

Carlos Henderson

**RAYUELA:
LA FUNCION DEL NARRADOR: EL ROL REVELADOR
DE LA POLIFONIA**

"Todas las cuestiones de forma pueden ser consideradas en función de los materiales, en este caso en función del lenguaje considerado bajo el ángulo de la lingüística; el análisis técnico se reducirá entonces a la cuestión de saber cuáles son los recursos lingüísticos empleados en la obra para cumplir la tarea socio-artística de la forma. Pero si uno no sabe en qué consiste esta tarea, si uno anteladamente no ha dilucidado su sentido, el análisis técnico es absurdo".

Valérien N. Voloshinov/Mijaíl M. Bajtín⁽¹⁾

La actitud lúdica remite al juego, no hay discusión de por medio. Pero en la obra de Cortázar la actitud lúdica quiere escapar de posiciones unívocas por intermedio de la afirmación en contradicciones que la razón normativa no acepta. Sin el juego, sin la alegría, sin "la duda inteligente", Cortázar siempre creyó que el hombre no podía encontrar su identidad. Allí reside, a mi parecer, la posibilidad de superar la eventual paradoja que podría presentársele a quien sólo viese el juego en la actitud lúdica de **Rayuela**. Ciertamente, en la obra de Cortázar, muy especialmente en **Rayuela**, la actitud lúdica es la estructura, la mediación sincrónica.

Con ese breve preámbulo cumplo con la precisión que reclama la cita que inicia este trabajo. El **código** de la cual es tributaria la función del narrador, es a lo que apunto.

1. Valérien N. Voloshinov/Mikhaíl Bakhtine, tomado de Tzvetan Todorov, **Mikhaíl Bakhtine, le principe dialogique**, París, Ed. du Seuil, 1981, p. 214.

En efecto, debo abordar dos cuestiones: ¿quién es el narrador?, ¿cuál es el tipo de discurso que tiene ese narrador?

En *Rayuela* la manera como el narrador nos hace conocer la diégesis (la ficción)⁽²⁾ tiene el siguiente cometido: restituir la pluralidad del mundo y resaltar la complejidad de la conciencia de los personajes. En el capítulo 1, esto se logra por intermedio del empleo de la primera persona (condición *sine qua non* para transmitir un contenido lírico). Y así nos enfrentamos al primer problema de nuestro análisis formal: en este capítulo 1 Oliveira habla como personaje-narrador.

La carga lírica de este capítulo 1, hace que el lector no perciba que la historia que se está relatando tiene ya un inicio⁽³⁾. En el desarrollo de la acción los capítulos 1 y 2, corresponderían al final de la primera parte, o serían posteriores a la separación de la Maga y de Oliveira o, de lo contrario, posteriores al episodio de la pianista Berthe Trépat, es decir al capítulo 23.

El uso del condicional presente y del imperfecto, y la elección del pronombre permiten al autor construir una **suplantación** a través de su personaje.

Entonces, cabe la siguiente pregunta: ¿es el narrador o el personaje quien narra la historia? Pero aún podríamos preguntarnos: ¿quién escribe la historia?

"No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro".
(Capítulo 2)

¿El autor ha recurrido a ese artificio para dar la impresión que es Oliveira quien escribe la narración? Debo rendirme ante la evidencia: se trata de una transgresión al código.

Cierto, la intervención de Oliveira -presunto narrador- puede verse como una infracción a la norma implícita en novela: es un narrador exterior, ajeno a la acción quien narra, y así, en última instancia -se puede aceptar- es quien escribe.⁽⁴⁾

-
2. Tzvetan Todorov, con relación al problema, postula: "(...) no son los hechos relatados lo que cuenta sino la manera como el narrador nos los hace conocer". Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", en *Communications* 8, París, 1966, p. 126.
 3. "La primera frase establece, con el verbo en condicional (¿Encontraría a la Maga?), una confusión entre pasado, presente y futuro de lo todavía posible o lo ya imposible. Horacio Oliveira es un argentino que habita París. Uno diría que comienza a recordar" Roberto Echevarren-Welker, *Le monde romanesque de Julio Cortázar*, Tesis de Universidad, París VIII- Vincennes, 1974, p. 18.
 4. Se ha sostenido que el autor habría tenido la intención de hacer entender que *Rayuela* está escrita por su propio personaje. Yo me pregunto: ¿acaso con esto Cortázar no ha pretendido el principio fundamental de Proust? (Recordemos que el capítulo 1 incluye una ilusión a Proust).

Oliveira no ocupa un lugar central en la narración por el sólo hecho que a partir de él se entrelazan los hilos de la trama, sino porque en la gran mayoría de los capítulos el narrador adopta su punto de vista; es decir, que él "orienta la perspectiva narrativa."⁽⁵⁾

Es evidente, los capítulos 1 y 2 son una infracción efímera al código narrativo. En cambio, el capítulo 73 -primer capítulo según el "Tablero de Dirección"- es un largo monólogo interior: "que más valdría nombrar -según el parecer de Gérard Genette- **discurso inmediato**: puesto que lo esencial (...) no está en que sea interior, sino que está emancipado ("desde las primeras líneas") de todo patrocinio narrativo, que está de entrada delante de la "escena".⁽⁶⁾

En consecuencia, entiendo que la fuerza y la calidad de los capítulos 1 y 2 no se debe a que se aproximen al **discurso inmediato** (al monólogo), sino al hecho que el personaje se haya sustituido al narrador: en esos dos capítulos no hay ausencia de la función narrativa.⁽⁷⁾

Lo anterior me permite precisar que con el **discurso indirecto libre** Cortázar tendrá a su disposición formas procedentes para borrar las diferencias entre la palabra del narrador y la del personaje, "donde la economía de la subordinación autoriza una extensión más grande del discurso, y así un comienzo de emancipación".⁽⁸⁾

Antes de entrar a demostrar asunto tan importante en el texto de la novela, es necesario recordar (cuestión que ya se determinó anteriormente) que la característica de este discurso es que el narrador tiene una visión que participa de la visión del personaje, que el narrador adopta su punto de vista. "En ese caso -escribe Tzvetan Todorov- el narrador sabe tanto como los personajes, este no puede entregarnos una explicación de los hechos antes que los personajes no la hayan encontrado".⁽⁹⁾

Estamos en presencia de un caso típico cuando en el discurso que narra interfieren los acentos propios a la voz narrada. Sin embargo es necesario especificar con Bajtín que "(...) en cuanto a la utilización del imperfecto (contrastando con el presente del discurso directo) y a la elección del pronombre (correspondiente al discurso indirecto), indican que el narrador conserva su posición autónoma, que él no se refunde sin dejar marcas en la

5. Cf. Gérard Genette. *Figures III*, París, Ed. du Seuil, p.203

6. *Ibid.*, p. 193.

7. Estos dos capítulos se insertan dentro de una historia en curso, no limitándose a expresar estado de alma: como es el caso general de los monólogos de *Rayuela*, los cuales se encuentran en su mayoría en la parte de la novela titulada "De otros lados (Capítulos prescindibles)".

8. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 192.

9. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 143. Véase también Roland Boumeuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ed. Ariel, 1985 (ed. original: *L'univers du roman*, París, PUF, 1972), p. 96 ss.

actividad mental de su personaje".⁽¹⁰⁾

"Pero esa unidad, la suma de los actos que define una vida, parecía negarse a toda manifestación antes que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, varían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira". (Capítulo 19)

En otros momentos, y son los más representativos, el discurso del narrador, construido con neta sobriedad, posee igualmente la homogeneidad de escritura del discurso del héroe, y asimismo sus fundamentos subjetivos. La flexibilidad de ese discurso, a pesar de las interferencias, no hace sombra al pensamiento del personaje.

No obstante, y porque la voz del narrador tiene su entera autonomía, constituye una toma de conciencia. O, si se prefiere, el narrador jamás es neutro: narra a partir de la conciencia del personaje.

El hecho que el narrador no sea ni neutro, ni objetivo es debido a que se compromete con sus apreciaciones, expresa sus juicios sin tomar distancia, lo hace desde dentro, podría decirse:

"De golpe comprobaba que todas sus reacciones derivaban de una cierta simpatía por Berthe Trépat, a pesar de la Pavana y de Rose Bob. "Hacia tiempo que no me pasaba esto", pensó. "A ver si con los años me empiezo a ablandar". Tantos ríos metafísicos y de golpe se sorprendía con ganas de ir al hospital a visitar al viejo, o aplaudiendo a esa loca encorsetada. Extraño. Debía ser el frío, el agua en los zapatos". (Capítulo 23)

Incluso hay casos donde vemos que sus intervenciones toman un cariz inusitado.

"- Muy interesante -dijo-. Créame, señora, he escuchado su concierto con verdadero interés. Qué hijo de puta" (Capítulo 23)

También hay que resaltar que aun en ese capítulo 23, uno de los más conmovedores, el narrador logra algunos trazos de humor. Sin embargo, es indudable, ese capítulo es el más tradicional. Pero lo que no se ha señalado es a qué tradición se religa este capítulo, así como el capítulo 36. A mi entender: al género dialógico de la **menipea**; género antiguo que hunde sus raíces en el folklore carnavalesco. Una de las características de ese género es "la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo (...) con un

10 Mikhail Bakhtine (V.N. Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 208.

naturalismo de bajos fondos (...)⁽¹¹⁾ " Y a la que se le aúna el diálogo que confronta las "últimas cuestiones". Por lo que se refiere a la cualidad específicamente carnavalesca de **Rayuela** me detendré más adelante.

Prosigamos. El narrador investido de esta tarea por el autor, para restituir la atmósfera en la cual se debate el personaje, sobre todo en la primera parte de la novela, está obligado a insertar dentro de un período o conjunto de frases un fragmento de discurso directo. Aunque con ello no disminuye en nada la musicalidad de las palabras; rechaza que la conceptualización destruya la música de las palabras. He aquí un pasaje del capítulo 18, tomado al azar:

"Todo desorden se justificaba si tendía a salir de si mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. "Ir del desorden al orden", pensó Oliveira. "Sí, ¿pero qué orden puede ser ese que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes? (...)"

(Capítulo 18)

Es en la segunda parte de la novela, en la parte que transcurre en Buenos Aires, donde el autor utiliza sus materiales con una mayor seguridad; el ritmo sostenido que uno pudo apreciar en sus monólogos, se vuelca al trabajo del narrador. Gracias al discurso indirecto libre son borradas las fronteras que separan la voz de Oliveira (o la del personaje que focaliza el discurso narrado) y el discurso que narra. Pero queda la ironía del narrador, así y todo se mezclan las fronteras. En ciertos casos con un ritmo extraordinariamente rápido.

En efecto, lo más importante es que el ritmo es elevado a una mayor experimentación, a un virtuosismo.

El capítulo que mejor resume ese virtuosismo, esa experimentación es el capítulo 41, intitulado por numerosos críticos "capítulo de los tablonos". Menciono de paso que Talita no es solamente el doble de la Maga; es con Talita con quien Oliveira inventa las "preguntas-balanza" que, a mi entender, son yuxtaposiciones de frases y frases preguntas sacadas de un diccionario que buscan erigir, detentar y suscitar sensaciones no fijadas conceptualmente, pero que también destruyen, descimentan y zapan sentidos instituidos a las palabras. Así el autor establece el nuevo lenguaje que formula **Rayuela**.

Por otro lado, podemos decir que ritmo y lenguaje exploran (no expresan: sería un traslado sin fundamento estético) el enunciado oral, fundiendo, en contrapunto, lo abstracto y lo concreto, lo culto y lo cotidiano. Estos elementos están presentes, indisociables, como escritura; es decir, con toda la carga de lo vivido:

11. Mijaíl Bajtín, **Problemas de la poética de Dostoievski**, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 162.

"A la mitad de la lectura de un documento ininteligible se apareció Oliveira y hubo que explicarle entre bisbiseos y señas de truco que todo iba perfectamente y que nadie entendía gran cosa. Cuando Talita le susurró sucintamente su subida sh sh. Oliveira la miró extrañado porque él se había metido directamente en un zagúan que daba a una puerta de esa".

(Capítulo 50).

El **sh sh** y **esa**, son un **guiño** al lector. El narrador parece que busca un **contacto inmediato** (con el lector). Y así el autor evita extenderse en decir, por un lado, que era necesario hacer silencio, y por otro, evita la descripción ociosa. Insólitamente, con efectos sencillos, recursos y efectos formales impulsan, actualizan un lenguaje común. Y lo notable es que autor no rehuye que el narrador introduzca un capítulo con este lenguaje; pero luego une, brillantemente, un lenguaje trabajado, reobrado:

"Ahí nomás se apareció Remorino con un anciano que parecía bastante asustado, y que al reconocer al administrador lo saludó con una especie de referencia".

(Capítulo 51)

La economía del lenguaje hablado se alía a la precisión intelectual (en ningún caso gratuita o didáctica: para presentar el laberinto de las cosas, la denegación de lo habitual, la irradiación de lo plural). Un feliz contrapunto.⁽¹²⁾ Quizá sea necesario reiterar que se ofrece manifestaciones del discurso cotidiano y las de un lenguaje que aplica las posibilidades mayores de la lengua:

"(...) y el sabía que no le quedaba más que eso, y de golpe otro recuerdo que era como una esperanza, una frase donde alguien decía que las horas del sueño y la vigilia no se habían fundido todavía en la unidad, y a eso seguía una risa que él escuchaba como si no fuera suya, y una mueca en la que demostraba cumplidamente que esa unidad estaba demasiado lejos y que nada del sueño le valdría en la vigilia o viceversa".

(Capítulo 56)

Hasta aquí hemos estudiado el tipo de narrador de **Rayuela** en su función más "específica": revelar, mostrar -y se puede admitir: crear la **experiencia interior** de los personajes, al criterio de Dorrit Cohn.⁽¹³⁾

Pero lo que me interesa ahora es resaltar el proyecto último, el sentido

12. Esta unión de contrarios se hace, generalmente, a través de la conjunción **y**. Mas, algunas veces, es utilizada para marcar la oposición (con la acepción de **pero**, **sin**, **embargo**) o incluso la alternativa (como lo hacen **ni**, **o**).

13. Cf. Dorrit Cohn, **La transparence intérieure. Modes de representation de la vie psychique dans le roman**, París, Ed. du Seuil, 1981 (ed. original: 1978), p. 41 ss.

total y plural, la estrategia límite que adquiere el texto en correspondencia con la técnica narrativa. El proyecto revela una dimensión utópica.

Y ese proyecto se ha podido articular precisamente por el tipo de narrador. Un narrador que borra las fronteras entre su discurso y el discurso del personaje, pero al mismo tiempo - y de manera no disyuntiva- cobra su autonomía, dice su ironía; jamás es neutro. Ese narrador asume la visión carnavalesca, asume e introduce el dialogismo; vale decir los componentes fundamentales de la especial **polifonía de Rayuela**. El novelista ha intentado el roman comique ("Para ese lector, **mon semblable, mon frère**., la novela cómica (¿y qué es **Ulysses?**)", Cap. 79).⁽¹⁴⁾

En otro trabajo⁽¹⁵⁾ he propuesto como estructuras que conforman **Rayuela** el dialogismo, el plurilingüismo y la visión carnavalesca. Siendo esta última su principio unificador (principio artístico) y su mediación diacrónica. Decía en ese trabajo que para mí **Rayuela** es una **novela polifónica porque expresa la visión carnavalesca**.

Pero antes de analizar la visión carnavalesca en **Rayuela**, expliquémonos aún más. La actitud lúdica -que define la estructura inmanente de la obra de Cortázar- nos enseña a rehuir tonalidades de lo serio unicromo; pero -nos dice- eso es el inicio. El horizonte: que el contexto exterior y el interior se encuentren en armonía.

Ahora bien, la comprensión exacta, severa y amplia de lo que acabo de describir sólo es posible por el estudio de la mediación diacrónica.

Entonces ahora quiero mostrar a) cómo el narrador introduce y asume los diálogos que encierran la asunción de los grandes temas b) cómo el narrador asume la visión carnavalesca (la risa popular ambivalente).

Dialogismo. Para mostrar el dialogismo voy a mencionar uno de los "Capítulos prescindibles" (repárese en la estructuración irónica de la novela), donde se afronta más abiertamente los grandes temas. En el capítulo 99, capítulo totalmente dialogado por el conjunto del Club de la Serpiente, partiendo de la problemática del lenguaje (literario en especial) se reivindica, se reclama el posible utópico, siguiendo las "teorías de Morelli".

He aquí un pasaje donde el narrador comenta la necesaria especificidad autoreflexiva de la literatura para así poder pretender la verdad:

"Ahora sólo podía escribir laboriosamente (se refiere a Morelli),

-
14. La "Nota pedantísima de Morelli" del capítulo 79, donde se dice intentar el **roman comique**, ofrece esta otra idea: "Extraña utocreación del autor por obra". Intuición del autor y también fidelidad a su obra. Después de publicada **Rayuela** el autor sufre una gran transformación, en el sentido que ya había asumido luego de su llegada a París en 1951.
15. "**Rayuela**, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario", ponencia presentada en el XXV Coloquio Internacional, organizado por el Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers, que tuvo lugar los días 29, 30 y 31 de mayo de 1990.

examinando a cada paso el posible contrario, la escondida falacia (habría que releer, pensó Oliveira, un curioso pasaje que hacía las delicias de Etienne), sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias (...)" (Capítulo 99)

Me he permitido decir que el narrador **comenta** (sobre la autorreflexión del lenguaje literario) porque no creo que sea otro el comportamiento salido de su capacidad omnisciente (para conjeturar que el personaje debe sospechar). (Allí no sale a relucir el "punto de vista" o "perspectiva" de "quien ve"). La subjetividad del personaje no está exenta de la injerencia del narrador. La explicación es que "las retriaciones de campo" y "las intrusiones del autor" no son gratuitas o faltas de significación precisa, sino que traducen, mejor que cualquier comentario la concepción del mundo del autor.⁽¹⁶⁾ El autor no puede escapar enteramente de la omnisciencia⁽¹⁷⁾ ni puede dejar de manifestar su visión del mundo. Al respecto Roland Bourneuf y Réal Ouellet acertadamente escriben: "Lo que se llama omnisciencia o el realismo subjetivo no son por sí mismas técnicas mejores o peores, en verdad son los únicos medios de expresar dos diferentes concepciones del mundo".⁽¹⁸⁾

Como lo asegura Bajtín acerca de las novelas de Dostoievski, en **Rayuela** hay varias instancias narrativas. En **Rayuela**, esas instancias narrativas son la voz del autor⁽¹⁹⁾, del narrador y la de los personajes; esta multiplicidad de voces conforman una de las características de un nuevo principio de la novela polifónica: participan en la lucha de opiniones y de ideologías con relativismo y ambivalencia.

Sin embargo, aparte de esta intertextualidad, remarco que para mí **Rayuela** es una novela polifónica porque reúne el diálogo de las cuestiones últimas o primeras con la percepción carnavalesca del mundo. Y esta función, este rol, este papel dialógico de coexistencia de contrarios en **Rayuela** lo

16. Cf. Roland Bourneuf y Réal Ouellet, op. cit., p. 111.

17. Otro momento, más cargado aún, de la **intromisión** del narrador (en donde cierta omnisciencia le permite **entrever** la conciencia de Oliveira), es el capítulo 48.

18. Cf. Roland Bourneuf y Réal Ouellet, op. cit., p. 113.

19. La voz del autor está presente mayormente en los "Capítulos prescindibles", cuando acoge diferentes géneros intercalados (citas, epígrafes, recortes, fragmentos, cartas encontradas, **propos sans suite**), pero también en algunos pasajes y hasta en algunos capítulos íntegros: 124, 103, 68 (en "glíglico") y el 60 (las influencias culturales y artísticas de Morelli). Para que lo anterior no parezca un sinsentido, debemos tener en cuenta que Cortázar como novelista del siglo XX, a diferencia de los grandes narradores del siglo XIX para quienes el mundo es "un conjunto de relaciones coherentes" (Barthes), ya no se apresura con el **pretérito indefinido** ("esconde siempre un deimurgo, dios o recitante": Roland Barthes, **El grado cero de la escritura**, México, Siglo XXI, 1986 (ed. original: 1953), p. 39 porque busca la autonomía del personaje. Pero habría también que admitir la **autonomía del narrador**.

asume, con cierta autonomía⁽²⁰⁾, ese delegado que procura el autor en el interior de su texto: el narrador.

Así es, el narrador tiene el rol de revelar la polifonía, de mediar su voz entre el pasaje dialógico y el pasaje carnavalizado. Citemos un ejemplo:

"En Buenos Aires, capital del miedo, volvía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y, por encima esa afirmación de suficiencia que engolaba las voces de los jóvenes y los viejos, su aceptación de lo inmediato como lo verdadero, de lo vicario como lo,⁽²¹⁾ como lo, como lo (delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos pies, letras, obscenidades (...)"

(Capítulo 75)

La carnavalización (percepción carnalesca transpuesta en imágenes artísticas de la "vida al revés", el "mundo al revés"). Los diálogos que tratan las grandes pruebas, erguimientos, turbaciones y la "memoria objetiva" del género de la **menipea** (con "una combinación notable de elementos al parecer absolutamente heterogéneos e incompatibles: el diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc."⁽²²⁾) en **Rayuela** alcanzan una polifonía (un concierto de voces) que no ha sido hasta ahora estudiado. No es el cometido del presente trabajo. Lo que pretendo mostrar es cómo el narrador desde su propia **autonomía** enuncia (pero también asume) los accesorios típicos del complejo carnalesco (que uno polos, combinan elementos heterogéneos, sincretismos exacerbados, situaciones excepcionales y provocadoras, metamorfosis instantáneas; tratando de conjugar contrarios: la risa y la tragedia, el bufón dramático y los gestos al pie del abismo, la mar de mascaradas y los juegos (eros) con la precisión de las últimas cuestiones).

Voy a detenerme aquí en algunos rasgos genéricos del dominio de lo cómico-serio, que según Bajtín "aparecen como resultado de la influencia

20. Mieke Bal, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique* 29, París, Février 1977, p. 116: "En un momento decisivo de la historia de la teoría del relato, se ha descubierto la importancia esencial de ese delegado, la autonomía de aquel que el autor ha investido deliberadamente de la función narrativa en el relato: el narrador".

21. Soy de la idea que la parte subrayada pertenece a la voz del autor.

22. Mijaíl Bajtín, op. cit., p. 189.

transformadora de la percepción canavalesca del mundo".⁽²³⁾

El primer rasgo de todos los géneros cómico-serios - apunta Bajtin- "es una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad, es la **actualidad** más viva y a menudo directamente cotidiana".⁽²⁴⁾

Antes de insertar una cita que ejemplifique el primer rasgo de los géneros cómico-serios, situémonos en la novela: Oliveira ha regresado de París a Buenos Aires. El espacio es totalmente carnavalizado. Los escenarios no son los museos, cafés, conciertos, bocas del metro como en París. Los escenarios, en la parte que transcurre en Buenos Aires, son el zaguán o el patio de una casa de vecindad, la calle, un circo, un manicomio: lugares donde irrumpe la visión carnavalesca.

"Para Traveler no había nada más prodigioso que esconderse en el water y escuchar, con un pañuelo o una camiseta metidos en la boca, cómo Talita hacía hablar a las señoras de la pensión "Sobrales" y a algunas otras que vivían en el hotel de enfrente. En los ratos de optimismo, que no le duraban mucho, planeaba una pieza de radioteatro para tomarles el pelo a esas gordas (...) Pero de todas maneras no había viajado, y era como una piedra negra en medio de su alma". (Capítulo 37)

La segunda característica de los géneros cómico-serios según Bajtín- "está vinculada indisolublemente con la primera: los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella sino que se fundamentan **concientemente** en la **experiencia** (...) y en la **libre invención**; su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora."⁽²⁵⁾

"En la parrilla, Oliveira empezó a tomar vino tinto y a comer chorizos y chinchulines. Como no hablaban 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". (Capítulo 38)

Aparte de las dos cartas del mexicano licenciado Juan Cuevas (Capítulo 89) y una nota necrológica (titulada "Otro suicida", capítulo 69), con cambios ortográficos, evidentes, para hacer notar la sátira como para denostar lo ridículo explícito, el texto de la novela nos presenta la **boutade** (la humorada) más grande de **Rayuela**, la parodia más exquisita de la visión

23. Ibid., p. 152.

24. Ibid.

25. Ibid., p. 153.

dogmática y monológica **oficial**: la comunicación que un tal Cefirino Piriz envía a la UNESCO, con el título "La luz de la Paz del Mundo". Informe que propone una serie de soluciones para la mejor administración del mundo.⁽²⁶⁾

He mencionado así el tercer rasgo de los géneros cómicos-serios. "Los caracteriza la pluralidad de tono en narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (carteras, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros, citas con acentuación paródica, etc.)."⁽²⁷⁾ En otro momento Bajtín apunta: "La parodia (...) es un elemento imprescindible (...) de todos los géneros carnavalizados".⁽²⁸⁾

El narrador que anteriormente con austeras e irónicas introducciones presentaba la voz de Morelli -este último portavoz de la visión utópica en la parte que transcurre en París-, ahora (el narrador) asume la defensa del proyecto utópico.

El punto de partida de **Rayuela**, criticar la realidad para que la actualidad más viva sea aún más viva (y la racionalidad no sea la irracionalidad) conlleva, conjura e interpone la inversión de los valores como vía de lo nuevo (de lo todavía no delatado, no reducido a lo reducible). Este todo utópico este **magma** (que **representó** la Maga) ahora lo promueve el narrador.

En efecto, el narrador asume, se compromete con (hace suyo) un proyecto que trasluce una revuelta socio-simbólica (la propuesta en discusión de la simbolización de lo social). En fin, el narrador nos hace la fácil dicotomía ética-política, geopolítica-conocimiento. El narrador asume la defensa de la visión utópica -no exenta de cierto tono tanteador, a trasmano, condescendiente, juglaresco- en contra de la ironía y el distanciamiento de *Traveler* (el doble de Oliveira, el que combina **pathos** y alegre relatividad):

"Claro que, como lo pensó en seguida *Traveler*, lo que contaba eran los resultados. Sin embargo, ¿por qué tanto pragmatismo? Cometía una injusticia con Ceferino, puesto que su sistema geopolítico no había sido ensayado como muchos otros igualmente insensatos (y por tanto promisorios, eso había que reconocerlo)".
(Capítulo 133)

(Universidad Nacional Mayor San Marcos,
Lima)

-
26. ¿Uno puede interpretarlo -aparte de las admirables paradojas de una taxonomía muy borgiana, aquellas de las que nos habla Michel Foucault en el prefacio de su *Les mots et les choses* -como una parodia del discurso redundante de las "misiones", de las "convenciones" de la UNESCO; en fin, como una crítica a la ideología del viejo humanismo, en aquello que ella tiene de vacío?
27. Mijaíl Bajtín, op. cit., p. 153.
28. *Ibid.*, p. 179.