Criaturas ficticias y su mundo, en *Rayuela* de Cortázar [1]

Brita Laurell Brodin

El viejo del accidente y la incomunicación o Morelli y la solidaridad

Un viejo ha sido atropellado en una calle parisina y al llegar Oliveira están discutiendo si había resbalado o si quería suicidarse.

> El viejo no parecía demasiado contuso. Sonreía vagamente, pasándose la mano por el bigote...
>
> —Vive en el treinta y dos de la rue Madame —dijo un muchacho rubio que había cambiado algunas frases con Oliveira y los demás curiosos—. Es un escritor, lo conozco. Escribe libros (118).

Luego cuenta que el viejo no tiene familia pero sí un gato y muchos libros y que es distraído. Tan sólo apreciamos a través de este muchacho la idea algo simplista e ingenua que se suele formar la gente sobre un escritor. Su función principal es de proporcionarnos datos que nos permitirán identificar más adelante al viejo del accidente con Morelli. Oliveira prosigue su camino.

> Estaba seguro de que el viejo no había sufrido mayores daños, pero seguía viendo su cara casi plácida, más bien perpleja, mientras lo tendían en la camilla entre frases de aliento y cordiales «Allez, pépère, c'est rien, ça!» del camillero, un pelirrojo que debía decirle lo mismo a todo el mundo. «La incomunicación total», pensó Oliveira (119).

El camillero no tendría mucho interés para nosotros si no hubiera servido de punto de partida para unas reflexiones características de Oliveira. No cabe duda de que la intención del camillero es buena. Para él la situación es tan común y corriente que no le ocurre otra cosa que decir. No se da cuenta de que ese familiar *pépère* con que trata al desconocido escritor no sirve para franquear la insularidad, y

> ... que ese herido desnudo en una cama está doblemente solo rodeado de seres que se mueven como detrás de un vidrio, desde otro tiempo...(119).

Sigue una de tantas páginas trascendentales en la novela, aquella en que Horacio monologa sobre «la soledad del hombre junto al hombre» (120), el absurdo en

---

[1] Con motivo de la muerte de Julio Cortázar el 12 de febrero de 1984 publico aquí las páginas finales de mi tesis doctoral (Brita Brodin, *Criaturas ficticias y su mundo en «Rayuela» de Cortázar,* Études Romanes de Lund 24, Liber Läromedel, Lund 1975). Constituyen un resumen y unas conclusiones que se basan en el análisis pormenorizado de los protagonistas, colectividades, mundos cerrados, polos opuestos, personajes-puente y figuras catalizadoras en la obra. El más importante de estos últimos es Morelli, y para que el lector entienda mejor las referencias a la «Morelliana», incluyo el apartado que precede a las conclusiones. Asimismo, conviene aducir el lema de nuestro estudio: «Nota pedantísima de Morelli: ...cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.» (*Rayuela,* 452). (Todas las citas se hacen por la 9.ª ed., Ed. Sudamericana, Bs. As., 1968. Dentro del texto sólo se da el número de la página. La bibliografía de la tesis abarca 25 páginas y no puede ser incluida aquí.)

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

sus relaciones mutuas, la *otherness* y la *togetherness,* la soledad absoluta en que el hombre no cuenta siquiera consigo mismo y el falso gregarismo que no significa más que estar «solo-entre-los-demás» (120). Una sencilla frase torpemente pronunciada por el camillero iba a servir de consuelo y de puente entre dos seres humanos. Su efecto fue otro. A Oliveira le sirvió de trampolín para zambullirse en el mar de las soledades.

Varias veces, durante el episodio de Berthe Trépat, Oliveira se acuerda del viejo del accidente y se extraña al encontrar en sí mismo la compasión y la solidaridad:

> «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 (130).

Oliveira «se ablanda» en un sentido positivo, «se humaniza». Evoluciona desde un individualismo intelectualista hacia una búsqueda de la salvación del hombre —intelectual o no— en la colectividad. Se solidariza con todos los hombres. Tanto en el episodio del viejo del accidente como en el de la pianista, Oliveira se siente llevado por un impulso humano y fraternal. En el caso del viejo no sabemos en la primera lectura de esta parte del libro si Horacio va a realizar su deseo de ir a verle. Tampoco nos ha sido posible identificarle todavía con Morelli, mencionado una sola vez en el «lado de allá». Ya en el cuarto capítulo la Maga se preguntaba:

> ... por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmos se unieran en una visión aniquilante (41).

En el «lado de acá» se ausentará este personaje hasta ahora algo misterioso, pero en la segunda lectura ocupará un lugar principalísimo. Es, en efecto, el único personaje visualizado de dos modos. Etienne y Oliveira hablan del viejo del accidente y se deciden a visitarle en el Hospital Necker (cap. 100, 155, 122). Sigue siendo un tipo al que no conocen y piensan que sólo es coincidencia que se llama Morelli como el autor predilecto del Club mencionado por la Maga (632). Aproximadamente a la mitad de la segunda lectura tiene lugar la identificación (623). Es una identificación tardía teniendo en cuenta que a lo largo de unos 18 capítulos han sido intercaladas las ideas de Morelli. Esta «Morelliana» continúa en otros 15 capítulos —salvo omisión— con la diferencia de que ahora se ha suprimido la distinción entre el viejo del accidente y Morelli.

Los amigos entran en la sala del hospital y

> ... en la cama estaba el viejo muy instalado contra dos almohadas, la nariz como un garfio que se prendiera en el aire para sostenerlo sentado. Lívido, con ojeras mortuorias (623).

Se opera la identificación y los tres charlan amistosamente. Morelli es de origen italiano (491). El mismo menciona dos lugares en los que ha estado, Vierzon (624) y Jerez de la Frontera (625), pero resulta que la mayor parte del tiempo «el viejo había estado viviendo ahí, a dos pasos del Club» (495), sin que sus miembros lo supieran. Si las concreciones acerca de su vida y apariencia física son escasas, su ambientación resulta más nutrida. Morelli está ausente, es verdad, en la sesión del Club que se desarrolla en su casa. Les ha entregado la llave del apartamento para que le ayuden a colocar las páginas escritas en el hospital en las carpetas de su domicilio. Considerándolo un honor inusitado, los amigos convierten la entrada en su casa en una auténtica ceremonia.

> Etienne paseó lentamente la mano por el marco interior de la puerta. Esperaron callados a que encontrara la llave de la luz. El departamento era pequeño y pol-

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

> voriento, las luces bajas y domesticadas lo envolvían en un aire dorado donde el club primero suspiró con alivio y después se fue a mirar el resto de la casa y se comunicó impresiones en voz baja: la reproducción de la tableta de Ur, la leyenda de la profanación de la hostia (Paolo Uccello *pinxit*), la foto de Pound y de Musil, el cuadrito de De Stäel, la enormidad de libros por las paredes, en el suelo, las mesas, en el water, en la minúscula cocina donde había un huevo frito entre podrido y petrificado, hermosísimo para Etienne, cajón de basura para Babs, ergo discusión sibilada, mientras Wong abría respetuoso el *Dissertatio de morbis a fascino et fascino contra morbos,* de Zwinger, Perico subido en un taburete como era su especialidad recorría una ringlera de poetas españoles del siglo de oro, examinaba un pequeño astrolabio de estaño y marfil, y Ronald ante la mesa de Morelli se quedaba inmóvil, una botella de coñac debajo de cada brazo, mirando la carpeta de terciopelo verde, exactamente el lugar para que se sentara a escribir Balzac y no Morelli. Entonces era cierto, el viejo había estado viviendo ahí, a dos pasos del Club, y el maldito editor que lo declaraba en Austria o la Costa Brava cada vez que se le pedían las señas por teléfono. Las carpetas a la derecha y a la izquierda, entre veinte y cuarenta, de todos colores, vacías o llenas, y en el medio un cenicero que era como otro archivo de Morelli, un amontonamiento pompeyano de ceniza y fósforos quemados (494-5).

La persona de Morelli se queda en la cama del hospital mostrándose conforme con su destino, estoico. Parece además tener el mismo espíritu juguetón que la pandilla que está examinando su domicilio. La participación física de Morelli en la novela se reduce a dos momentos, el del accidente y el de la visita que le hacen sus admiradores en el hospital. Su función es más bien abstracta, es decir, la de hacer comentarios metafísicos y literarios. Es, ante todo, un teórico literario que indaga en el *métier* y en el compromiso del escritor. A pesar de que alguien diga que «no hay gran cosa de metafísica en Morelli» (505), se desprende de las citas que él corre parejo con Oliveira en lo que se refiere a una serie de ideas. No cabe duda de que es un *alter ego* e incluso el de Cortázar. Según el planteamiento inicial, no vamos a tocar esta aspecto, como tampoco la teoría literaria en su totalidad. La «Morelliana» rebasa las intenciones de nuestro estudio como, asimismo, rebasa las fronteras de *Rayuela.* Surge en otras obras de Cortázar y la temática ha sido recogida por él en un libro titulado *La casilla de los Morelli* [2].

He aquí una lista de citas seleccionadas que dan testimonio de algunas de las ideas que profesa Morelli-Oliveira-Cortázar sobre el personaje novelesco. En las conclusiones veremos, por lo que se refiere a algunos aspectos analizados por nosotros, si existe algún correlato entre la teoría y la práctica tal como ha sido llevada a cabo en la creación de *Rayuela.* No va a haber citas válidas para todos los puntos de las conclusiones. Salvo indicación, los subrayados son nuestros.

Morelliana.

Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. «La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción.» Wong, maestro en *collages* dialécticos, sumaba aquí este pasaje: «*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, o 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

[2] Edición, prólogo y notas de Julio Ortega, Tusquets Editor, Barcelona, 1973.

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética. (543. *Morelliana* y *collages* son subrayados del autor.)

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo *que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía,* es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; *jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy,* la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado tan enormemente al lector que él llamaba el lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. A veces las fotos mostraban una espalda, una mano apoyada en una puerta, el final de un paseo por el campo, la boca que se abre para gritar, unos zapatos en el ropero, personas andando por el Champ de Mars, una estampilla usada, el olor de *Ma Griffe,* cosas así. Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellas por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. *Los puentes entre una y otra instancias de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba,* hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica. El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. La coquetería y la petulancia de Morelli en este terreno no tenía límite. (532-3. *Ma Griffe* es subrayado del autor.)

Negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo *personal,* con una vivencia y una meditación personales... *Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones.* (497. Subrayado del autor: *personal* y también *psicologías* que coincide con el nuestro.)

Había que proponerse, según Morelli, un movimiento al margen de toda *gracia.* En lo que él llevaba cumplido de ese movimiento, 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 sus inacciones. *Acababa por no pasarles nada,* giraban en un comentario sarcástico de su inanidad, fingían adorar ídolos ridículos que presumían haber descubierto. (558. Subrayado del autor: *gracia.*)

Una nota con lápiz casi ilegible: «Sí, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías.* Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur.* Por otro lado, *basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas "del comportamiento",* meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes.» (544. Subrayados del autor: *voyant, voyeur* y también *psicologías* que bien pudiera entrar, con su frase, en las citas de nuestras conclusiones.)

Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que *la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad.* Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo (503).

Conclusiones

A. Configuración de los individuos

Los análisis proporcionan algunos resultados generales que son válidos para la «construcción» de las criaturas ficticias como tales. El sello del *nombre* se les impone a los personajes sin rodeos salvo en el caso de Horacio que está dotado con vida antes de tener identidad onomástica al estilo faulkneriano, pero sin que se exagere esta nota. El caso de Morelli y del viejo del accidente es distinto, puesto que son dos existencias que convergen en una. La tardía identificación contribuye al misterio que envuelve a su persona. Pensamos que el nombre de pila usado sin que se dé el apellido implica más familiaridad, pero en el caso de *Rayuela* no podemos decir esto siempre, ya que algunos de los amigos más íntimos llevan nombre de pila y apellido. Nombres hay que son simbólicos, otros corrientes, otros tocan lo pintoresco. Se encuentran también personajes que se denominan por su profesión o por alguna característica física o por un detalle de su indumentaria, lo que crea cierta distancia. Los enfermos del manicomio llevan a veces nada más que un número que indica su integración en una colectividad. Existen pues muchas variantes, pero son todas denominaciones bien concretas que hubieran podido encontrarse en la novela clásica. A pesar de las frecuentes transmutaciones y despersonalizaciones no se da el mismo nombre aplicado a varios personajes, como tampoco los modelos sugeridos en las citas como «el K. de Kafka» o el nombre en blanco (543) y, por consiguiente, la teoría de Morelli no corresponde a la práctica [3].

Por lo que se refiere a la *edad* de los personajes el interés se enfoca en unos hombres y mujeres que tienen aproximadamente entre treinta y cinco y cincuenta años, aunque todas las edades están representadas desde el niño Rocamadour hasta algunos ancianos. Los personajes centrales han perdido el ímpetu de la juventud, son maduros e independientes. Han llegado a una edad en que se replantean cuestiones como las del sentido de la vida y del absurdo de la muerte. Se sienten insatisfechos y alienados y, si no se hunden en la abulia, buscan una nueva orientación. A la mitad de la existencia, siguen teniendo o adoptan una postura existencial. La novela refleja la vida de una determinada generación. En una entrevista con Cortázar leemos:

> Nunca creí que un libro mío fuera leído por los jóvenes como lo ha sido. Yo pensaba escribir para la gente de mi edad y ser leído por un grupo muy restringido. Me parecía hacer una literatura difícil, un poco abstrusa, sin concesiones, y de

[3] En el esbozo de un primer capítulo de *Rayuela* que no fue incluido, Cortázar deja efectivamente los nombres de Talita y Traveler en blanco (*Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, Pennsylvania, núms. 84-85, julio-dic., 1973, núm. especial dedicado a Julio Cortázar, pp. 387-398).

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

> golpe veo que una generación de gente joven ha encontrado en *Rayuela,* no diré una contestación, pero sí una incitación [4].

Vemos, pues, que la generación que puebla la novela desborda los límites generacionales por la repercusión de sus inquietudes en los personajes-lectores. Ahora bien, el mundo con el que se enfrentan los seres enajenados de *Rayuela* está representando por otros tantos adultos que excitan menos la imaginación, pero que tienen que estar ahí. Son los que, al llegar a la misma etapa de la vida, se ven encallados en la costumbre y en la rutina. Podemos decir que ya son viejos porque no van a evolucionar. Los otros, los cronopios, traspasan espiritualmente las barreras de las edades. Hemos visto a algunos comportarse como niños puesto que «los *cronopios* no han renunciado a la visión juvenil como precio de la visión adulta» [5]. Hay muchos testimonios de la idea de la infancia como un estado de gracia y no solamente personificada en el niño Rocamadour o manifestada en los juegos.

> Lo realmente importante será, en cualquiera de los casos, no dejar de ser nunca el dueño del único privilegio reconocido para todo personaje de Cortázar: la infancia [6].

En la carta que escribe la Maga a Rocamadour, se confunde el niño con Horacio [7]. Morelli, el escritor viejo, es otra identidad de Oliveira «con un aire de chiquilín disfrazado de viejo» (625). El protagonista está encarnado en las tres edades básicas de la vida.

La descripción de la *apariencia externa* de los personajes apenas se da en *Rayuela.* Sobre todo no conviene hablar de descripción porque, si se rastrean algunas características físicas, están diseminadas y las más de las veces resultan insignificantes. Lo dicho vale en particular para los personajes centrales y sus amigos. En contados casos hacen algún gesto o movimiento que revele cierto significado. También escasean las indicaciones acerca de su modo de vestir. La reiteración de un detalle del atuendo tiene valor simbólico y no aporta gran cosa a la configuración del retrato material del personaje. A pesar de la desnudez en las precisiones exteriores, pensamos que muchas de las criaturas ficticias quedan singularizadas y vivientes frente a los demás. Hemos aducido a Berthe Trépat como una excepción a la regla o una parodia del personaje tradicional.

Se diferencian asimismo los personajes marginales de los de más presencia en la novela, caracterizándose a menudo por algún rasgo exterior muy llamativo. Siendo a veces insignificante, a veces simbólica, esta característica, sin embargo, no contribuye mucho a individualizarlos. Entran por lo general en una gran masa. Carecen de profundidad psíquica contrastando así con los protagonistas. Hay, por lo tanto, dos modos básicos de presentación: exterioridad ceñida acoplada con rica interioridad, o al revés. Otros personajes secundarios se sitúan fácilmente en alguna tipología o son meras caricaturas por lo que se refiere a su fisonomía y vestimenta. La polarización de dos actitudes vitales está representada por el color de la ropa, el gris y el rosa. Hay que considerar en cuanto a la caracterización externa que el lec-

---

[4] Margarita GARCÍA FLORES, «Siete respuestas de Julio Cortázar», en *Revista de la Universidad de México,* núm. 7, año 21, marzo, 1967, p. 12. Cf. C. G. Bjurström, «Det fantastiska i litteraturen; ett samtal med Julio Cortázar», en *Bonniers Litterära Magasin,* Estocolmo, 38, mayo-junio, 1969, p. 340.

[5] Rubén BENÍTEZ, «Cortázar: "que supo abrir la puerta para ir a jugar"», en *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, Pennsylvania, núms. 84-85, julio-dic., 1973, núm. especial dedicado a Julio Cortázar, p. 497.

[6] Fernando AINSA, «Las dos orillas de Julio Cortázar», *íd.,* p. 429.

[7] La trascendencia del tema resulta obvia en la última novela de Cortázar, *Libro de Manuel,* en la que los protagonistas están componiendo un libro con recortes de periódicos para el niño que presta su nombre al título de la obra. Cf. lo que dijo Oliveira: «Yo, autor de las cartas completas a Rocamadour» (225).

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

tor tiene, efectivamente, que «inventar» la corporeidad de las figuras. Queremos recordar aquí la cita de Morelli sobre «la manera de peinarse» (533). A este respecto podemos afirmar que Cortázar ha seguido la preceptiva de Morelli.

Podría pensarse que la *profesión* de los personajes tuviera tan poca importancia como los aspectos físicos, pero tiene en los personajes principales un significado profundo. El núcleo de la novela está formado esencialmente por artistas frustrados o personas que tienen ocupaciones raras. A su derredor y en la periferia pululan porteras, gerentes, curas, agropecuarios, vendedoras, propietarios, mozos, conductores, cajeros, albañiles y funcionarios, en fin, toda la gente «bien pensante». Néstor García Canclini ha dado una interpretación —que hacemos nuestra en el caso concreto de *Rayuela*— de la trascendencia de la temática en las obras cortazarianas.

> En *Historias...* leemos que «el lunes una parte de la familia se fue a sus respectivos empleos y ocupaciones, ya que de algo hay que morir». Los personajes de Cortázar sufren el trabajo como una enfermedad que les impide disfrutar de la vida. En vez de amarrarlos a una cama, los ata a las sillas de las oficinas, a los reglamentos, el reloj que marca la entrada y la salida.
>
> En *Rayuela,* Traveler dice que una de las mejores cosas de su vida fue entrar una mañana en el despacho de su jefe y arrojarle un vaso de agua a la cara. Luego se empleó con su mujer en un circo, al que también hizo entrar a Oliveira, y finalmente los tres trabajaron en un manicomio. Ni aquí ni en el circo cumplían esas tareas que la sociedad considera «normales».
>
> Los hombres y las mujeres de Cortázar hacen latir su humanidad despegados de las tareas que la mayoría cumple para poder sobrevivir. No nos muestran cómo es posible ser auténtico en medio de los trabajos más corrientes y de las estructuras inesquivables cuando se aceptan tales trabajos. Podría suponerse que considera irredimibles esas ocupaciones y esas estructuras, que las ataca desde un escepticismo absoluto. Pero nos parece más coherente con el sentido total de su obra pensar que su propósito fue hacer vivir a sus personajes como artistas, aun cuando no lo sean por una actividad manifiesta. Del mismo modo que los artistas, eligen vivir marginados de la sociedad porque ése es el mejor camino para ejercer la rebeldía contra lo dado, contra lo rutinario y lo previsto. Oliveira, la familia Humboldt y todos los demás cronopios son artistas en cuanto llevan una existencia antagónica con la realidad y hacen su vida como una creación. Son conscientes de que vivir demanda una invención infatigable, una lucidez siempre renovada, que no cede a la pereza ni al hábito [8].

Nos hemos preguntado: ¿Por qué hay tantos camilleros en *Rayuela*? Encontramos a los que llevan a Guy al hospital después de su intento de suicidio (186), al que pretendía mitigar la soledad del viejo del accidente, y, finalmente, al camillero del manicomio, el 7, que transporta muertos al depósito de cadáveres. Desempeñan en realidad una profesión-puente entre las ocupaciones de los conformistas, de los sanos y de los vivos, por un lado, y entre las desocupaciones de los alienados, de los enfermos y de los muertos por el otro. El mini-viaje que hacen con sus pacientes sigue la línea de otros viajes en la novela en el sentido de que implica una mudanza física y posiblemente también psíquica.

La Maga no pudo ver ninguna unidad en su *vida:* «Son pedazos, cosas que me fueron pasando» (96). Esta discontinuidad —«jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy» (Morelli, 532)— es válida para todos los personajes que tienen algún cuerpo en la novela. El pasado, en particular, resulta muy fragmentario y sucinto, incluso inexistente en varios casos. Los recuerdos que tienen los

[8] Néstor GARCÍA CANCLINI, «La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar», en *Revista de filosofía,* La Plata, núm. 16, 1966, pp. 75-6.

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

protagonistas de su infancia y de su familia son amargos, y resulta lógico que se escaparan de un contorno tan negativo. El destierro y la carencia de lazos familiares contribuyen al desarraigo que sienten. Horacio Oliveira estará siempre marcado por su prehistoria, la Maga tiene mejor encarnadura. No se niega del todo el marco histórico de los personajes, pero en el caso de Ossip vemos una parodia de las descripciones extensas sobre las genealogías y el pasado de los personajes literarios.

También la vida presente de los hombres y mujeres de *Rayuela* nos llega en porciones escasas que están diseminadas a lo largo de las 635 páginas. Morelli dijo «que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía» (532). La lectura requiere un lector despierto que pueda suplir los enlaces porque «ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones» (Morelli, 497). Sin embargo, no es muy difícil encadenar los hilos de la trama que, pese a las interrupciones, discurre de un modo no demasiado caótico. La acción se ha reducido a un mínimo, y se puede decir con Morelli que a los personajes «acababa por no pasarles nada» (558). La introspección sustituye en gran medida a la acción externa, no quedando más que lo indispensable, todo según las intenciones 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» (543). No faltan los elementos anecdóticos, pero han pasado a un segundo plano en la vida de nuestros personajes, una vida que ni siquiera llega a un determinado final. Esta incertidumbre junto a la discontinuidad y parcelación de las existencias refleja la angustia y el caos en el alma de los seres de la ficción.

Como hemos observado al hablar de otros componentes de las figuras, son pocos los elementos descriptivos que Cortázar emplea para perfilarlas y el *ambiente* requiere en gran medida tales recursos. El marco espacial de la novela está constituido esencialmente por dos grandes ciudades que ofrecen instantáneas de calles, puentes y barrios, atisbos solamente; nunca se despliegan en cuadros descriptivos. París y Buenos Aires rebasan su función de decorado geográfico, puesto que provocan una fisura en la mente de Oliveira que vacila entre dos lealtades, la lealtad a su tierra natal y la que siente hacia el país de adopción, con todo lo que eso implica en el plano espiritual. La ciudad en sí es por su naturaleza el lugar más apropiado para cobijar el mundo cosmopolita de *Rayuela,* y parece como si hubiera alguna correlación entre la maraña física de la metrópoli y el desorden psíquico de los seres novelescos.

El escenario más íntimo, el apartamento o la habitación, se da en unos pocos casos, y podemos observar que son las mujeres, en primer lugar, las que son expuestas a esta proyección del ambiente en los personajes de la que habla Butor. Este concepto, claro está, no es exclusivo de él. En Wellek y Warren leemos: «La casa en que vive un hombre en una extensión de su personalidad. Descríbase la casa y se habrá descrito al hombre» [9]. La verdad es que los personajes que tienen medio ambiente —sobre todo la Maga y Babs— están bien perfilados, son casi personas vivientes. A Horacio le encontramos en el apartamento de la Maga y éste es su ambiente parisino. Pensamos que el ambiente de Morelli es el más apropiado para el carácter de Horacio y, aunque el protagonista no llegue a tener un ambiente «suyo», creado por él mismo para sentirse a gusto, sin embargo, podemos muy bien «verle» en él. Esto vendría a apoyar nuestra opinión de que Morelli es el *alter ego* de Horacio. ¿Es su constante angustia la que no le ha permitido a Oliveira encontrar reposo físico? Apenas tenemos datos de los ambientes en que se desenvuelven los

[9] René WELLEK y Austin WARREN, *Teoría literaria,* 4.ª ed., Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 265.

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

personajes del lado bonaerense. Podemos así constatar que la ambientación no resulta imprescindible. En esta novela es el paisaje interior de los hombres el que cuenta.

El *carácter,* igual que otros elementos de la estructura humana, no viene dado en un solo bloque, sino que los personajes se revelan en sus actos y, sobre todo en sus monólogos y en sus diálogos, poco a poco y de un modo disperso, siguiendo así la Morelliana que dice: «basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas "del comportamiento"»(544). Si ensamblamos los jirones para configurar los personajes centrales, veremos dibujos ricos en matices, complejos y bien delineados. Muchos de los personajes de segundo plano forman también retratos acabados cada uno dotado con personalidad. Otros hay que poseen menos rasgos distintivos, pero que constituyen arquetipos de determinado modo de vivir. «Negarse a hacer *psicologías*»(497), propone Morelli, pero no ha aplicado su teoría: las cualidades psíquicas son las más destacadas en los personajes de *Rayuela.* Sobre la apariencia externa, el pasado y la vida presente de los personajes no ha habido mucho que decir a lo largo del estudio precisamente porque el autor nos sumerge en el interior de sus creaciones que se caracterizan por la introspección y, además, en algunos casos sufren auténticas crisis psicológicas. La inquietud metafísica en muchos de los personajes de la novela se hace notar especialmente en Horacio, y constituye un rasgo muy representantivo de su carácter.

En los personajes que son más extrovertidos se acentúan otros rasgos caracterológicos que son menos profundos pero igualmente importantes para el moldeado de la figura. Sólo los comparsas ocasionales están faltos de esa materia viva y sustanciosa, sin ser palpable, que surge del temperamento, modo de ser y genio de un ser humano. Las rupturas en la presentación hacen que el misterio que rodea a los personajes se mantenga durante más tiempo y reflejan, como venimos diciendo de otros componentes, el desgarrón interior de algunos de ellos. El choque entre elementos conflictivos en el alma confiere un dinamismo interior al personaje, supliendo en cierto modo la falta de acción externa.

Si bien los *hábitos* pueden considerarse como constitutivos del carácter, les dedicamos un apartado por estimarlos manifestaciones más concretas y externas, casi palpables, que otras cualidades. Si en algún caso al estudiar el personaje no hemos tratado de forma independiente los hábitos, no es por falta de consecuencia, sino por considerarlos integrados en otra zona. Es difícil trazar una nítida frontera entre costumbres por un lado y gestos que, siendo en parte costumbres, delinean en cierta manera la apariencia externa de un personaje. Los repetidos gestos de algunos personajes secundarios tienen un significado alegórico. El tirarse del chaleco transmite la imagen de un funcionario estereotipado y los gestos maníacos de algunos enfermos mentales están representados por las caricias de la paloma del viejo o el entornar los ojos del 18. La frecuencia de ciertos ademanes puede revelar el origen de algún personaje, como en el caso de la ceremoniosidad de Wong. La costumbre de suspirar o de gruñir, por ejemplo, refleja una disposición anímica. Ya observamos la manía de lo insignificante y trivial en los protagonistas, lo cual subraya la importancia de lo cotidiano en esta novela que no relata acontecimientos heroicos. En nuestro estudio hemos comprobado repetidas veces cómo lo común y corriente adquiere dimensiones épicas. En esta categoría entran ciertos gestos y ademanes, como el cepillarse los dientes, que se convierten en el caso de *Rayuela* en elementos narrativos esenciales. Ello explica el porqué de la ironía de Horacio ante su extrañeza por el hecho de que falten los silbidos al tratarse de los héroes literarios. Precisamente en los actos diarios o en las cosas nimias puede encontrarse el misterio.

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

La costumbre de ir buscando alguna futilidad se convierte en un rito o en una ceremonia, como asimismo el fumar y el beber o la dedicación a la música y a los juegos. Estos otros hábitos son en menor o mayor grado denominadores comunes a los amigos y son trascendentales tanto para el individuo, como para la totalidad del mensaje. Después de citar una frase «existencialista» de Onetti, Leo Pollmann hace la siguiente anotación:

> En las novelas sudamericanas «se fuma mucho», lo que tiene motivo objetivo de que el consumo de cigarrillos es allí efectivamente muy grande. Al fumar le corresponde frecuentemente, y así también aquí, la significación de una especie de evasión impotente del «ennui» [10].

La interpretación es válida para una serie de personajes en *Rayuela* y es fácil añadir, entre otros, el beber o los juegos, puesto que estos hábitos transmiten la inquietud y agitación de las almas y hacen olvidar a los personajes o, al menos, ensordecer momentáneamente su angustia existencial.

Uno de los recursos que están a la disposición de un autor para crear seres vivientes y enteros es el de dejarles emplear un *lenguaje* que concuerde con el resto de su personalidad, porque, como dice Morelli, el lenguaje

> ... muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad (503).

Los personajes de *Rayuela* hablan el lenguaje que les resulta adecuado según la clase social, el nivel cultural y temperamento de cada uno.

Les identificamos por su modo de hablar, encontrando entre ellos las más diversas expresiones. «Siempre es así en las obras de Cortázar: es el lenguaje el que crea a los personajes, son éstos los que crean el mundo.» [11] Casi todos, sean hispanoamericanos o no, hablan porteño. Esto da testimonio del peso que tienen las raíces hispanoamericanas en el conjunto de la obra, peso que está patente, además, en el hecho de que Buenos Aires se llame el «lado de acá» y París el «lado de allá». El cosmopolitismo del mundo parisino se trasluce en la presencia de lenguas extranjeras, presencia ésta mucho más pobre en el lado bonaerense. Las invenciones lingüísticas de algunos personajes en un plano de juego tienen su correlato más serio en la desconfianza, en el rechazo, incluso, de las palabras, es decir, en el planteamiento metafísico del lenguaje.

De muchos de nuestros personajes no sabemos nada acerca de sus confrontaciones, reales o teóricas, con el *amor,* otros, en cambio, tienen en el amor su razón de ser. Hay que distinguir, ante todo, entre dos formas de expresiones del amor tales como se manifiestan entre las criaturas de la novela que nos ocupa: el amor humano en general y el amor entre hombre y mujer. Ambos son temas fundamentales en ella, a la vez que son determinantes en la cosmovisión de los protagonistas. Al lado de estas concepciones del amor que consideramos esenciales, hay otras, si bien muy en segundo plano. Así sucede con la homosexualidad, el lesbianismo y el autoerotismo. A veces nos preguntamos si *Rayuela* no es, ante todo, una novela de amor, de una amor absoluto que se expresa en todos los niveles y como fusión del cuerpo y del alma en un unidad mística nunca realizable en su totalidad. «Amor, ceremonia ontologizante dadora de ser» (120).

---

[10] Leo POLLMANN, *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica,* Ed. Gredos, Madrid, 1971, p. 88, n. 44.
[11] Graciela de SOLA, «*Rayuela*»: Una invitación al viaje», en Vincour-Tirri, *Op. cit.,* p. 82.

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

Teoría y práctica sobre los personajes en la Morelliana.

Los puntos de las conclusiones que traen citas morellianas nos permiten ver que las ideas de Morelli sobre la apariencia externa, la vida y el lenguaje corresponden a la presentación de los mismos componentes en *Rayuela;* el nombre, en cambio, no se da como lo quisiera él. Por lo que se refiere al carácter de los personajes resulta que, de las citas mencionadas, hay una que apoya y otra que desmiente sus intenciones. Se encuentran en la novela otras que siguen la misma línea, pero no hemos podido hacer un catálogo de todo lo que dice Morelli a este respecto. Si retomamos también el lema de nuestro estudio, «cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres», consta que su propósito es éste: evitar psicologías y construcción de caracteres. En tanto que consideramos el resultado de la tarea del autor como se nos presenta en las páginas de la novela, no hay descripciones ni construcción sistemática de la psique, de la idiosincrasia o del comportamiento de los personajes. Las dosis con que vienen dados estos elementos son nimias y faltan, las más de las veces, los eslabones visibles entre uno y otro detalle. Los personajes, ¿carecen por ello de psicología, no están construidos sistemáticamente? Ateniéndonos en primer lugar a los personajes principales, son las vicisitudes psicológicas, ante todo, las que tienen más relieve y prácticamente todos los componentes convergen en reflejar el mundo interior de las criaturas ficticias. La aparente discontinuidad oculta una construcción arquitectónica minuciosa donde cada detalle caracterológico está en su sitio tal como lo hemos advertido en nuestro análisis. No es que no haya ninguna incongruencia, pero éstas son más bien escasas. Hay muchos rasgos antagónicos, como en la misma realidad, pero sólo contribuyen a moldear personajes complejos y convincentes. No hay la menor duda: los personajes tienen coherencia y han sido «construidos» y prefijados escrupulosamente en el taller del autor o en su mesa, «exactamente el lugar para que se sentara a escribir Balzac y no Morelli» (495). Así vemos cómo, en su conjunto, la configuración de los personajes de *Rayuela* debe mucho, tanto a la novela tradicional, como a la nueva novela. Acaso esto explique lo pedante de la «nota pedantísima de Morelli» (452).

B. Estructuración del conjunto humano

Los gráficos que presentamos a continuación sobre los personajes centrales y su contorno, así como los que tienen relación con las colectividades que hemos estudiado, muestran la estructuración del conjunto humano en la obra. El grupo anteriormente denominado «la gente del barrio» lo hemos reducido a «la pensión Sobrales». Los seres que hemos llamado personajes-puente o figuras catalizadoras apenas tienen más contorno que la que se da en el esquema de Horacio en los tres primeros casos, en el del Club de la Serpiente, en el caso de Morelli, y, finalmente, en el de la pensión Sobrales en el caso de Gekrepten.

Hay que observar que algunos personajes ocasionales que figuran en el esquema de algún personaje principal o de uno de los grupos, a veces no han sido mencionados en el análisis de dicho personaje, a veces aparecen en otro contexto y ocurre, incluso, que no los incluyamos para no cargar la presentación con detalles sin importancia. Por otro lado, los esquemas tampoco pueden abarcar de un modo exhaustivo todo lo que se refiere a las criaturas ficticias. Pueblan la novela muchos comparsas que crean el fondo y ambiente de ciertas situaciones.

Los gráficos se explican con los signos siguientes:

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

– – – – – – – – pasado de la acción novelesca

———— presente de la acción novelesca

. . . . . presencia constante

————► está en función del personaje indicado por la flecha

◄———— intercambio
————►

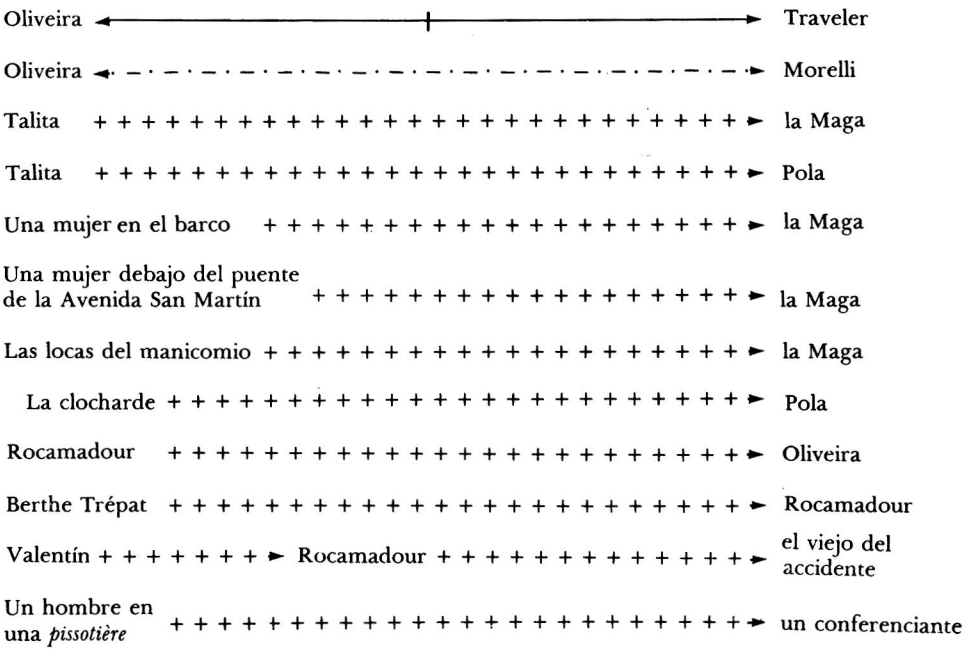
◄———— oposición

+ + + + + + + ► un personaje se transmuta en otro

◄———+———► desdoblamiento

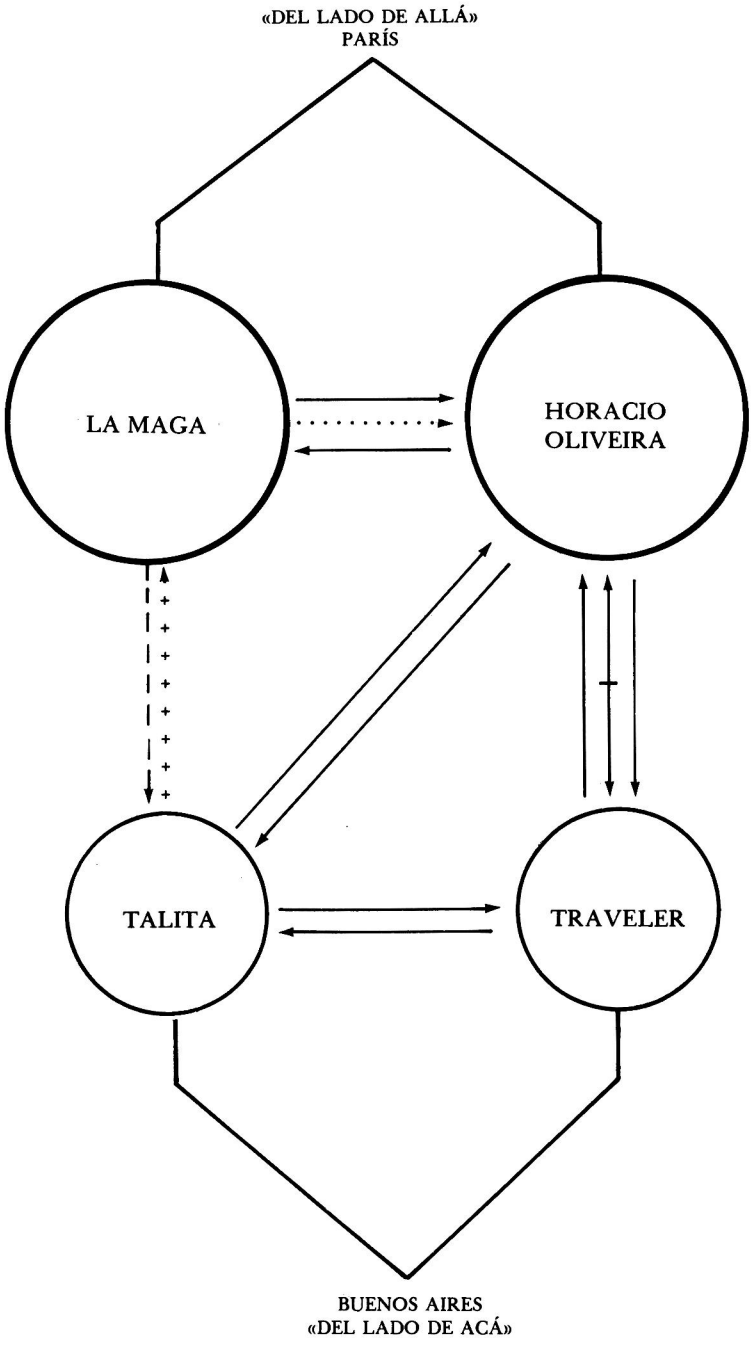
◄· – · – · – · ► *alter ego*

Antes de presentar los esquemas que siguen, queremos advertir algo sobre: *desdoblamiento, alter ego* y *transmutaciones*. Para no complicar los gráficos no hemos indicado siempre los presentes fenómenos en los personajes secundarios. Por esta razón hacemos aquí una lista que creemos completa. En lo referente al término «desdoblamiento» remitimos al lector a la discusión en el apartado correspondiente. Los casos de «repetición» y «oposición» entre personajes aislados no los hemos expuesto sistemáticamente ya que podrían multiplicarse innecesariamente.



BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

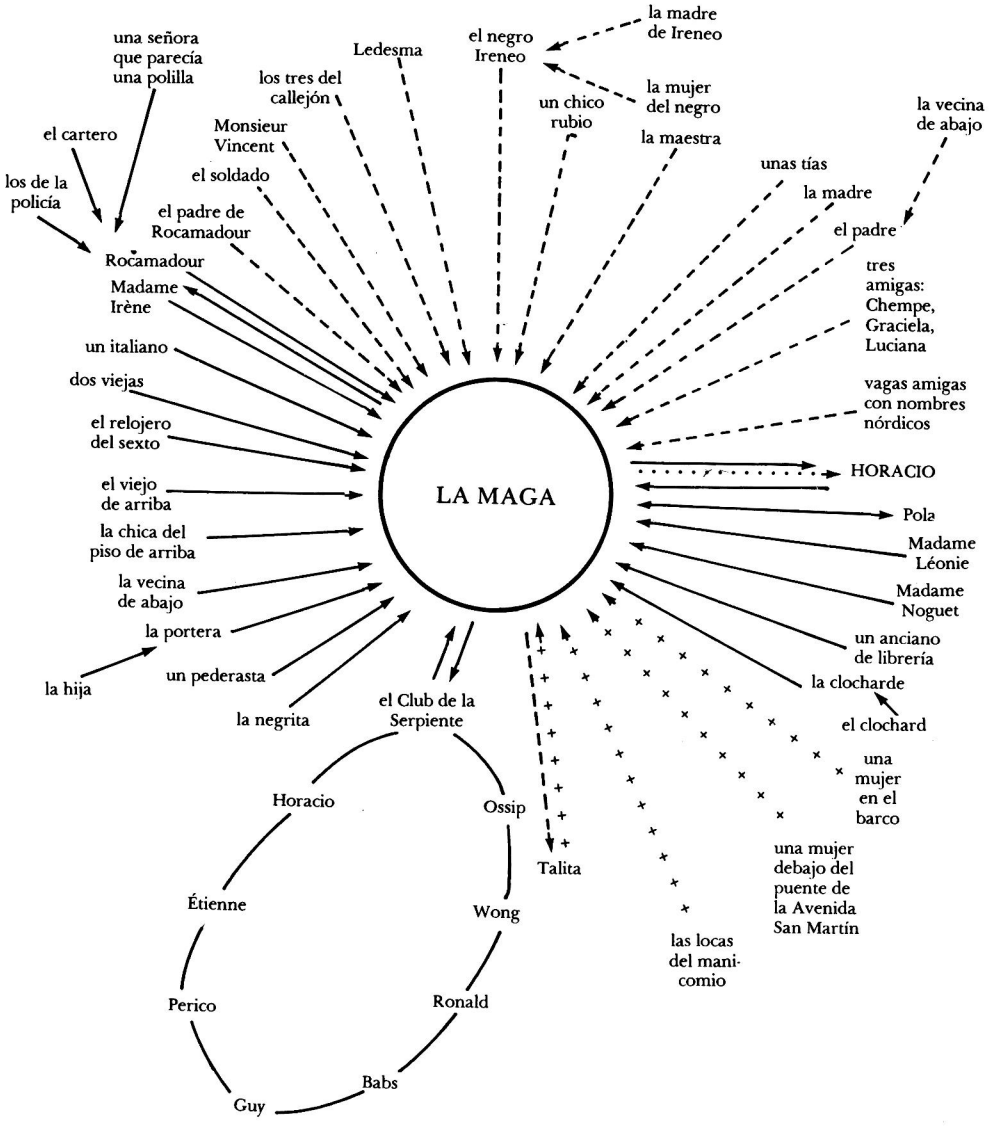
EL NÚCLEO HUMANO DE LA NOVELA



BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar

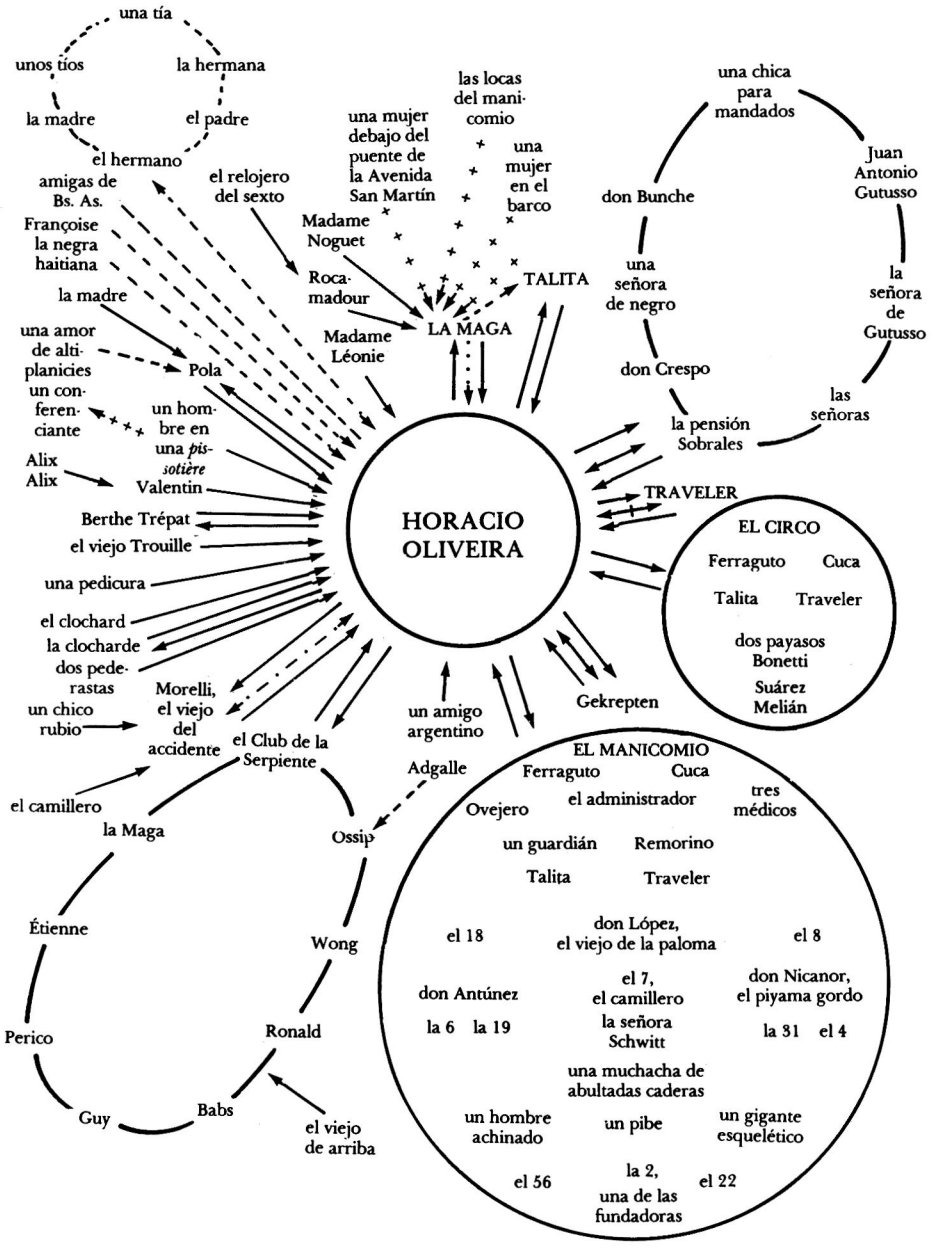
Centro Virtual Cervantes

LA MAGA Y SU CONTORNO



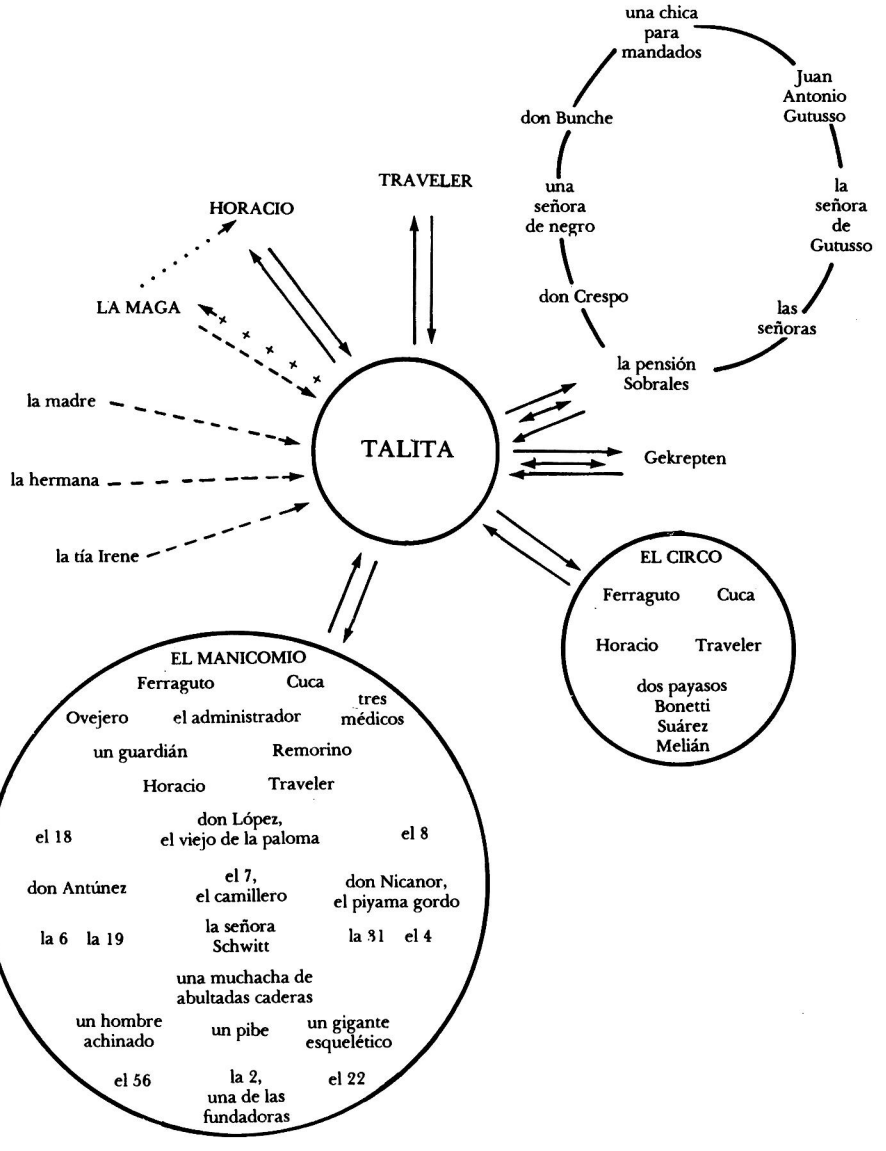
BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

HORACIO OLIVEIRA Y SU CONTORNO



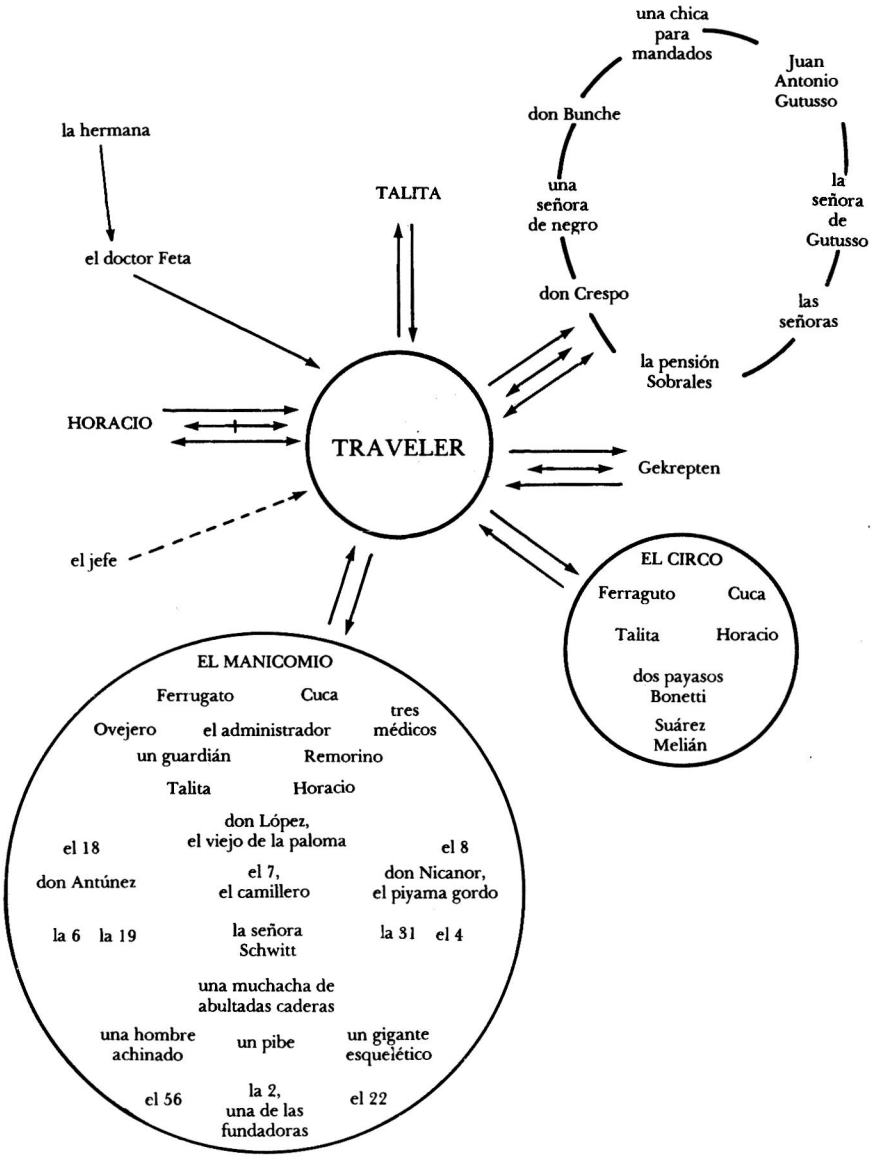
BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

TALITA DE TRAVELER Y SU CONTORNO



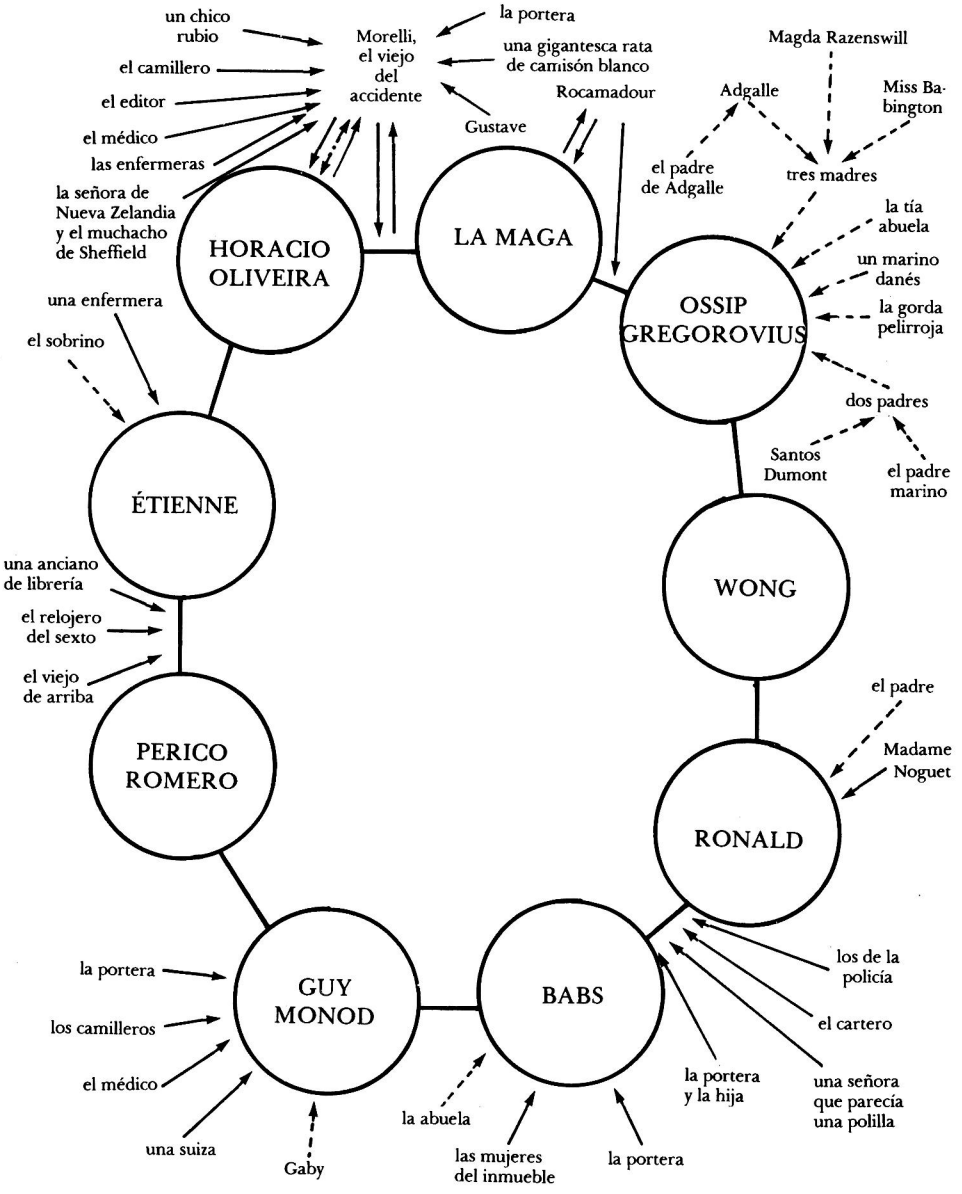
BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

MANUEL TRAVELER Y SU CONTORNO



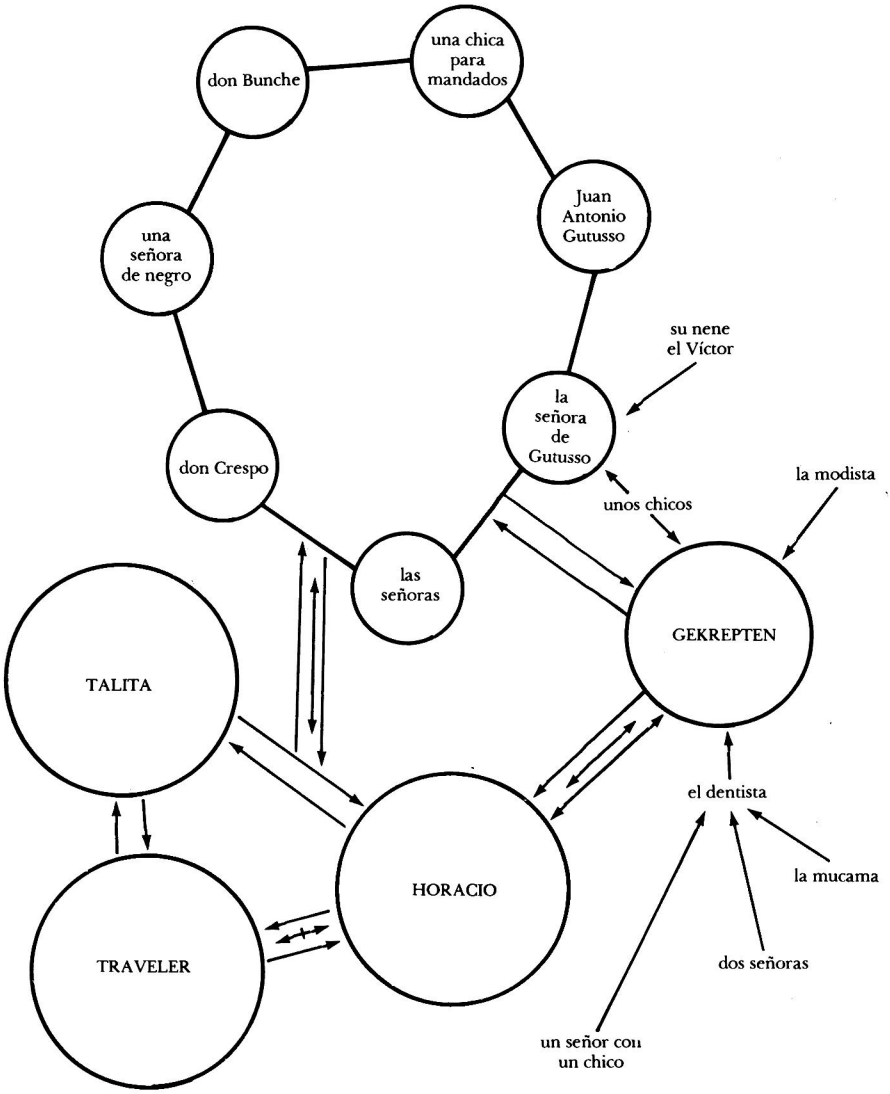
BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

EL CLUB DE LA SERPIENTE Y SU CONTORNO



BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

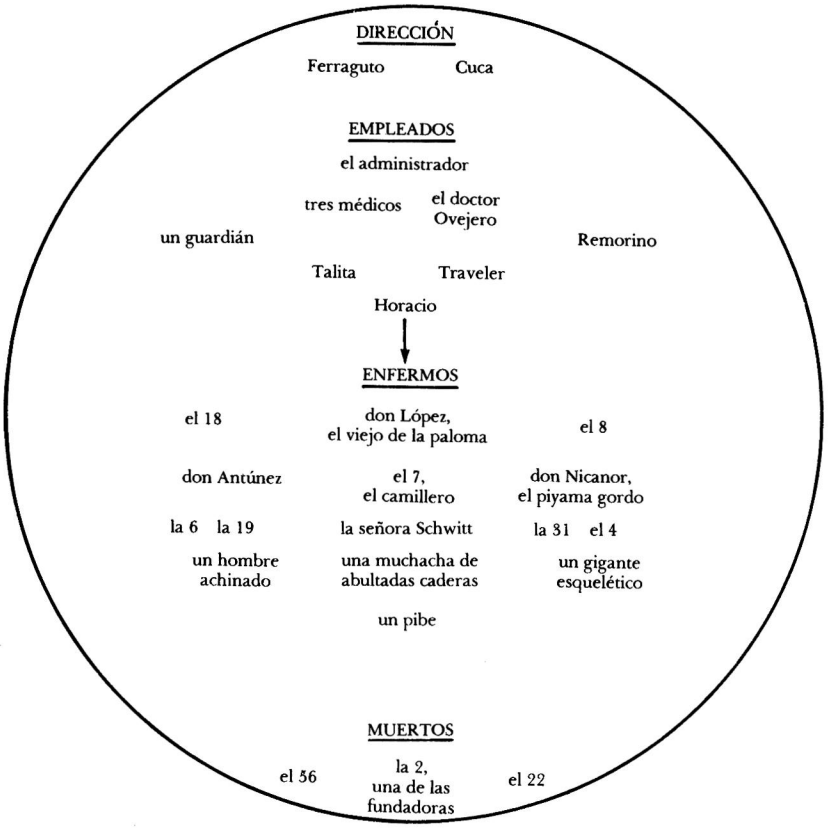
LA GENTE DEL BARRIO-LA PENSIÓN SOBRALES



BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

EL CIRCO Y EL MANICOMIO





BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

> El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. La coquetería y la petulancia de Morelli en este terreno no tenían límite (535).

En las constelaciones que forman las criaturas ficticias de *Rayuela* hay dos astros fijos: Horacio Oliveira y la Maga. Los gráficos indican cómo en torno a ellos giran gran número de satélites: los personajes que están en función de ellos. Podrían interpretarse los esquemas como un reflejo de sus almas respectivas. En el conjunto de líneas que convergen hacia la Maga hay una armonía que muestra la que irradia de su persona. Esto no excluye el que también en su alma haya un fondo oscuro. En cambio las mallas intrincadas de líneas en torno a Oliveira forman una red, símbolo de las fuerzas amigas y de las enemigas en las que está presa su alma inquieta.

Talita y Traveler apenas están más perfilados que algunos otros personajes, no conllevan muchos personajes secundarios, salvo los de las colectividades en las que se integran.

En los mundos cerrados de *Rayuela* viven los personajes sin mucho contacto con el resto de la humanidad. Entre estos mundos cerrados y los mundos abiertos se mueven los personajes-puente.

La estructuración del conjunto humano de *Rayuela* obedece al mismo rigor que el que se observa en la configuración de los individuos.

El lector que se arriesgue a «ordenar» esté mundo complejo y aparentemente caótico es precisamente el «verdadero y único personaje» (497), el que le interesa a Julio Cortázar. Este personaje único, al acompañar a las criaturas ficiticias en su peregrinación a través de la *Rayuela,* en busca del cielo, se solidariza con ellas:

> ... yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres (507).

BOLETÍN AEPE Nº 31. Brita LAURELL BRODIN. Criaturas ficticias y su mundo, en «Rayuela» de Cortázar
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes