asomando en la pirámide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y 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, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz.

Julio Cortázar, *RAYUELA*.

Para mi mamá y Mara,  
que me acompañan  
a cada paso del camino.

Para mi tía Rocío,  
cuya compañía y consejos  
estarán siempre presentes.

## **Agradecimientos**

El presente trabajo no hubiese sido posible sin ayuda del Dr. Felipe Adrián Ríos Baeza, quien, como profesor, primero, y asesor, después, compartió siempre su pasión por la literatura y por la obra de Julio Cortázar, y cuya constante guía fue de vital importancia a cada paso de esta investigación. De igual manera, las lecturas y correcciones por parte del Dr. Alejandro Ramírez Lambarry y del Dr. Marco Antonio Cerdio Roussell fueron un gran apoyo para el mejoramiento de esta tesis de licenciatura.

Este agradecimiento es también extensivo a todos los maestros con los que tuve la fortuna de tomar clases a lo largo de la carrera y que compartieron su pasión y conocimientos tanto dentro como fuera de las cuatro paredes del salón de clases. A la maestra Alma Corona, el maestro Javier Romero Luna, la doctora Niktelol Palacios, el doctor Alí Calderón, la maestra Cecy Cuán, la maestra Hortencia Ramón Lira, el doctor Alejandro Palma, el maestro Juan Carlos Canales, así como a todos los docentes del COLLHI, muchas gracias.

Gracias también a mi familia por apoyarme a cada paso y en cada decisión que he tomado, especialmente a mi mamá por enseñarme con el ejemplo el valor del trabajo constante. A Mara por regalarme su valor máspreciado: su tiempo; y por mostrarme que la disciplina es siempre una parte esencial de la vida.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN . . . . .	2
CAPÍTULO I. La <i>Rayuela</i> . . . . .	9
CAPÍTULO II. La literatura menor . . . . .	31
CAPÍTULO III. <i>Rayuela</i> y la literatura menor . . . . .	49
CONCLUSIONES . . . . .	91
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	100

## INTRODUCCIÓN

*Rayuela* cumplió, en el 2013, 50 años de ser publicada, con esta fecha vinieron una serie de homenajes muy diversos. Uno de los más llamativos fue el organizado por el Instituto Cervantes de París que incluyó una muestra pictórica y fotográfica de objetos relacionados con la escritura de la obra. Esta exposición derivó en la edición de un catálogo titulado “*Rayuela. El París de Cortázar*” (cuya versión electrónica puede ser descargada desde la página web del diario *El País*).

Junto al catálogo se incluyen algunas breves notas acerca de la obra, así como un mapa de París con la ubicación de los lugares en los que acontecen algunas de las escenas de la novela y, quizá lo más curioso, el artículo “Para un diccionario Cortázar-París-*Rayuela*” que contiene entradas de los autores citados entre las páginas de la obra.

A este homenaje se suma la adaptación de la novela al teatro por parte de la compañía argentina “La cuarta pared” (Cfr. Nota publicada el 23 de enero de 2014 del *Diario Correo*), una edición conmemorativa de la obra por parte de la editorial Alfaguara que incluye unas notas del propio Cortázar y la edición de un álbum biográfico de Cortázar: *Cortázar de la A a la Z*, entre muchos otros eventos. Así, este breve recuento sirve para demostrar que, si bien muchos años han pasado desde la aparición de *Rayuela*, ésta sigue estando presente dentro del mercado cultural actual y sigue siendo de gran importancia.

Tal como lo anuncia el “Tablero de direcciones”, *Rayuela* es principalmente dos libros. Uno que se presenta como una novela que se lee de principio a fin de forma corriente hasta la mitad del libro, y otro que realiza una serie de saltos entre los textos correspondientes a la novela y los capítulos que se presentan en forma de notas del teórico Morelli, recortes de prensa, fragmentos de poemas, así como capítulos complementarios de las acciones que transcurren con los personajes.

A grandes rasgos, *Rayuela* es la historia de la búsqueda de Horacio Oliveira, quien pretende acceder a un nuevo orden desde el cual la realidad se acomode y le sea más aceptable. Oliveira es un argentino que, desde la intelectualidad y con su condición de extranjería, pretende alcanzar ese “kibutz del deseo”, por lo que lleva a cabo su búsqueda en un París marginal que recorre al lado de la Maga, una uruguaya cuya vida transcurre entre el caos, ajena a toda intelectualidad y que vive aquello que Oliveira busca insistentemente y a lo que no le es posible acceder, ni siquiera con la ayuda de la Maga. Por ello, su existencia continúa siendo resueltamente insatisfactoria, sólo le queda, entonces, mantener esa actitud crítica ante la realidad.

Tras la muerte del hijo de la Maga y una inevitable ruptura entre ambos, Oliveira ve alejada esa tentativa por alcanzar su objetivo, lo que lo sume en una depresión que lo conduce a deambular de nuevo por París, pero ahora al lado de una *clocharde*, con la que se termina refugiando en un callejón oscuro. Después de varias botellas de vino y en plena felación, Oliveira y la *clocharde* son arrestados, lo que deriva en la deportación del primero.

Oliveira entonces se reencuentra con un país en el cual, sin embargo, no se siente bien, convirtiéndose de nueva cuenta en un extranjero. Al lado de su antiguo amigo Traveler y de la esposa de éste, Talita, Oliveira lleva a cabo un proceso en el cual la búsqueda de ese centro parece quedar en un segundo plano, dando paso a una readaptación a ese Buenos Aires ajeno de la mano de Traveler y Talita, quienes, a su vez, se ven influidos por la llegada de Oliveira y empiezan a adquirir una postura más crítica ante esa realidad que les rodea.

Una segunda búsqueda parte desde el crítico Morelli, personaje de la obra situado en los “Capítulos prescindibles” que, casi como alter ego de Cortázar, representa una contraparte teórica de la parte novelada del libro. Provocando así que exista una correspondencia entre las ideas de Morelli y la forma en que está narrada la novela, de tal manera que los postulados teóricos son llevados a la práctica en el mismo libro. Esta búsqueda actúa a nivel del lenguaje, ante el cual, Morelli expresa una profunda desconfianza, por lo que se propone alcanzar una forma de expresión que no altere la experiencia humana debido a las generalizaciones de las frases hechas. Por ello, se busca un lenguaje que escape de estas formas y expresa con fidelidad la realidad.

Tal como afirma Luis Harss (1966: 285), el tema de la búsqueda en *Rayuela* se da en dos niveles: el que acompaña a Oliveira a lo largo de la diégesis de la obra y aquel que lleva a cabo Cortázar en tanto que pretende acceder a ese nuevo lenguaje que no engañe al que lo usa ni que limite a la realidad que rodea al hombre, sino que sea un lenguaje que se presente como innovador y capaz de abrazar esa totalidad. Todos estos elementos –además del carácter lúdico y el uso del humor–

dotan a la obra de un dinamismo del que carece ese tipo de literatura ante la que Cortázar siente una aversión. Esto es, esos libros que son productos de escritores serios que pretender explicar el comportamiento humano desde la psicología y alcanzar enseñanzas universales. Por eso, puede afirmarse que *Rayuela* es también una oposición de Cortázar contra esa literatura de maestros, ya que de manera directa o indirecta realiza críticas ante las limitaciones de esos libros y de sus intereses.

A esta oposición se suma el interés del autor por algunos de los problemas esbozados en la novela existencialista. Especialmente el recurso autorreferencial usado por esta corriente, mediante el cual en la propia obra literaria se “entraña su propia teoría, de alguna medida la crea y la anula a la vez porque sus intenciones son su acción y presentación puras” (Cortázar, 1994: 129). También hay un amplio interés por el hecho de que estas novelas buscan mostrar lo existencial en sus situaciones mismas: en suma, la experiencia de la vida. Ambos elementos se verán ampliamente tratados en *Rayuela*.

A lo largo de estos cincuenta años, la novela ha sido susceptible, como toda obra literaria, de ser leída desde múltiples perspectivas, dando como resultado un sinnúmero de interpretaciones y comentarios críticos, de tal manera que dar cuenta de todas ellas resultaría de extrema dificultad. Sin embargo, dentro de este extenso cúmulo de interpretaciones, podemos rescatar, por su importancia, la realizada por Luis Harss en su libro *Los nuestros*, ya que al ser publicado en 1966 representa uno de los primeros comentarios críticos realizados a la obra. Harss realiza un análisis casi festivo que reúne y divulga algunos ejemplos de novelas latinoamericanas que

se estaban escribiendo en ese momento –es indudable, entonces, la importancia del trabajo de Harss en la posterior agrupación editorial del llamado *Boom* latinoamericano–.

Otro trabajo crítico a destacar es el realizado por Jaime Alazraki en su libro *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994), en él se lleva a cabo un análisis en el que se sitúa a la obra dentro de su contexto histórico y artístico, viendo en *Rayuela* una continuación del romanticismo y del surrealismo. De igual manera, se encarga de realizar una génesis de la creación de la obra y sus circunstancias de creación. Por otro lado, Ignacio Díaz Ruíz (1992) lleva a cabo un análisis de la novela de Cortázar centrando su interés en la concepción y el uso que se hace del lenguaje, tanto en el pensamiento de Oliveira como en las notas teóricas de Morelli. Poniendo en relieve que el lenguaje en *Rayuela* adquiere un papel central, no sólo por las reflexiones de Morelli y Oliveira, sino también por la manera en que Cortázar lo emplea a lo largo de la novela.

Por su parte, Paciencia Ontañón de Lope, en su libro *En torno a Julio Cortázar* (1995), realiza un análisis con una orientación psicoanalítica freudiana, interpretando que la búsqueda llevada a cabo por Oliveira responde a un interés por recuperar un espacio perdido repleto de bienestar, es decir, el vientre materno. De tal manera que la relación del protagonista con la Maga no sería otra cosa más que una relación edípica que propicie ese retorno. Por último, Evelyn Picon-Garfield (1975) ve en la obra de Cortázar varios rasgos semejantes al movimiento del surrealismo, no con la intención de encasillar al autor en dicho movimiento literario, sino con la de identificar tales elementos y observar la manera en que son utilizados dentro de la novela.

Así, puede observarse que la obra ha sido objeto de múltiples lecturas e interpretaciones críticas. Sin embargo, aún quedan elementos presentes dentro de la novela que no han sido analizados. Poco se ha dicho, por ejemplo, de la posición que, dentro de la obra, se asume frente a la literatura establecida o mayor de los escritores españoles agrupados en la Generación del 98, los cuales fueron por mucho tiempo erigidos como modelos de la forma de ser de una novela. Y, si bien el lenguaje de *Rayuela* ha sido ampliamente analizado, poco se ha dicho del uso que Cortázar hace de él en tanto elemento atacado y usado en igual medida y del que se busca siempre rayar los límites de lo que se puede hacer con él.

De tal manera que, a pesar del gran cauce de interpretaciones y análisis realizados, estos elementos no han sido tratados con el mérito que merecen. Por ello, el presente trabajo de investigación recurre a un análisis de *Rayuela* contrastándola con la teoría desarrollada por Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Kafka por una literatura menor*.

Esta teoría no sólo permite traer a la luz las posiciones políticas y estéticas de un autor que se posiciona al margen de un sistema imperante, sino que además realiza un análisis de los movimientos de los personajes dentro de la novela mediante los conceptos de desterritorialización y devenir menor. Además, es posible llevar a cabo un estudio del uso del lenguaje como elemento desestabilizador de las estructuras normativas y hegemónicas que buscan limitar a la lengua, convirtiéndola en un objeto estático, ajeno al dinamismo provocado por su uso dentro de los grupos marginados.

Para rescatar todos esos elementos que, a nuestro juicio, son de gran importancia al interior de la novela de Julio Cortázar, la teoría de Gilles Deleuze y Felix Guattari resulta una gran herramienta para analizar todas esas características presentes en la obra literaria y que han sido rezagadas a lo largo de los años. Por ello, esta presente investigación recurre al trabajo desarrollado por los autores, poniendo especial énfasis en el llevado a cabo en el libro *Kafka por una literatura menor*.

A rasgos generales, esta investigación se encuentra dividida en tres grandes capítulos –así como un apartado las conclusiones. En el primero, “La *Rayuela* de Julio Cortázar”, se realiza un esbozo del contexto de creación de la obra que es objeto de análisis recuperando algunas de las ideas que el autor tenía acerca del género novela, así como un breve repaso por algunos de los trabajos críticos realizados a *Rayuela*. En el segundo capítulo, “La literatura menor”, se revisan primero algunos de los conceptos más importantes de la teoría propuesta por Gilles Deleuze y Felix Guattari tales como rizoma, devenir, desterritorialización, etcétera, para después adentrarse en el modo de análisis desarrollado en *Kafka por una literatura menor* para extraer los conceptos y metodología utilizados. Por último, el tercer capítulo, “*Rayuela* y la literatura menor” se dedica al análisis de la obra bajo la perspectiva propuesta, poniendo especial énfasis en el aspecto del lenguaje, así como en el recorrido de Oliveira a lo largo de la novela.

# CAPÍTULO I

## *La Rayuela*

### 1. El contexto de la obra

Julio Cortázar se embarcó, en 1951, con rumbo a París, ciudad que se convirtió en su residencia desde entonces hasta el día de su muerte en 1984. Este viaje le permitió adentrarse en uno de sus mayores intereses: la literatura francesa; así como poner distancia de los acontecimientos políticos –concretamente, el peronismo– que tenían lugar en Argentina (Cfr. Goloboff, 1998: 93).

Desde este exilio autoimpuesto, Cortázar escribió la mayor parte de su obra literaria, la cual se había caracterizado por el corte fantástico de sus cuentos, pero que, a medida que transcurrió el tiempo, se fue inclinando hacia temas de tipo existencial, primero, y político, después. Este cambio de dirección se inicia con un largo cuento incluido en el libro *Las armas secretas* (1959): “El perseguidor”, con el que se abrirían a Cortázar una serie de problemáticas diferentes y que no podían ser resueltas con los cuentos fantásticos.

En una carta de 1961 dirigida a la filóloga Emma Susana Speratti Piñero, (justo cuando se encontraba en el proceso de escritura de *Rayuela*) Cortázar habla del cambio que supone para él y su obra la escritura de este cuento:

Terminados, los cuentos fantásticos. La cuota está completa. Si vuelvo a escribir alguno será también en otro plano, con otros fines. ¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de “El perseguidor” ya no está uno para invenciones puramente estéticas? No me crea mordido por ningún bicho dialéctico-materialista. Nada de eso. Simplemente estoy más viejo, y descubro cosas que pasan en torno a mí y que cuentan más que las invenciones puras (Cortázar, 2012: 256).

Años después, en entrevista con Luis Harss, Cortázar confirmaría la importancia del cuento para su obra: “cuando escribí “El perseguidor” había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*” (Harss, 1966: 273).

Este cambio de temática vino de la mano con un cambio en la concepción de la novela y en lo que debería de ser ésta, así como la literatura en general. Esas ideas –que después tendrán un pleno desarrollo en *Rayuela*– fueron expresadas ya en dos artículos publicados en 1948 y 1950, respectivamente. Se trata de “Notas sobre la novela contemporánea” y “Situación de la novela”.

En el primero de ellos, Cortázar realiza una distinción entre dos tipos de lenguaje que conviven al interior del estilo novelesco: el lenguaje científico (nominativo o enunciativo) y el poético. Ambos se encuentran imbricados dentro de la *narración*, por lo que el estilo individual de cada escritor (desde el punto de vista verbal) “resulta de la dosificación que conceda a ambos usos del lenguaje, la alternación de sentido directo e indirecto que vaya dando a las estructuras verbales en el curso de su narración” (Cortázar, 1994: 84). De tal manera que el orden

estético dentro de la novela surge de la articulación del novelista de estos dos tipos de lenguaje, adaptándolos a las situaciones de la narración.

La proporción entre estas dos funciones del lenguaje varía a lo largo de la historia del género, desde el neoclasicismo al romanticismo, y de éste al realismo y naturalismo. Sin embargo, en esta vacilación de la balanza, el lenguaje enunciativo nunca pierde su predominio sobre las formas poéticas que, en menor o mayor medida, se ven reducidas a un carácter ornamental de ese lenguaje nominativo que sitúa la estructura de la novela. Si bien existe una imbricación de estas posibilidades del lenguaje, entre ambas existe una fricción y un rechazo, por lo que era deber del novelista el resolver este rechazo para crear un mundo cerrado, autónomo de la realidad.

Cortázar distingue una ruptura entre esta alternancia y en la hegemonía del lenguaje enunciativo durante el siglo XX. Se pone en el centro de la novela los desacuerdos entre ambos tipos de funciones y se comienza a desconfiar de la imbricación entre ambas. El elemento poético se alza frente a su contraparte enunciativa, de la cual busca librarse, para hacer de la novela “una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma*. Hallamos ya concretamente dado el tránsito; el orden estético cae porque el escritor no acepta otra posibilidad de creación que la de orden poético” (Cortázar, 1994: 86).

La desconfianza del uso de ambos elementos contradictorios surge de la imposibilidad que tiene este estilo para expresar la totalidad de la realidad percibida

por el individuo, mientras que el uso exclusivo del lenguaje poético parece ofrecer una imagen continua, lejos de cualquier estatismo, es decir, se presenta una imagen viva capaz de ser aprehendida por el lector. Se parte, entonces, de la intuición de que la realidad “sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente” (Cortázar, 1994: 89).

En el segundo artículo, “Situación de la novela”, Cortázar ahonda en la idea de la conquista verbal de la realidad, partiendo de la idea de que cada libro realiza la apropiación de un fragmento de la realidad mediante una reducción verbal, de tal manera que “la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas (eso que después llamamos «temas») y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo” (Cortázar, 1994: 117). Esta apropiación de sólo un fragmento parte del interés de lograr una aprehensión del individuo humano que es, a la vez, uno y todos. Sin embargo, los métodos para hacerse de esos fragmentos varían a lo largo de la historia del género novela, como varían también las preguntas a las que se busca dar respuesta: “la novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan cómo es; la novela de hoy se preguntará *su por qué y su para qué*” (Cortázar, 1994: 121). Así, la novela de la primera mitad del siglo XX, se centra, según Cortázar, en la búsqueda del “apoderamiento del *hombre como persona*, del hombre viviendo y sintiéndose vivir” (Cortázar, 1994: 121), para ello hará uso del lenguaje poético.

De tal manera que la novela se erige como una entidad poliédrica y amorfa que se expande en todas direcciones en búsqueda de la condición humana, a la cual busca someter al lenguaje mediante la complicidad:

Adviértase que ya no hay *personajes* en la novela moderna; hay sólo cómplices. Cómplices nuestros, que son también testigos y suben a un estrado para declarar cosas que —casi siempre— nos condenan; de cuando en cuando hay alguno que da testimonio en favor, y nos ayuda a comprender con más claridad la exacta naturaleza de la situación humana de nuestro tiempo (Cortázar, 1994: 122).

La novela moderna desecha la prosa normativa racionalista y hace uso de un lenguaje de raíz poética que no se preste ni para la reflexión racionalista, ni para la descripción objetiva. La novela no debe convencer al lector de que fije una postura determinada ante situaciones previas a ella, sino que presenta el problema mismo y el debate que surge de éste.

De entre las distintas temáticas de la novela, Cortázar se centra especialmente en la novela existencialista, la cual “entraña su propia teoría, de alguna medida la crea y la anula a la vez porque sus intenciones son su acción y presentación puras” (Cortázar, 1994: 129). De igual manera, este tipo de novela busca mostrar lo existencial en sus situaciones mismas: la experiencia de la vida.

Estas ideas, que representan una poética, se verán más adelante llevadas a la práctica en *Rayuela*. La novela —o anti-novela— se editó, por vez primera, en la editorial Sudamericana, dirigida por Francisco Porrúa, en 1963. Para entonces, Cortázar llevaba ya más de diez años viviendo en París, un aspecto que se vio reflejado en la diégesis de la novela: Oliveira, como Cortázar, transita entre el lado de allá —París— y el lado de acá —Buenos Aires—, así como transita entre la realidad

aparente y la búsqueda de una realidad más profunda, escondida y deformada por el lenguaje y por siglos de cultura.

## **2. Algunos estudios de *Rayuela***

La publicación de *Rayuela* trajo consigo un sinnúmero de trabajos críticos que, desde igual número de enfoques y teorías, analizaban los elementos presentes en la obra. Por ello sería imposible resumir todos ellos y condensarlos en este espacio. Sin embargo, sí resulta importante repasar algunos de ellos que, ya sea por el enfoque que utilizan o por el autor del estudio, son importantes para observar aquello que se ha dicho acerca de la obra.

De tal manera, el primero en el que conviene centrarse se extrae del libro *Los nuestros* de Luis Harss, en específico, el capítulo “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. Un trabajo crítico que se entrelaza con una entrevista realizada al propio Cortázar.

Harss ve en *Rayuela* el tema de la búsqueda expresado en varios niveles. Así, Oliveira emprende una búsqueda existencial por encontrar una realidad más profunda, una que se oculta dentro de la cotidianidad de la vida, esa realidad que permita una caída al centro, el estado de reconciliación total, el Nirvana del budismo Zen. A la par de esta búsqueda existencial, Cortázar se plantea una búsqueda por ese tipo de novela que rechace las convencionalidades de la novela clásica que se centra en la representación de las leyes. Por el contrario, Cortázar se interesa, como Alfred Jarry, por la búsqueda de las excepciones y expresa: “El poeta debe dedicarse

a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios” (Harss, 1966: 297).

De igual manera, la búsqueda también se da a nivel del lenguaje:

El lenguaje en *Rayuela* es como un proceso de eliminación que culmina en una especie de serenidad final, ese ‘centro’ del laberinto que puede ser un equilibrio estético, una armonía cósmica o una cancelación de deudas existenciales. La función del lenguaje en *Rayuela* es exorcizar el problema agotando o anulando todas sus formulaciones (Harss, 1966: 285).

Este proceso emprende un ataque franco contra el lenguaje mismo: hay una desconfianza total hacia él, porque, como se expresa a lo largo de las páginas de *Rayuela*, el lenguaje engaña al hombre a cada momento, se interpone entre éste y la realidad honda que pretende apresar. El lenguaje atrapa al hombre en esa aparente posibilidad de decirlo todo, pero se queda corto al momento de querer expresar la existencia humana llevada a la acción. Para expresarse, el lenguaje mata la acción y la estatiza, de ahí el ataque que realiza Cortázar.

Por otro lado, Harss resalta la paradoja que surge en el hecho de que un escritor atente contra el lenguaje, a lo que Cortázar responde:

Yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. [...] Desde luego, esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma, y por eso *Rayuela*, desde un punto de vista estilístico, está muy mal escrita (Harss, 1966: 286).

La búsqueda de Cortázar es, entonces, de denuncia contra ese lenguaje falso: “es antiliterario en la expresión” (Harss, 1966: 287). En *Rayuela*, esta postura se fija a través de las notas de Morelli, desparramadas a lo largo de los “Capítulos

prescindibles”, en las que se expresan las ideas de una novela antiliteraria: “una novela que no debería ser ‘escrita’ en el sentido corriente de la palabra, sino ‘desescrita’. [...] [Cortázar] se esfuerza por establecer los circuitos de un ‘contralenguaje’ despojado de todo el lastre conceptual que interfiere con la verdadera comunicación” (Harss, 1966: 287).

Sin embargo, estas búsquedas no pueden abordarse de manera solemne, porque eso implicaría regresar a la concepción antigua. Por el contrario, hay un empleo constante del humor, y en esto hay también una similitud con el creador de la patafísica: “Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro” (Harss, 1966: 283).

Al trascender el lenguaje, deben también trascenderse las imágenes del mundo para quedarse con las “figuras”. Esta noción de figura le servirá a Cortázar para expresar, no al ser inmerso en una individualidad, sino en la acción y en la interacción con una colectividad en la que influye quizá más de lo que es consciente.

Otro punto a resaltar en *Rayuela* para Harss es el constante uso de espacios marginales en donde transitan sus personajes. Para Cortázar, esto responde también a la tentativa de poner una barrera ante los espacios de acción de esas novelas clásicas. De igual manera, la obra está compuesta enteramente de situaciones llevadas al extremo en un sentido cómico. Estos dos elementos permiten provocar en el lector de *Rayuela* un extrañamiento ante esas escenas que se suceden de un capítulo a otro, lo que va mermando las categorías lógicas preconcebidas. Dice

Cortázar: “en mi caso, estos recursos extremos me parecen la manera más factible de que el autor primero, y luego el lector, dé un salto que lo extrañe, lo saque de sí mismo” (Harss, 1966: 294).

Por todos estos elementos señalados, *Rayuela* es un salto hacia adelante en la literatura latinoamericana. Es, también, “la primera novela latinoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir que se mira en plena metamorfosis, inventándose a cada paso, con la complicidad del lector, que se hace parte del proceso creador” (Harss, 1966: 298). Si bien esta complicidad se ve zanjada, en un momento determinado, dice Harss, por ese hiperintelectualismo utilizado por Oliveira para dar cuenta de esa experiencia. Para Cortázar, ese exceso de intelectualismo tiene el propósito de dar cuenta de la realidad percibida para atacarla y acceder a ese “kibutz del deseo”, y, a la vez, atacar también esas armas intelectuales provistas por una cultura que, de igual manera, le veda el acceso. Para, así, empezar de cero con otras armas que, quizá, sí le permitan conseguir ese objetivo.

Otro trabajo crítico de *Rayuela* fue el realizado por Jaime Alazraki dentro del libro *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, más específicamente el capítulo X: “*Rayuela*”. Alazraki ve en la novela la continuación de una tradición empezada en el romanticismo y extendida hasta el surrealismo europeo que emprende una búsqueda por una realidad verdadera, subyacente a la realidad aparente. Pero, principalmente, Alazraki ve en *Rayuela* una obra paralela a la de *El hombre sin atributos* de Robert Musil. En ambas, los protagonistas al no ser filósofos llevan a cabo esa búsqueda en términos novelísticos, es decir, “ideas que más que razonarse intelectualmente se

viven apasionadamente, y más que probarse en la abstracción se realizan en el diálogo vivo” (Alazraki, 1994: 174-175).

De tal manera que, más que la búsqueda de un modelo político, social o cultural, se trata de la articulación de una nostalgia de un mundo que armonizaba con el hombre. El tema de *Rayuela* es la trampa que el hombre se ha autoimpuesto mediante una ficción inventada por él mismo y donde “un mundo puramente conceptual reemplaza gradualmente la realidad” (Alazraki, 1994: 178).

En este capítulo, Alazraki intenta realizar una génesis de *Rayuela* al recopilar algunos artículos escritos por Cortázar en los que se observan algunas ideas que posteriormente fueron utilizadas en la obra. Entre estos se encuentran los mencionados en el apartado anterior: “Notas sobre la novela contemporánea” de 1948 y “Situación de la novela” de 1950.

Al igual que Harss, Alazraki distingue en la novela de Cortázar una imbricación a distintos niveles de búsquedas: la búsqueda de Oliveira por la Maga, en un plano narrativo, y de otra realidad, en un plano metafísico, así como la de Cortázar por una novela que refleje esa búsqueda, pero sin congelarla, como lo haría la novela regularmente fijándola en el lenguaje, sino haciendo que ante cada nueva lectura haya una renovación. Esta búsqueda por una nueva manera de expresar la realidad se dan también por un metatexto que comenta al texto. Este metatexto (las notas de Morelli, las discusiones del Club de la Serpiente, los pensamientos de Oliveira) no es externo a la totalidad de la novela, sino que es parte de ésta. Hay, como dice Alazraki, un autocomentario: “Lo nuevo en *Rayuela* es que el texto se autocomenta

respecto a su propia estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela” (Alazraki, 1994: 204).

Este autocomentario sólo alcanza su impacto al presentarse en una desestructuración de la narración, de ahí el carácter abierto en la estructura de *Rayuela*, lo que a su vez exige del lector una mayor participación dentro del proceso de creación de la obra, lo que el mismo Cortázar, a través de Morelli, llamaría el lector-cómplice<sup>1</sup>. La posibilidad de elección que recae en el lector, ya sea la de leer la novela de forma corriente, del capítulo 1 al 56; o de leerla en la forma en que lo indica “El tablero de direcciones”; o, incluso, leerla de cualquier otra manera no contemplada, lo hace parte del proceso de creación de la obra y de la búsqueda de Oliveira y de Cortázar, así como del éxito o fracaso de ambos al completar o no aquellas partes ausentes en la narración: “Novela-puente entre el autor y el lector: el primero provee la baraja, pone las cartas sobre la mesa e invita al segundo a entrar al juego y a ejercer su derecho de participación por medio de su propia combinación” (Alazraki, 1994: 206).

Cortázar también se apoya en el budismo Zen para llevar a cabo la creación de una novela que cuestione con las estructuras convencionales. No hay que olvidar

---

<sup>1</sup> Esta clasificación cortazariana de los tipos de lectores no estuvo exenta de críticas en cuanto al uso del término “lector-hembra” para denominar a aquel tipo de lector pasivo que no posee una actitud crítica frente a lo que lee. A este respecto, recuerda Ramón Chao (2013): “Después de la salida de *Rayuela*, encargué a una de mis colaboradoras una larga entrevista con el autor. La elegida fue Adelaida Blázquez, escritora y ardiente feminista, tanto que formaba parte del consejo de redacción de la revista *Sorcières* (Brujas). Adelaida le preguntó: ‘Seguramente hoy, como hace treinta años, Julio Cortázar aprobaría la célebre frase de Nietzsche: ‘odio a los escritores perezosos’, pero para denominar a esos lectores perezosos ¿recurriría usted de nuevo a esa expresión machista que figura en *Rayuela*: la de ‘lector hembra’?’. Julio Cortázar le contestó: ‘Cuando escribí *Rayuela*, yo era tan machista como cualquiera de los otros latinoamericanos; el sentido crítico me vino después; si lo hubiera tenido en ese momento, jamás hubiera utilizado la expresión ‘lector hembra’ para designar a un lector pasivo’”. Sin embargo, no es nuestro ahondar en esta polémica.

que, originalmente, *Rayuela* se iba a llamar Mandala (Cfr. Harss, 1966: 266), que, en las religiones Orientales, se refiere a “un diseño de construcción laberíntica que como una rayuela se puede dibujar en el suelo para iniciar al adepto. [...] Con su ayuda, el iniciado va al encuentro de su propio <<centro>> recorriendo una ruta que es a la vez sensoria y espiritual, de contemplación visual y de meditación reflexiva” (Alazraki, 1994: 206). De igual manera, *Rayuela* sólo traza posibles caminos, pero corresponde al lector escoger su camino.

Además de la idea del mandala, Cortázar realiza una narración al estilo Zen, es decir, busca romper con las estructuras mentales dialécticas que se guían por una lógica racionalista que busca darle sentido a la existencia, para ir en busca de formas de pensamiento que superen el molde sintético y sean capaces de abarcar la caótica totalidad de la realidad. Para lograr esto, Cortázar, como el Zen, recurre al absurdo y rompe con la causalidad de las acciones para obligar a una ruptura con la percepción lógica y adentrarse en otro tipo de percepción más profunda y completa.

No es otro el propósito del *koan* del budismo Zen: una anécdota, un diálogo, un juicio o una pregunta que el maestro presenta a sus discípulos con el fin de indicarles el camino hacia las verdades del Zen. Este juicio o pregunta o acto viola todas las reglas del sentido común. Su intención es bloquear todas las arterias del pensamiento racional, agotar todos los recursos intelectuales, alcanzar un punto-límite, callejón sin salida de la coherencia, a partir del cual puede iniciarse el estudio del Zen (Alazraki, 1994: 215).

De tal manera que en *Rayuela* puede observarse una ruptura en el planteamiento narrativo: situaciones dramáticas se resuelven de maneras distintas a las canónicas (Cfr. La ruptura de Oliveira y la Maga; la muerte de Rocamadour), se emplea el humor, la ironía o el absurdo, para provocar en el lector un *extrañamiento* que lo

alejamiento de las viejas fórmulas agotadas. Estas técnicas también la acercan a la patafísica de Jarry y al teatro del absurdo de Brecht.

Gracias a esta revisión, Alazraki concluye que *Rayuela* es la puesta en escena de dos elementos: la caótica realidad plagada de absurdos y sinsentidos, y la cultura que a través del intelectualismo busca darle sentido y orden a esa realidad. Sin embargo, en la obra, estos dos elementos no se repelen, ni se anulan, sino que se complementan entre sí. “*Rayuela* es el planteamiento de una tesis y una antítesis –la confrontación de opuestos que se rechazan, pero a su vez se necesitan–; todos sus elementos responden a un sistema binario que proyecta desde la forma las disyuntivas del contenido” (Alazraki, 1994: 233). Ambas perspectivas se ven expresadas en los personajes de la Maga y Oliveira, la primera con su antiintelectualismo pero que trata de entrar en ese orden establecido por los miembros del Club de la Serpiente, y el segundo que, con su hiperintelectualismo, busca ingresar en esa percepción que posee la Maga de la realidad. Sin embargo, ninguno de los dos logra entrar en el orden establecido por el otro.

En 1992, Ignacio Díaz Ruíz realiza una serie de estudios de las obras de diversos escritores latinoamericanos, dándole más importancia a Cabrera Infante. Sin embargo, *Rayuela* ocupa también un lugar importante en el libro, lo que le merece que Díaz le dedique el capítulo “Reflexiones en torno a *Rayuela*”. Este estudio se centra, primordialmente, en el lenguaje que se usa en la obra, así como la concepción que se tiene de éste.

Para Díaz, el tema del lenguaje en *Rayuela* es el de la desconfianza hacia éste. El lenguaje es un ser vivo en constante evolución y constante variabilidad, que, en un primer momento, sirve para unir al hombre con los objetos que lo rodean. Sin embargo, después se rebela contra el hombre y en vez de acercarlo al mundo, le pone una barrera conceptual que no es la realidad, aunque lo parezca. Pero esto no implica un divorcio fatal, sino que opera una disociación temporal, porque el lenguaje no pierde su importancia “porque la palabra es un elemento necesario para la comprensión del mundo y de la vida; el hombre y el mundo se reconcilian a través del lenguaje. Sin palabras no se llega a las palabras, sin palabras no se razona, sin razón no se aprehende la unidad profunda que es la vida” (Díaz, 1992: 74).

Esta disociación entre el hombre y el lenguaje, provoca que el primero esté en una constante inconformidad por encontrarse en constante crisis con ese lenguaje que, se supone, debía acercarlo al objeto y al mundo. Por ello, Cortázar presenta esa búsqueda por ingresar en ese otro orden que el hombre intuye pero no conoce: el “kibutz del deseo”, “el centro” o la nostalgia del Edén de la tradición judeo-cristiana.

Debido a lo largo de las discusiones que suceden en *Rayuela*, Díaz considera que Cortázar humaniza al lenguaje, es decir, lo ve como un ser vivo y ve en su empresa literaria la oportunidad de una “identificación total, integración, matrimonio con su lenguaje” (Díaz, 1992: 76). Así, Díaz afirma que Cortázar, con la conciencia de esta vitalidad, asume que el lenguaje no puede servir para nombrar o conceptualizar la realidad, lo que le interesa es su valor comunicativo. Este valor se verá reflejado en tanto en cuanto el lenguaje no sólo explique la realidad, sino que la

demuestre: “si el mundo es una realidad, dice Cortázar, el lenguaje servirá no sólo para nombrarla sino también para mostrarla” (Díaz, 1992: 76).

Cortázar aspira a refundar el lenguaje, a pulirlo deshaciéndose de todas esas fórmulas preconcebidas y gastadas, para lograr así la auténtica creación del lenguaje y, con esto, una renovación de la actitud del hombre frente a la vida. Este nuevo lenguaje será renovador y totalizador, “capaz de recoger y utilizar indistintamente el peor y el mero lenguaje: todo el lenguaje” (Díaz, 1992: 77). Sin embargo, no olvida el valor del lenguaje como expresión individual para el cual, Cortázar, reserva la idea de un espectáculo, “en un acto de prestidigitación, de magia, de poesía” (Díaz, 1992: 77).

Para Cortázar no hay duda de que el lenguaje, al ser llevado a los lugares comunes, ha sido corrompido y es incapaz de comunicar, escribir es, entonces, aspirar a un lector con el que no se establecerá comunicación alguna. Para devolver al lenguaje su brillo original, hay que *describir*: poner en tela de juicio al lenguaje y todo lo que se ha dicho con él, y recuperar “un sistema comunicable que rompa con la dura costra mental que inutiliza al hombre, un sistema que lo transforme. Este nuevo lenguaje se propone como elemental postulado la claridad” (Díaz, 1992: 78).

Este proceso para describir se observa en *Rayuela* “porque todos y cada uno de los capítulos, un texto desdice a otro texto, el cual a su vez desdice a otro, todos en una interminable combinación” (Díaz, 1992: 78). Este uso de los opuestos y la contradicción pretende renovar la expresión. Es la declaración de guerra contra la literatura y el uso del lenguaje que ha hecho. En este constante uso de la

contradicción, la obra necesita más que en otras ocasiones de un lector que sea el encargado de entablar un diálogo con la obra y participar del proceso de creación de la misma (el lector-cómplice). Más que el destino de los personajes, a Cortázar lo que le interesa es el lector y su cada vez más grande inclusión en la creación de puentes entre él y la obra. Esto se logra mediante un sacudimiento violento del lector, un extrañamiento constante que lo conduzca a su enajenación.

Otro trabajo crítico de *Rayuela* es el realizado por Paciencia Ontañón de Lope: “La novela familiar de Cortázar”, incluido en el libro *En torno a Julio Cortázar*. Este trabajo utiliza un enfoque psicoanalítico freudiano para analizar la novela de Cortázar, utilizando la idea de la “novela familiar” concebida por Freud en su artículo “La novela familiar del neurótico”, y la cual mantiene una estrecha relación con el desarrollo psicológico de los niños, los cuales, al ir creciendo y entrando en contacto con la sexualidad, desarrollan impulsos hostiles hacia el progenitor del mismo sexo y una intensa curiosidad sexual hacia el del sexo opuesto. Esta actitud frente a los padres y su imposibilidad de llevarse a cabo, provocan en el niño la creación de diversos sueños en los que se cumplen satisfactoriamente los deseos concebidos sustituyendo a sus padres reales por unos enteramente dedicados al hijo y mucho más permisivos con él.

Freud identifica en estos sueños el origen de los mitos que se forma el niño y que lo acompañarán el resto de su vida, si bien no sea, necesariamente, de forma consciente. Tomando estas ideas como bases, la filóloga Marthe Robert desarrolló el estudio de dicho mito que, a través de la expresión artística, estará presente en la psique del adulto y será liberado uniéndose a la consciencia del sujeto y, por ende, a

su obra artística: “los personajes que constituyen una narración, así como las tendencias edípicas, pueden rastrearse en los pretéritos orígenes del hombre y allí se encontrarán sus raíces. [...] Toda obra creativa está fuertemente anclada en la ‘novela familiar’ de la infancia, la cual puede rastrearse sin dificultad” (Ontañón, 1995: 24-25).

Ontañón parte de este marco teórico con el propósito de reconstruir la “novela familiar” de Cortázar utilizando la obra de *Rayuela* como ejemplo de la expresión artística del escritor. De igual manera, revisa algunas de las características conocidas de la niñez del autor y se da por sentado la identificación de éste con Horacio Oliveira. Estos elementos forman lo que será la aventura mítica del héroe, universalmente constituida por tres grandes etapas: separación-iniciación-retorno. En este caso, no existen los datos acerca de la separación. Mientras que la iniciación se presenta al inicio de la novela: “Oliveira-Cortázar se ha exiliado voluntariamente de su comunidad, exilio que es el primer paso de una búsqueda interior” (Ontañón, 1995: 27). En este momento aparece otro elemento simbólico importante, la comunidad a la que se ha unido este personaje: el Club de la Serpiente. El por qué del nombre nunca se da a conocer al lector, sin embargo, la referencia al reptil simbólicamente se relaciona con el padre, así como a su personalidad que rodea al hijo. En París, Oliveira se encuentra con la Maga, una madre soltera, ávida lectora y cariñosa con su hijo, características similares a las de la madre de Cortázar. En esta relación, Oliveira-Cortázar actúa como actuó su propio padre y el padre de Rocamadour, el hijo de la Maga, abandonándolo siempre a pesar de la ternura que pueda mostrar hacia él por momentos. Ni siquiera la muerte del niño cambia la

actitud de Oliveira y termina abandonando a la Maga, “en una actitud deshumanizada de degradación” (Ontañón, 1995: 28).

Consciente de sus actos, Oliveira emprende el descenso a los infiernos para enfrentar su castigo, esto es, la degradación que experimenta en su aventura con la *clocharde*, lo que culmina en una deportación a Buenos Aires, en donde comienza su regreso. En la mitología tradicional, el regreso implica una reconciliación con el padre que se da como el héroe dando muerte al monstruo, o bien, el héroe encontrando al padre ejemplar que deseaba desde siempre. Por tanto, el regreso coincide con los capítulos denominados “De acá” en los que Oliveira es “adoptado” por la pareja Traveler-Talita. El nombre de Traveler es Manuel, Manú para su esposa y para Oliveira, diminutivo que hace referencia a la mitología hindú, donde Manú es el padre y legislador del género humano. Por tanto, Traveler se presenta como el padre modelo para Oliveira-Cortázar: es ordenado, inteligente y acogedor, hombre culto que no llega a ser pedante, que sabe jugar con su hijo, capaz de respetar sus silencios y de entender sus peculiaridades.

Al ser Traveler el padre ideal, opera también una identificación entre ambos – la idea del *döppelganger* expresada en varias ocasiones por Oliveira–, lo que a su vez conlleva una rivalidad entre ambos por la posesión de la misma mujer: Talita. El trauma del hijo –Oliveira– es que ésta siempre escogerá al padre –Traveler–. Sin embargo, Traveler, como padre ideal, entiende que la fascinación de Oliveira no surge por lo que es Talita, sino, más bien, por lo que hay más allá de ella, lo que representa:

Talita y la Maga son una para Horacio, se confunden. La madre se confunde con la amada. El juego que se ha mantenido durante toda la segunda parte de *Rayuela* queda perfectamente aclarado en el último capítulo donde, en el manicomio, en un ambiente de enajenación, en un jugueteo con la idea del suicidio, Oliveira confunde a Talita con la Maga (Ontañón, 1995: 31).

La forma en que Traveler y Talita tratan dulcemente a Oliveira hacia el final del libro, llena a éste de una serenidad nunca antes experimentada. Es, en suma, la representación de la pareja perfecta depositando toda su confianza en el hijo. Morir, entonces, aventarse por la ventana, implica para Oliveira volver al seno materno, alcanzar el paraíso perdido, representado por la Maga-Talita. El final añorado en toda la narración de *Rayuela*.

Evelyn Picon Garfield, por su parte, realiza un análisis de la obra completa de Julio Cortázar y las similitudes que tiene ésta, así como las concepciones de él, con el surrealismo, no con el fin de encasillar al escritor en una corriente vanguardista que no coincide con él ni en espacio ni en tiempo, sino para dar cuenta de los recursos que ha utilizado en su obra y que guardan una relación con el movimiento liderado por André Breton. El apartado que se revisará será el dedicado al lenguaje y en los ejemplos en los que se hable de *Rayuela*.

Así, Picon da cuenta que los surrealista no se planteaban cambiar el lenguaje como meta, sino que buscaban transformar los medios expresivos para lograr un cambio en la perspectiva que el hombre tiene de la realidad. Por tanto, el lenguaje se plantea como un peldaño hacia la “verdadera” realidad, deja de ser símbolo o signo de la realidad, para ser un catalizador de ella. En la obra de Cortázar también existe una preocupación por el lenguaje y por la incapacidad de expresarse eficazmente.

Los surrealistas se planteaban acabar con la palabra símbolo para convertir la palabra y el objeto en la misma cosa. En *Rayuela*, Oliveira se declara en guerra contra el lenguaje; sin palabras, pretende llegar a la palabra, porque las palabras que están a su alcance no le sirven, de ahí la desconfianza por el lenguaje. Como los surrealistas, Cortázar también quiere transformar la realidad, pero, contrario a ellos, desconfía del proceso que va del verbo al ser, más bien se interesa por un proceso que vaya del ser al verbo. A pesar de esta desconfianza por el lenguaje, Cortázar aún se plantea transformar la realidad a través de éste.

Por otro lado, tanto Cortázar como los surrealistas desconfían de las frases hechas, desgastadas por el uso cotidiano. Por ello, al igual que los dadaístas, Cortázar busca destruir el lenguaje; no obstante, como los surrealistas, nunca acaba completamente con las palabras.

A través de ellas no solamente transcribe el fluir de la conciencia sino también se burla del lenguaje ineficaz, de su arbitrariedad y de su parálisis. El lenguaje para Cortázar no es tan sólo un juguete estético sino un formidable rival del <<ring>> que le frustra mucho pero que le sirve también para atacar la falsa realidad o apresar y engendrar la realidad auténtica” (Picon, 1975: 214).

Cortázar ve en el lenguaje un adversario, pero también un aliado para llevar a cabo la empresa que se propone, pero para realizar esto debe enfrentarse con ese lenguaje. Para ello, Cortázar intenta volver clave la frase pedestre como lo hace el Zen y busca volver viva la frase, no muerta por el uso. Para ello, propone, a través del alter ego Morelli, “llegar a la fuente concreta de las palabras en vez de proferir abstracciones y dar al lenguaje un signo alejado de su significado específico” (Picon, 1975: 215), algo que también buscaban los surrealistas.

Aunque Cortázar busca incendiar el lenguaje, no lo abandona nunca y le reprocha a los surrealistas sólo re-animar el lenguaje en vez de re-vivirlo. Sin embargo, el acercamiento de Morelli, por ende el de Cortázar, a la estructura de la novela es el empleado por los surrealistas para acercarse a las palabras específicas.

Otro aspecto que resalta Picon es el de la prosa analógica, es decir, ese tipo de prosa que se hilvana por relaciones alógicas, como la famosa escritura automática, y que entrelaza “las sensaciones del mundo exterior con las reacciones ante ellas” (Picon, 1975: 216). En la obra de Cortázar hay un cierto interés por la prosa analógica, en *Rayuela* se propone como un método para acabar con el sistema binario de organización de la realidad, algo que, para Cortázar, limita la forma en que se percibe ésta. Aunque Cortázar no coincide plenamente con los surrealistas en cuanto a la prosa analógica, sí realiza una adaptación de ésta en cuanto a la estructura de las novelas, como *Rayuela* y *62. Modelo para armar*.

Con este tipo de estructuras, Cortázar pretende que la obra articule dentro de ella la sensación caótica de la realidad, es decir, que sea una catalizadora de la misma a través de las relaciones alógicas que provoquen en el lector el “extrañamiento sistemático” propuesto por Breton. “Los capítulos de las posibles lecturas sucesivas de *Rayuela* delatan el interés en el entendimiento analógico del libro y en la participación del lector” (Picon, 1975: 221). En efecto, Cortázar expresa una gran preocupación por el lector en *Rayuela* para que comparta la génesis de la creación artística.

Estos son sólo algunos ejemplos de la gran cantidad de estudios que se centran en *Rayuela* y que sirven para dar una idea de aquello que se ha dicho respecto a ella. Así, es posible darse cuenta que el aspecto del lenguaje presente en la obra ocupa un lugar central dentro de dichos análisis. En este sentido, la teoría desarrollada por Gilles Deleuze y Felix Guattari permite llevar a cabo un estudio del mismo, pero de una manera aún no aplicada al estudio de la novela. De igual manera, permite centrarse en otros elementos diversos. Por ello, es importante hacer un repaso por la propuesta teórica de estos autores.

## CAPÍTULO II

### La literatura menor

#### 1. Algunos conceptos de la filosofía de Deleuze y Guattari

Gilles Deleuze y Félix Guattari plantearon una filosofía que debate varios conceptos del psicoanálisis freudiano y lacaniano, y propone nuevas maneras de abordar la concepción del sujeto sumergido en la experiencia. Para llevar a cabo esto, Deleuze y Guattari recurren a campos como la biología y la física, entre otras ciencias, con el fin de tomar prestados conceptos y aplicarlos a su propio análisis. Dentro de éste, la literatura adquiere una gran relevancia porque es capaz de realizar una representación –aunque sea de manera idealizada– de la experiencia humana.

Sin embargo, no todo lo que se agrupa bajo la etiqueta de literatura es importante según la valoración de Deleuze y Guattari. De tal manera que ellos apuestan por aquella que mina su propio trabajo: el lenguaje, “haciendo estallar el super-yo de su forma de expresión y el valor mercantil de su forma de contenido” (Deleuze & Guattari, 2013: 139). Se trata de la literatura a la manera esquizo, aquella que se propone reventar el muro del significante. Por esa razón es que realizan un análisis centrado en la obra de Franz Kafka empleando los conceptos y postulados presentes en los libros centrales de su obra en conjunto: *El Anti Edipo* y *Mil mesetas*, ambos agrupados bajo el subtítulo *Capitalismo y esquizofrenia*. Dicho análisis de la obra kafkiana tendrá su concreción en la obra *Kafka por una literatura menor*, donde

los teóricos proponen las características que posee la literatura menor y la relación de ésta con las literaturas mayores. Debido a este hecho, es conveniente, antes de revisar el concepto de literatura menor y sus implicaciones, realizar un repaso por la parte de la teoría a la que se recurre.

Así, Deleuze y Guattari identifican al ser humano como el cuerpo de una sociedad, es decir, siempre inserto en un conjunto. Dentro de éste, cada persona será un punto de partida, un corte y un punto de llegada para un sinnúmero de flujos que lo intersecan y que lo sobrepasan. Estas líneas transitan a lo largo de la sociedad y marcarán a los integrantes de ésta en tanto exista una codificación de tales flujos que se vea reflejado en su cuerpo. Por ejemplo, un flujo de vestimenta se codificará en un determinado sujeto quedando marcado al adscribirlo a un determinado grupo o clase social: el burócrata no se vestirá igual que un albañil.

La función primordial de la sociedad será codificar la mayor cantidad de flujos posibles. Nada teme más una colectividad que aquel flujo que se resiste a cualquier tipo de codificación: “sobre su cuerpo social, algo chorrea y no sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación a esa sociedad. Algo que chorrea y que arrastra a esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Éste es el drama” (Deleuze, 2010: 20).

Por tanto, cualquier sociedad ante un flujo no codificado procederá primero a la activación del aparato represivo que buscará su aniquilación total. Si esto no se consigue, buscará nuevos axiomas que lo codifiquen y lo reterritorialicen. De tal manera que “el acto fundamental de la sociedad es codificar los flujos y trata como

enemigo a aquello que en relación a ella se presente como un flujo no codificable que pone en cuestión toda la tierra, todo el cuerpo de esa sociedad” (Deleuze, 2010: 21).

En este sentido, el esquizo sería aquel ente que hace pasar, emite, intercepta y concentra flujos descodificados y desterritorializados. El esquizo siempre va más allá: “es más capitalista que el capitalista y más *proleta* que el *proleta*” (Deleuze, 2010: 23). En este constante movimiento, aunque sea a trompicones, el esquizo no se deja territorializar o codificar por la sociedad, “de ser necesario sin flujos, antes que dejarse codificar; sin tierra, antes que dejarse territorializar” (Deleuze, 2010: 24). Por tanto, para cualquier sociedad, el esquizo siempre representará un enemigo ante su negativa a dejarse integrar a ésta. Ésta es la literatura que Deleuze y Guattari consideran realmente valiosa.

Como se menciona antes, Deleuze y Guattari recurren a otras disciplinas para apropiarse ideas y aplicarlas a su propia teoría. Uno de estos ejemplos es el uso del concepto de máquina extraído de los procesos de producción industrial. Sin embargo, aquí adquiere una dimensión orgánica ligándose con la propia naturaleza, porque ésta se entiende como un proceso de producción –“todo es producción” (Deleuze & Guattari, 2013: 13)–. Al entenderse la naturaleza como un proceso, paralelo a la industria mas no opuesto, se abren las siguientes consideraciones:

- 1) el registro y el consumo es llevado a la producción misma, convirtiéndose en producciones de un mismo proceso;

2) la distinción hombre/naturaleza, a menudo como antagonistas, es borrada, “la esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre” (Deleuze & Guattari, 2013: 14);

3) el proceso no debe confundirse con un fin en sí, ni con una continuidad infinita, sólo debe tenderse a su realización formando un ciclo que remite al deseo como principio inmanente.

En este sentido, las máquinas deseantes, presentes de manera natural, son máquinas de régimen asociativo que regulan y producen los flujos, producto del proceso de producción natural, por tanto una máquina va siempre ligada a otra que, a su vez, se conecta a una tercera. “Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de un flujo” (Deleuze & Guattari, 2013: 15). Así, la máquina-órgano seno, productora natural de un flujo, se acopla a la máquina-órgano boca que extrae y corta el flujo de la primera, y que, además, se encuentra conectada a la máquina-esófago, produciendo un ciclo de extracción y corte continuo. Máquinas interconectadas que por sí solas se constituyen como objetos parciales al no poseer una autonomía con respecto a la extracción y corte del flujo. El deseo es aquí el encargado de llevar a cabo “el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados” (Deleuze & Guattari, 2013: 15).

Por otro lado, el concepto de rizoma para Deleuze y Guattari se refiere a una entidad que por definición se presenta como múltiple, es decir, se compone de

unidades diversas que se superponen a un mismo nivel: “en un rizoma hay lo mejor y lo peor” (Deleuze & Guattari, 2012: 13). Este concepto se opone al de estructura, ya que no se compone de elementos que se relacionan de manera binaria y biunívoca, es decir, que forman bloques de pares que se vinculan únicamente entre sí, sino que se compone de líneas de diversa índole que establecen relaciones y cortes de manera dinámica y fragmentaria. De tal manera que el rizoma posee los siguientes caracteres generales:

1° y 2°. Principio de conexión y de heterogeneidad: Todos los puntos que confluyen en un rizoma pueden y deben estar interconectados. Mientras que en la estructura un punto se une con un número limitado de puntos, en el rizoma, por su carácter múltiple, todos sus puntos se unen entre sí, de tal manera que es indiferente el punto por el cual se accede al rizoma, porque este principio de conexión nos asegura que se recorrerán todos los demás puntos del rizoma.

Como se mencionó antes, en el rizoma confluyen unidades muy diversas que no necesariamente responden a un mismo orden, ya sea lingüístico, político, arquitectónico, sino que se trata de eslabones semióticos de cualquier naturaleza que se conectan en él con formas de codificación diversa, “poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (Deleuze & Guattari, 2012: 13). En el rizoma no cesan de confluir los distintos eslabones semióticos, los cuales aglutinan actos tan diversos que pueden remitir a elementos lingüísticos, pero también perceptivos, mímico gestuales, cogitativos, etc.

Desde esta perspectiva se niega la supuesta universalidad del lenguaje, el cual no es más que la interconexión de cúmulos de dialectos diversos. El análisis del lenguaje a través de un método a la manera del rizoma sólo procede descentralizando al lenguaje sobre otras dimensiones y otros registros.

3°. Principio de multiplicidad: La multiplicidad en el rizoma implica que no haya objeto, ni sujeto –la multiplicidad carece de estos–, sino únicamente se pueden encontrar determinaciones, tamaños, dimensiones que sólo pueden aumentar si existe un cambio en su naturaleza. Por esto, se dice que el rizoma está compuesto sólo por líneas.

Por otro lado, la estructura está compuesta por unidades, esto implica que necesariamente opere una toma de poder por parte del significante o un proceso de subjetivización: la unidad que se divide siguiendo una ley de una lógica binaria. Pero un rizoma actúa a través de la multiplicidad lo que provoca que no se pueda codificar, no hay dimensiones suplementarias al número de las líneas que lo componen. De tal manera que la multiplicidad se define por el afuera: “por la línea abstracta, línea de fuga o desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze & Guattari, 2012: 14). Las líneas de fuga señalan, en este movimiento, la realidad de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente.

4°. Principio de ruptura asignificante: El rizoma es susceptible de ser cortado o interrumpido en cualquier parte, pero siempre se recomenzará según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. En cambio, la estructura sólo puede realizar cortes

excesivamente significantes. Todo rizoma contiene en sí líneas de segmentaridad que lo estratifican y lo territorializa, pero también contiene líneas de desterritorialización por las que se escapa sin cesar.

Las líneas de desterritorialización o líneas de fuga forman parte del rizoma y surgen abruptamente desde las líneas segmentarias, partiéndolo. Estas líneas siempre remiten a otras tantas, por eso el método rizoma desecha el pensamiento dualista por considerarlo insuficiente. En el rizoma se producen constantemente rupturas, pero siempre existe el riesgo de que vuelva a territorializarse sobre las líneas, reapareciendo en esas líneas organizaciones que reestratifiquen y lo devuelven al conjunto.

5° y 6°. Principio de cartografía y de calcomanía: La estructura se guía a través del calco, es decir, reproduce algo que se da por hecho, presente en otra estructura, y lo calca o sobrecodifica, usándolo como un eje para su formación. De esto se puede deducir que la estructura busca adaptar la realidad a un modelo preconcebido. En cambio, el rizoma es mapa, el cual no busca reproducir un inconsciente cerrado sobre sí mismo, sino construirlo, contribuyendo a la conexión de los campos que componen al rizoma. El mapa es abierto, cambiante; el rizoma posee múltiples entradas interconectadas, el mapa da cuenta de esto.

Cabe aclarar que Deleuze y Guattari no hablan aquí de una oposición mapa/calco, ya que eso significaría volver al pensamiento dualista incompatible con la idea del rizoma. El mapa y el calco pueden sobreponerse, lo peligroso es que el

calco se apropie del mapa, estabilizándolo y restringiendo sus líneas de fuga, estructuralizando al rizoma.

Las líneas de fuga por donde se escapa al rizoma son los accesos a los devenires-menores, los cuales interactúan en el orden de las alianzas. No se trata de una correspondencia de relaciones, ni una semejanza o imitación, sino que son reales y no producen otra cosa que a sí mismos, eso es lo real: el bloque del devenir. El devenir consiste en agenciamientos y alianzas con seres oprimidos, buscando siempre la multiplicidad, es decir, “el devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico” (Deleuze & Guattari, 2012: 245).

El pensamiento de Deleuze y Guattari afirma que todo es política, pero toda política se encuentra dividida en dos distinciones: una macropolítica que actúa en grandes porciones de territorio y una micropolítica que se centra en las singularidades, por tanto, se puede hablar de una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, de los sexos, etc (Cfr. Deleuze & Guattari, 2012: 218). Por tanto, los devenires implican también una posición política, ya que estos agenciamientos no suceden en el plano familiar, religioso o en los centros de poder. Más bien, se relacionan con grupos minoritarios oprimidos, los cuales se sitúan en la periferia, al borde de las instituciones, “tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen, anómicos” (Deleuze & Guattari, 2012: 252). Los devenires se identifican con lo anómalo, es decir, lo desigual, la posición o el conjunto de posiciones estrechamente relacionados con la multiplicidad, pero también un fenómeno de borde.

En este plano, el Yo, sujeto individual, posee una fascinación por la multiplicidad, a la que tiende a través del devenir, pero este yo es también un umbral por el que se accede a esa multiplicidad que lo conducirá, a su vez, hacia otra multiplicidad. Cada una de éstas tiende al borde, a lo anomal, formando una línea continua de bordes y multiplicidades cambiantes. El rizoma contiene estas líneas de fuga que lo bordean y escapan, pero también tiende a reterritorializar estas salidas, por eso el devenir implica un constante movimiento entre los bordes y las multiplicidades para huir de la reterritorialización.

Todos los devenires son moleculares, es decir, tienden a la microfísica, a las singularidades, a las interacciones y vinculaciones a distancias o a diferentes ordenes, trata al fenómeno como único (Cfr. Deleuze & Guattari, 2013: 289). Esto es porque el devenir no se trata de la creación de relaciones formales o de imitaciones, sino que se trata de partir del sujeto que se es, del cuerpo que se posee y de las funciones de los órganos existentes, y “extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene” (Deleuze & Guattari, 2012: 275). Por tanto, el devenir actúa como un proceso de deseo y como tal no es estático y, tal como la máquina deseante, no importa el final al que se apunte, sino el proceso en sí. Se trata de un principio de copresencia de partículas.

Para que un devenir minoritario tenga lugar es necesario un sujeto desterritorializado y un médium, es decir, hacia lo que se deviene. “Sólo hay sujeto del devenir como variable desterritorializada de la mayoría, y médium del devenir

como variable desterritorializante de una minoría” (Deleuze & Guattari, 2012: 292). Y cualquier cosa, por insignificante que sea, puede desencadenar un devenir.

El devenir no es uno solo, ni dos puntos unidos, sino que se sitúa entre ambos puntos, una línea de fuga que actúa en la frontera. Constituye una zona de entorno y de indiscernibilidad –no se es esto ni aquello–, crea una relación no localizable que arrastra a los puntos distantes, por tanto es un bloque del devenir. “El devenir es el movimiento gracias al cual la línea se libera del punto, y hace indiscernibles los puntos: rizoma” (Deleuze & Guattari, 2012: 293).

Los conceptos de máquina, rizoma, devenir, líneas de fuga y desterritorialización son los que posteriormente Deleuze y Guattari aplicarán al análisis de la obra de Kafka y la descripción de la literatura menor.

## **2. ¿Qué es una literatura menor?**

Deleuze y Guattari realizaron en 1975 un estudio crítico de la obra de Franz Kafka utilizando la teoría que habían desarrollado en los años anteriores y, así, evitar los lugares comunes en los que se había caído en cuanto al análisis del escritor. A partir de este trabajo, Deleuze y Guattari distinguen lo que denominan *literatura menor*, entendiéndola como ese tipo de literatura que se produce desde las minorías y que es contestataria contra la literatura mayor o canónica, la cual se articula desde el discurso imperante en una determinada época. Menor no describe a la literatura en sí, sino, más bien, a las condiciones revolucionarias que adquiere en el seno de esa llamada literatura mayor o establecida.

Poco importa el lugar por el que se ingresa al análisis de la literatura menor, ya que se trata de un rizoma que posee múltiples entradas y cuyas leyes de uso y distribución se desconocen en ese momento. Lo importante es desentrañar las conexiones existentes al interior del rizoma y de qué manera se establecen estas uniones.

Al interior de este rizoma no se buscan arquetipos, asociaciones libres, interpretaciones que doten de sentido a la obra, ni estructuras binarias o unívocas, todo esto escapa del interés del análisis porque no refleja la fluctuación del sistema o cómo deviene o cuál es el elemento que desempeñará el papel de heterogeneidad que quebrará la estructura simbólica. Por el contrario, lo que se busca es desentrañar la política autoral y la *experimentación* despojada de interpretación y significancia, “sólo protocolos de experiencia” (Deleuze & Guattari, 2008: 17). Lo que interesa es la máquina que se va construyendo a lo largo de la obra: máquina “constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados” (Deleuze & Guattari, 2008: 17). Aquellos elementos que rodean a la máquina forman parte de la misma, las propias líneas de fuga que permiten salir del rizoma son parte de la máquina. Y, a su vez, importa la posición del deseo en relación a la máquina y que no es forma, sino un proceso.

La literatura menor posee tres características (Deleuze & Guattari, 2008: 28-31):

- a) la desterritorialización del lenguaje, que consiste en bordear los límites de éste para convertirse en un cúmulo de intensidades que creen líneas de fuga, propiciando un juego constante entre los centros de poder y las funciones presentes en la lengua, desestabilizándola;
- b) la articulación de lo individual en lo inmediato-político, ya que el problema individual presente en la obra entra siempre en contacto con la política;
- c) y el valor colectivo de la enunciación, contraponiéndose a las literaturas que se enuncian desde la individualidad, desde la erudición, por el contrario, la literatura menor se articula desde una colectividad, de una suma de discursos, de ahí que en las literaturas menores todo adquiera un sentido político, aun si no hay, dentro de la obra, una concordancia de opiniones.

## **2.1. Desterritorialización del lenguaje**

Para Deleuze y Guattari el lenguaje es un elemento que frecuentemente tiende a reterritorializarse a través de la búsqueda del sentido o significado. De tal manera que el sentido preside la acción de la designación de los sonidos, “la cosa o el estado de cosas que la palabra designa” (Deleuze & Guattari, 2008: 34), y en la atribución de imágenes y metáforas que son cotidianamente utilizadas. De igual manera, el lenguaje sólo existe como sentido que se relaciona con la distinción y complementariedad que hace de él el sujeto de la enunciación, y la relación que se

establece entre la cosa designada, directa o metafóricamente, y el sujeto de la enunciación. Este tipo de lenguaje que se encuentra tan imbricado con el sentido se le conoce como *extensivo* o *representativo*: “función reterritorializante del lenguaje” (Deleuze & Guattari, 2008: 34).

Contrario al lenguaje extensivo se presentan los elementos *intensivos* o *tensores* los cuales dan cuenta de las tensiones internas que subsisten dentro de la lengua. Al respecto, Vidal Sephiha –citado por Deleuze y Guattari (2008: 38)– denomina como elemento intensivo “a todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla” y destaca la diversidad de estos elementos, ya que pueden presentarse como “palabras *passe-portout* [palabras comodines], verbos o preposiciones que adoptan cualquier sentido; verbos pronominales, o propiamente intensivos como en el hebreo; conjunciones, exclamaciones, adverbios; *términos que connotan dolor*” (Deleuze & Guattari, 2008: 38). Así, el lenguaje de una literatura menor que se gesta dentro de uno mayor y hegemónico tiende a emplear especialmente estos elementos intensivos o tensores que lo desestabilizan y provocan que el lenguaje deje de ser representativo para bordear sus propios límites.

De tal manera, Deleuze y Guattari distinguen dos posibles formas de desterritorializar el lenguaje:

- a) dotarlo y enriquecerlo de simbolismos, onirismo y sentido esotérico que lo doten de sentidos escondidos, sin embargo, con esto opera un proceso de reterritorialización del simbolismo a base de arquetipos que

terminarán por alejar al lenguaje del pueblo, eclipsando el alcance político que pueda tener la obra;

- b) la otra opción es el uso de la lengua que ya ha sido desterritorializada por una minoría pero llevando esa desterritorialización a nuevos extremos: “oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente signifiante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa” (Deleuze & Guattari, 2008: 32-33).

Aún si en el contexto en el que surge la obra se habla una sola lengua, existe la posibilidad de convertir a esta lengua en un material susceptible de ser desterritorializado recurriendo a las minorías marginadas y al uso que hacen de ella e impulsar por ir más allá de los límites:

Incluso si es única, una lengua sigue siendo un puchero, una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones del lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir: se pondrá en juego una función contra otra, se pondrán en juego los coeficientes de territorialidad y de desterritorialización relativos. Incluso si es mayor, una lengua es susceptible de ser usada intensivamente para hacerla huir siguiendo líneas de fuga creadoras, y que por lento o precavido que sea ese uso creará esta vez una desterritorialización absoluta (Deleuze & Guattari, 2008: 43).

El punto más álgido en el que puede observarse la desterritorialización de una lengua mayor se da a nivel de la alteración sintáctica, sin que por ello dejen de tener un gran valor los demás niveles en los que se ve alterado el lenguaje: “a través de la sintaxis se destruye la lengua materna y se crea una nueva” (Deleuze, 2009: 16).

## **2.2. Articulación de lo individual en lo inmediato-político**

En las literaturas mayores la expresión parte desde la erudición para presentar un problema individual que se entrelaza con una serie de problemas que siguen siendo individuales, mientras que el medio social en el que se desenvuelve el personaje permanece como simple trasfondo o ambiente. Por el contrario, la literatura menor recurre al uso de espacios reducidos en los que cualquier problema individual se conecta con la política.

Al reducir los espacios, los problemas individuales se ven aumentados, por lo que se convierten en un puente para mostrar otros problemas más amplios que involucran a una colectividad. Las relaciones que se dan dentro de la obra, por tanto, son una representación de relaciones de mayor envergadura en una determinada comunidad.

Por este motivo, en el análisis de una literatura menor, es importante centrar la atención en las relaciones que se establecen dentro de la obra y que pueden presentarse en forma de dobles o como triángulos en los que todos sus esquinas son ocupadas por integrantes de una determinada comunidad –familiar, amorosa, política, económica, burocrática, etc.–. Estas relaciones entre personajes individuales pueden ser las representaciones de relaciones entre colectividades, lo importante, entonces, es observar cómo es la interacción entre sus integrantes.

De igual manera, esta reducción del espacio en las acciones de los personajes implica que adquiera una mayor relevancia en el análisis de una literatura menor. Así, la topografía de la novela puede ser un indicador de las relaciones que existen

entre expresión y contenido, lo que irá acorde a la representación del tipo de máquina que desea hacerse; así mismo, la forma en que se agrupan los espacios (*bloques*) –ya sea de forma continua, fragmentaria, circular, infinita, etc.– darán una idea de las leyes imperantes dentro de la obra y bajo las cuales interactúan los personajes.

### **2.3. Dispositivo colectivo de enunciación**

Así como desaparecen los problemas individuales para dar paso a los problemas colectivos, en la literatura menor todo adquiere un valor colectivo. Este valor surge de la ausencia de talentos excepcionales y magistrales dentro de la obra, característica de las literaturas mayores. Al no existir un discurso hegemónico de enunciación individualizada que cargue con el peso de la narración surge el discurso colectivo, de tal manera que la “situación de escasez de talento resulta de hecho benéfica; y permite la creación de algo diferente a una literatura de maestros: lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo” (Deleuze & Guattari, 2008: 30).

Por eso la literatura menor es un reflejo de una posición política y posee una función de enunciación colectiva y, por momentos, de revolucionaria. Esto no responde a razones ideológicas que pueda, o no, poseer el autor, sino que la literatura “está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos: *la*

*literatura es cosa del pueblo*” (Deleuze & Guattari, 2008: 30). De tal manera que se dejan de lado las individualidades para dar paso a *dispositivos colectivos de enunciación* y la literatura, entonces, es la encargada de presentarlos en condiciones en las que no pueden encontrarse en el exterior, como seres interconectados cuyas problemáticas no pueden ser abordadas de manera individual.

#### **2.4. ¿Qué es un dispositivo?**

Un dispositivo es el objeto por excelencia que aparece en la novela y posee dos caras: “es dispositivo colectivo de enunciación, es dispositivo maquínico de deseo” (Deleuze & Guattari, 2008: 117). Es de resaltar que una máquina nunca es simplemente técnica, es técnica sólo como máquina social cuando apresa a los hombres y mujeres como engranajes suyos. Pero una máquina no es social si no se desmonta en todos los elementos conexos que se reconstituyen a su vez en máquinas. La máquina es deseo, pero no el deseo de la máquina, sino porque el deseo no deja de formar máquina en la misma máquina, por lo que constituye un engranaje de aquella, así, se constituye una serie indefinida con las máquinas anteriores. “Lo que produce máquina, estrictamente hablando, son las conexiones, todas las conexiones que conducen al desmontaje” (Deleuze & Guattari, 2008: 118).

Es importante resaltar que un dispositivo posee *puntas de desterritorialización*, es decir, “siempre tiene una *línea de fuga* por la cual él mismo huye y hace que huyan sus enunciaciones o sus expresiones que se desarticulan” (Deleuze & Guattari, 2008: 124). De esta manera, el dispositivo accede a un *campo de*

*inmanencia ilimitado* que provoca que los segmentos se fundan liberando el deseo de las concreciones y abstracciones, disolviéndolas. Esta actividad se entiende en el hecho de que el deseo forma máquinas ilimitadas estableciéndose en las condiciones de las minorías.

Este repaso por el análisis de la obra de Kafka realizado por Deleuze y Guattari permite observar la manera en que los autores aplican los conceptos de su teoría en la revisión de una obra literaria. Así, siguiendo estas pautas trazadas, consideramos que *Rayuela* es susceptible de ser leída bajo el enfoque de literatura menor, no llevando a cabo un calco del análisis hecho en *Kafka por una literatura menor*, sino que reconociendo las peculiaridades propias de la novela de Julio Cortázar y las estrategias llevadas a cabo por el autor para alejarse de una determinada literatura imperante. Aspectos que, por obvias razones de tiempo y espacio, no serán los mismos que los del autor checo.

## CAPÍTULO III

### *Rayuela y la literatura menor*

#### 1. Rizoma y literatura de complicidad

Cortázar, como se revisó en el 'Capítulo I', llegó a París en la década de 1950 huyendo del contexto argentino tanto político como social que imperaba por aquellos años. No es sorpresa, entonces, saber que las ideas de Cortázar, por lo general, se contraponían a las propuestas de la literatura de su país:

A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa; pero, a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual, que era la mía hasta entonces, y sigue siendo la de muchos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos" (Carta a Fernández Retamar, citada en Goloboff, 1998: 121).

En París, sin embargo, Cortázar experimenta la nostalgia propia del exilio que apacigua recorriendo la ciudad: "está, también, la parte que él llamará 'humana' de ese mundo, la vida de la gente, la frecuentación de medios populares y hasta marginales, el contacto con cierto submundo, del que dará posteriormente referencias y que, naturalmente, aparecerá en su literatura" (Goloboff, 1998: 101-102). Es también ahí donde Cortázar se acerca a todas las expresiones artísticas europeas, especialmente las vanguardias: "[atesora], con gran avidez, todo ese

mundo de la cultura europea: exposiciones, conciertos, teatro, cine, con la 'nouvelle vague' sobre el final de los 50, el existencialismo, el 'nouveau roman'" (Goloboff, 1998: 101).

Sin pretender una recopilación exhaustiva y encasillante, puede reconocerse que Cortázar parte del cuento fantástico, pero a su llegada a París comienza a acercarse a la temática existencialista con "El perseguidor", Los premios y, especialmente, *Rayuela*. Paralelamente, textos como *Historias de Cronopios y de Famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *62. Modelo para armar* y *Último round* exploran el lado lúdico de la literatura, mientras que *El libro de Manuel* se sitúa mucho más cerca a una temática política e ideológica (Cf. Goloboff, 1998).

De tal manera que no es posible trazar una línea recta que dé cuenta de un proyecto literario concreto de Cortázar, sino que sólo puede reconocerse la reiteración de algunos motivos a lo largo de su obra. Concretamente, en *Rayuela* confluyen un aspecto lúdico y una temática existencial, como se verá más adelante.

Desde su proceso de escritura, *Rayuela* representaba para Julio Cortázar la posibilidad de ser un almanaque o "caja turca". Es decir, una novela que contuviera, en un mismo nivel, una multitud de elementos diversos que invitaran a escapar de cualquier normativa literaria que dictara la forma de ser de una novela. También, *Rayuela* sería una exhortación para que el lector lleve a cabo una toma de posición como una parte activa en el proceso de lectura, adquiriendo una mayor relevancia a través de las decisiones que realiza en su recorrido por el libro.

Así, es el receptor de la obra el que decide si leer sólo aquellos elementos meramente novelescos presentes en dos de los tres apartados de la novela. O bien, si alternará entre ellos y las notas o comentarios al margen que completan o alteran la contraparte novelada, todos agrupados en los “Capítulos prescindibles” del libro.

Debajo de estas posibilidades de lectura bien podrían avizorarse dos concepciones distintas que organizan al libro. Esto es, la primera manera se basaría en una estructura, ya que se presenta una secuencia inalterada de capítulos que van progresivamente del 1 al 56 y que pertenecen exclusivamente a un nivel narrativo que sigue a Oliveira en su estancia en París y, posteriormente, en Buenos Aires.

La segunda forma, en cambio, se acerca a una concepción de tipo rizomática que se plantea como una multiplicidad de elementos interconectados entre sí que, si bien utilizan al lenguaje como método de expresión, cumplen funciones semióticas distintas: ya no sólo se centran en la narración de las acciones, sino que también se encuentran elementos que se posicionan al margen de esa narración como las reflexiones de carácter existencial –los monólogos de Oliveira–; fragmentos de poemas o recortes de periódicos; las notas de Morelli que hablan del género novela y de la literatura, y de las posibilidades que para él plantea; así como las notas que comentan de manera indirecta algunos de los elementos de la parte novelada. Si bien, la interconexión entre capítulos pareciera regirse por el “Tablero de direcciones” y las remisiones al final de cada capítulo, el carácter fragmentario de cada uno de ellos permite teóricamente conectar todos los elementos entre sí y no sólo de forma unívoca, como en la estructura. Además, permite interrumpir por cualquiera de las líneas del rizoma y retomarla desde cualquier punto.

El ya mencionado “Tablero de direcciones” que ordena los capítulos para su lectura, desde este punto de vista, cumple la función de un mapa que traza al rizoma, permitiendo que sea cambiante ante cada nueva lectura. Sin embargo, puede ser también un calco que se sobrepone al mapa, provocando que el rizoma pase a ser una estructura y pierda su carácter dinámico.

Así, por ejemplo, el lector de la forma corriente se encontrará con la escena plagada de situaciones absurdas que se suscita entre Horacio Oliveira y Berthe Trépat en el capítulo 23 y pasará inmediatamente después, en el capítulo 24, a presenciar un diálogo entre La Maga y Gregorovius sin ninguna relación entre ambas escenas. Mientras que el lector de la otra forma pasará del encuentro de Oliveira y Trépat a una de las notas de Morelli, contenida en los “Capítulos prescindibles”, en la que se expone el tratamiento que una novela debería dar a las acciones de los personajes:

Acababa por no pasarles nada, giraban en un comentario sarcástico de su inanidad, fingían adorar ídolos ridículos que presumían haber descubierto. A Morelli eso debía parecerle importante porque había multiplicado las notas sobre una supuesta exigencia, un recurso final y desesperado para arrancarse de las huellas de la ética inmanente y trascendente, en busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral* (Cortázar, 2011: 639).

De tal manera, este lector encontrará que ambos capítulos guardan una relación en tanto que el carácter absurdo de las acciones de Oliveira con la pianista se ven reflejadas en la reflexión teórica de la nota de Morelli y se encarga de exponer la intencionalidad de lo que se pretende conseguir con tales elementos. Esta autorreferencia dota al libro de un carácter dinámico, ya que oscila entre la narración y la inclusión de textos teóricos autorreferenciales; si bien no hay que olvidar que el

orden se ve regido por el “Tablero de direcciones”, puede ya destacarse el acercamiento al carácter rizomático de la interconexión entre los capítulos del libro.

Este carácter dinámico entre los distintos apartados de la novela sólo se logra a través del carácter fragmentario de los capítulos de los que se componen cada uno de ellos. Es decir, a lo largo de la lectura de *Rayuela* se llevan a cabo diversos cortes de flujo de manera asignificante, tal como se haría en cualquier rizoma. Por el contrario, la lectura que no alterna entre los apartados de la novela atenúa estas rupturas asignificantes, ya que lo fragmentario se ve disminuido por el carácter narrativo que impera en la hilvanación sucesiva de los capítulos. Por tanto, se llevarían a cabo cortes excesivamente significantes como en cualquier estructura.

En último término, entonces, del lector depende que *Rayuela* sea una estructura o un rizoma al escoger una u otra forma de lectura –sin olvidar las infinitas posibilidades brindadas por una “lectura libre” que no se guíe por el “Tablero de direcciones”. Es por esto que la figura del lector adquiere para Cortázar una gran importancia a lo largo del libro porque en él recae situarse ante una estructura cerrada o bien un rizoma de carácter múltiple e interconectado. Cortázar realiza una distinción entre el lector que sólo cumple un rol de espectador ante el libro (el lector-hembra) y el lector que ocupa una posición activa y que busca tender puentes entre él y el libro (el lector cómplice). Desde este punto de vista, un lector pasivo se decantará por aquellos libros que no le exijan más que una lectura más o menos atenta de principio a fin, pero sin imponerle retos o la necesidad de que tome una postura crítica ante lo que lee.

La apuesta de Cortázar es encontrar, para *Rayuela*, al segundo tipo de lector:

El autor de *Rayuela* es un escritor que pide lectores cómplices; no quiere lectores pasivos, no quiere el lector que lee un libro y lo encuentra bueno o malo pero su apreciación crítica no va más lejos y se limita simplemente a aprovechar todo lo que el libro le da o a sentirse indiferente si el libro no le gusta, pero sin tomar una participación más activa en el proceso mismo del libro (Cortázar, 2013: 222).

A lo largo de las reflexiones literarias de Morelli se realiza una mayor distinción entre las novelas que atraen a los lectores pasivos y aquellas que, al contrario, demandan un lector activo que adquiera mayor protagonismo a lo largo de su proceso de lectura. Así, por ejemplo, Morelli (¿Cortázar?) realiza una primera distinción entre una novela hedonista y una novela *voyant*, siendo la primera una mera contemplación al margen, un *voyeur* que busca explicar el comportamiento de sus personajes mediante la psicología; en cambio, una novela *voyant* es aquella que renuncia a la explicación del comportamiento o al uso de estrategias puramente descriptivas, su principal objetivo, entonces, es el de ser y hacer partícipe de la acción al lector, no un simple expectante. En una larga nota “pedantísima” en el capítulo 79, Morelli expone más ampliamente sus ideas sobre el curso que debe tomar la literatura:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (Cortázar, 2011: 515-516).

Las ideas de Morelli para la novela consisten en que ésta deje de transmitir un mensaje más o menos claro, más o menos complejo, a ese lector para que lo haga propio, o no; en cambio, tender hacia los límites y crear una obra abierta que permita a su lector participar de la experiencia. Muchos años después, en Berkeley, Cortázar sostendrá esta idea: “en *Rayuela* no había ninguna lección magistral pero había en cambio muchas preguntas que respondían al tipo de angustia típico de una juventud que se interroga también sobre la realidad en la que está creciendo, en la que tiene que vivir y que muchas veces cuestiona, impugna y pone en tela de juicio” (2013: 212).

Pero no basta sólo con lograr esa apertura y con esa ausencia de voz magistral, sino que hace falta también una renuncia a la estética clásica para tender hacia los límites del lenguaje y, de esta manera, involucrar al lector:

Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (trasmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cómica’, los *anticlímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro) (Cortázar, 2011: 517).

Esta novela cómica de Morelli no puede basarse en un discurso individual que se interese en dejar enseñanza, sino que debe basarse en una colectividad que le entregará al lector sólo un indicio, una pista hacia algo más: “[la novela cómica] no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de

modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual” (Cortázar, 2011: 517). Las distinciones hechas por Morelli presentan similitudes con las características de la literatura menor de Deleuze y Guattari, y es hacia donde tiende *Rayuela*. Es decir, se pretende la creación de una obra colectiva, abierta y que fija una postura política y estética ante un tipo de literatura imperante.

La literatura mayor ante la que se opone Cortázar se ve encarnada en la novela costumbrista y realista, especialmente la española de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta posición se hace evidente a través del recurso del capítulo 34, en el cual, a la par de la lectura de la novela *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós, se intercalan los comentarios al margen de la lectura de Oliveira. La elección de esta obra, entonces, no es una casualidad, sino que es un ejemplo de esa literatura magistral a la que se opone Cortázar:

En setiembre del 80, pocos meses después del Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los para colmo una edición infecta, uno se pregunta negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha tan acreditada como la mía; realicé los créditos que pasado horas enteras devorando esta sopa fría y depude, arrendé los predios, traspasé las bodegas y sus sabrida, tantas otras lecturas increíbles, Elle y *Francia* existencias, y me fui a vivir a Madrid. Mi tío (primo *ce Soir*, los tristes magazines que le prestaba Babs. carnal de mi padre), don Rafael Bueno de Guzmán Y *me fui a vivir a Madrid*, me imagino que después y Ataide, quiso albergarme en su casa; mas yo me de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por en-resistí a ello por no perder mi independencia. Por granar y ya no puede dejar de leer, un poco como fin supe hallar un término de conciliación, combino se puede dejar de dormir o de mear, servidum-nando mi cómoda libertad con el hospitalario deseo bres o látigos o babas. *Por fin supe hallar un tér-* de mi pariente; y alquilando un cuarto próximo a

*mino de conciliación*, una lengua hecha de frases su vivienda, me puse en la situación más propia para preacuñadas para transmitir ideas archipodridas, las estar solo cuando quisiese o gozar del calor de monedas de mano en mano, de generación degenera-familia cuando lo hubiese menester.  
ción, te voilà en pleine écholalie (Cortázar, 2011: 261-262).

Así, a través de Oliveira, Cortázar centra su crítica en el lenguaje que ocupa este tipo de literatura, el cual recurre a formas preestablecidas, es decir, no hay una innovación, porque lo que busca es transmitir a su lector utilizando fórmulas conocidas que faciliten la recepción de un mensaje que tampoco se plantea como innovador. El aspecto del lenguaje adquiere, dentro de *Rayuela*, un papel muy importante como herramienta para lograr una distancia de las literaturas mayores. Por ello, se hablará ampliamente sobre este tema en el apartado siguiente.

De tal manera, *Rayuela* busca, en un primer momento, distanciarse de aquellos libros que se centran en los lectores pasivos y en los que impera un discurso magistral. Esta distancia se produce a través de su organización que tiende al rizoma, pero también mediante la multiplicidad, el discurso colectivo, así como con recursos como el humor y el absurdo para evitar la solemnidad propia de la literatura de maestros.

### **1.1. El absurdo**

Las situaciones absurdas en *Rayuela* se hacen evidentes a través de las reacciones de los personajes ya que no se corresponden a las situaciones en las que se encuentran y ante las cuales no se ofrece ningún tipo de explicación psicológica,

como en la literatura mayor. Esto, siguiendo la teoría de Morelli, responde a la renuncia del autor a cualquier tipo de psicología que pretenda explicar el comportamiento humano. De tal manera, el lector intentará rellenar esos “huecos” y, quizá, lo logrará. Es en este momento que el lector comienza a adquirir un rol más activo dentro de la obra.

La inclusión de las situaciones absurdas también responde a una constante intención de hacer partícipe al lector de una experiencia de la realidad. Esta última desde la concepción que Oliveira tiene de ella, es decir, desde la idea que aquello que se acepta como realidad no es más que una acumulación infinita de absurdos que, a fuerza de repetición, se dejan de concebir como tales, pero no por ello dejan de serlo.

Así, por ejemplo, cuando Oliveira y Gregorovius advierten la muerte de Rocamadour, en el capítulo 28, buscan distraer la atención de la Maga para que no se percate de lo que ha ocurrido. Con la llegada de algunos de los miembros del Club, esta distracción se mantiene y provoca que se centren en discusiones metafísicas en ese intento por aplazar algo que de antemano saben que será inevitable.

De tal manera, en una misma oscura habitación de un departamento de París se encuentra el cadáver de un bebé junto a un grupo de personas que beben y discuten tratando de apartarse de lo que ocurre a su alrededor y aplazar ese encuentro con la realidad a través del prolongamiento de una situación absurda. En este punto, Oliveira esboza la concepción que tiene de la realidad:

Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés. Cada vez que entramos en una crisis es el absurdo total, comprendé que la dialéctica sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma. Sabés muy bien que en el punto culminante de una crisis procedemos siempre por impulso, al revés de lo previsible, haciendo la barbaridad más inesperada. Y en ese momento precisamente se podía decir que había como una saturación de realidad, ¿no te parece? La realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es la hora en que le pegamos un tiro a un tipo, que saltamos por la borda, que nos tomamos un tubo de gardenal como Guy, que le soltamos la cadena al perro, piedra libre para cualquier cosa. La razón sólo nos sirve para diseccionar la realidad en calma, o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea. Pero esas crisis son como mostraciones metafísicas, che, un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural y corriente del pitecantropo erecto (Cortázar, 2011: 225-226).

## 1.2. Humor

La literatura mayor a la que se opone Cortázar se caracteriza por poseer un tono de extrema solemnidad debido a la creencia de que los temas que toca, por trascendentales e importantes, no admiten cualquier atisbo de humor. Por tanto, *Rayuela* parte de una concepción totalmente distinta, no sólo por oponerse a esa otra literatura en un intento de diferenciación, sino que, para Cortázar, el humor se presenta como una llave que puede ser capaz de abrir puertas a nociones y conceptos más profundos: “por el humor (el grande, no los chistes o las bromas) se llega a veces a lo más hondo; lo han hecho y lo han probado los escritores que más admiro, y es un camino que poco se conoce en la Argentina y que es necesario transitar si queremos ir saliendo del pozo en que estamos metidos” (Cortázar, 2012: 451).

Morelli, como teórico que pretende ir contra los valores clásicos de la literatura, también expresa estas ideas:

Y así uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, pero sí se está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra, aunque mal les sepa a los cogotudos empecinados en creer que Melpómene es más fecunda que Queen Mab. De una vez por todas sería bueno ponernos de desacuerdo en esta materia. Hay quizá una salida, pero esa salida debería ser una entrada. Hay quizá un reino milenario, pero no es escapando de una carga enemiga que se toma por asalto una fortaleza (Cortázar, 2011: 494-495).

A partir de estas ideas, no resulta difícil entender la inclusión del paratexto de uno de los alter egos de Carlos Warner, César Bruto, *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* al principio de *Rayuela*. De esta manera, Cortázar comienza a poner en práctica su idea presentándole al lector un texto de tipo humorístico que utiliza un lenguaje que rompe con los esquemas de las literaturas serias, ya que no sigue las normas ortográficas y se encuentra más cercana a la oralidad por la ausencia de un orden lógico, es decir, se presenta un lenguaje que se escapa de la estética de la escritura literaria y que tiende hacia un uso intensivo, un devenir del lenguaje. Algo que será un motivo constante a lo largo de las reflexiones de Oliveira, de las notas de Morelli y que volverá a ser puesto en práctica en el libro. Por tanto, este paratexto sirve como una puesta en práctica de las ideas cortazarianas, pero también es una primera prueba para ese lector acostumbrado al lenguaje empleado en las novelas de la literatura mayor.

### 1.3. Discurso colectivo

Una de las características principales de la literatura menor es la articulación de una colectividad dentro del discurso, esto provoca la convivencia de una suma de voces y posiciones –políticas, estéticas, etc.– encontradas que no pretenden convencer de nada, sino presentar un encuentro de esas voces opuestas. Por tanto, la temática de esta literatura tiende hacia una universalidad; aunque parta de un solo individuo, la problemática no se reduce a ese ser, sino que se busca la identificación con la colectividad. *Rayuela* busca también esa articulación de una problemática individual en una temática colectiva de tipo filosófico:

Intenté mostrarles cómo el protagonista y los personajes que lo rodean, por lo menos algunos de ellos, es gente profundamente preocupada por problemas de tipo individual pero que tocan a la ontología y a la metafísica. [...]. En el personaje central, sus problemas de vida cotidiana determinan continuamente proyecciones de orden que podemos llamar metafísico: sus problemas amorosos o morales son una ocasión para que se coloque en una situación crítica de duda, de poner en tela de juicio el mundo que lo rodea y por extensión todo el proceso de la llamada civilización occidental (Cortázar, 2013: 216).

Esta articulación parte principalmente de los problemas cotidianos de Oliveira por el carácter existencial del libro, así las experiencias de las que Cortázar pretende hacer partícipe al lector son el punto de partida para la presentación de problemas colectivos. Sin embargo, no recae sólo en Oliveira esta articulación, ya que la presencia del discurso colectivo de las reuniones del Club de la serpiente, primero, y de las conversaciones con Talita y Traveler, después, son también puntos de partida.

En ambos casos –con los integrantes del Club y con Talita y Traveler– no hay una voz que se imponga ante las demás ni pretende dar lecciones magistrales a los

demás, como pasaría en la literatura mayor. Por el contrario, se pretende lograr la convivencia de todos los actores a un mismo nivel para así presentar las posturas disímiles, pero no con el fin de lograr un consenso o una conclusión absoluta, esto representaría una limitación de esas mismas voces y un retorno a la literatura de maestros. Más bien, se busca la apertura de esa discusión y la suma de problemáticas, es decir, se pretende la complejidad de un rizoma que se expande hacia todas direcciones y evitar así cualquier tipo de estatismo político.

A través de estas ideas y su puesta en práctica es que *Rayuela* se va posicionando como una literatura menor. Sin embargo, uno de los elementos más importantes para Deleuze y Guattari en ese ataque a las literaturas establecidas y mayores es el uso del lenguaje, el cual deviene y escapa a través de las líneas de fuga que se producen cuando es llevado a sus límites. Es ahí donde se comienza a crear esa lengua extranjera que surge dentro de otra, políticamente más afianzada.

## **2. El devenir del lenguaje**

El lenguaje se posiciona como una de las problemáticas centrales a lo largo de *Rayuela*. A través de Oliveira, el Club y Morelli, se realiza una crítica constante del uso que se le ha dado dentro de la literatura. De tal manera, Cortázar, evitando caer en las trampas y comodidades que su uso supone, procede con una serie de experimentos y estrategias que buscan desestabilizarlo, tendiendo hacia sus propios límites.

Ante esto, pareciera abrirse una contradicción al ser un escritor que va contra el lenguaje, es decir, su materia de trabajo; así como que su manera de atacarlo sea utilizándolo. Sin embargo, la solución de Cortázar ante esto se acerca a las ideas de Deleuze y Guattari, esto es, buscar los límites del lenguaje. Pero, mientras los teóricos franceses apuestan a la creación de una lengua nueva dentro del propio lenguaje, acercándose a los dialectos y al *argot* históricamente oprimidos; Cortázar busca una purificación del lenguaje, despojándolo de todas sus frases hechas para así evitar la propagación de ideas preconcebidas y que, en cambio, sea capaz de reflejar la experiencia humana, sin distorsionarla.

Es a través de Oliveira que se realiza la mayor crítica al lenguaje en tanto conjunto de fórmulas preestablecidas. En todo momento, Oliveira expresa su desconfianza ante el lenguaje y su escondida imposibilidad de transmitir la experiencia humana, caracterizando a las palabras como entes autónomos que juegan con aquel que desea usarlas, como “perras negras que mordisquean debajo de la mesa”:

—Estás usando palabras —dijo Oliveira, apoyándose mejor en Etienne—. Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad, hombre de Neanderthal, miralas cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes (Cortázar, 2011: 220).

En guerra con la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos del cine. Curioso, muy curioso que Puttenham sintiera las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia. También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo (Cortázar, 2011: 555).

La desconfianza de Oliveira proviene del temor a que el lenguaje, con el que se pretende dar cuenta de aquello que rodea al hombre, no logre capturar la totalidad de ello. Por tanto, su uso no sería otra cosa más que la distorsión de una realidad que se presentaría a medias, alterada por las fórmulas prefabricadas.

Por tanto, cuando Oliveira recurre al lenguaje –no puede escapar de él, por más que lo intente–, lo hace con mucha cautela, tratando de ser él quien use al lenguaje y no al revés. Sin embargo, en muchas ocasiones, él mismo se descubre siendo presa de esa ilusión del lenguaje:

En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: «El gran hasunto», o «la hencrucijada». Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. «La hunidad», hescribía Holiveira. «El hego y el hotro.» Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. «Lo himportante es no hinflarse», se decía Holiveira. A partir de esos momentos se sentía capaz de pensar sin que las palabras le jugaran sucio. Apenas un progreso metódico porque el gran asunto seguía invulnerable (Cortázar, 2011: 541).

La estrategia de Oliveira para huir apenas del engaño consiste en evidenciar a las palabras, es decir, al añadir las haches busca atraer la atención hacia la palabra como suma de grafías que no acepta el uso de esa hache, haciendo que el significado de la palabra pase a un segundo plano. De esta manera, pretende despojarla de su supuesto contenido, mostrando que realmente el lenguaje no es el poseedor del significado del que pretende ser dueño. Se podría entonces afirmar que se busca el uso intensivo del lenguaje, llevándolo hasta los límites del significado. Sin embargo, con esta estrategia Cortázar no pretende aún la creación de otro lenguaje, sino que busca una limpieza del mismo, despojarlo de esas ideas preconcebidas,

para volver a empezar. Nombrar la experiencia de nuevo, pero buscando no caer en el absurdo de la reiteración y la generalización.

Al igual que Oliveira, Morelli pretende una empresa similar. Sin embargo, su crítica se orienta más hacia el lenguaje literario y sus repercusiones en esa literatura ante la que él se declara en guerra. Así, entre sus notas teóricas, el escritor va asomando algunas de sus ideas y caminos a seguir para lograr otra purificación del lenguaje pero, en este caso, se busca despojarlo de cualquier tipo de ornamentación innecesaria que lo aleje del habla cotidiana. En cambio, Morelli pretende conseguir una escritura que no recurra a la retórica. Este rechazo al estilo literario también responde a la búsqueda de alejarse de esa otra literatura que no dialoga con los lectores, sino que sólo los convierte en meros espectadores:

En suma, lo que me repele en «emprendió el descenso» es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende).  
¿Por qué?

[...]

Releer los resultados de lo que escribo en estos tiempos me aburre. Pero a la vez, detrás de esa pobreza deliberada, detrás de ese «empezar a bajar» que sustituye a «emprender el descenso», entreveo algo que me alienta. Escribo muy mal, pero algo pasa a través. El «estilo» de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían, como ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes de un Salacrou o un Anouilh. Es mucho más fácil escribir así que escribir («describir», casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector. Por supuesto, el problema se sitúa en un plano *moral*. Quizá la arteriosclerosis, el avance de la edad acentúan esta tendencia —un poco misantrópica, me temo— a exaltar el *ethos* y descubrir (en mi caso es un descubrimiento bien tardío) que los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica (Cortázar, 2011: 619, 620).

Morelli parte de la idea que a través de un orden estético, cualquiera que éste sea, no se logrará un verdadero contacto con el lector, ya que ese “estilo literario” sólo lo

adormece y lo obliga a asumir ese rol pasivo consistente en leer la novela de principio a fin, sin poner ante él ninguna clase de retos. Esta renuncia a la retórica es el primer paso en la creación de una novela que tienda hacia una anti-novela. Ese libro cuya intención no es otra que la de sacudir al lector y exigirle una actividad que trascienda la simple lectura.

Como alter ego de Cortázar, Morelli también recurre a las filosofías orientales en la necesidad de romper con el pensamiento dualista preponderante en Occidente. En este sentido, su idea de novela es la puesta en práctica de las enseñanzas de los maestros Zen, quienes ante preguntas expresas de sus alumnos recurren al sin sentido y a la ruptura de cualquier orden lógico –llegando incluso a propinarles un golpe– para mostrar ese conocimiento que no puede ser alcanzado ni explicado a través de un discurso lógico y que rompe con cualquier pensamiento de tipo dualista.

Una de las notas aludía suzukianamente al lenguaje como una especie de exclamación o grito surgido directamente de la experiencia interior. Seguían varios ejemplos de diálogos entre maestros y discípulos, por completo ininteligibles para el oído racional y para toda lógica dualista y binaria, así como de respuestas de los maestros a las preguntas de sus discípulos, consistentes por lo común en descargarles un bastón en la cabeza, echarles un jarro de agua, expulsarlos a empellones de la casa o, en el mejor de los casos, repetirles la pregunta en la cara. Morelli parecía moverse a gusto en ese universo aparentemente demencial, y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único *modo* de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarles la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección (Cortázar, 2011: 559-560).

De esta manera, Morelli propone una bofetada al lector a través de un lenguaje lo menos literario posible que lo arranque de las estructuras y roles que le impone la

literatura mayor. Un lenguaje que se acerca o, por lo menos pretende hacerlo, a la experiencia. Éste es el principal interés de Morelli por la filosofía zen, es decir, hace uso de ella como herramienta para lograr, a través del lenguaje y de la creación de una anti-novela, alejarse de las estructuras y categorías binarias opuestas, para adentrarse y a su vez adentrar al lector a nuevas posibilidades:

Los profetas, los místicos, la noche oscura del alma: utilización frecuente del relato en forma de apólogo o visión. Claro que una novela... Pero ese escándalo nacía más de la manía genérica y clasificatoria del mono occidental que de una verdadera contradicción interna.\*\*

\*\* Sin contar que cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados (Cortázar, 2011: 560).

Esta oposición a las estructuras –a la manera occidental– es también un punto de encuentro con la filosofía de Deleuze y Guattari, quienes oponen el concepto de rizoma al de estructura. Desde este punto de vista, tanto Morelli como los filósofos franceses buscan romper con las estructuras excesivamente significantes que consideran limitadas –Deleuze y Guattari– o incapaces de dar cuenta de la totalidad de la realidad –Morelli–.

De igual manera, ambas propuestas parten de la idea de una presencia múltiple al interior del lenguaje, negando así la idea de estructura dentro del lenguaje. Desde esta consideración es que Morelli puede partir en la búsqueda de un lenguaje que se aleje del literario para lograr una purificación; también desde ahí parten Deleuze y Guattari para teorizar el devenir del lenguaje, un recurso con el que Cortázar también posee puntos de encuentro.

Esta teorización del devenir que tiende a los extremos significantes del lenguaje también es, en cierta medida, expresado por Morelli como una descomposición de la prosa en su búsqueda de purificación, renunciando incluso a la significación propia del lenguaje literario. Sin embargo, Morelli está consciente que no es sólo a través de esta purificación que puede alcanzar esta experiencia.

Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura. Como yo, hace sus anginas, sus ictericias, sus apendicitis, pero me excede en el camino de la disolución final. Después de todo podrirse significa terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros. 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. *Fixer des vertiges*, qué bien. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal (Cortázar, 2011: 558).

Cortázar, desde el frente novelesco y desde la contraparte teórica, expone su concepción del lenguaje: tanto Oliveira como Morelli proceden con la cautela de la desconfianza ante el uso del lenguaje, por ello pretenden encontrar una manera de poder transmitir una experiencia individual sin las alteraciones de la generalización en la que cae el lenguaje. Esta oposición también se ve reflejada en el rechazo de un tipo de literatura que no sólo recurre a ese lenguaje, sino que también relega al lector a una mera expectación: no se busca un hipotético diálogo, más bien se trata de un monólogo por parte de un escritor que se encuentra, a su vez, hipnotizado por el mismo lenguaje que engaña al lector y que, en el caso de los escritores consagrados, han perdido ya la necesidad de decir algo: “Por momentos Morelli optaba por una conclusión amargamente simple: no tenía ya nada que decir, los reflejos condicionados de la profesión confundían necesidad con rutina, caso típico

de los escritores después de los cincuenta años y los grandes premios. Pero al mismo tiempo sentía que jamás había estado tan deseoso, tan urgido de escribir” (Cortázar, 2011: 531).

Así, en *Rayuela* se busca llegar a esos límites del lenguaje para lograr ese devenir que confunda al lector y que desestabilice a la lengua imperante de las literaturas mayores. De tal manera que pueden encontrarse diversos ejemplos de esta *desescritura* propuesta por Morelli y que, a la par con las demás ideas esbozadas por el teórico, van dando forma a la anti-novela o literatura menor.

La primera ruptura que se produce en el lenguaje es de carácter lógico, es decir, se articula un discurso que rehúye a la racionalidad. Esto sucede cuando Oliveira comienza a hilvanar reflexiones que actúan por asociaciones libres o mediante los juegos de palabras inventados por Traveler, Talita y Oliveira –sin olvidar, tampoco, el paratexto de César Bruto *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* al inicio del libro–; en suma, todos esos momentos, en los que al lenguaje no se le exige una comunicación, así, pierde su función primordial y es despojado del carácter de solemnidad otorgado por las otras literaturas:

Salir, hacer, poner al día, no eran cosas que ayudaran a dormirse. Poner al día, vaya expresión. Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. Pero detrás de toda acción había una protesta, porque todo hacer significaba salir de para llegar a, o mover algo para que estuviera aquí y no allí, o entrar en esa casa en vez de no entrar o entrar en la de al lado, es decir que en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente. Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista (Cortázar, 2011: 33).

Soy yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más. Atalía, soy yo, Ego. Yo. Diplomada, argentina, una uña encarnada, bonita de a ratos, grandes ojos oscuros, yo. Atalía Donosi, yo. Yo. Yoyo, carretel y piolincito. Cómico (Cortázar, 2011: 378).

—Muy bien. Yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza. La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?

—Sí que es —dijo Talita, echándose el pelo hacia atrás—. Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.? (Cortázar, 2011: 336).

Sin embargo, esta primera ruptura de carácter lógico no es suficiente para lograr un devenir, ya que aún no se está cerca de un uso intensivo que se da al bordear los límites de lo que se puede hacer con el lenguaje. De igual manera, en otro momento se rompe con el aspecto gráfico de la escritura, tanto en la ortografía, como el uso de las aches mencionado anteriormente, así como en la organización gráfica del texto en la página:

Pero la llave no andaba, aunque Wong insinuó que en las ceremonias iniciáticas los movimientos más sencillos se ven trabados por Fuerzas que hay que vencer con Paciencia Astucia. Se apagó la luz.

Babs	Alguno que saque el yesquero, coño.
Ronald	Tu pourrais quand même parler
Ettienne	français, non? Ton copain l'argencul
	n'est pas là pour piger ton charabia. Un
	fósforo, Ronald. Maldita llave, se ha
Etienne	herrumbrado, el viejo la guardaba
Wong	dentro de un vaso con agua. Mon
	copain, mon copain, c'est pas mon
PERICO	copain. No creo que venga. No lo
Ronald	conocés. Mejor que vos. Qué va.
PERICO	Wanna bet something? Ah merde, mais
	c'est la tour de Babel, ma parole.
Wong	Amène ton briquet, Fleuve Jaune de
Babs	mon cul, la poisse, quoi. Los días del
ETIENNE	Yin hay que armarse de Paciencia. Dos

ETIENNE	litros pero del bueno. Por Dios, que no se te caigan por la escalera. Me acuerdo de una noche, en Alabama.
Babs Ronald Babs Babs Ronald	Eran las estrellas, mi amor. How funny, you ought to be in the radio. Ya está, empieza a dar vueltas, estaba atascada, el Yin, por supuesto, stars fell in Alabama, me ha dejado el pie hecho una mierda, otro fósforo, no se ve nada, où qu'elle est, la minuterie?
Ronald	No funciona. Alguien me está tocando el culo, amor mío... Sh... Sh...
ETIENNE & chorus	

Que entre primero Wong para exorcizar a los demonios (Cortázar, 2011: 563-564).

En este caso, se hace uso de técnicas y procedimientos vanguardistas, adaptándolos para la consecución de los objetivos de Cortázar (Cf. Picon, 1975). Esto es, no sólo se presenta una ruptura con la forma tradicional de organización del texto, sino que este alejamiento también es una manera de representar gráficamente un discurso colectivo que, entre la oscuridad, no permite conocer con exactitud quién es el enunciador. Así, hay una alteración gráfica del texto que incide en un cambio a nivel semántico. Sin embargo, al igual que con la ruptura del orden lógico, no se termina por alcanzar un completo devenir, pero sí se produce un extrañamiento en el lector al enfrentarse a un nuevo tipo de organización gráfica que, al igual que con el uso no ortográfico de las aches, intenta alejar a este lenguaje de aquel ajustado a la retórica y explotado en la literatura mayor.

En otro momento, al intentar que el lenguaje escape de su intención comunicativa éste se transforma en una imagen pictórica:

La Maga escuchaba desde lejos, ayudada por la oscuridad de la pieza y el cigarrillo. Oía cosas sueltas, la mención repetida de Horacio, del desconcierto de Horacio, de las andanzas sin rumbo de casi todos los del Club, de las razones para creer que todo eso podía alcanzar algún sentido. Por momentos alguna frase de Gregorovius se dibujaba en la sombra, verde o blanca, a veces era un Atlan, otras un Estève, después un sonido cualquiera giraba y se aglutinaba, crecía como un Manessier, como un Wifredo Lam, como un Piaubert, como un Etienne, como un Max Ernst. Era divertido, Gregorovius decía: «...y están todos mirando los rumbos babilónicos, por expresarme así, y entonces...», la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolles, un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de la inutilidad de una ontología empírica y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar, *ontología empírica*, azules como de humo, rosas, *empírica*, un amarillo pálido, un hueco donde temblaban chispas blanquecinas (Cortázar, 2011: 183-184).

Es en este momento, entonces, que el lenguaje comienza a devenir al ponerle fin a su dimensión comunicativa. Sin embargo, este devenir no opera por un uso netamente intensivo del lenguaje, sino que opera en la percepción de la Maga. Para ella, los sonidos devienen en colores de pinturas que no poseen un significado preciso como es la intención de Gregorovius, es decir, el lenguaje se escapa por una línea de fuga que interrumpe la dimensión fónica y semántica para tender hacia una imagen visual que se forma en la oscuridad. De esta manera, el lenguaje en *Rayuela* comienza a emprender su devenir.

## **2.1. Los lenguajes de Cortázar**

Deleuze y Guattari señalan que la forma de alcanzar el devenir del lenguaje se da mediante la creación de una lengua marginal al interior del sistema imperante. Para alcanzar esto, ellos proponen dos procedimientos: recurrir a un lenguaje repleto de simbolismos o hacer uso de una lengua previamente desterritorializada por un grupo

oprimido. En este sentido, en *Rayuela* se puede encontrar el uso de dos lenguas al margen del español: el glíglico y el ispamerikano. Sin embargo, Cortázar no recurre a ninguna de las dos opciones propuestas por Deleuze y Guattari. En cambio, crea sus propios lenguajes que se desvían de cualquier normatividad estética o gramatical.

En los estudios críticos analizados en el “Capítulo I” de este trabajo pasan desapercibido estos lenguajes, pero esto no quiere decir que no hayan sido objeto de estudios a lo largo de estos 50 años. Así, por ejemplo, del glíglico se ha destacado el extenso uso de neologismos que se acercan a la morfología española y que remiten a campos semánticos de la farmacopea y la biología vegetal (Cf. Fonseca, 1997); su carácter erótico al usarse para describir un encuentro sexual (Cf. Ríos, 2009); como la continuación de otros intentos por la creación de lenguas dentro de una obra literaria, como el ‘Jabberwocky’ de Lewis Carroll y, sobre todo, la musicalidad de la lengua que, sumado al uso de la misma sintaxis del español, la acerca a un entendimiento del lector (Cf. Massegú, 1999). Por otro lado, el ispamerikano no ha recibido tanta atención como el glíglico, provocando que en muchas ocasiones se vea reducido a una simple escritura fonética del español que hace caso omiso de cualquier regla gramatical (Cf. Massegú, 1999) o como una broma lingüística de Cortázar (Cf. Ščur, 2003).

Contrario a estos análisis y siguiendo el enfoque de Deleuze y Guattari, es posible afirmar que tanto el glíglico como el ispamerikano distan de ser simples bromas lingüísticas, sino que más bien representarían una tentativa de Cortázar por alcanzar un lenguaje que deviene a sus límites, así como una toma de posición política y estética por parte del autor.

Siguiendo esta línea, el glíglico, forma de hablar utilizada exclusivamente entre Oliveira y la Maga, es el intento por alcanzar ese devenir:

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, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios (Cortázar, 2011: 488).

Este devenir parte desde el léxico, lo que provoca una nueva ruptura en la línea de fuga a nivel semántico. Este devenir pretende ya dar un primer paso hacia la creación de un nuevo dialecto dentro del lenguaje imperante gracias a ese empleo de neologismos. Pero, a lo largo del capítulo, la sintaxis no presenta ninguna alteración, por ello, podría decirse que no termina por dar el último paso con la ruptura de la lengua imperante. Sin embargo, Cortázar traza tantas líneas de fuga a nivel léxico que provocan una desterritorialización del lenguaje a nivel semántico. Si bien, al momento de la recepción, éste se reterritorialice en el lector.

Desde el punto de vista de Cortázar, el glíglico pretende transmitir una experiencia sin que ésta sea modificada por las generalizaciones en las que cae el lenguaje, sino que refleje una singularidad gracias a la participación del lector activo, quien será el encargado de completar los espacios en blanco producidos por las palabras sin un significado denotativo, llenándolos con su propia experiencia. Por eso, no es casualidad que sea utilizado para describir un encuentro sexual entre la Maga y Oliveira, momento que trasciende cualquier tipo de descripción hecha por el

lenguaje convencional. De tal manera, el glíglico es el intento de Cortázar por lograr que una experiencia tan trascendental no se vea modificada o alterada por las trampas del lenguaje.

El ispamerikano, por otro lado, posee una cierta similitud con el lenguaje utilizado por el alter ego de Carlos Warner, César Bruto, en tanto que ambos hacen caso omiso de las reglas ortográficas, lo que desconcierta a los lectores desprevenidos, acostumbrados al lenguaje literario, respetuoso de la ortografía. Resulta importante señalar que el ispamerikano es utilizado en la revista mexicana *Renovigo* (Periódico Rebolucionario Bilingüe), es decir que, tanto con su nombre como en su uso y creación, se sitúa en un contexto latinoamericano:

*(Renovigo, N° 5)*

*Otro suisida*

Ingrata sorpresa fue leer en «Ortográfiko» la notisia de aber fayesido en San Luis Potosí el 1° de marso último, el teniente koronel (acendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porke no teníamos notisia de ke se ayara en kama. Por lo demás, ya ase tiempo lo teníamos katalogado entre nuestros amigos los suisidas, i en una okasión se refirió «Renovigo» a siertos síntomas en él obserbados. Solamente ke Abila Sanhes no eskojió el rebólber komo el eskritor antiklerikal Giyermo Delora, ni la sogá como el esperantista fransés Eujenio Lanti (Cortázar, 2011: 489).

Si bien hasta ahora la ofensiva de Cortázar contra el lenguaje, en general, y la literatura, en particular, pareciera situarse en un plano existencial o moral, desde la perspectiva de la filosofía de Deleuze y Guattari, también se mueve en el plano de la micropolítica al oponerse a una literatura imperante, predominantemente española, al trazar líneas moleculares que socavan lo simbólico, es decir, van en contra del lenguaje normativo de esas obras que se autoerigen como modelo a seguir y que

restringen a todos los demás dialectos, subordinándolos. El lenguaje, irremediablemente, siempre será un objeto de política, como posteriormente señaló

Pascale Casanova:

A través de su lazo constitutivo con la lengua –siempre nacional, puesto que necesariamente <<nacionalizada>>, es decir, apropiada por las instituciones nacionales como símbolo de identidad–, el patrimonio literario está vinculado a esas instituciones nacionales. [...] tanto la lengua como la literatura han sido utilizadas como fundamento de la <<razón política>>, en que la una contribuye a ennoblecer a la otra (Casanova, 2001: 54).

En el caso del ispamerikano, esta relación política-lenguaje se ve acrecentada, ya que a partir de la línea de fuga que abre a nivel gráfico al desviarse de la normatividad ortográfica, se lleva a cabo una toma de posición de un grupo social subordinado a esas reglas. La fascinación de Oliveira, Traveler y Talita por el ispamerikano respondería a esta tentativa de un lenguaje que no siga los patrones dictados por la literatura o la gramática normativa, sino que más bien se opone a ellos. El ispamerikano, como lenguaje surgido desde América, se distancia de España, lugar desde donde se dictan las reglas gramaticales, y desestabiliza esa lengua predominante al crearse dentro de ella, pero que a través de los devenires hacia sus propios límites, busca erigirse como un lenguaje políticamente opuesto.

Pascale Casanova propone caracterizar a un escritor situándolo dos veces: “según la posición del espacio literario nacional al que pertenece en el universo literario mundial, y según la posición que ocupa en ese mismo espacio” (Casanova, 2001: 63). Esta doble ubicación pretende observar en qué contexto nacional y lingüístico se encuentra el autor, así como la manera en que está absorbiendo esa herencia literaria. Siguiendo esta metodología, nos encontramos con un Cortázar que

lingüística y nacionalmente puede categorizarse como argentino, pero que, después, se distancia de este contexto y se instala en París desde donde continúa escribiendo en español. De tal manera que, lingüísticamente, Cortázar irremediablemente sigue perteneciendo a esa tradición literaria del español, pero, desde Europa, busca aportar elementos que la desestabilicen, oponiéndose a ella.

Paradójicamente, es desde París que Cortázar asume su condición de latinoamericano y comienza a acercarse a las problemáticas sociales de la época, especialmente después de la Revolución cubana (Cf. Goloboff, 1998: 124). Por tal motivo, su obra literaria se aleja de la temática fantástica para acercarse a la temática política: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (Carta a Fernández Retamar citada en Goloboff, 1998: 122).

*Rayuela* se encuentra a medio camino en esta transición, por ello confluyen tanto una reflexión existencial como los primeros avisos de una preocupación política. Ambos aspectos se ven reflejados en los lenguajes al interior de la obra: por un lado, el glíglico es la propuesta de Cortázar por acercarse a la transmisión de una experiencia humana concreta, sin que sea tergiversada por la generalización del lenguaje; mientras que el ispamerikano es un intento por una lengua latinoamericana, políticamente opuesta al lenguaje normativo español.

Así, en *Rayuela*, como al interior de un rizoma, se encuentran diversas líneas moleculares que parten desde el lenguaje para alcanzar una desterritorialización

semántica que incide en el lector, quien también será o no el que trace líneas molares que codifiquen nuevamente esos flujos que se trazan dentro de la novela de Cortázar. Además, el lenguaje se perfila como el de una literatura menor que busca desestabilizar la literatura de maestros que, desde el monólogo, buscan dejar una enseñanza universal con un lenguaje plenamente retórico. Al contrario, *Rayuela*, desde su organización rizomática, utiliza un lenguaje desterritorializado de la semántica que se distancia de la retórica y tiende hacia sus propios límites a través de distintas líneas de fuga, provocando que pierda su intención comunicativa original y llegando incluso a la creación de dos lenguajes que desestabilizan a la lengua imperante, pero que, al mismo tiempo, pretenden lograr una complicidad con el lector a través de la transmisión no de un mensaje, sino de una experiencia.

Cortázar no opta por el uso de lenguas previamente desterritorializadas por grupos minoritarios, sino que es él mismo el que busca ese devenir de la lengua imperante, pero no a través del uso de simbolismos que lo doten de significados oscuros, sino a través de la interrupción de los bloques semánticos mediante líneas de fuga que imposibilitan la función comunicativa del lenguaje. Esto a través de innovaciones léxicas y gráficas producto de un uso lúdico que rompe con las reglas trazadas por el lenguaje normativo e imperante proveniente de España, contraponiéndolo a una lengua políticamente latinoamericana.

Esta lengua desterritorializada busca lograr una participación activa del lector, quien será el encargado de llenar los espacios en blancos de la escritura de Cortázar. Así, *Rayuela* no pretende una lección magistral como la literatura mayor, sino hacer partícipe al lector de la experiencia. Si bien, las reflexiones de Oliveira se

enfocan en lo que parecieran unos problemas individuales por el innegable carácter existencial de *Rayuela*, estos se proyectan hacia una colectividad, es decir, al ser una literatura menor no existe la individualidad, ya que ésta es sólo un puente para enlazar con los problemas colectivos y lograr así una articulación entre la individualidad en lo inmediato-político.

### **3. Espacio, desterritorialización y devenires truncos**

La narración de *Rayuela* se basa, en lo general, en las acciones de Horacio Oliveira como un argentino viviendo en París, primero, y como un autoexiliado que regresa a su patria tras una larga estancia en el extranjero, después; pero, en todo momento, como un hombre profundamente preocupado por la existencia humana que le es impuesta, por lo que se encuentra constantemente reflexionando acerca del lenguaje, la historia y la realidad que le rodea y que pone constantemente en duda. Esto, además de las discusiones del Club de la serpiente y de Talita, Traveler y Oliveira, le confiere a *Rayuela* su carácter existencial. Así, esta anti-novela se basa más en las críticas y argumentos de los personajes que en sus acciones: “Acababa por no pasarles nada, giraban en un comentario sarcástico de su inanidad, fingían adorar ídolos ridículos que presumían haber descubierto” (Cortázar, 2011: 639) expresa Morelli al respecto de la creación de los personajes.

Cortázar no pretende la creación de una novela que dé respuesta a las preguntas existenciales que están presentes en la novela ni explicar desde la psicología las acciones de los personajes; antes, comparte con el lector las mismas

dudas y la misma angustia por no encontrar las respuestas a esos cuestionamientos. De tal manera que, en muchas ocasiones, ni siquiera los personajes están conscientes de sus motivos para llevar a cabo tal o cual movimiento.

Así, Oliveira deambula por las calles de París sin un objetivo claro, más que el de encontrar ese centro desde el cual la realidad –a la que critica por su carácter impositivo– se transforme para dar paso a una existencia diferente, repleta de azar, es decir, donde constantemente se pudiera alcanzar una desterritorialización:

En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su eje. Náusea, sensación insoportable de coacción. *Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días*. Es monstruoso. Es *inhumano*.

Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma.

Ansié la dispersión de las duras constelaciones, esa sucia propaganda luminosa del Trust Divino Relojero (Cortázar, 2011: 487).

Adentrarse en esa nueva realidad se plantea como una imposibilidad desde el nulo control que Oliveira pudiera tener sobre ella. Sin embargo, sí existe una posibilidad de alcanzar una desestabilización de la organización estructural de la realidad llevada a cabo en Occidente, a través de un constante devenir que dé paso a una incesante desterritorialización de la realidad. El mismo Oliveira, en una de sus reflexiones, se llega a plantear que la manera de alcanzar ese centro se encontrará no desde el hombre, sino a través de seres menores desde los cuales se pueda partir para alcanzar un lugar indiscernible que le permita una conciliación con la realidad:

La noción de ser como un perro entre los hombres: materia de desganada reflexión a lo largo de dos cañas y una caminata por los suburbios, sospecha creciente de que sólo el alfa da el omega, de que toda obstinación en una etapa intermedia —épsilon, lambda— equivale a girar con un pie clavado en el suelo. La flecha va de la mano al blanco: no hay mitad de camino, no hay siglo XX entre el X y el XXX. Un hombre debería ser capaz de aislarse de la especie dentro de la especie misma, y optar por el perro o el pez original como punto inicial de la marcha hacia sí mismo. [...] Pero vamos despacio (le encanta hablarse así, como un padre a su hijo, para después darse el gran gusto de todos los hijos y patearle el nido al viejo), vamos piano piano, a ver qué es eso de la búsqueda. Bueno, la búsqueda no es. Sutil, eh. No es búsqueda porque ya se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja. Hay carne, papas y puerros, pero no hay puchero. O sea que ya no estamos con los demás, que ya hemos dejado de ser un ciudadano (por algo me sacan carpiendo de todas partes, que lo diga Lutecia), pero tampoco hemos sabido salir del perro para llegar a eso que no tiene nombre, digamos a esa conciliación, a esa reconciliación (Cortázar, 2011: 641-642).

Oliveira pareciera intuir, entonces, que es a través de una desterritorialización que se puede alcanzar una convergencia con la realidad. No se trata, sin embargo, de una simple imitación de los seres menores o de un perro, como lo explican Deleuze y Guattari, sino partir de ahí, para alcanzar un punto intermedio desde el cual se pueda apreciar de manera distinta la realidad.

El ejemplo más claro de esta búsqueda de desterritorialización de Oliveira consiste en trasladarse de Buenos Aires a París —si bien las razones de esto nunca son explicitadas en la narración—, este movimiento implica dejar atrás los espacios propios para adentrarse en una geografía ajena, es decir, Oliveira, en su intento de buscar su propio devenir, debe primero convertirse en un extranjero que habita un territorio que no es el suyo.

Cortázar evidencia esta espacialidad ajena al agrupar los capítulos que transcurren en París bajo el título “Del lado de allá”, acompañado de un epígrafe de Jacques Vaché: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un

pays [Nada mata a un hombre como la obligación de representar a un país]” que connotan esa situación de extranjería de Oliveira

De tal manera, Horacio, al lado de la Maga, se mueve por espacios marginales de la ciudad que para ellos adquieren un cariz especial, debido a la posibilidad que les ofrecen esos lugares para su devenir:

Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo (Cortázar, 2011: 39).

[El hotel] olía a blando, a sopa, en la alfombra del pasillo alguien había tirado un líquido azul que dibujaba como un par de alas. La pieza tenía dos ventanas con cortinas rojas, zurcidas y llenas de retazos; una luz húmeda se filtraba como un ángel hasta la cama de acolchado amarillo (Cortázar, 2011: 46).

En este sentido, los espacios que más los impulsan al roce de un devenir constante son los más marginales. Así, los hoteles sucios y roñosos que frecuentan son los que los proyectan con mayor intensidad hacia su devenir. Al hacer el amor, ambos –pero especialmente ella– alcanzan un devenir-bestia que los prolonga en una desterritorialización que con la condición de extranjería no les es posible alcanzar:

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 de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores. 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 en una larga noche de la que poco hablaron luego, 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, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, 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 en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel (Cortázar, 2011: 48-49).

De tal manera, los momentos en que Oliveira logra rozar un devenir que le permita acceder a esa nueva forma de concebir la realidad es al lado de la Maga, quien, casi como una oposición a Oliveira, puede acceder con mayor facilidad a ese devenir al que aspira él con tanta dificultad. Sin embargo, no se trata de personajes en situaciones diametralmente opuestas y excluyentes, ya que eso sería caer en una concepción de estructura, para Deleuze y Guattari, o en el pensamiento dualista y clasificatorio de Occidente, para Cortázar. Sino que, al estilo zen, se trata de dos posturas complementarias que permiten un acceso a ese devenir ansiado por Oliveira.

Así, el caos de la Maga, que se encuentra ajena a la intelectualidad de los miembros del Club, representa una manera de acceso, una línea de fuga desde la cual se encuentra un devenir-mujer de Oliveira:

Como no sabías disimular me di cuenta en seguida de que para verte como yo quería era necesario empezar por cerrar los ojos, y entonces primero cosas como estrellas amarillas (moviéndose en una jalea de terciopelo), luego saltos rojos del humor y de las horas, ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil (Cortázar, 2011: 19).

Pero, todos los intentos de Oliveira por postergar su devenir se ven truncados por una latente imposibilidad de ingresar en el mundo sin control y absurdo en el que la

Maga se mueve con increíble facilidad, por no poder dejar de lado la razón y la intelectualidad y ser también presa del lenguaje del que se siente engañado:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga (Cortázar, 2011: 135).

Por tanto, ni su condición de extranjería ni las líneas de fuga que le proporciona la Maga permiten que Oliveira pueda alcanzar un devenir constante. Si bien se alía con grupos políticamente marginales como los extranjeros y las mujeres, la falta de dinamismo en sus movimientos que resultan erráticos provocan que termine reterritorializándose en el espacio parisino y en su estadio de hombre, respectivamente.

Tras la muerte de Rocamadour y el fin de las reuniones del Club de la serpiente, Oliveira se acerca de nueva cuenta a la posibilidad de alcanzar una desterritorialización cuando, moralmente, toca fondo y recorre las calles de París al lado de la *clochard* Emmanuèle. Como en sus anteriores intentos, el devenir se da en espacios marginales como debajo de los puentes del río Sena y en los portales oscuros cerca de la *rue de l'Hirondelle*, lugares donde se interna con una clase social que ha sido tratada de codificar por la máquina de la sociedad.

Emmanuèle, en cambio, constantemente intenta recuperar esos flujos decodificados:

mordiéndose los labios Oliveira resbaló hasta quedar lo más bien instalado en el rincón contra la pared, pegado a Emmanuèle que ya estaba bebiendo de la botella y resoplaba satisfecha entre trago y trago. Deseducación de los sentidos, abrir a fondo la boca y las narices y aceptar el peor de los olores, la mugre humana. Un minuto, dos, tres, cada vez más fácil como cualquier aprendizaje. Conteniendo la náusea Oliveira agarró la botella, sin poder verlo sabía que el cuello estaba untado de rouge y saliva, la oscuridad le acuciaba el olfato. Cerrando los ojos para protegerse de no sabía qué, se bebió de un saque un cuarto litro de tinto (Cortázar, 2011: 283).

Oliveira, de nueva cuenta, no procede solo, sino que es a través de la clochard que pretende acceder a ese devenir que lo desterritorialice y le permita alcanzar ese kibutz del deseo. Ese roce con la desterritorialización también parte de una relación sexual y de un estado de ebriedad:

Le hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuèle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el codo sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección, y que de contrabando había cruzado la línea del tiempo hasta llegar mezclada con la teoría, apenas un detalle desagradable y penoso al lado del diamante estremecedor del panta rhei, una terapéutica bárbara que ya Hipócrates hubiera condenado, como por razones de elemental higiene hubiera igualmente condenado que Emmanuèle se echara poco a poco sobre su amigo borracho y con una lengua manchada de tanino le lamiera humildemente la pija, sosteniendo su comprensible abandono con los dedos y murmurando el lenguaje que suscitan los gatos y los niños de pecho, por completo indiferente a la meditación que acontecía un poco más arriba, ahincada en un menester que poco provecho podía darle, procediendo por alguna oscura conmiseración, para que el nuevo estuviese contento en su primera noche de clochard (Cortázar, 2011: 287-288).

Pero, Oliveira ve truncado, una vez más su devenir, ésta vez por una pareja de policías que, como representantes del orden políticamente imperante, los arrancan de ese estado marginal y devuelven a Oliveira a la imposibilidad de alcanzar un devenir que le permita alcanzar una nueva realidad. Este hecho pone fin a los intentos de desterritorialización, ya que a partir de este hecho, Oliveira es deportado

a Argentina, por lo que pierde su condición de extranjería y cualquier contacto con la Maga.

Horacio se convierte en un extranjero en su propia patria, pero Traveler –quien jamás ha salido de Argentina, es decir, se ha afianzado en un territorio– es el encargado de reintroducirlo en el espacio de Buenos Aires. Estos capítulos se encuentran agrupados en el título de “Del lado de acá”, refiriéndose a esa reterritorialización del espacio propio al que se reingresa después de haberlo dejado atrás. De tal manera que, aunque tras su desembarco de París se presenta como una persona ajena a su propio país a causa de la distancia, poco a poco se ve introducido a ellas, si bien nunca termina por adentrarse completamente a éstas.

Es entonces que Oliveira entra a la rutina de Talita y Traveler, trastocándola y formando una relación de triángulo. Así, ubicados en las aristas, cada uno de ellos entabla una dinámica recíproca entre los demás integrantes, quienes, a su vez, según Deleuze y Guattari, serían una proyección de otros triángulos, en ocasiones indiscernibles, pertenecientes a otros ámbitos.

De esta manera, Traveler es el primero en tratar de reintroducir a Oliveira al espacio bonaerense, pero espera, a su vez, una guía de esa desterritorialización por la que pasó Oliveira:

En la parrilla, Oliveira empezó a tomar vino tinto y a comer chorizos y chinchulines. Como no hablaba gran cosa, Traveler le contó del circo y de cómo se había casado con Talita. Le hizo un resumen de la situación política y deportiva del país, deteniéndose especialmente en la grandeza y decadencia de Pascualito Pérez. Oliveira dijo que en París se había cruzado con Fangio y que el chueco parecía dormido. A Traveler le empezó a dar hambre y pidió unas achuras. Le gustó que Oliveira aceptara con una sonrisa el primer cigarrillo criollo y que lo fumara apreciativamente. Se internaron

juntos en otro litro de tinto, y Traveler habló de su trabajo, de que no había perdido la esperanza de encontrar algo mejor, es decir con menos trabajo y más gaita, todo el tiempo esperando que Oliveira le dijese alguna cosa, no sabía qué, un rumbo cualquiera que los afirmara en ese encuentro después de tanto tiempo (Cortázar, 2011: 302).

Oliveira, sin embargo, se resiste a reingresar de nueva cuenta a este espacio. Aunque la posibilidad de alcanzar su desterritorialización parece lejana, el parecido físico de Talita con la Maga, despierta en él un atisbo de poder regresar a ese mundo-Maga repleto de azar. Por esto, Talita se sitúa entre Traveler y Oliveira, donde para el segundo representa, de manera ilusoria, una línea de fuga para su devenir; mientras que para Traveler representa esa línea molar que lo afianza en el territorio:

Una de esas primeras noches comprendió por qué Traveler le había conseguido el empleo. Talita se lo dijo sin rodeos mientras contaban dinero en la pieza de ladrillos que servía de banco y administración al circo. Oliveira ya lo sabía pero de otra manera, y fue necesario que Talita se lo dijese desde su punto de vista para que de las dos cosas naciera como un tiempo nuevo, un presente en el que de pronto se sentía metido y obligado. Quiso protestar, decir que eran invenciones de Traveler, quiso sentirse una vez más fuera del tiempo de los otros (él, que se moría por acceder, por inmiscuirse, por ser) pero al mismo tiempo comprendió que era cierto, que de una manera u otra había transgredido el mundo de Talita y Traveler, sin actos, sin intenciones siquiera, nada más que cediendo a un capricho nostálgico (Cortázar, 2011: 354-355).

Aunque la presencia de Oliveira causa estragos en el territorio de ambos, Talita se encuentra, más o menos, cercana a la posición de Traveler. Esto se hace evidente en la escena del tablón que une los cuartos a través de la ventana, donde Talita regresa con Traveler.

Traveler estiró los brazos y calzó las manos en las axilas de Talita. Ella se quedó inmóvil, y después echó la cabeza hacia atrás con un movimiento tan brusco que el sombrero cayó planeando hasta la vereda.

—Como en las corridas de toros —dijo Oliveira—. La de Gutusso se lo va a querer portar vía.

Talita había cerrado los ojos y se dejaba sostener, arrancar del tablón, meter a empujones por la ventana. Sintió la boca de Traveler pegada en su nuca, la respiración caliente y rápida.

—Volviste —murmuró Traveler—.olviste, volviste.

—Sí —dijo Talita, acercándose a la cama—. ¿Cómo no iba a volver? Le tiré el maldito paquete y volví, le tiré el Paquete y volví, le... (Cortázar, 2011: 348).

Este triángulo, al igual que en París, se desenvuelve en espacios marginales como el circo y, especialmente, en el manicomio. Estos lugares también poseen atisbos de esos devenires que Oliveira experimentó en París:

En el circo se estaba perfectamente, una estafa de lentejuelas y música rabiosa, un gato calculista que reaccionaba a la previa y secreta pulverización con valeriana de ciertos números de cartón, mientras señoras conmovidas mostraban a su prole tan elocuente ejemplo de evolución darwiniana. Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo (Cortázar, 2011: 354).

En este sentido, el espacio del manicomio es el que produce en Oliveira una mayor posibilidad de devenir, ya que se trata de un lugar caótico en el que predomina el absurdo y en el que se encuentran personas desterritorializadas a causa de la locura. Influida por este espacio, Oliveira sufre una total confusión de Talita con la Maga, cayendo en un trance en el que la percepción de la realidad se ve trastocada, abriendo el paso para un posible devenir:

En el pabellón de la izquierda se apagó la luz de la farmacia. Talita salió al patio, cerró con llave (se la veía muy bien a la luz del cielo estrellado y caliente) y se acercó indecisa a la fuente. Oliveira le silbó bajito, pero Talita siguió mirando el chorro de agua, y hasta acercó un dedo experimental y lo mantuvo un momento en el agua. Después cruzó el patio, pisoteando sin orden la rayuela, y desapareció debajo de la ventana de Oliveira. [...]. Cuando la figura de rosa salió de alguna parte y se acercó lentamente a la rayuela, sin atreverse a pisarla, Oliveira comprendió que todo volvía al orden, que necesariamente la figura de rosa elegiría una piedra plana de las muchas que el 8 amontonaba al borde del cantero, y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela. Desde lo alto veía el pelo de la Maga, la curva de los hombros y cómo levantaba a medias los brazos para mantener el equilibrio, mientras con pequeños saltos entraba en la primera casilla, impulsaba el tejo hasta la segunda (y Oliveira tembló un poco porque el tejo había estado a punto de salirse de la rayuela, una irregularidad de las baldosas lo detuvo exactamente en el límite de la segunda casilla), entraba livianamente y se quedaba un segundo inmóvil, como un flamenco rosa en la penumbra, antes de acercarse poco a poco el pie al tejo, calculando la distancia para hacerlo pasar a la tercera casilla (Cortázar, 2011: 417-418).

Tras besar a Talita, Oliveira simbólicamente realiza una alianza con el grupo de los locos, por lo que traza una línea de fuga que lo proyecte en un devenir-loco. El punto más pronunciado en esta línea de fuga se da cuando Oliveira se encierra en su cuarto a la espera de Traveler. Sin embargo, éste continúa ejerciendo esa fuerza que atrae a Oliveira hacia una reterritorialización, impidiéndole prolongarse hacia ese devenir constante.

De tal manera, en este triángulo, Oliveira ve en Talita una oportunidad imaginaria de producir diversas líneas de fuga que prolonguen ese devenir que pudo haber alcanzado al lado de la Maga. Mientras que Traveler, casi situado en una posición paternal, ejerce un poder sobre él que, desde su regreso a Buenos Aires, lo atrae hacia la reterritorialización, alejándolo, a su vez, de Talita. Por su parte, Traveler y Talita forman una relación que los afianza en el territorio compartido, apaciguando el resentimiento de Traveler por jamás haber viajado.

Así, *Rayuela* es susceptible de ser planteada como una obra de literatura menor que se basa en el devenir del lenguaje para oponerse a una literatura de maestros, predominantemente española, a la que rechaza por su lenguaje artificial y le opone una propuesta latinoamericana. Sin embargo, en un plano narrativo, presenta a personajes que pretenden y buscan alcanzar un devenir que los desterritorialice y les permita afrontar la realidad desde otro espacio y otra concepción. Debido al carácter existencial de la novela que busca hacer latentes los problemas humanos y, en muchas ocasiones, la imposibilidad de salir de estos, Oliveira no logra proyectarse hacia ese ansiado devenir constante.

## CONCLUSIONES

Tras haber llevado a cabo un repaso por algunos de los más importantes trabajos críticos entorno a la obra de Julio Cortázar y de realizar un análisis propio bajo la perspectiva teórica de Gilles Deleuze y Felix Guattari, podemos ya trazar las conclusiones a las que este trabajo nos ha llevado. De tal manera, una primera afirmación que podemos hacer es el hecho de que *Rayuela* es la puesta en práctica de diversas ideas que Cortázar se planteaba muchos años antes de la publicación de la obra. Los artículos “Notas sobre la novela contemporánea” y “Situación de la novela” esbozan ya estas ideas.

En el primero, Cortázar comienza a plantearse el problema del lenguaje dentro del estilo novelesco y, de igual manera, lanza la propuesta de una novela en la que predomine el lenguaje poético sobre el enunciativo y no al revés, para así acercarse a un estilo novelesco que sea capaz de dar cuenta de la totalidad de la realidad, proporcionando una imagen continua y dinámica de ésta. En el segundo artículo, Cortázar expone sus ideas sobre el género novela como una entidad poliédrica y amorfa que se centre en debatir los problemas de la condición humana.

Estos aspectos, como hemos observado en el análisis de la novela, son ampliamente recuperados en *Rayuela*, donde el tema del lenguaje y su debate sobre la capacidad de abarcar la totalidad de la realidad adquieren un lugar central dentro del libro, haciendo uso de un lenguaje predominantemente poético que no invita a una racionalización, como lo haría el de tipo nominativo. Al mismo tiempo, la

organización de la novela tiende hacia una experimentación en la que conviven, a un mismo nivel, diferentes elementos que, aunque recurren al lenguaje, cumplen funciones semióticas diferentes. Estos, se relacionan de manera dinámica, es decir, no siguen necesariamente un orden establecido, ya que, su carácter fragmentario hace posible un sinfín de combinaciones que recaerán en el lector, o bien, en el azar. Desde el punto de vista de Deleuze y Guattari, esta experimentación sería una organización de tipo rizomática.

*Rayuela* es también una novela de tipo existencialista, tal como la entendía Cortázar, esto es, como una obra que “entraña su propia teoría, de alguna medida la crea y la anula a la vez porque sus intenciones son su acción y presentación puras” (Cortázar, 1994: 129) y que pretende reflejar al hombre sumergido en la experiencia. Esto se hace evidente con el carácter autorreferencial de la propia novela y por el interés constante de reflejar dicha experiencia a través de ese lenguaje que se acerque a abarcar la totalidad.

En tanto a los estudios críticos que se han revisado a lo largo de la segunda parte del capítulo I de este trabajo, podemos concluir diversos aspectos. En primer lugar, Ignacio Díaz Ruíz acierta en la lectura que lleva a cabo de *Rayuela* en tanto que afirma que el objetivo de Cortázar es la búsqueda de una reconciliación del hombre con la realidad que le rodea a través del lenguaje.

Sin embargo, Díaz, al afirmar que es a través del valor comunicativo de éste como pretende conseguir dicha reconciliación, no advierte que, a lo largo de la novela, Cortázar no hace otra cosa que atacar esta función comunicativa al trazar

líneas de fuga en el lenguaje que desterritorialicen a la semántica, haciendo imposible cualquier transmisión de mensaje. Por el contrario, lo que Cortázar pretende alcanzar es un lenguaje que sea un flujo sin codificar, alejado de cualquier fórmula hecha y que, de esta manera, sea capaz de representar más fielmente una experiencia humana.

Por otro lado, el análisis de Paciencia Ontañón de *Rayuela* presenta diversas interpretaciones erradas, producto del enfoque psicoanalítico utilizado. Así, Ontañón ve en la relación de la Maga y Oliveira la búsqueda de la concreción de un sentimiento edípico desarrollado por este último, quien pretende asegurarse el lugar del padre. Ontañón no asume que la Maga más que ser una línea molar, como lo sería una madre, es una línea de fuga que le permite a Oliveira lanzarse hacia su propio devenir, donde la realidad pueda ser diferente.

Con la interpretación psicoanalítica, Paciencia Ontañón intenta describir la relación triangular que se establece entre Traveler, Talita y Oliveira, como el encuentro de este último con sus padres ideales. Sin embargo, Horacio no ha encontrado a su familia perfecta ni pretende ocupar el lugar del padre que ostenta Traveler, menos aún poseer a Talita como una madre. Oliveira ha rozado la posibilidad de su propio devenir-mujer gracias a la Maga y el gran parecido físico entre ella y Talita, aunado al espacio del manicomio, producen en él una confusión que lo trastoca y le hace creer erróneamente que Talita también puede ofrecerle una posibilidad de desterritorializarse.

Esta confusión provoca un roce con un devenir-loco, lo que, irremediablemente, precipitaría un enfrentamiento entre Oliveira y Traveler, pero este último ocupa una posición de poder sobre el primero. Ante la creación de un flujo descodificado que comienza a gestar Oliveira, que desconcierta a los que se encuentran presentes en el manicomio y que lo acerca a una situación similar a un esquizo, Traveler realiza un corte de ese flujo, recodificándolo y evitando que se emprenda ese devenir. Así, más que un padre, Manú es una figura de poder que le impide impulsarse en esa desterritorialización de la realidad.

Como hemos podido observar a lo largo del desarrollo del presente trabajo, el enfoque de Deleuze y Guattari permite observar elementos que, de otra manera, pasarían desapercibidos. Si bien, la organización de los capítulos de *Rayuela* ha sido tema de diversos análisis, aún no se había advertido el carácter rizomático que posee la obra al ser leído de la manera no convencional. Así, dentro de la novela conviven dos tipos de organizaciones que le presentan al lector elementos diferentes y dependerá de éste el elegir a cuál de estas organizaciones se enfrentará.

Esta organización que tiende al rizoma abre la puerta para la caracterización de la obra como una representante de la literatura menor tal como la entienden Deleuze y Guattari. Así, como un rizoma, es posible detectar en *Rayuela* ese acercamiento por la multiplicidad y al dinamismo de las líneas que lo integran, lo que la van distanciando de la literatura en la que se impone una sola voz. Por el contrario, Cortázar opta por una colectividad discursiva que debate, dejando sólo la pregunta formulada, pero jamás una respuesta.

De igual manera, esos problemas que se debaten dentro del Club de la serpiente, entre Traveler, Talita y Oliveira, en las reflexiones de Morelli y en los pensamientos de Oliveira trascienden la mera individualidad para posicionarse en la colectividad: la reflexión individual o de pares no es sino el pretexto para tratar asuntos que afectan a un grupo social mayor. Cortázar desea llevar esto a un grado mayor y retoma temas de carácter existencial que pretenden alcanzar una universalidad como problemas del hombre en general.

Otro aspecto importante que es traído a la luz por la teoría empleada en este trabajo es la propuesta estética y política que subyace al interior de la novela. Como literatura menor, *Rayuela* se opone a un tipo de literatura hegemónica que se autoerige como modelo a seguir, en este caso la literatura española de finales del siglo XIX (Capítulo 34). De esta oposición política contra la literatura mayor, surge una propuesta estética que busca acrecentar esa distancia. Así, Cortázar apuesta por el humor y el absurdo frente a la solemnidad, por la apertura y el dinamismo sobre el estatismo y la cerrazón, y por las hilvanaciones ilógicas que transmitan una experiencia sobre cualquier lenguaje serio que pretende transferir una enseñanza universal.

Quizá más importante es el hecho de que la novela emplea el mismo lenguaje de ese sistema imperante, pero su uso se enfoca en desestabilizar esa literatura de maestros, es decir, se utiliza para atacar al sistema imperante y, al mismo tiempo, para trazar líneas de fuga que produzcan flujos descodificados. En este sentido, la forma de abordar esta desterritorialización del lenguaje se da de forma distinta a la propuesta de Deleuze y Guattari.

Contrario al uso de un lenguaje cargado de simbolismos o a la apropiación de una lengua previamente desterritorializada por un grupo minoritario, Cortázar propone la purificación del lenguaje de cualquier frase hecha que transmita ideas preconcebidas y que contribuya a mantener la idea de una realidad binaria, como la que se perpetúa en la literatura que ataca. Esto es, Cortázar aboga por un pensamiento mucho más incluyente que no sintetice, sino que intente abarcar esa totalidad de la exterioridad, aunque fracase en su intento –“romper la dura costra mental” (Cortázar, 2011: 672). Para ello, a través de Morelli se pretende una escritura que propicie el devenir del lenguaje a través del trazado de líneas de fuga a diversos niveles tendiendo siempre a los límites. Cortázar juega con la disposición gráfica del texto sobre la hoja, aleja al lenguaje de cualquier adorno que lo embellezca innecesariamente y, de manera premeditada, recurre a las faltas ortográficas para alejarse de la retórica y de la gramática normativa que dominan la literatura mayor.

Es así que en los momentos en que el lenguaje alcanza su mayor desterritorialización es cuando se emplean las lenguas inventadas: el glíglico y el ispamerikano, que sin ser dialectos usados por algún grupo social, establecen líneas que producen flujos descodificados. El glíglico, en primer lugar, recurre a la acuñación de elementos léxicos, plagando toda la lengua, mientras que la sintaxis se mantiene. Por este motivo, según Deleuze y Guattari, no se trataría de una completa desterritorialización del lenguaje, ya que no afecta al nivel más importante, el sintáctico. Sin embargo, las líneas que traza Cortázar a través de esa innovación léxica alcanzan un grado de devenir muy elevado, provocando que se mine cualquier

transmisión de un mensaje, así, sin que se vea afectada la sintaxis, sí se alcanza esa creación de una lengua propia dentro del lenguaje imperante.

Por otro lado, el ispamerikano parte de la alteración de la ortografía del lenguaje escrito. Así, mientras el glíglico se opone a un lenguaje que pretende alcanzar una comunicación, el ispamerikano va contra la normatividad de la gramática española, ya que, desde el nombre y su creación atribuida al contexto mexicano, se propone como una respuesta del continente americano para desestabilizar la hegemonía lingüística española. De tal manera, más que una propuesta de carácter estético o la búsqueda de un devenir que altere la sintaxis, el ispamerikano sería la puesta en práctica de una postura política desde un grupo marginado.

Cortázar emprende la lucha contra el lenguaje dentro del lenguaje mismo no con un fin solamente estético, sino que pretende, en primer lugar, exponer ante el lector la incapacidad del lenguaje para abarcar la totalidad de la realidad y poder transmitir, sin distorsión, una experiencia. Aunque Cortázar sabe de antemano perdida esta batalla, *Rayuela* es una provocación, una sacudida al lector para alcanzar una toma de conciencia que permita salir de las estructuras y del pensamiento dualista: empezar por romper la dura costra mental a través del devenir del lenguaje. En segundo lugar, Cortázar no puede escapar de la tradición literaria hispánica –a pesar de su oposición a una parte de ella–, por eso, si bien está inserto en ella, abre, a través del devenir del lenguaje, nuevos flujos que a nivel textual decodifican esa tradición, trazando nuevas líneas de fuga.

Sin embargo, la idea del devenir no se limita solamente al lenguaje, sino que el propio Oliveira realiza una búsqueda de su propia desterritorialización, en su necesidad de transformar su percepción de la realidad. En este sentido, lleva a cabo diversos movimientos que lo precipiten hacia un comportamiento esquizo: abandonar su espacio para convertirse en extranjero; el constante tránsito por lugares marginales; una alianza con la Maga que lo acerca a un devenir-bestia, primero, y un devenir-mujer, después; un acercamiento con la *clochard*, quien constantemente intenta producir flujos decodificados, algo que impulsa a Oliveira a rozar el devenir; y, tras ser obligado a regresar a su espacio, intenta por cualquier medio evitar una reterritorialización, aliándose ilusoriamente con Talita.

Pero todas estas tentativas se ven frustradas, primero por su incapacidad de despojarse de su intelectualidad, lo que le impide mantener un devenir constante, pero también porque una figura de autoridad, en dos momentos distintos, corta el flujo y evita que se propague su descodificación. Así, en París la figura de autoridad se ve personificada por una pareja de policías que provocan, indirectamente, que sea deportado. De igual manera, en Buenos Aires, Traveler es quien se erige como la figura de autoridad que corta el flujo en otro devenir y es él quien se encarga de codificarlos para retener a Oliveira.

Así, mientras el lenguaje en *Rayuela* es llevado hacia sus propios límites para alcanzar su devenir, el protagonista de la misma se ve impedido para tender hacia el suyo. Esto parece responder al interés de Cortázar por transmitir, más que una enseñanza, una experiencia y por compartir con el lector el planteamiento de diversas preguntas y problemáticas surgidas de la misma, pero no pretende

aventurar alguna respuesta a ninguna de ellas. Antes bien, busca un diálogo con aquel posible lector. Tal como la experiencia humana muchas veces resulta insatisfactoria, así sucede con los intentos frustrados de Oliveira por alcanzar ese devenir, quedando atrapado en ese continuum entre los capítulos 131 y 58.

Con todos estos elementos podemos afirmar que *Rayuela* tiende hacia una literatura menor, ya que hace del lenguaje su materia viva de trabajo al que utiliza para atacar a la literatura establecida, propone un diálogo y un discurso colectivo, y provoca una articulación de las problemáticas colectivas dentro de las individuales. De igual manera, es posible reconocer que existen puntos de encuentro entre Deleuze y Guattari, y Cortázar, en tanto que proponen romper con cualquier tipo de estructura dualista para sustituirla con concepciones más complejas e incluyentes. Tanto a nivel de la realidad como al interior del lenguaje mismo se reconocen y admiten múltiples elementos disímiles y dinámicos, un caldo de cultivo, una mandala, un rizoma.

## BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, Jaime. (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Ed. Anthropos, Barcelona.

Alegría, F. (1969). "Rayuela: o el orden del caos". *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXV, Núm. 69, 459-472.

Amorós, Andrés. (1972). "Rayuela. (Nueva lectura)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 1, 1972, 281-319.

Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama: España.

Chao, Ramón (2013). "Julio Cortázar, fantástico y político". *Mémoire des lutttes*, Consultado en línea desde <http://www.medelu.org/Julio-Cortazar-fantastico-y>

Cortázar, Julio (2011). *Rayuela*. Punto de lectura: México.

\_\_\_\_\_ (2012). *Cartas 2 (1955 – 1964)*. Alfaguara: México.

\_\_\_\_\_ (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Alfaguara: México.

Deleuze, Gilles (2009). *Crítica y clínica*. Anagrama: España.

\_\_\_\_\_ (2010). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus: Argentina.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1985). *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós: Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2008). *Kafka por una literatura menor*. Ed. Era: México.

\_\_\_\_\_ (2011). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama: España.

\_\_\_\_\_ (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: España.

Díaz Ruíz, Ignacio (1992). "Reflexiones en torno a *Rayuela*". En Díaz Ruíz. *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*. UNAM: México.

Fonseca Mora, María del Carmen. (1997). "Sexo, Música y Literatura en el capítulo 68 de *Rayuela*. Estudio psicolingüístico del lenguaje glíglico". En Gómez Canseco, Luis (coord.), Pablo Luis Zambrano Carballo (coord.), Laura P. Alonso Gallo (coord.). (1997). *El sexo en la literatura*. Huelva, Universidad, 225-230.

Gallo, Marta. (2012). "*Rayuela* revisitada". *Filología*, vol. XLIV, 2012, ISSN 0071-495x, 37-46.

Harss, Luis. (1981). *Los nuestros*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

Holsten, Ken. (1973). "Notas sobre el 'Tablero de Dirección' en *Rayuela* de Julio Cortázar". Vol. XXXIX, Núm. 84-85, Julio-Diciembre 1973, 683-688.

Loveluck, J. (1968). Aproximación a *Rayuela*. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIV, Núm. 65, 83-93.

Massegú, Oriol. (1999). "More voluble discussion: Lewis Carroll's 'Jabberwocky' and Julio Cortázar's 'Glíglíco' in *Rayuela*". En *Fragmentos*, número 16, Florianópolis, 1999, 23-39.

Picon Garfield, Evelyn. (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Gredos: Madrid.

\_\_\_\_\_ (1978). *Cortázar por Cortázar*. Ed. Universidad Veracruzana, Xalapa.

Ríos, Félix J. (2009). "La expresión erótica en la literatura hispánica". En *Anuario de Estudios Filológicos*, ISSN 0210-8178, vol. XXXII, 193-206.

Sarlo, Beatriz. (1985). "Releer *Rayuela* desde *El cuaderno de bitácora*". *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núm. 132-133, Julio-Diciembre 1985, 939-952.

Ščur, Maksim. (2003). "*Rayuela*: en busca de un sentido". Texto ganador del IX Premio Iberoamericano de la República Checa. Consultado en línea desde [http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/9naedicion/1erPremioIX\\_MaksimScur.pdf](http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/9naedicion/1erPremioIX_MaksimScur.pdf)

Shoen, Bente. (2007). "El juego en *Rayuela*: la afirmación y la esperanza de una realidad humana fracasada". *Gaceta hispánica de Madrid*, Middlebury College en Madrid y New York University Madrid, ISSN 1886-1741, recuperado desde [http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2012/06/GHM5\\_Rayuela\\_Shoen.pdf](http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2012/06/GHM5_Rayuela_Shoen.pdf)