

Pensamos que con esta novela Varas se revela como un auténtico escritor, en el mejor sentido del término, puesto que ha logrado, al nivel del lenguaje, elevar el plano de la realidad cotidiana, fenoménica a un grado de "realización artística" poco común en nuestro medio, donde abundan obras de mayor valor documental sociológico que estético. Representa, junto a Carlos Sepúlveda Leyton y González Vera, su prologuista, una renovación de nuestro "realismo" tradicional, la que, paradójicamente, llega a ser más "realista", puesto que despojada de paramentos y artesonados retóricos, libre del lastre del naturalismo, alcanza una mayor profundidad, una síntesis más rica y verdadera del mundo y del hombre, de lo que hasta aquí nos había entregado el realismo, con diversos apellidos.

JAIIME VALDIVIESO

JULIO CORTÁZAR: RAYUELA. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1963.

Después del predominio sin contrapeso del naturalismo criollista, la literatura latinoamericana se ha bifurcado, en los últimos años, en dos corrientes bastante definidas: realismo y narrativa fantástica. La mayoría abrumadora de las grandes novelas latinoamericanas cabe dentro de la primera denominación. Más aún, podría sostenerse que toda la literatura de lengua española, de España y de América, tiene una marcada vocación para el realismo. Se ha querido atribuir este fenómeno a la situación política actual de los países de nuestra lengua; nuestro flagrante atraso impediría escribir obras en las que no vaya envuelta una denuncia. No entraremos a discutir esta tesis, pero ella supone, desde luego, que toda narración fantástica es apolítica, lo que de ningún modo es verdadera; el caso de Swift, en Inglaterra, bastaría para demostrar lo contrario.

Los representantes de la literatura fantástica en América Latina son mucho más escasos y se hallan, en cierta forma, al margen de la tradición de las letras españolas. Es significativa, por ejemplo, la predilección de Borges por la narrativa inglesa y, en general, por las literaturas del norte de Europa; también es decidior el hecho de que Julio Cortázar haya realizado una magnífica traducción de Edgar Poe al español.

Toda la obra de Cortázar parece oscilar entre la realidad y la fantasía. La fantasía obedece minuciosamente a las leyes del mundo real, con una especie de lógica absurda; a la inversa, en sus relatos realistas hay siempre un elemento inquietante, como si nos encontráramos en los umbrales de la irrealidad y pudiéramos penetrar a ella en cualquier momento.

En *Rayuela*, Cortázar alcanza una síntesis de los elementos realistas y fantásticos que se encontraban aislados en sus narraciones anteriores. Reconocemos el tono de *El Perseguidor*, uno de sus cuentos maestros, que se ciñe, dentro de la soltura propia de un estilo contemporáneo,

a las normas tradicionales del género, y a la vez la sorprendente libertad imaginativa de *Historias de Cronopios y de Famas*. En *Historias de Cronopios*, lo irreal o lo simplemente inverosímil estaban relatados con una minuciosidad maniática y con una lógica inexorable; en *Rayuela* se parte de la narración realista y se llega, a través de la misma minuciosidad y de la misma lógica, a lo fantástico. Es una fantasía que arranca de la realidad cotidiana y que, al mismo tiempo, parecería modificarla; por eso, los episodios reales del libro resultan amagados a menudo por una misteriosa carga de irrealidad.

Por momentos, Cortázar consigue transmitir la sensación concreta de que la vida diaria es un sueño. En una escena, Oliveira, personaje central de *Rayuela*, habla con un amigo desde un teléfono público y le cuenta algo que ha soñado la noche anterior. "¿A vos no te pasa que te despertás a veces con la exacta conciencia de que en ese momento empieza una increíble equivocación?" dice Oliveira. Su conversación es interrumpida por un empleado, una vieja, una mujer bizca y un viajante de comercio que desean el teléfono, después de que han transcurrido los seis minutos reglamentarios:

"Arreglándose el saco, Oliveira salió de la casilla. El empleado le gritaba en la oreja el repertorio reglamentario. "Si ahora tuviera el cuchillo en la mano", pensó Oliveira (alude al sueño), sacando los cigarrillos, "a lo mejor este tipo se pondría a cacarear o se convertiría en un ramo de flores". Pero las cosas se petrificaban, duraban terriblemente, había que encender el cigarrillo, cuidando de no quemarse porque le temblaba bastante la mano, y seguir oyendo los gritos del tipo que se alejaba, dándose vuelta cada dos pasos para mirarlo y hacerle gestos, y la bizca y el viajante de comercio lo miraban con un ojo y con el otro ya se habían puesto a vigilar a la vieja para que no se pasara de los seis minutos, la vieja dentro de la casilla era exactamente una momia quechua del Museo del Hombre, de esas que se iluminan si uno aprieta un botoncito. Pero era al revés como en tantos sueños, la vieja desde adentro apretaba el botoncito y empezaba a hablar con alguna otra vieja metida en cualquiera de las bohardillas del inmenso sueño".

Rayuela puede ser abordado desde diversos ángulos; es un libro multiforme, y Cortázar se demuestra consciente de ello cuando dice, en la advertencia preliminar: "este libro es muchos libros". En un aspecto, intenta ser una suma del saber intelectual y artístico de nuestra época; los personajes de *Rayuela*, trabados en una interminable discusión, procuran encontrar un orden en la fragmentación de la cultura actual. Como en la obra de James Joyce o de T. S. Eliot, se siente el peso abrumador de un conocimiento múltiple y lleno de ramificaciones, cuya estructura orgánica es difícil aprehender.

Cortázar propone dos sistemas para leer el libro. Uno consiste en leer en forma corriente hasta el capítulo 56 y saltarse lo que sigue. En esta forma, el libro es una narración larga que no se aparta demasiado de los relatos anteriores de Cortázar. Pero es el segundo sistema

de lectura el que considera válido el autor, aun cuando su advertencia o "tablero de dirección" no lo diga; es el único que permite leer el libro en su integridad y consiste en intercalar, de acuerdo con un orden establecido, los diversos capítulos de la segunda mitad de la obra en la narración de la primera. La segunda mitad contiene pequeños relatos, fragmentos de libros, noticias de periódicos, el texto de un loco que patrocina una organización ideal de la sociedad, basada en 45 Corporaciones clasificadas según actividades y colores: Corporación Nacional de los doctos en ciencias de lo idóneo y sus casas de ciencias, Corporación Nacional de agentes comisionados en especies coloradas del amarillo y casas de labor activa pro especies coloradas del amarillo, etc. . .

En esta segunda forma de lectura, las citas y las pequeñas escenas que se intercalan vienen a iluminar o a dar un nuevo sentido a la narración de la primera parte. Para muchos lectores la interrupción del relato resulta irritante, pero quizás este efecto no sea ajeno a los propósitos del autor; en la mayoría de los casos, la interrupción termina por enriquecer la experiencia de la lectura.

Más allá de las afinidades en el contenido, producto de una sensibilidad común más que de una influencia propiamente tal, los cuentos de Cortázar tenían un parentesco visible con la obra de Borges en la composición y en el estilo ceñido, de una transparencia casi absoluta. La afinidad con el mundo de Borges no desaparece por completo en *Rayuela*, pero en los aspectos formales hay un claro distanciamiento. El estilo adquiere una sinuosidad, una soltura, una riqueza de imágenes, que antes sólo se manifestaban de manera incipiente. Tiene algo torrencial y acumulativo que de pronto recuerda, por extraño que parezca, al Neruda de *Residencia en la Tierra* y de algunos trozos de *Canto General*. Si se le busca un antecesor en la literatura europea, no es arbitrario comparar al Cortázar de *Rayuela* con Rabelais: encontramos la misma desmesura, el mismo fárrago erudito a la vez que humorístico, cierta tendencia obsesiva a lo escatológico . . .

Rayuela no tiene ni aspira a tener una construcción cerrada, como la inmensa mayoría de los relatos a que estamos acostumbrados. Termina en el capítulo 56 o en el 131, según el método de lectura que se escoja, pero también podría continuar indefinidamente. Más que novela en el sentido habitual, es una colección de historias, de fragmentos, de fantasías del autor. Esto no quiere decir que carezca de unidad, pero la unidad está en el tono del libro más que en la anécdota o en la composición. Los personajes de Cortázar escuchan y hablan continuamente de jazz y la composición de *Rayuela* hace pensar en el informalismo del jazz: cada tema parecería surgir del anterior y suscitar el siguiente, por analogía o por contraste.

Al final de la lectura, se tiene la impresión de que Cortázar ha querido proporcionarnos una imagen invertida del mundo contemporáneo. Frente a una sociedad que intenta darse la organización más eficaz que sea posible, que erige como valor supremo la actividad utilitaria, Ra-

yuela presenta toda una gama de acciones gratuitas. Todos los personajes importantes de la novela se hallan al margen de lo que la sociedad actual estima como trabajo productivo: son mendigos, locos, mujeres sin ocupación, artistas sin público. La organización del mundo ideada por el loco Ceferino Piriz adquiere entonces un significado: es una parodia, un remedo de las organizaciones verdaderas, que crecen en la realidad con la misma frondosidad enfermiza con que crecen las Corporaciones Nacionales en el cerebro de Ceferino. En el capítulo 131, que es y no es capítulo final, Traveler, uno de los personajes, dice a Oliveira, después de que ambos van a ser expulsados de un manicomio donde trabajaban como vigilantes (ese manicomio es otra parodia, otra imagen invertida, donde el cálculo eficaz se transforma en actividad gratuita y absurda):

"Qué te parece si ingresamos en la corporación nacional de los monjes de la oración del santiguamiento.

"Entre eso y entrar en el presupuesto de la nación. . .

"Tendríamos ocupaciones formidables —dijo Traveler, observando la respiración de Oliveira—. Me acuerdo perfectamente, nuestras obligaciones serían las de rezar o santiguar a personas, a objetos y a esas regiones tan misteriosas que Ceferino llama lugares de parajes.

"Este debe ser uno —dijo Oliveira como desde lejos—. Es un lugar de paraje clavado, hermanito. . ."

El paso a la irrealidad, o a la locura, se insinúa en este diálogo final, sobre todo cuando se lo lee dentro del contexto de la novela. Al término de su recorrido, Oliveira parece haber tomado la decisión imposible de rechazar la realidad y de ingresar al mundo de Ceferino Piriz, o al manicomio, dos de las réplicas del mundo real que, como espejos deformantes, muestra la novela de Cortázar. Es el ingreso al último casillero del juego de la rayuela (juego que los niños en Chile llaman "lu-che"). En esta etapa se nos revela, retrospectivamente, otro de los aspectos del libro, ya que todo su desarrollo, el movimiento entre clarividente y sonámbulo de los personajes, llevaban en forma inevitable a esta consumación.

JORGE EDWARDS

Filosofía

WALTER BRÖCKER: *ARISTOTELES*. Traducción de Francisco Soler. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1963.

La primera edición del *Aristóteles* de Bröcker fue publicada en Alemania en el año 1935. Según propia declaración del autor, su trabajo reposa sobre las lecciones universitarias de Heidegger acerca de la filosofía aristotélica y recibe su impulso inicial de la investigación heidegge-