

 Open access • Journal Article • DOI:10.1007/BF00999781

Rayuela de Julio Cortázar: novela (post)modernista — [Source link](#)

Maarten Steenmeijer

Institutions: Radboud University Nijmegen

Published on: 01 Apr 1995 - Neophilologus (Wolters-noordhoff b v)

Topics: Historical linguistics, Syntax, Comparative linguistics and Philology

Share this paper:    

View more about this paper here: <https://typeset.io/papers/rayuela-de-julio-cortazar-novela-post-modernista-20gof2qxrr>

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/28267>

Please be advised that this information was generated on 2022-05-30 and may be subject to change.

RAYUELA DE JULIO CORTAZAR: NOVELA (POST)MODERNISTA

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general (. . .) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición"

Una de las pruebas más contundentes de que la literatura hispanoamericana se ha emancipado incorporándose a un contexto internacional, es que la nueva narrativa ocupa un lugar prominente en los estudios comparativos sobre el postmodernismo. Es más: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y algunos otros autores se encuentran entre los valores consagrados del postmodernismo.

A esto hay que añadir que, desde la perspectiva históricoliteraria, el postmodernismo hispanoamericano ofrece una notable particularidad, precisamente por su relación atípica con el modernismo.¹ Si en Europa y los EE.UU. el postmodernismo surgió después de la segunda guerra mundial como una reacción contra el modernismo y, al mismo tiempo, como una continuación de esta poética (cuya época de florecimiento hay que ubicar entre 1910 y 1940), en Hispanoamérica apenas es posible distinguir la etapa del modernismo de la del postmodernismo, ya que ambas poéticas coinciden en un mismo período: el de la "nueva novela", que empezó en los años cuarenta. No es que el modernismo estuviera completamente ausente en las décadas anteriores (piénsese en la obra de Roberto Arlt, María Luisa Bombal y Eduardo Mallea, por ejemplo), pero era más bien una presencia marginal por aquel entonces, ya que, como se sabe, imperaba la variante tardía del realismo decimonónico que se suele denominar el criollismo.

Es sólo con la "nueva novela" que se introduce plenamente el modernismo en el orbe hispánico de América. Señal de ello son las lecturas predilectas de los mismos autores hispanoamericanos durante sus años de formación, confesadas en más de una ocasión (y con mucho fervor). Se leía más a Faulkner, Woolf, Proust, Kafka y Joyce que a Rivera, Güiraldes y Gallegos (Steenmeijer 1992). Pero claro está que la muestra más palmaria de esta influencia hay que buscarla en la misma literatura hispanoamericana, que ha producido muchas novelas regidas por el código modernista. Entre ellas figuran obras ya clásicas como *El pozo* de Juan Carlos Onetti, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *La hojarasca* de Gabriel García Márquez.

Según mi criterio, no sería impropio interpretar *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar desde la perspectiva del modernismo. Lo digo con alguna cautela, ya que se suele considerar la *magnum opus* del cronopio argentino como una novela postmodernista, como luego se verá.² Sin descartar sus lazos con

el postmodernismo – ni mucho menos – quisiera subrayar la presencia de elementos modernistas en *Rayuela* y defender la tesis de que esta novela oscila entre el modernismo y el postmodernismo. Lo que me propongo aquí es explorar esta dialéctica, empezando por deslindar los conceptos de modernismo y postmodernismo.

El modernismo plantea la realidad como una noción problemática: compleja, polifacética, incoherente y difícil de abarcar. La concibe como una experiencia subjetiva. Es decir, para el hombre moderno, la realidad no puede ser más que una *interpretación* de la realidad. Además, el modernismo pone en tela de juicio la relación entre lenguaje y mundo, dándose cuenta de que los lazos entre las palabras y los conceptos a que se refieren no son naturales sino convencionales, por lo cual los significados no son fijos sino equívocos y susceptibles de desplazamientos. Esta desconfianza hacia el lenguaje explica la notable presencia de la autorreflexión en la narrativa modernista: el narrador suele rendir cuenta del carácter artificial de su propia composición, o bien explícita, o bien implícitamente.

Los modernistas, pues, levantaron un muro entre el hombre y el mundo, dudando de su capacidad de conocer, describir, explicar y dominar la realidad. Persuadidos de sus limitaciones epistemológicas, no concebían la novela como una representación de la realidad sino más bien como una búsqueda de ella.

Se puede concluir que el rasgo dominante del modernismo es su carácter epistemológico. Como explica Brian MacHale,

modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as (. . .): “How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?” Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on. (McHale 1987: 9)

Para expresar esta duda epistemológica, los modernistas acudieron a procedimientos que recalcan las actividades de la mente (el monólogo interior, el flujo de la conciencia) y que acentúan las restricciones epistemológicas de ésta: limitando la focalización a la de un solo personaje o yuxtaponiendo distintos puntos de vista equivalentes (o sea, no privilegiando ninguno de ellos); dislocando el orden cronológico, cronométrico y lógico; emancipando lo irracional y sus expresiones (los deseos, las pasiones, los instintos, los sueños, los actos gratuitos). Se trata de estrategias de lo que los formalistas denominaron la *forma impedida*, que no sólo afectan a los personajes sino también al lector, ya que éste suele compartir la visión limitada e hipotética de aquéllos.

El personaje modernista, para terminar, suele ser un solitario, un enajenado, al que el mundo se le antoja como ambiguo, caótico y difícil cuando no imposible de abarcar. En su automarginación, y dándose cuenta de sus

propias limitaciones epistemológicas, busca alguna coherencia en el mundo, algún orden, algún sentido. En su riguroso estudio comparativo "The Post-modern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism" concluye Bertens que

(. . .) in practically all recent concepts of Postmodernism the matter of ontological uncertainty is absolutely central. It is the awareness of the absence of centers, of privileged languages, higher discourses, that is seen as the most striking difference with Modernism that, in the view of practically all critics, still clung to certain centers and tried to avoid the consequences of the radical indeterminacy that Postmodernism has accepted. (Bertens 1986: 46)

El postmodernismo radicaliza las cuestiones epistemológicas destacadas por el modernismo poniendo de relieve, en primer lugar, cuestiones ontológicas, es decir cuestiones que se refieren al ser y, en particular, a(1) (los) mundo(s) en que el personaje (el lector, el hombre) se encuentra. Como señala McHale, la ficción postmodernista

deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls "post-cognitive": "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?" Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on. (McHale 1987: 10)

En la prosa postmodernista, el lector no se enfrenta con un mundo claramente delimitado – que puede ser nuestro mundo actual, pero también un mundo histórico (caso de la novela histórica), un mundo futuro (la ciencia ficción), un mundo maravilloso (los cuentos de hadas) – sino con distintos mundos que se entremezclan, se enredan.

Estrechamente vinculado con estas preocupaciones ontológicas está el escepticismo lingüístico de los postmodernistas. Como los modernistas, ponen en entredicho la relación entre la representación de la realidad y la realidad como *Ding an sich*. Sin embargo, hay una gran diferencia, ya que los postmodernistas rechazan el a priori modernista de que el lenguaje es un instrumento dominado por el hombre. Según ellos, es más bien al revés: el lenguaje domina al hombre. Huelga decir que con esta soberanía del lenguaje quedan hechos añicos valores modernistas como la autenticidad y la individualidad humanas.

Pasemos revista a los rasgos postmodernistas atribuidos a *Rayuela* en los estudios comparativos sobre el postmodernismo. Se destacan dos: su estructura y su crítica del lenguaje. Presentando una estructura abierta, *Rayuela* apela inequívocamente al lector a participar en la creación del texto (Higgins 1991; McHale 1987; Ortega 1988; Toro 1991) y se resiste a cualquier fijación interpretativa (Higgins 1991; Thiher 1987; Ermarth 1992). Respecto a la crítica del lenguaje, Sommer señala "a kind of existentialist

masochism that understood linguistic structures as traps or no-win games” (Sommer 1986: 312) mientras que Ortega se centra en la crítica de la representación, que reta “the ethnocentrism and the academic authority of the modernist canon” (Ortega 1988: 198).

Dado el enfoque panorámico que tienen la mayoría de los estudios comparativos examinados, no es de extrañar que no pretendan ofrecer un análisis exhaustivo de *Rayuela* como novela postmodernista. Sólo Thiher (1987), Ermarth (1992) y McHale (1987) profundizan en el tema. El primero caracteriza *Rayuela* como “a postmodern *locus classicus* of a work that purports to offer an aleatory structure” (Thiher 1987: 168). Poniendo de relieve sus elementos retórico-lúdicos, Thiher analiza, entre otras cosas, la estructura y los juegos lingüísticos. Afirma que, al ofrecer distintas opciones de lectura, la novela de Cortázar plantea una pluralidad de órdenes narrativos, con lo cual la noción del significado único queda despedazada. Ermarth, en su estudio sobre la modificación de la temporalidad emprendida por el postmodernismo, sostiene que si el lector sigue las remisiones de tablero, “there is no possibility of historical time, with its linear relation between past and future.” (Ermarth 1992: 126)

Quisiera añadir, sin embargo, que los efectos de esta pluralización narrativa en el mundo representado por *Rayuela* son más bien modestos, puesto que, en esencia, las dos lecturas propuestas al principio de la novela ofrecen el mismo hilo narrativo: la frenética búsqueda de una realidad más auténtica emprendida por Horacio Oliveira.³ Me atrevería a añadir que puede considerarse la lectura propuesta por el tablero de dirección como una ampliación de la lectura corrida, ya que los capítulos prescindibles de la tercera parte se intercalan entre los de la primera y la segunda sin que se produzca cambio alguno en el orden de lectura de éstos.⁴ Además, por diversa que sea la acción de los capítulos prescindibles sobre la historia principal – la complementan, la comentan, la ironizan –, ellos no contradicen ni rompen la ontología dominante en *Rayuela*: la búsqueda metafísica de Horacio Oliveira. Además, por complicada que sea la estructura narrativa llena de saltos temporales y espaciales (incluso en la lectura corrida), esta búsqueda se desenvuelve en un tiempo y espacio bien delimitados, roídos – eso sí – por algunos elementos perturbadores.⁵ Siguiendo el orden de lectura propuesto por el tablero de dirección, es posible interpretar los capítulos prescindibles dentro del marco de la historia principal, por varios puros que sean éstos: escenas que amplían las andanzas parisienses y porteñas de Horacio, textos metaliterarios de Morelli, citas de muy diversa índole, recortes de periódicos.⁶ La ruptura de esta ontología sólo se produciría si el lector se tomara la libertad de negar el tablero de dirección para vagar por iniciativa propia por la novela. Sin embargo, ésta no es, en el fondo, una libertad específica de *Rayuela*, sino válida para cualquier novela.

Son reveladoras, en este contexto, las medidas de precaución tomadas por Cortázar para que el lector no se pierda. Me refiero a la misma pre-

sencia del tablero y a las indicaciones en el texto (en cada página figura el número del capítulo). Por otra parte, conviene añadir que el autor no impide al lector ir a construir su propia rayuela, pues su introducción al tablero afirma que "a su manera este libro es muchos libros." Casi es innecesario decir que, desde este enfoque, la ontología del mundo representado en *Rayuela* se pone en peligro. Sin ir más lejos: si el lector no terminara la lectura corrida al final del capítulo 56 y continuara leyendo los capítulos prescindibles en el orden en que están impresos, vería cómo se destruye la ontología erigida en las dos primeras partes. Es decir que entonces sí se enfrentaría con una pluralización de mundos.

En cualquiera de las dos lecturas de *Rayuela* sugeridas por el autor sobresale la presencia de Oliveira y de sus estados de conciencia. No cabe duda de que él es el narrador y el focalizador interno más importante.⁷ Pues bien, por las preocupaciones epistemológicas de este perseguidor de lo absoluto, por su afán razonante y (des)ordenador, por su hiperconciencia, su marginación voluntaria, su rechazo radical de la civilización de la que forma parte y sus fervorosos intentos de trascenderla buscando otro orden más auténtico, el protagonista de *Rayuela* está profundamente vinculado con el modernismo.

El origen del radical descontento de Oliveira es su rechazo de lo que considera el núcleo conceptual de la civilización occidental, i.e. su cosmovisión dualística, que se remonta a Platón y que ha llegado a su paroxismo en el siglo veinte (Brody 1976: 9-10; Boldy 1980: 7). Tanto en París como en Buenos Aires, Oliveira se esfuerza por superar esta cosmovisión buscando una realidad más íntegra y auténtica. Esta creencia en *otra* realidad más esencial y el incontenible afán de buscarla recalcan la afinidad del personaje cortazariano con el modernismo. De igual modo funcionan los actos gratuitos, de fuerte presencia en *Rayuela* (como luego detallaré) y tan característicos del modernismo.

Las dos primeras partes de *Rayuela* marcan otras tantas fases en el aprendizaje de Oliveira (que mejor podría denominarse desaprendizaje o deseducación). En París, Oliveira es aún un ser razonante, muy a pesar suyo. Incluso durante los actos gratuitos – en que "viviendo absurdamente" espera "romper alguna vez este absurdo infinito" (Cortázar 1988: 242) – Horacio apenas puede dejar de dudar, de suponer, de teorizar, de especular, de argüir, o, en síntesis, de discurrir. Esto se manifiesta claramente en sus encuentros con el otro sexo. Mediante la Maga – su gran amor, encarnación de la intuición, de lo irracional, de *la vida* – Oliveira se da cuenta de lo que *no* es y de su incapacidad de nadar los "ríos metafísicos": "Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada." (ídem: 234) Tampoco el absurdo encuentro con Berthe Trépat – acto gratuito por antonomasia – le pone en condiciones de ver "la verdadera figura del mundo" (ídem: 369). No es capaz de dejar de razonar, de discurrir. Por otra parte, es significativo que la primera parte de *Rayuela* termine con una epifanía, que se produce durante

el encuentro con la *clocharde* Emmanuèle, otro acto gratuito durante el cual Horacio va descendiendo más y más en lo absurdo.

De hecho, en la segunda parte se nota un cambio sustancial en Oliveira. Su tendencia de razonarlo todo, ha disminuido considerablemente. No es que deje de argüir ni de reflexionar – sigue publicando la historia de su vida en edición crítica – pero mucho menos que en París. A este respecto, es significativo que se niegue a hablar de sus experiencias parisienses con sus amigos Traveler y Talita. Se desplaza de la contemplación a la acción: va a trabajar. Y, por más señas, en dos sitios que tienen connotaciones surrealistas inequívocas: un circo (el juego) y un manicomio (la locura).

En esta fase de la deseducación de Oliveira, Traveler y Talita van a desempeñar el mismo papel que la Maga, Pola, Berthe Trépat y Emmanuèle en la etapa parisiense: le sirven a Oliveira de puente humano en sus intentos de llegar a la otra orilla. Así, sus dos amigos argentinos participan en los dos principales actos gratuitos en el “lado de acá”: el episodio del tablón y el del “atentado” al final. Es revelador que ahora también esté implicado un hombre (Traveler) – lo que podría implicar una superación de la supremacía heterosexual – y que, además, Traveler y Talita no funcionen como individuo, como fue el caso de las amantes parisienses de Oliveira, sino como pareja. O sea, los “ejercicios a contrapelo” protagonizados por Horacio ya no se practican entre dos, sino entre tres personas. Cambio importante, que podría interpretarse como un gran salto hacia adelante en el desaprendizaje de Horacio, ya que el triángulo del cual va a formar parte podría implicar una superación del dualismo tan aborrecido por él: el número tres es símbolo de la síntesis espiritual. Asimismo, la sensación de que “nuestra relación es casi química, un hecho fuera de nosotros mismos” (Cortázar 1988: 439) – clara referencia al libro morelliano esbozado en el capítulo 62 y a las figuras transindividuales postuladas por Oliveira y Cortázar – apunta hacia un paso fundamental.

No obstante, de todo esto no se puede concluir que se haya producido la metamorfosis tan anhelada por Oliveira, ya que al final del capítulo 56 – con el cual termina la lectura corrida – la novela nos deja en la incertidumbre. Puede ser que Oliveira se tire por la ventana (o se caiga) y así se mate, pero también puede ser que, tirándose o no, sobreviva la crisis, posibilidad sugerida por los últimos capítulos según la lectura propuesta en el tablero de dirección (suponiendo que estas escenas no fueran imaginaciones de Horacio, lo cual sería otra opción, y pasando por alto otras ambigüedades ontológicas en y entre ellas), en que vemos a un Horacio que no sólo está reponiéndose sino que, además, por fin parece haberse reconciliado con la existencia. Sin embargo, no queda excluida la posibilidad de que su recuperación sea momentánea, que Horacio sólo haya entrevisto el kibbutz del deseo sin alcanzarlo y que, por consiguiente, no tenga más remedio que continuar su persecución. De igual modo, no queda excluida la posibilidad de que se haya vuelto loco, e incluso de que rea-

parezca "en Guatemala convertido en un hombre de negocios" (Hernández 1991: 732).⁸

Al final de la novela – un oxímoron, ya que *Rayuela* no tiene fin – Cortázar nos enfrenta, pues, con una pluralización de mundos, cualquiera que sea la lectura escogida por el lector. Así, la búsqueda marcadamente modernista de Oliveira desemboca en una incertidumbre ontológica post-modernista.

Volvamos sobre la crítica del lenguaje, el segundo elemento que, según la crítica, vincula *Rayuela* con el postmodernismo. Respecto a los esfuerzos de revolucionar el lenguaje, conviene distinguir entre los intentos de Oliveira, los de Morelli y los del mismo Cortázar. ¿Qué es lo que emprende cada uno de ellos? El afán renovador se evidencia más en Morelli, cuyos escritos protagonizan gran parte de los capítulos prescindibles. En ellos, Morelli expone sus ideas y sus ideales respecto a una nueva literatura y un nuevo lenguaje más auténticos que rompan con la tradición estancada y opresiva en la cual está encerrado el hombre moderno. Resulta, no obstante, que el viejo escritor es sobre todo un teórico. No para de meditar, de especular y de razonar sobre *otra* literatura, pero apenas da el siguiente paso: componerla. Sus escritos son más instrucción que creación.

Por lo que toca a Oliveira, él sí pone en práctica la teoría, *ma non troppo*: sus juegos con la ortografía (la inserción de una h mitigadora ante ciertas palabras) y el lenguaje (el glíglico, los juegos en el cementerio, las preguntas-balanza) sólo roen los fundamentos del discurso, sin destruirlos. Además, ellos no tienen más que un papel modesto en su discurso.

Cortázar está en la misma línea. Como hemos visto, cualquiera de las dos lecturas sugeridas por el autor revela, en líneas generales, una trama (la búsqueda de Horacio Oliveira de una esencia existencial auténtica), un mundo (el nuestro) y unos personajes con una ontología inequívoca. Una de las raras excepciones sería el capítulo 34, en que el mundo 'real' del monólogo interior de Horacio se entreteje con el mundo ficticio de *Lo prohibido* de Galdós. No obstante, no sería aventurado entender esta interpenetración de mundos dentro de un marco psicológico: el lector tiende a interpretar ambos mundos – el mundo proyectado por la novela de Galdós y el proyectado por la novela de Cortázar – como productos de la mente de Horacio, que lee y comenta una de las novelas predilectas de la Maga.⁹ Los juegos con la ortografía (ver el capítulo 69, v.gr.) y con el lenguaje (aglutinación de palabras, frases inacabadas y otras interrupciones del discurso) son más bien modestos, tanto en su frecuencia como en sus efectos discursivos. Incluso en el caso del experimento más radical – la escena en glíglico en el capítulo 68 – hay que concluir que "Cortázar's semi-invented signifiers are, moreover, a representation of what an invented language might be, and not really an actualized invention." (Thiher 1987: 173)

Concluyo, pues, que tanto Morelli como Oliveira como Cortázar denuncian el lenguaje tradicional pero que no llegan a crear uno nuevo. Así

como las epifanías de Horacio no son más que entrevisiones del nuevo modo de vivir tan anhelado por él, el lenguaje de *Rayuela* no hace más que apuntar al nuevo lenguaje. En la novela de Cortázar no sólo se destaca la inaccesibilidad misma de la esencia buscada por Horacio, sino también la deficiencia del lenguaje para expresar los momentos en que Horacio parece entreverla, deficiencia que se evidencia, asimismo, en el hecho de que Horacio sólo sea capaz de *aludir* a esa otra realidad acudiendo a términos aproximativos: la verdadera figura del mundo, el centro (del mandala), el kibbutz del deseo, el reino milenario, la última casilla (de la rayuela), un alto previo a todo camino. Le falta la palabra esencial.

Pero aun así y todo, conviene subrayar que a pesar de los intentos fallidos, *Rayuela* sigue postulando la existencia de figuras transindividuales, de una realidad y un lenguaje más auténticos y profundos, así como la posibilidad de alcanzarlos.¹⁰ Lo que hace la novela de Cortázar es, sobre todo, poner de relieve los límites y la deficiencia de nuestra realidad y nuestro lenguaje, pero sin resignarse ante ello, como sería el caso de una novela postmodernista *pur sang*. Al contrario: *Rayuela*, novela manifiestamente didáctica, incita a buscar este otro lenguaje y esta nueva realidad, aunque no excluye la posibilidad del fracaso.

Esta ambigüedad recalca la doble afinidad de *Rayuela* con el modernismo y el postmodernismo, afinidad que ya hemos señalado en su estructura y en el temple de su protagonista. La novela postula una realidad auténtica más allá de la nuestra, con la cual corresponderían una literatura y un lenguaje más auténticos; al mismo tiempo, pone en entredicho la misma existencia de esta otra realidad y este otro lenguaje mostrando una serie de intentos frustrados de alcanzarlos. Sea como sea, oscilando entre el modernismo y el postmodernismo, *Rayuela* es una novela ejemplar de la nueva narrativa hispanoamericana, que, como ya queda dicho, se caracteriza por la presencia simultánea de estos dos códigos. La fusión de estas dos poéticas en *Rayuela* es, según mi criterio, otra muestra más del vitalísimo afán y de la gran capacidad de síntesis tan característicos de la narrativa hispanoamericana a partir de los años cuarenta. Además, justo por no estar dominada por ninguno de estos dos códigos, *Rayuela* ha logrado esquivar el dualismo tan aborrecido por Oliveira, Morelli y el mismo Cortázar.¹¹

Department of Spanish
Catholic University of Nijmegen
6500 HD Nijmegen
The Netherlands

MAARTEN STEENMEIJER

Notas

1. Para evitar malentendidos conviene tener presente que no me refiero a los dos movimientos poéticos que, a finales del siglo pasado y principios de éste, revolucionaron la literatura hispanoamericana, sino a lo que en el mundo anglosajón se denomina *modernism* y *postmodernism*, conceptos que luego especificaré.

2. El único crítico que ha relacionado *Rayuela* con el modernismo es Brian McHale, que pone de relieve la obsesión del protagonista con "the classic Berkeleyan (and late-modernist) epistemological problems of solipsism (. . .)." (McHale 1987: 79)

3. En este respecto *Rayuela* difiere fundamentalmente de *Terra nostra* de Carlos Fuentes, otra novela estructurada como un tríptico. Como afirma McHale (1987: 52), la pluralización de mundos en *Terra nostra* sí se extiende al mismo mundo ficticio representado en la novela, que se disuelve en una multiplicidad de mundos. Por lo tanto, la pluralización en *Terra nostra* es verdaderamente ontológica.

4. Quizás no estaría demás señalar que la segunda lectura no prescinde de ningún capítulo de la primera lectura. Ciertamente falta el capítulo 55, pero éste se encuentra repartido entre los capítulos 129 y 133. (Véase el excelente estudio de Ana María Barrenechea 1968).

5. Por ejemplo, el hecho de que la primera parte se desenvuelva en lo más frío del invierno parisiense y la segunda en lo más cálido del verano porteño podría implicar una contradicción espacio-temporal, ya que Francia y Argentina están situadas en hemisferios opuestos. (Ezquerro 1991: 618) Además, vale la pena señalar el desplazamiento ontológico que se produce en las referencias espaciales implicadas en los títulos de las tres partes: "Del lado de allá" tiene una referencia espacial real, incluso en su interpretación simbólica (París, símbolo del exilio), así como "Del lado de acá" (Buenos Aires, símbolo del Edén perdido), pero "De otros lados" tiene más bien una referencia espacial textual (los mismos capítulos prescindibles). Asimismo, conviene señalar que algunos capítulos prescindibles que tienen su acción en Argentina están insertados en la secuencia de París y al revés (Barrenechea 1968: 77) y que no siempre está claro si los recortes incorporados en la tercera parte son auténticos o ficticios. Estas transgresiones apenas ponen en tela de juicio la ontología dominante, aunque sí afirman la tesis de que *Rayuela* linda con el postmodernismo.

6. *Rayuela* ha producido una literatura secundaria muy numerosa. Sorprendentemente, entre ellas falta, hasta ahora, un estudio que siga en detalle la lectura a saltos y analice cada salto en la rayuela propuesta por Cortázar en el tablero de dirección.

7. Para darse una idea de la importancia de Horacio en la construcción del mundo erigido en *Rayuela*, sólo hay que pensar en la Maga tal como está representada en la novela: sólo en su carta a Rocamadour (capítulo 32) tiene voz propia. Por lo demás, al nivel diegético dependemos de la mediación de Horacio para formarnos una imagen de ella.

8. El destino desconocido de la Maga al final de la primera parte – ¿Se arrojó al Sena? ¿Siguió viviendo en París? ¿Se mudó a otra parte? – podría interpretarse como un anuncio o un reflejo del destino inseguro de Oliveira al final de la segunda parte.

9. Aún más se impone este enfoque psicológico en los episodios de la 'confluencia' de Horacio, Traveler y Talita al final de la segunda parte. Por consiguiente, esta confluencia tampoco rompe la ontología vigente.

10. La siguiente cita de una entrevista con Cortázar es reveladora en este contexto: "El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad (. . .)." (González Bermejo 1978: 85)

11. Dualismo que en algunos aspectos fundamentales domina en la novela, a pesar suyo. La distinción entre el lector cómplice y el lector hembra, y entre la realidad judeocristiana y otra realidad más profunda no son más que un par de ejemplos.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María. "La estructura de *Rayuela*, de Julio Cortázar." *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, 1968, 69–84. .
- Bertens, Hans. "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey." *Approaching Postmodernism*. Eds. Fokkema and Bertens. Amsterdam/Philadelphia, 1986, 9–51.
- Boldy, Steven. *The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge, 1980.

- . "Julio Cortázar: *Rayuela*." *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. Ed. Swanson. London/New York, 1990, 118–140.
- Brody, Robert. *Julio Cortázar: Rayuela*. London, 1976.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham, 1987.
- Calinescu, Matei y Douwe Fokkema. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia, 1987.
- Cortázar, Julio. *Rayuela* (Edición de Andrés Amorós). Madrid (cuarta edición), 1988.
- . *Rayuela* (Edición de Julio Ortega y Saúl Yurkievich). Madrid, 1991.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. *Sequel to History. Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton, 1992.
- Ezquerro, Milagros. "Rayuela: Estudio temático." En Cortázar 1991, 615–628.
- Faulkner, Peter. *Modernism*. London/New York, 1985.
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia, 1984.
- Fokkema, Douwe y Elrud Ibsch. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature, 1910–1940*. London, 1987.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, 1980.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, 1978.
- Hernández, Ana María. "Conversación con Julio Cortázar." En Cortázar 1991, 728–735.
- Higgins, James. "Spanish America's New Narrative." *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Smyth. London, 1991, 90–102.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York/London, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. London/New York, 1989.
- MacAdam, Alfred J. y Flora H. Schiminovich. "Latin American Literature in the Postmodern Era." *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Ed. Trachtenberg. Westport, 1985, 251–262.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York/London, 1987.
- Ortega, Julio. "Postmodernism in Latin America." *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Eds. D'haen and Bertens. Amsterdam/Antwerpen, 1988, 193–208.
- Peavler, Terry J. *Julio Cortázar*. Boston, 1990.
- Picón Garfield, Evelyn. *Julio Cortázar*. New York, 1975.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, 1985.
- Sommer, Doris. "Cortázar, Julio (1914–1984)." *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. Ed. McCaffery. New York/Westport/London, 1986, 311–314.
- Sommer, Doris y George Yudice. "Latin American Literature from the "Boom" On." *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. Ed. McCaffery. New York/Westport/London, 1986, 189–214.
- Steenmeijer, Maarten. "Modernisme en postmodernisme in de Spaans-Amerikaanse literatuur." *Spaans in onderwijs, onderzoek en bedrijfsleven*. Eds. Esch y Steenmeijer. Nijmegen, 1990, 5–15.
- . "Neurosis epistemológica. *El túnel* como novela modernista." *Revista Iberoamericana*, 158 (1992): 81–90.
- Thiher, Allan. *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago/London, 1987.
- Toro, Alfonso de. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa post-moderna)." *Revista Iberoamericana*, 155–156 (1991): 441–467.