

«RAYUELA»: POETICA Y PRACTICA DE UN LECTOR LIBRE

La literatura, como todo el arte, constituye un modo especial de creación intelectual: creación de una nueva objetividad de naturaleza ficticia (1). Además, la novedad inaugural de la obra auténtica se yergue siempre como un desafío perturbador frente a la gran costumbre (2). Creación y desafío, la obra de arte figura el afán humano por acrecentar su ser en el mundo, por salir de sí para rescatarse en los otros y, al mismo tiempo, por hacer su propio camino. La obra artística es, en este sentido, una forma de conocimiento mediante lo imaginario y también una forma de praxis: un salto intuitivo hacia

(1) No se trata, claro está, de una creación *ex nihilo*, sino de la aparición de un objeto original, producto de un determinado proceso constructivo, en el horizonte del sistema de relaciones virtuales y actuales que constituyen la serie «Literatura». Su originalidad consiste, pues, en el modo inédito de relacionarse funcionalmente con los demás componentes del sistema. En este sentido, la obra literaria original aprovecha posibilidades sistemáticas inusuales y que pueden repugnar a la norma consagrada. La obra original puede subvertir, transformar y descubrir órdenes y vínculos, funciones y relaciones, y su perfección estará en concordancia con la mayor o menor amplitud y profundidad de su acción en el sistema (nos referimos tanto al sistema lingüístico o lengua funcional como al sistema literario o «verosímil»). Las grandes obras artísticas producen tales cambios en las relaciones funcionales que pueden considerarse, en cierto modo, fundadoras de sistemas («verosímiles»), pero, por muy honda que sea su acción trastornadora, nunca podrán surgir de la nada o de la destrucción total del sistema originario. Una obra de arte puede romper moldes y tradiciones en diferentes niveles, pero no puede escapar a sus propias reglas de juego, las que, a su vez, suponen un modelo funcional, un código, y todo código implica, al menos virtualmente, infinitos mensajes. Una obra absolutamente original debería cambiar de código en cada uno de sus momentos (estos códigos, aparte de ser también absolutamente inéditos, deberían ser irrepetibles), en una especie de continua e inacabable fundación, sin llegar jamás a la decodificación: ni siquiera su autor podría comprenderla; se disolvería en la incomunicación.

(2) «... esa obra (...), si verdaderamente merece el nombre de creación, si agrega nuevas conquistas mentales o sensibles al patrimonio que queremos legar al hombre nuevo, se sitúa casi siempre en desajuste con su tiempo...» (Julio Cortázar: *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires, Editorial Rayuela, 1971, p. 31).

El arte contemporáneo nos ofrece «imágenes del mundo que equivalen a *metáforas epistemológicas*, y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación. El arte hace esto renunciando a aquellos esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían "naturales", pero, no obstante, tiene presentes, sin rechazarlas, todas las conclusiones de la cultura precedente y sus exigencias que no pueden eliminarse» (Umberto Eco: *Obra abierta*. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1965, p. 11).

la otredad, capaz de mudar al sujeto, autor o lector, y a veces con incitaciones más amplias. Esta voluntad de encuentro libre se traduce, en el ámbito de la órbita textual, en un modo de relación funcional inédito, característico de la obra literaria verdadera.

Es lo que acontece con *Rayuela*: la famosa novela de Cortázar constituye, en tanto objeto imaginario —símbolo *sui generis* de mundo, producido por un autor y consumido por lectores—, una creación desafiante en varios aspectos: desafío a la retórica, a la tradición literaria, al arte de novelar; desafío a la realidad —desafío y desconfianza—; desafío al lector...

Pero hay algo más, y es que *Rayuela*, siendo, como es, una construcción novelesca y, por ende, una obra de arte, se estructura juntamente como imagen del acto mismo de creación artística, elaboración novelesca, configuración verbal. *Rayuela* se presenta entonces como novela y metanovela porque en ella el acto creador, en tanto búsqueda expresiva y desafío a la norma, posibilitador del ensanche del ser en la confrontación de sus posibilidades radicales mediante lo imaginario, se refleja en la narración misma. Así, la búsqueda de ser se convierte en *Rayuela* en causa y efecto: resultado de una búsqueda a la vez la imagina, devolviéndole su condición de acontecer. Novela y metanovela, novela del novelar, *Rayuela* figura una búsqueda de la búsqueda. Y todavía más, en virtud del significado de sus dimensiones apelativas, una invitación a la búsqueda y una imagen de ese convite. Es decir, y como consecuencia de su doble carácter (novela y metanovela) (3), *Rayuela* no sólo contiene —como situación comunicativa narrativa— un lector ficticio (concreción imaginaria de la dimensión apelativa inmanente) (4), sino también una imagen de la situación dialógica a nivel del relato como historia y, conjuntamente, un concepto de lector, explicitado como metalenguaje (teoría acerca de la función lector).

Podemos entonces decir que la situación dialógica primordial, la relación emisor-receptor, se configura, en *Rayuela*, de modo general, como búsqueda e invitación a la búsqueda, como creación e invitación a la creación, como invención e invitación a inventar. Esta relación base no sólo existe como expresión más o menos específica de las dimensiones comunicativas de la obra, sino que, además, constitu-

(3) Evidentemente, toda narración contiene, explícita o implícitamente, su propio código (como todo mensaje), pero en *Rayuela* el código narrativo, además de «modelar» la novela, constituye su sentido anagógico: el mensaje se lee a sí mismo como novela del novelar, como escritura del escribir, como lectura del leer, como invención del inventar.

(4) Cf. Félix Martínez Bonati: *Estructura de la obra literaria*. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, especialmente, pp. 123-4 y 134-6. También Harold Weinrich: «Para una historia literaria del lector», en *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971, pp. 115-34.

ye el referente último de la historia y se encarna en su trama; de modo que el relato, en uno de sus sentidos, al menos —y para nosotros el más importante—, deviene metáfora del inventar acompañado, imagen de la incitación a construirse, a reconocerse, a hacerse hombre:

Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas; la santidad, una tura; la sociedad, una tura; el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (p. 439) (5).

Leída de esta manera, *Rayuela* enfatiza su función apelativa, la que resuena y se amplifica, como ya se ha dicho, en las diversas estructuras textuales, desde los epígrafes (6) hasta la articulación de las frases y de las imágenes lingüísticas (7), pasando lógicamente por las instancias discursivas y las relaciones secuenciales y agenciales de la historia, como veremos más adelante. En resumen, la función apelativa se manifiesta de tres formas generales: 1. Como función apelativa propiamente tal en las dimensiones comunicativas del texto, que en este caso, además, se duplican en el interior del relato. 2. Como apelación simbolizada en las estructuras componentes de la historia (caracterización de personajes, relaciones agenciales, organización secuencial, empleo del espacio-tiempo, etc.). Y 3. Como metalenguaje cuyo objeto es la función apelativa: teoría literaria que la novela contiene, integrada a menudo al discurso de los personajes o explicitada en las «morelianas». Estos tres modos generales de darse la función apelativa en *Rayuela* contienen aspectos definidores de la función «lector» tal como se da y se concibe en la novela; pero mientras las dos primeras formas comprenden al lector como subyacente en la obra misma (función apelativa inmanente o representación de la función apelativa en la inmanencia de la historia), la tercera forma, al configurar una teoría del lector y al formular la idea que un autor se forja de sus lectores, trasciende la esfera pro-

(5) *Rayuela*, 3.^a ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Col. «Novelistas Latinoamericanos», 1966. Seguimos citando por esta edición.

(6) Así, por ejemplo: «Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos...» (epígrafe 1). «... ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!» (epígrafe 2).

(7) «Guijarro y estrella: imágenes absurdas. Pero el comercio íntimo con los cantos rodados acerca a veces a un pasaje; entre la mano y el guijarro vibra un acorde fuera del tiempo...» (p. 411). Véase al respecto todos los pasajes en que se describe la música de jazz.

piamente literaria (8). En otras palabras, Cortázar ha imaginado en *Rayuela* la situación comunicativa pragmática en que un autor se comunica a sus lectores por medio de un mensaje a distancia (la obra literaria). No son otra cosa las ideas expuestas por el escritor Morelli, personaje de la novela. Los problemas que plantea éste, entonces, son cuestiones reales (relacionadas con el quehacer del escritor y, sobre todo, con las actitudes del público frente a la obra), «desrealizadas» al integrarse a las estructuras imaginarias del enunciado narrativo. Por esto las referencias «morelianas» al lector no constituyen propiamente la dimensión apelativa de la narración, la cual está dada, reiteramos, por la revelación inmanente, a través de las frases propiamente narrativas, de una cierta actitud o postura del narrador o hablante básico frente al lector ficticio, cuya imagen se desprende, como queda dicho, de la narración misma (9). Las «morelianas» y los comentarios sobre ellas, en cambio, explicitan, por una parte, el código sobre el que se construye la novela y, por otra, las ideas literarias, estéticas y aun de otro orden del autor real.

En lo que sigue intentaremos precisar los rasgos correspondientes a las tres formas generales de manifestación de la función apelativa indicadas más arriba, así como las relaciones que entre ellas se producen: describiremos la teoría moreliana sobre el lector y señalaremos su coincidencia o no con la estructura de *Rayuela*.

Rayuela intenta despertar en el lector la misma necesidad de búsqueda, la actitud rebelde, desconfiada y desafiante que organiza su cosmovisión. *Rayuela* imagina y piensa un lector activo, creador y «cómplice». El curioso «Tablero de dirección», colocado a modo de advertencia antes del capítulo 1, permite observar que *Rayuela* se programa como un texto susceptible de diferentes lecturas, posiblemente opuestas:

A su manera este libro es muchos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá

(8) Esas ideas son ficticias «accidentalmente» por influencia del contexto. Su extraliterariedad se refiere al hecho de que son frases regidas, determinadas o afectadas por criterios de verdad o falsedad, de bondad o maldad, de justicia o injusticia, como ocurre con el decir práctico, con el discurso ideológico o con el lenguaje científico.

(9) Sobre la dimensión apelativa y la situación comunicativa en general y su funcionamiento en el hablar práctico y en la obra literaria, véase Karl Bühler: *Teoría del lenguaje* 3.^a ed., Madrid, Revista de Occidente, «Selecta», 18, 1967, trad. de J. Marías, especialmente, pp. 62 y ss. Roman Jakobson: «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1974. Félix Martínez Bonati, *ob. cit.*

sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (p. 7).

Estos «muchos libros» que a su modo es *Rayuela* abren la posibilidad a muchas lecturas, como se verá a continuación, y no sólo a las dos sugeridas en el «Tablero». Los dos caminos indicados allí deben entenderse más bien como maneras generales de leer, actitudes de lectura básicas, entre las cuales, como también veremos, el texto privilegia una. Por ahora baste señalar que *Rayuela* consagra la libertad del lector: el lector puede elegir, lo que significa que no existe un único camino de penetración al mundo de la novela y que en la encrucijada el lector tomará el que decidiera libremente. *Rayuela* se programa, pues, como un texto para un lector libre (10).

Esta posibilidad de elección, lejos de constituir una salida ingeniosa, una «agudeza» del autor, aparece como un claro síntoma de que la concepción de la novela y del hacer del novelista ha experimentado un notable cambio en relación a la llamada novela tradicional. *Rayuela* se aleja del concepto clásico de un lector predominantemente receptivo y obediente, virtual en el mundo cerrado, «perfecto», regido por un orden estricto y seguro en el que nada queda sin solución y donde no hay alternativa posible, característico de la narración tradicional: mundo dirigido por el narrador como un dios caprichoso, digerido por él y aceptado por el lector como una mera transfusión de secuencias narrativas (11).

El insólito «Tablero de dirección» —una de las instancias a través de las cuales *Rayuela* muestra su programación— anuncia la presencia de un concepto diferente de lector (un lector más activo, creador y libre no sólo por imposición ineludible de toda obra de arte, sino como programa consciente y deliberado) (12) y, correlativamente, de una función apelativa mucho más intensa, posibilitada por la disposición estructural de la novela.

(10) La estructura de *Rayuela* coincide, en este y otros aspectos, con las denominadas «obras abiertas» por Umberto Eco: «La poética de la obra "abierta" tiende, como dice Pousseur (...), a promover en el intérprete "actos de libertad consciente", a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra gozada...» (Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 30-31).

(11) Naturalmente, todo arte exige una respuesta en algún sentido creadora y libre por parte del lector, pero en el arte contemporáneo, como señala Eco, existe «una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa (...); tal conciencia crítica está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como un dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo, e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible» (Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 30-31).

(12) Véase nota anterior.

Uno de los diálogos entre Morelli y los miembros del Club de la Serpiente nos permitirá mostrar el carácter múltiple de las situaciones comunicativas que surgen del texto (y por ende, la pluralidad de apelaciones) y la coincidencia teórica (concepto de lector) entre Morelli (personaje, sujeto de enunciación en el interior del relato) y el narrador (instancia enunciante de la totalidad textual):

Morelli seguía sonriendo y juntaba las páginas, las miraba, parecía identificarlas y compararlas (...).

—Es la llave del departamento —dijo Morelli—. Me gustaría, realmente.

—Se va a armar un lío bárbaro —dijo Oliveira.

—No, es menos difícil de lo que parece. Las carpetas los ayudarán, hay un sistema de colores, de números y de letras. Se comprende en seguida. Por ejemplo, este cuadernillo va a la carpeta azul, a una parte que yo llamo el mar, pero eso es al margen, un juego para entenderme mejor. Número cincuenta y dos: no hay más que ponerlo en su lugar, entre el cincuenta y uno y el cincuenta y tres. Numeración arábica, la cosa más fácil del mundo.

... ..

—Ayúdenme, ya que vinieron a verme...

... ..

—Póngale que metamos la pata —dijo Oliveira— y que le armemos una confusión fenomenal. En el primer tomo había una complicación terrible, éste y yo hemos discutido horas sobre si no se habrían equivocado al imprimir los textos.

—Ninguna importancia —dijo Morelli—. El libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto... (pp. 626-627).

Una descripción de la estructura comunicativa de *Rayuela* a través de este fragmento permite visualizar la duplicación de situaciones y funciones que se operan en el texto (13). Así, por ejemplo, y yendo —por decirlo así— de afuera hacia adentro, tenemos: 1. La situación comunicativa real (virtual hasta que no se produzca efectivamente), en la que el escritor transmite un mensaje de doble faz (real, puesto que producido se incorpora al horizonte de las cosas; imaginario, por el carácter semiótico dominante de su estructura interna), mediante la escritura de un libro (mediatizada por el proceso de impresión) a uno o más lectores (hipotéticos en la perspectiva del escritor), po-

(13) Sobre el problema de la duplicación interna al texto, véase el recentísimo trabajo de Gilberto Triviños: *El relato dentro del relato*, edición mimeografiada, Concepción, Instituto de Lenguas, Universidad de Concepción, 1977.

seedores, al menos, de uno de los códigos contenidos en el mensaje. Esta primera situación comunicativa es ajena al estudio propiamente textual: en ella convergen códigos heterogéneos y situaciones no codificadas. 2. La situación comunicativa imaginaria correspondiente al relato de primer grado: el narrador de *Rayuela*, como sujeto nacido del acto mismo de contar la novela y, consecuentemente —desde esta perspectiva—, sin sustento real alguno, como no sean las meras palabras, narra *Rayuela* a un lector, cuya imagen es, del mismo modo, producto de la enunciación narrativa. Narrador y lector son *Rayuela*, instancias discursivas inseparables del texto y presentes, explícita o implícitamente, en la totalidad del mismo. El contacto aquí es también escritural (puesto que *Rayuela* se percibe a sí misma como narración escrita), pero, obviamente, ficticio; el código, en tanto, aparece como el modelo estructural que conforma la novela: compleja red de códigos parciales, interdependientes. 3. La situación comunicativa correspondiente al relato de segundo grado: Morelli, personaje de *Rayuela*, escritor, dialoga con los miembros del Club de la Serpiente (sus interlocutores y lectores) acerca del proceso de producción de su novela, en el acto mismo de construirse, y los invita a participar en la ordenación del segundo volumen de su obra; el contacto es oral, y el código, otra vez heterogéneo, por tratarse de una situación pragmática, aunque imaginaria por su contexto. La relación entre Morelli y los componentes del Club es, sin embargo, más compleja: éstos dialogan con el escritor, pero también leen su novela y la comentan: son, pues, interlocutores de Morelli y lectores reales de su novela. De la novela de Morelli sólo conocemos fragmentos metanovelescos del primer tomo, a través de citas y comentarios de sus lectores (los miembros del Club) y enunciados también fragmentarios acerca de la programación deseada o cumplida formulados por el propio Morelli, relacionados con el segundo tomo en proceso de escritura. Es, pues, en la ordenación del segundo volumen donde los miembros del Club de la Serpiente tienen la posibilidad, si aceptan la invitación de Morelli, de participar. 4. Hay todavía una cuarta situación comunicativa, que es la inmanente a la novela de Morelli, a la que no tenemos acceso directo, sino sólo a través de discursos metalingüísticos, pero podemos suponer coincidente con la situación inmanente del relato de primer grado.

Esta fatigosa descripción de la estructura comunicativa de *Rayuela* posibilita el descubrimiento de relaciones de semejanza, de determinación, de interdependencia, de oposición, así como las jerarquías existentes entre las diversas situaciones. El análisis revela que la situación comunicativa correspondiente al relato de segundo grado

(Morelli-miembros del Club) es la situación diferencial y, al mismo tiempo, la más abarcadora, pues ella asume los rasgos correspondientes a las demás situaciones. Es pragmática, como la primera, pero imaginaria como la segunda y cuarta. En tanto pragmática, configura una situación privilegiada, al permitir que la situación de lectura corriente se enriquezca con la participación efectiva de los lectores en el proceso de construcción textual; participación que el relato de primer grado sólo puede programar («Tablero de dirección») y desear. En este sentido, el coloquio de Morelli con los miembros del Club conforma el modelo de situación comunicativa que codifica *Rayuela* y, simultáneamente, su explicitación metalingüística. Por esto la teoría de Morelli es la teoría de *Rayuela*.

Pero la relación de coparticipación Morelli-miembros del Club también se proyecta a la relación inmanente narrador-lector, que la asume semánticamente en el relato de primer grado. Es decir, las estructuras de *Rayuela* (relato de primer grado) figuran la teoría de Morelli (relato de segundo grado). De esta manera en todas las instancias comunicativas el sujeto espera y programa un interlocutor activo, capaz de descubrir y desplegar sentidos virtuales en el texto. *Rayuela* piensa e imagina un lector no sólo capaz de leer privadamente y enriquecer de ese modo su mundo personal, sino un lector cuya lectura tenga efecto en la propia disposición estructural de la obra. Esta actitud definida como activa en el metalenguaje de *Rayuela* posibilita aún el perfeccionamiento de la obra por parte del lector: «si se equivocan a lo mejor sale perfecto». El lector ordena, valora, crea a partir de las encrucijadas que se dejan a su arbitrio (14). Incluso el propio autor se ve como lector: «lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo». En esta forma la novela ya no es, como queda dicho, un mundo perfecto, cerrado, sino un mundo abierto, lleno de intersticios que provocan la participación. Aunque la idea de un lector activo no es absolutamente original (15),

(14) El lector ordena y valora a partir de las posibilidades propuestas por el texto. Así, el texto, en cuanto modelo o sistema funcional, no puede ser sino cerrado. Todavía más, en tanto producto, se nos entrega «terminado». La apertura, entonces, debe entenderse: 1, como imagen o figura de apertura, imagen surgida de la especial configuración de los signos, disposición y relación de las estructuras; 2, como «campo de posibilidades» de lectura (la obra se abre a la plurilectura y a la pluriinterpretación); 3, como voluntad consciente del autor —o como trabajo textual— de realzar la función del lector, propósito que deja su huella en la escritura misma. Cf. Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 25-55.

(15) Antecedentes teóricos encontramos, por ejemplo, en Ortega y Gasset, quien ya en 1925 escribía: «Pienso que lo eficaz es (...) que él (el novelista) me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir... (a los personajes)» (José Ortega y Gasset: «Ideas sobre la novela», en *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, pp 149-50). Por su parte, Jean-Paul Sartre señala —en 1948— que escribir y leer representan dos aspectos de un mismo proceso: «La operación de escribir supone la de leer como su correlato dialéctico, y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra

y aunque la mayor gravitación de la imagen del lector inmanente al texto es un rasgo compartido por otras narraciones contemporáneas (16), *Rayuela* se distingue por la proclama explícita de la libertad del lector para leer de un modo u otro y aun para dejar de leer.

La relación entre el «Tablero de dirección» y el diálogo de Morelli con los miembros del Club de la Serpiente nos ha permitido establecer una equivalencia de códigos entre *Rayuela* (relato de primer grado) y la novela de Morelli (relato de segundo grado) (17). A con-

del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector» (Jean-Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960, p. 72). Al plantear el problema de las relaciones trascendentales de la obra literaria, Roman Ingarden puntualiza que «la obra remite no sólo más allá de sí misma al acto creador del artista, sino que es, en tanto que formación esquemática, necesariamente incumplida y necesitada de cumplimiento en la concreción a través del lector» (Roman Ingarden: *Das Literarische Kunstwerk*, Halle, 1931, citado, trad. al español en José María Castellet: *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 49-50). Sobre el tema véase también Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950 (especialmente «El primer conocimiento de la obra poética, el del lector»); Arthur Nisim: *La literatura y el lector*, Buenos Aires, Nova, 1962, y la ya citada obra de José María Castellet. Para un esbozo histórico del problema, consúltese Harold Weinrich, art. cit.

En nuestra Hispanoamérica, Octavio Paz caracteriza el poema (podemos entender toda obra de arte literaria) como «una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo» (Octavio Paz: *El arco y la lira...*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 89). En un libro posterior, el escritor mexicano define el poema como «un mecanismo verbal que produce significados sólo y gracias a un lector o un oyente que lo pone en movimiento. El significado del poema no está en lo que quiso decir el poeta, sino en lo que dice el lector por medio del poema... El lector es ese "silencioso ejecutante" de que habla Lévi-Strauss...» (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 62).

Todas las observaciones precedentes tienen como referente el acto comunicativo concreto por el que la obra literaria se inserta en la praxis. Como ya se ha dicho, la teoría de Morelli apunta también a esta cuestión, aunque, por tratarse de un novelista, el enfoque repercute en la estructura textual.

Pero es, sin duda, la *Obra abierta...*, de Umberto Eco (ed. cit.), el enfoque teórico que mejor interpreta el fenómeno de la gravitación del lector en el arte contemporáneo, singularizándolo: «... la forma es estéticamente válida en la medida en que pueda ser vista y comprendida, según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (...). En tal sentido es, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que por ello su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo gozo la obra revive en una perspectiva original» (p. 30).

(16) Umberto Eco estudia la obra de Joyce en «De la Summa al Finnegans Wake (La poética de Joyce)», *ob. cit.*, 209-341; también alude a la obra de Kafka (*ob. cit.*, p. 35-36). Bernard Pingaud, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, esboza algunas imágenes de «lector activo» a propósito de la nueva novela francesa; véase especialmente el análisis dedicado a *La celosía*, de Robbe-Grillet (pp. 37-42); véase también el análisis de Harold Weinrich sobre *Retrato de un desconocido*, de Natalie Sarroute (art. cit., pp. 131-134).

Sobre el concepto de lector inmanente, confróntese Félix Martínez Bonati, *ob. cit.*; Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», en T. T. et al. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

(17) La identidad de códigos no es absoluta: *Rayuela* se programa como obra «abierta»; la novela de Morelli, en cambio, responde más bien a lo que Umberto Eco denomina «obras en movimiento» (cfr. Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 38 y ss.). En lo que sigue, no obstante, haremos caso omiso de tal distinción.

tinuación veremos cómo estos códigos se proyectan en el relato mismo (18).

Para posibilitar la invención del lector (19), el narrador abandona su posición de creador absoluto, renuncia a comentarios o aclaraciones que tiendan a una interpretación unívoca, evita descripciones demasiado obvias, rompe con la fácil coherencia de la narración lineal y cronológica. La ruptura se convierte en principio estructurador del texto, creando relaciones de tensión por contraste, por discontinuidad, por inconexión; frase imágenes, personajes, situaciones, se yuxtaponen, vinculándose abruptamente, completándose, corrigiéndose o negándose entre sí; a menudo surgen relaciones insólitas, aparentemente absurdas:

Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debía haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desaforsarse, a descentrarse, a descubrirse? (p. 497).

Así, la aspiración de Oliveira por «aprehender una unidad profunda» se resuelve en el «jarrito verde» del mate o en los «berridos de Rocamadour, a quien no le gustaba en absoluto que le anduvieran en el traste» (p. 99); a su vez el llanto del niño conduce al concierto de Berthe Trépat y éste a la imagen del viejo enfermo en el hospital (que resulta ser Morelli) y a la poética de *Rayuela*, figurada por los «tres movimientos discontinuos de Rose Bob» (20), y, finalmente, a «un agujero donde soplaban el viento, un continuo impreciso sin bordes definidos» (p. 149). Las inconexiones de la historia son, claro, sólo aparentes: una lógica diferente establece una serie de correspondencias, a veces latentes, que el lector debe descubrir.

(18) La relación sólo es dable con el texto de primer grado, ya que la novela que Morelli escribe nos aparece sólo en su dimensión metalingüística.

(19) La invención del lector se realiza en el plano que Todorov llama Interpretativo en oposición a la mera comprensión textual (Tzvetan Todorov: «La lecture comme construction», *Poétique. Revue de Théorie et d'analyse littéraires*, 24, París, 1975, pp. 417-425).

(20) Los silencios de la composición musical ejecutada por Berthe Trépat posibilitan las más extrañas intromisiones de los espectadores: «Empezaron a sonar los treinta y dos acordes del primer movimiento discontinuo. Entre el primero y el segundo transcurrieron cinco segundos; entre el segundo y el tercero, quince segundos. Al llegar al decimoquinto acorde, Rose Bob había decretado una pausa de veinticinco segundos. (...) Entre los acordes 7 y 8 estallaron toses; entre el 12 y el 13, alguien raspó enérgicamente un fósforo; entre el 14 y el 15, pudo oírse distintamente la expresión «¡Ah, merde alors!», proferida por una jovencita rubia. Hacia el vigésimo acorde, una de las damas más vetustas, verdadero picke virginal, empuñó enérgicamente el paraguas y abrió la boca para decir algo que el acorde 21 aplastó misericordiosamente..., etc.» (pp. 127 y ss.).

Al evadir la articulación causal explícita, los nexos lógicos, la disposición secuencial ordenada, *Rayuela* [en sus niveles narrativo y metanarrativo] (21), opta por las estructuras analógicas que, regidas por el principio de equivalencia, pueden sustituirse unas a otras (22). Esto hace que la novela que escribe Morelli, así como *Rayuela* misma, privilegie la imagen y con ello se aproxime a la construcción lírica (por ejemplo, la carta de la Maga a su Rocamadour). Desde este punto de vista, *Rayuela* se opone a la pretensión de objetividad absoluta, de supresión de la perspectiva personal característica del *nouveau roman*: «...basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas "del comportamiento", meros guiones del cine sin el rescate de las imágenes...» (p. 544). En *Rayuela* todo «accede a la condición de figura (...), todo vale como signo y no como tema de descripción» (p. 545); así la búsqueda del terrón de azúcar en el capítulo 1, o las escenas de Oliveira en el tablón en la segunda parte de la novela. En estos y otros muchos episodios, «lo que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible...» (p. 497). De manera que tanto el desorden secuencial como el fragmentarismo discursivo remiten a un orden y a una unidad: el orden de las correspondencias insólitas, de las más extrañas asociaciones, privilegiadas con respecto a las relaciones habituales, automáticas, estereotipadas. Este desorden-ordenado estructura todas las relaciones valiosas entre los personajes de *Rayuela* y, como modo de ser, se encarna paradigmáticamente en la Maga y en sus relaciones con Horacio Oliveira:

Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos (...). Y mira que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente. 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,

(21) En el relato de primer grado (la historia en que Oliveira es el protagonista) se privilegia lo propiamente narrativo, excluyéndose casi totalmente las alusiones explícitas a su código (los epígrafes y el «Tablero de Dirección» son las excepciones). El relato de segundo grado (la novela que escribe Morelli) privilegia, por el contrario, lo metanarrativo y excluye, al menos directamente, la historia como tal (de la que sólo conocemos los comentarios, también relativos al código, de los miembros del Club de la Serpiente). No obstante, la coincidencia entre lo narrativo (del discurso de primer grado) y lo metanarrativo (del discurso de segundo grado), permiten establecer también una equivalencia entre la metalengua del discurso 1 (deducible además de su propia estructura) y lo narrativo del discurso 2 (deducible de su propio código). Se trata de equivalencia, no de identidad.

(22) Cfr. Roman Jakobson: «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos»; R. J. y Morris Halle: *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

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 Klée, 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 (...); el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido (...). Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo (...). A ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones...

... ..

Llegué a aceptar el desorden de la Maga como la condición natural de cada instante (...). El desorden en que vivíamos, es decir, el orden (pp. 15-25).

Una nueva lógica que el lector debe procurar descubrir y asumir. Acorralado en ese laberinto, inventando su propia verdad, el lector podrá decir con Oliveira que nunca estuvo más cerca de su libertad «como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga» (p. 27). Así formula Morelli su programa en relación al desorden y al lector:

Intentar (...) un texto que no agarre al lector, pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.

... ..

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovélesco)... (p. 452).

Queda claro que existe una correlación entre el orden-desorden figurado en las relaciones y actividades de los personajes, el orden-desorden manifiesto en la disposición secuencial y el orden-desorden que regula el código narrativo. Queda claro también que el orden-desorden es un orden nuevo, virtual, que no se cumple sino en la medida en que cada una de las instancias se realiza como tal: para Oliveira el acceso al orden nuevo sólo lo posibilita el ingreso al mundo Maga o el salto al cielo en los casilleros de la rayuela; para el lector, la apertura será efectiva si asume verdaderamente su rol de inventor.

La gravitación del lector en la estructura de la novela puede observarse también con suma nitidez en el modo como se postula la construcción de personajes y situaciones. Así comentan los del Club la escritura de Morelli:

...era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de los personajes, sino en el mero transcurso de sus acciones y, sobre todo, de su inacciones... (p. 558).

En lo que respecta al inacabamiento de las caracterizaciones, hay que decir que el procedimiento afecta a la cosmovisión, puesto que provoca la pérdida del dominio del narrador respecto de sus personajes. Además permite el establecimiento de relaciones de complementariedad y oposición entre los diversos agentes, constituyéndose así un verdadero sistema; por ejemplo, la Maga y Horacio se oponen, pero se completan; Traveler es el doble de Horacio, pero ambos se oponen como lo pasivo a lo activo; Gregorovius también es el doble de Oliveira, pero su oponente. En el fondo todos los personajes son múltiples y asumen la contradicción como verdad y forma de vida: la opción por varios posibles, aun contradictorios, puede comprobarse expresamente en el «Modelo de ficha del Club», donde, respecto de Gregorovius, se señalan, por ejemplo, tres países de origen (ninguno seguro), tres madres («una picaresca prenatal») que cambian de nombre y personalidad. Se dice, finalmente, que «de manera inexplicable los testigos han notado que estas sucesivas (o simultáneas) versiones de la tercera madre van siempre acompañadas de referencias a Gurdíeff, a quien Gregorovius admira y detesta pendularmente». (pp. 423-424).

La construcción «abierta» fragmentaria y contradictoria de los personajes obedece, pues, a la precariedad del conocimiento que proyecta sobre ellos el narrador y a la necesidad, dialécticamente complementaria, de hacer participar al lector, de considerar la lectura como un elemento constructivo del texto (23), de valorar—por la ruptura, el silencio, lo fragmentario y ambiguo— el saber del lector:

Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos (...) debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. (...) los puntos entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector... (p. 533).

Tal concepción conduce al novelista a omitir inclusive los nombres de los personajes o intercambiarlos. El lector debe habérselas con

(23) Cfr. Tzvetan Todorov: *La lectura como construcción*, ob. cit.

simples pronombres en vez de nombres propios e imaginar sujetos a acciones no atribuidas expresamente (24). Otra nota de Morelli:

«La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K de Kafka se llama como su lector al revés.» Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética (p. 543).

De forma que, al rechazo de las «novelas del comportamiento» se suma el de «las novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*» (p. 544). En el capítulo 79 se postula, en cambio, la teoría del *roman comique*, cuyo énfasis no está puesto en los objetos ni en los personajes, sino en el lector. Una novela que busca poner en crisis al lector (25), destruir sus hábitos mentales para provocar su participación. ¿De qué modo? Cortando de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. «Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie» (página 452).

La construcción de tal verosímil narrativo—el *roman comique* como novela del lector—implica, en las distintas instancias textuales, la presencia de interlocutor capaz de asumir, activa y creadora-mente, la función que el texto le asigna en sus silencios, ambigüedades y rupturas. Por esto *Rayuela* contiene también una tipología de lectores posibles para cada uno de los modos de lectura que se anuncian en el «Tablero de dirección»: Existe el llamado «lector-hembra»: «el tipo que no quiere problemas, sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser

(24) Este, como otros aspectos técnicos de la teoría de Morelli, encuentra aplicación en 62 *modelo para armar*.

(25) «Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector [...] Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra.» (p. 505).

el suyo» (p. 453) (26). Y el «lector-cómplice» (27): «un camarada de camino», capaz de convertirse en «copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*» (p. 454). Aunque, en cierta medida, hay una lectura para el «lector-hembra», no cabe duda de que la imagen del lector que se desprende de la narración, como su instancia apelativa propia, es la del «lector-cómplice». La inclusión del «lector-hembra» sólo se justifica para su posterior descarte, menoscabo o destrucción (28). En cambio, la dialéctica textual supone al «lector-cómplice» como uno de sus correlatos. El «lector-cómplice» condiciona y determina forma y tonalidad, mundo narrativo y lenguaje. Para él la pluralidad de sentidos y la eliminación de todo lo superfluo. Para él las inconexiones, rupturas, hiatos y silencios figuran los puentes de su permanente presencia virtual. Todo entonces se configura como un organismo textual de continuas y permanentes remitencias, cuyo destinatario es siempre el otro, el lector. De allí el postulado de «una situación y dos versiones» (cap. 84), postulado que incide de nuevo en el carácter precario e insatisfactorio de la perspectiva única y, correlativamente, en la necesidad de multiplicar los puntos de vista entre los que cabe considerar, precisamente y de manera privilegiada, el del lector (29). El lector es en *Rayuela* lo otro, lo inaccesible, lo que el sujeto no es, pero que, al evidenciarse como carencia, muestra los límites del yo: «y en ese instante sé lo que soy...» «Cuando es eso, ya no estoy mirando hacia el mundo, de mí a lo otro, sino que por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirándome*. Me veo como pueden verme los otros (...). Mido mi defectividad, advierto todo lo que por ausencia o defecto no nos vemos nunca. Veo lo que no soy...» (p. 62). Así la misma carencia adquiere proyecciones apelativas; las pausas y el silencio pasan a ser otras tantas manifestaciones de lo otro, esa presencia activa, aunque tácita, hacia la que se quiere acceder. *Rayuela* representa, en este sentido, ese salto a lo otro.

Y he aquí que hemos vuelto al comienzo. Sólo que la otredad es

(26) El cuento *Continuidad de los parques* parece mostrar la falsedad de esta postura, así como la peligrosidad intrínseca en el acto de leer. Cfr. Ivette Malverde: *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, Concepción, ed. mimeografiada U. de Concepción, 1977.

(27) Cfr. Mario Benedetti: «Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices», en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, p. 70.

(28) «Al acabar con el "lector-hembra", o por lo menos al menoscabarlo seriamente, ayudarían a todos los que de alguna manera trabajan por llegar al Yonder» (p. 508).

(29) «... si existe realmente la objetividad en el arte de la imaginación, provendría más bien de multiplicar las perspectivas y los puntos de vista que de eliminarlos. Lo que significa que cuantas más subjetividades crea un novelista, cuantas más miradas comparte, más objetiva será su visión» (Luis Harss: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 40).

ahora personal: es el tú del interlocutor que se busca y se anhela el que da su verdadero sentido al texto, el que tensa el discurso para obligarlo a decir lo indecible, la palabra del otro:

... el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (pp. 497-498).

La construcción no convencional, aparentemente inconexa de *Rayuela*, así como su anécdota hecha de rupturas y fragmentos de vida, pueden compararse a los diálogos del budismo zen (30), según se comenta en una nota de Morelli en el capítulo 95: el «bastonazo en la cabeza del discípulo» y la novela absolutamente antinovelística constituyen una «apertura», una autocomprensión del discípulo o del lector. Son ellos (discípulo, lector) los que inventan su propio camino, los que se responden, a través de la inesperada réplica del maestro o de la conjunción insólita de imágenes y secuencias:

... la comprensión del extraño lenguaje de los maestros significa la comprensión de sí por parte del discípulo y no la del sentido de su lenguaje...; el discípulo se abre a sí mismo, se comprende, y la frase pedestre se vuelve llave (p. 490).

Rayuela se construye, pues, como llave capaz de permitir el acceso a la comprensión de sí mismo por parte del interlocutor; es más, el texto se percibe reflexivamente como llave, con lo cual el signo no sólo realza la dimensión comunicativa, sino que la significa (31). La llave que Morelli entrega a Oliveira, «que abría la puerta de Morelli, el mundo de Morelli», es la invitación a entrar, a pasar del yo al tú, mediante un salto que *Rayuela* figura:

—Mala hora —dijo Etienne—, la portera no nos va a dejar pasar.

Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad (p. 629).

Lenguaje e historia pueden entenderse, al menos en uno de sus posibles sentidos —privilegiado, según mi punto de vista—, como indicios, imágenes e incluso símbolos, de la situación dialógica primor-

(30) Cfr. Umberto Eco, *ob. cit.*, p. 207.

(31) Cfr. Mauricio Ostría González: «Literatura y estudios literarios: más allá de la inmanencia», en *Estudios Filológicos*, 11, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1976, pp. 197-204.

dial. Supremo esfuerzo por encontrarse con el otro, *Rayuela* tiene al fin su fugaz y precaria compensación:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor, sin lugar a dudas, hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf; se acabó (p. 404).

El lenguaje de *Rayuela* remite, con la mayor intensidad, a la revelación del lector inmanente, personaje silencioso, pero determinante en la estructura del texto como discurso. Aun los menores elementos lingüísticos revelan su presencia, como deseo, como condicionante, como correlato dialéctico del sujeto enunciante, como interlocutor ideal dispuesto a «salirse de las huellas» (p. 508). De modo que todos los «caprichos» lingüísticos de *Rayuela* [la expresión del énfasis altisonante y hueco por medio del grafema *h*, o el prosaísmo del lenguaje y la visión periodística tradicional con la fonetización de la escritura (cap. 69); la sugestión de lo inefable mediante el uso de semas y morfemas en combinaciones insólitas, aunque permitidas por el sistema español (cap. 68); el empleo del «gígllico» o la inclusión, línea por medio de «contratextos», etc.] (32), deben entenderse como intentos por descentrar al lector, así como por imaginar un lector susceptible de descentrarse: un lector capaz de salir a buscar.

También el relato como historia confirma en su estructura toda la teoría novelística esparcida por los capítulos «prescindibles», así como presente en las reflexiones de Oliveira y sus amigos. *Rayuela* se configura como experimento, aplicación de la teoría que ella misma contiene: falta de trabazón y continuidad entre los diversos episodios, *infracciones espacio-temporales* («error de postular un tiempo histórico absoluto. Hay tiempos diferentes, aunque paralelos») (p. 545), ambigüedad en el acontecer y en el sentido del acontecer, caracterizaciones intermitentes, fragmentarias y contradictorias, eliminación de nexos causales, consecutivos, ilativos, etc. Es decir, el relato, en tanto enunciado, figura un relato inconexo y hasta inconcluso. Esta aparente falta de trabazón y clausura encuentra su sentido en el nivel del discurso, donde todos los hiatos son asumidos por la dimensión

(32) En el sentido empleado por Gilberto Triviños en *Relatos de relatos*.

apelativa. Por eso *Rayuela* remite al lector de un capítulo a otro en un mecanismo que no tiene fin. La posibilidad de acceder al «cielo» de la rayuela corre por cuenta del lector; cada lector debe cumplir su parte, y la del «lector-cómplice» que *Rayuela* imagina es la del silencio que prepara el salto. Significativo silencio que el lector real debe entender para la cabal comprensión del sentido total del texto. Por eso Morelli no puede terminar el libro:

Le gustaría *dibujar* ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. (...) Repetición obsesiva de una espiral temblorosa...

Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.» La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera, detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo, y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (p. 425).

He ahí la función del lector: descubrir esa ausencia y llenarla de sentido, ser el «ojo sensible» que «descubre el hueco» y vislumbra la luz. Para que el texto funcione en plenitud es preciso que encuentre lectores dispuestos a llenar ese vacío, a pronunciar la palabra que falta, que debe ser «su» palabra; en suma, «dar el salto» a lo otro, a la posibilidad de encuentro contra toda esperanza. Donde termina la escritura «fragmentaria» e «inconexa» empieza la lectura que integra y relaciona (33). La dialéctica escritura-lectura aparece, en esta perspectiva, como elemento central en el juego de connotaciones narrativas y metanarrativas.

Considerada en sus dimensiones imaginarias, en su puro carácter textual, y dada la extraordinaria gravitación de la función apelativa (el lector ficticio), *Rayuela* es una novela hondamente dramática: en ella se narra el drama de la comunicación. Entendida como signo en situación real (mensaje real entre autor y lector reales), *Rayuela* adquiere, en cambio, junto a su función propiamente estética, un marcado sentido moral.

MAURICIO OSTRIA GONZALEZ

Indiana University
BLOOMINGTON
USA

(33) No se trata, claro está, de un defecto escritural, sino de una estructura textual cuya «defectividad» programada se constituye en forma funcional. Cfr. Umberto Eco, *ob. cit.*, p. 131.