

EL MONTAJE COMO RECURSO EN *RAYUELA*

por Irma Céspedes B.

FRENTE A LA perplejidad que nos produce un primer acercamiento a *Rayuela*, tendemos a preguntarnos si es ésta realmente una novela. Indudablemente, se trata de un sistema de relaciones, de una estructura compleja con la que el lector se enfrenta para penetrar en el mundo ficticio que ofrece; es novela en cuanto este sistema de relaciones se da dentro de una estructura de lenguaje, pero revela una voluntad de innovación tan grande, que pareciera romper la concepción clásica de lo que es una novela.

No se nos ofrece como posibilidad única de lectura: se la propone como una novela múltiple y el "lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes"¹. Este comprometer al lector en la elección lo complica en el mundo creado, porque en cierta medida es su decisión de lector la que le ofrece el mundo con el que se enfrenta. De lector crítico se le ha transformado en un camarada de camino, un co-sufriente, un co-agonista al que se le entrega "la materia en gestación, la inmediatez vivencial"². Desde la ficción literaria se le plantea la posibilidad de la abertura, se le gritan sus límites, se le muestra una manera de instalarse en la vida que tal vez no sea sino un reflejo de su propia manera de vivir. Y no sólo el lector tiene esa experiencia, junto a él siente al autor mismo que se ha instalado como espectador de este mundo que se gesta ante sus ojos y que no pretende distanciarlo de la creación, sino compartir con el lector todo: la época, la búsqueda, las inseguridades vitales, la creación poética. Pero estas experiencias que viven dos seres reales, también son compartidas por los entes de ficción cuando, integrada al mundo novelesco, se nos entrega la noticia que

¹*Rayuela* (Julio Cortázar, *Rayuela*, Edit. Sudamericana, B. Aires, 4ª ed., 1966), p. 7.

²*Ibidem*, cap. 79, p. 454.

pudimos haber leído en el diario o la frase del libro que tal vez cerramos anoche³. Uno de los personajes es un teórico de la novela, un pobre viejo accidentado, Morelli, cuyos escritos se intercalan y a través de los cuales, desde la ficción, el lector se ve enjuiciado, analizado y escogido: “El único y verdadero *personaje* que me interesa es el lector, en la medida de que algo de lo que escribo deberá contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, o enajenarlo”⁴. El papel del lector, según Morelli, no puede ser pasivo: “El estilo de antes era un espejo para lectores-alondra”⁵ que leían, se solazaban y olvidaban esa experiencia. Debe cambiarse esta perspectiva, debe buscarse lectores activos⁶, para ellos las cosas no se dicen, no se entregan en su totalidad, sino que se proporcionan representaciones analíticas para que con ellas reconstruya la imagen. Como ya no se escribe para “lectores hembras”⁷, también es necesario un cambio en la actitud del escritor. Cortázar quiere escribir para un lector —aunque sea remoto e hipotético— que quiera dialogar con él⁸ y no puede prestarse, a una creación cuya única función sea la diversión de lectores pasivos. No desea una novela que aliene al hombre, por el contrario, considera indispensable que “un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible”⁹. En carta dirigida a Roberto Fernández Retamar, Cortázar dice: “Ya no creo, como pude cómodamente creerlo en otro tiempo, que la literatura de mera creación imaginativa baste para sentir que me he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esa literatura ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo y la realización colectiva como la entiende el socialismo”¹⁰; pero no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. Escribir contra el capitalismo con el bagaje

³*Ibidem*, cap. 29, p. 196.

⁴*Ibidem*, cap. 97, p. 497.

⁵*Ibidem*, cap. 112, p. 539.

⁶*Ibidem*, cap. 99, p. 501.

⁷*Ibidem*, cap. 109, p. 533.

⁸*Ibidem*, cap. 112, p. 539.

⁹*Ibidem*, cap. 79, p. 452.

¹⁰*Cinco Miradas a Cortázar*, Col. Números, Edit. Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1968, pp. 93 a 114. Cita, p. 109.

mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo. . . Por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá¹¹.

Para entablar esta lucha, se recurre a una estructuración que implique creación y análisis, dentro de la cual constantemente funciona una metalengua y una metacreación que hacen inciertos los límites de la realidad del lector y la ficción novelesca. La novela se transforma así en una imagen de la visión analógica del poeta y del mago¹².

En *Rayuela* no podemos hablar sólo de *sujet*, por cuanto la disposición de los elementos de la fábula es mucho más rica y compleja y los recursos utilizados se aplican en todos los niveles de la creación. Se ha adoptado un término propio de la jerga fílmica: *montaje* y se aplica a la ordenación y distribución de todos los elementos que, en el lenguaje literario, constituyen el equivalente del lenguaje fílmico.

El montaje consiste en superponer, yuxtaponer u oponer dos representaciones que entre sí no guardan relación, pero que, por un proceso síquico natural de asociación, el lector o espectador integra, "se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, una nueva cualidad"¹³, una imagen que se distingue cualitativamente de los elementos constituyentes.

Eisenstein señala que mediante el montaje se obliga en el cine al espectador a adoptar una actividad creadora que le permite tender el puente para reconstruir la narración lógicamente coordinada y agrega que de esta actividad brota el máximo poder de emoción. La eficacia de este recurso "reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador ve no sólo los elementos representativos de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. Y esto es, evidentemente, el más alto

¹¹Cf. *Rayuela*, cap. 99, p. 509.

¹²Cortázar, "Para una poética". *La Torre*, Puerto Rico, Año I, Nº 7 (1954), pp. 121 a 138. Cf. pp. 125 ss.

¹³Eisenstein, *El Sentido del Cine*, B. Aires, Edit. Las Rejas, 1958, vd. Cap. 1: "Palabra e imagen", pp. 13 a 83 donde se habla largamente del *montaje*.

grado posible de aproximación para transmitir virtualmente las percepciones e intenciones del autor en toda su plenitud, para transmitirlos con esa fuerza de palpabilidad física con que se presentan ante el autor en su visión y trabajo creadores”¹⁴.

Ejemplo de lo que implica el proceso asociativo del lector o el espectador, nos lo da en la novela, uno de sus personajes: Oliveira, que empieza a jugar con las palabras y llega a combinar dos hasta entonces no combinados: kibbutz y deseo. La combinación lo sorprende, lo extraña, “curioso que de golpe una frase brote así y no tenga sentido, un kibbutz del deseo, hasta que a la tercera vez empieza a aclararse despacito y de golpe se siente que no era una frase absurda... es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí”¹⁵. La asociación, casual en su descubrimiento, se hace signo en virtud de un principio ordenador, de una inquietud vital del espectador.

El montaje no puede ser caprichoso, necesariamente debe someterse a un principio unificador, a las necesidades generales, al contenido del todo porque se logran efectos totalmente diferentes, según sean los elementos conjugados. El autor debe ser consciente de los riesgos y posibilidades del recurso y analizar cuidadosamente los efectos para escoger no lo paradójal imprevisible, sino un resultado final unitario, previsto al servicio del tema que se desea entregar. No es una composición al azar o inconsciente como la escritura automática, sino de un trabajo constante de selección y maduración. En el montaje cada pieza no existe independientemente sino que es una representación particular del tema que debe penetrar todas las imágenes. Sabemos que nuestra mente, por su tendencia unificadora, interpreta las representaciones que recibe y las integra de acuerdo con una elaboración sintética para la cual hemos sido educados.

Es innegable que en *Rayuela* el montaje funciona como procedimiento constante del modo narrativo aplicado no sólo a la composición, sino a todos los niveles de la creación. Es un medio de sugerir la multiplicidad en el tiempo y en el acontecer a la vez que un intento de romper la visión binaria de la mente humana¹⁶. No

¹⁴*Ibidem*, p. 32.

¹⁵*Rayuela*, cap. 36, p. 239.

¹⁶*Ibidem*, cap. 86, p. 466.

se pretende describir, sino plantear el flujo de la vida diaria, complicarnos en una experiencia vital. Así se explica que, como un modo de hacer consciente a sus lectores de la dialéctica narrativa, la obra se nos ofrezca como un abanico de posibilidades para la elección del lector. Empieza a funcionar el montaje al yuxtaponer por lo menos dos posibilidades de lectura.

Una primera ordenación aparentemente se ajustaría al esquema clásico: un narrador que presenta un mundo creado (personajes, acaecer, espacio), a veces este narrador puede enmarcar el relato de otros personajes, a veces, puede desaparecer y ser reemplazado por otro. La segunda disposición es indicada por un narrador básico que indica al pie de cada capítulo (y de cada página) adónde tenemos que seguir leyendo. Las indicaciones de este narrador guía enmarcan las intervenciones de otros narradores y las observaciones teóricas de Morelli quedan así incluidas en la ficción novelesca, aunque su lenguaje no es apofántico, sino instrumental.

Cada capítulo está concebido como un cuadro cerrado, lo que permite yuxtaponerlos en secuencias narrativas cuyo significado variará según el contexto propuesto. Así se ofrece una sucesión de instantes que nos permiten reconstruir una historia que no está narrada, sino sugerida al lector mediante las representaciones que el narrador entrega. Hay un tejer y destejer con estos contenidos anecdóticos y significativos, de tal manera que los motivos y temas son planteados, esbozados y desarrollados orquestadamente con diferentes potencialidades significativas en cada una de las posibilidades de ordenación.

Hay un principio ordenador que es la mostración de mundo. En el primer libro, el que se deja leer en la forma corriente, hay cincuenta y seis capítulos distribuidos en dos partes: los capítulos 1º al 36 constituyen la primera parte: *Del lado de allá*, narra el desencuentro de Maga y Oliveira en París y muestra la vida que esta pareja y sobre todo Oliveira llevan en París. La segunda parte, *Del lado de acá* (capítulos 37 al 56), relata el regreso de Oliveira a Buenos Aires, su encuentro con sus amigos Traveler y Talita, su relación amorosa con Gekrepten y sus intentos de adaptarse a la vida normal.

En la oposición espacial, Buenos Aires-París, en la yuxtaposición de modos de vida, en las relaciones amorosas marcadas por ausen-

cia (Maga-Oliveira) y por presencia (Talita-Traveler), está funcionando en todo momento el montaje como recurso de construcción. Una superposición formal interesante nos ofrece el capítulo 34; línea por medio podemos leer un soliloquio de Oliveira juzgando, mientras lee una de las novelas predilectas de Maga, su mal gusto literario, en tanto que en la otra línea por medio, podemos seguir el texto leído y comentado¹⁷.

El segundo libro es realmente otro libro en el cual se amplía el mundo presentado en el primero. Hay un intento de mostración del mundo actual, para lo cual el clásico viaje del protagonista que permite ampliar mundo, está reemplazado por el desplazamiento indicador del narrador-editor que muestra cuáles capítulos y en qué orden se han de leer. Así el camino lo sigue esta vez el lector de acuerdo con el tablero de dirección. Los capítulos prescindibles de la tercera parte, *De otros lados* (57 a 155), enmarcan a los capítulos de la primera y la segunda partes que se leen en el orden convencional, pero interrumpidos por los nuevos capítulos que se intercalan. Es como el centro de la mandala al que se refiere Morellí cuando nos dice que escribir bajo el volcán es acercarse a las Madres, "es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo"¹⁸. Los nuevos elementos significativos intercalados amplían el mundo, pero a la vez distorsionan el significado primitivo.

En cierta medida este segundo montaje distorsiona y desarticula el primer libro y presenta un absurdo en el que debemos internarnos venciendo la natural resistencia hasta que paulatinamente se nos revela el sentido oculto, el elemento estructurador que organiza y define la novela. No se trata simplemente de la historia nostálgica de un encuentro-desencuentro, ni del ansia del hombre por tender puentes: es la yuxtaposición, conscientemente buscada, por vía estética, de diferentes planos con un principio unificador que es el hombre mismo, no el creado en la novela solamente, sino también el propio lector. De allí que la yuxtaposición no sea arbitraria, sino cuidadosamente estudiada para que nos lleve a una imagen única y encarnada del tema. Es así como el capítulo 73 abre la segunda novela con el mismo tono de pregunta del capítulo 1 y reitera el

¹⁷*Ibidem*, cap. 34, p. 227.

¹⁸*Ibidem*, cap. 98, p. 499.

tema de la búsqueda —y por ende del desencuentro—, no referida esta vez a una búsqueda concreta, circunstancial de una mujer determinada, sino a la angustia vital, existencial del hombre marcado por la sed de infinito. No es sólo el dolor del desencuentro: es el dolor de ser vivo. En esa angustia el hombre no está solo, está en un universo con el que pacta “como los gatos y los musgos”¹⁹ y de ese pacto, de esa participación, surge un hombre nuevo que más que el hombre es la humanidad que camina “por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego”²⁰.

En este montaje se superpone la multiplicidad de los enfoques humanos de experiencias simultáneas. Se pueden aplicar las palabras de Kayser en relación con *Grapes of Wrath*: es un intento de mostrar “todas las fuerzas que actúan sobre el espacio en que se desarrolla”²¹.

La historia individual en el segundo libro se integra como un símbolo de la búsqueda humana y sus personajes ejemplifican en sus vidas las teorías desarrolladas. Síntesis de hacer y pensar en un intento de integración épica del motivo encuentro-desencuentro. El narrador no domina la situación, más aún, pareciera perderse, diluirse en puntos de mira, pareciera que esta segunda novela estuviera concebida en un doble trabajo de creación y destrucción. Representación de la imagen del hombre bloqueado, en crisis de nuestros días. La morosidad y la fragmentación del relato nos permiten asociarlo con la actitud del narrador épico señalado por Kayser²².

Como recurso de construcción, al montaje se agrega el *collage* literario: se insertan noticias tomadas de la prensa, citas de libros, artículos, etc. Este *collage* intensifica los aspectos señalados y logra mejor aún la dispersión “de la atención concentrada en el curso de los acontecimientos y romper la ilusión”²³. Así el desencuentro Maga-Oliveira o el encuentra Talita-Traveler, no se dan en el ámbito personal, sino que se insertan en un momento histórico y se transforman en una manifestación del destino humano. Hay una inte-

¹⁹*Ibidem*, cap. 73, p. 438.

²⁰*Ibidem*, cap. 73, p. 438.

²¹Kayser, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Edit. Gredos, Madrid, p. 561; vd. también *Rayuela*, cap. 61, p. 414.

²²Kayser, op. cit., p. 561.

²³Kayser, op. cit.

gración cósmica que a veces produce la impresión de un torbellino, de una vorágine que amenaza arrastrar y ahogar al hombre que está frente al universo y de la que se puede salvar, sólo después de haberse purificado en el fuego, sólo después de haber llegado hasta lo más hondo de su ignorancia, después de correr sin saber adónde, y que alcanza la conciencia de su hacer humano, su auténtico compromiso porque ha luchado con la palabra, con el ritmo, con las Madres.

Los capítulos enmarcadores, al romper aparentemente la unidad del primer libro, lo proyectan sobre el mundo para mostrar la imagen dolida, desgarrada del hombre que lucha por lograr su autenticidad en esta sociedad desquiciada y desquiciante.

En el primer libro podemos advertir un movimiento circular que nos lleva desde una pregunta reveladora de una actitud vital hasta una respuesta que implica aceptación de los límites humanos. Este movimiento circular es definido: tiene su centro y su periferia y el autor logra ponernos en directo contacto con la lucha existencial de Oliveira. Podemos señalar incluso los momentos de esta lucha a través de las relaciones Oliveira-Maga, Oliveira-Pola, Oliveira-Club de la Serpiente, Oliveira-Gregorovius, etc., en el lado de acá, Traveler-Talita, Oliveira-ambos, Oliveira-Traveler, Oliveira-Talita, Oliveira-Gekrepten.

Como en el primero, también en el segundo hay un movimiento interior, pero nos llega desde fuera y nos envuelve en un ritmo que no es estilístico, sino vital. Desde el lirismo y el misterio del capítulo 73 en el que el hombre indaga sobre el oculto sentido último de su ser, nos precipitamos a los capítulos 1 y 2 que nos replantean la problemática, esta vez mediante la anécdota y el motivo del encuentro-desencuentro. Del simbolismo a la representación y de ésta se nos remite a la teoría científico-literaria de Morelli, en el capítulo 116. Creación literaria, el personaje descarnado de Georges Bataille y la antinovela preconizada por Morelli. Así, el movimiento nos lleva y nos trae, articulando y desarticulando hasta llevarnos al clímax de la rebeldía, crisis que permite al hombre comprender, integrar, aceptar o destruirse, para concluir lentamente en el anticlímax de la vida rutinaria, encauzada, repetida de los capítulos finales 135, 63, 88, 72, 77, 131, 58, 131... en los que Gekrepten, Talita, Traveler lo acompañan, están con Horacio, lo cuidan, lo

miman. Nos enfrentamos con un dinamismo que ya no es el swing, el ritmo de la creación, sino "el movimiento al margen de toda gracia"²⁴.

La I y la II partes nos comunican los contenidos anecdóticos y circunstanciales de los temas desarrollados, pero casi todos ellos están recogidos en los capítulos de la tercera parte y replanteados desde el nuevo enfoque ampliador de mundo. El siguiente cuadro nos muestra como se desarrollan e interfieren algunos de los principales temas:

I Parte	II Parte	III Parte
Relación Maga-Oliveira . 1 al 9, 19 al 25, 32 al 34	. 39, 48, 54, 56	. 90, 92, 93, 98, 108, 123, 138, 144, 142
Relación Maga Gregorovius-Horacio 15, 16, 20, 24, 25, 27 al 31		57
Relación Traveler-Talita (<i>Doppelgänger</i>) 13	37, 44, 45, 47, 49, 50, 55	129, 133, 140, 143
Relación Traveler-Talita-Horacio	38, 41, 42, 43, 52, 45, 48, 54, 56	77, 78, 80, 88, 131, 133, 139
Relación Oliveira-Pola 26, 27		103, 108, 113
Relación Horacio-Gekrepten 4	40, 56	58, 72, 135
Relación madre-hijo (Maga-Rocamadour) 2, 19, 20, 25, 28 30, 31, 32		90
Música y músicos 13, 17, 23, 28	45, 48	87, 106, 111, 139
Club de la Serpiente 4, 9, 10 al 18, 28, 35		65, 86, 96, 99, 100, 155
Morelli y su teoría literaria 22, 23		60 al 62, 66, 71, 73, 74, 79, 82, 91, 94 a 97, 99, 105, 107, 109, 112, 113, 115, 116, 122, 124, 130, 137, 141, 145, 151, 154, 155.

²⁴*Rayuela*, cap. 97, p. 497.

Analícemos una de estas secuencias: la relación de Maga y Oliveira. En ella están inscritos todos los temas y motivos de la obra de tal modo que en ella se tejen y destejen en línea horizontal y vertical, los contenidos significativos elementales: los motivos. La secuencia en sí misma se ofrece como ciclo cerrado de encuentro, ruptura y búsqueda, que, sin embargo, tiene su contrapartida (su *doppelgänger*, dice Horacio) en la relación Talita-Traveler, pero en tanto que la primera se inscribe en la ausencia²⁵, la segunda está marcada por la presencia²⁶. Las relaciones constituyen uno de los grandes problemas planteados en la obra. Ya hemos señalado cómo, por exigencia del montaje, cada capítulo está concebido como isla y es el lector quien debe tender el puente, asociarlos, apoyado en el significado sugerido por el entorno narrativo; pero también cada hombre es isla y cada instante es isla y todos estamos aislados. De allí que se postule la necesidad de buscar puentes para poder relacionarse. El encuentro de Talita y Traveler tiene un puente, "una tierra común donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo, esas metáforas tranquilizadoras, esa vieja tristeza satisfecha de ser el de siempre, de continuar, de mantenerse a flote contra el viento y marea, contra el llamado y la caída"²⁷.

El motivo del puente es recurrente. Tanto en cuanto espacio físico del primer encuentro con el narrador para el lector (y también para Maga), cuanto metafóricamente como posibilidad de contacto entre los hombres y del hombre consigo mismo. Si cada secuencia es una isla, también cada libro es una estructura que exige puentes: el propio lector, siguiendo al narrador-editor, sirve de puente. En la ficción narrativa, el propio narrador es puente en el tiempo en cuanto es conciencia de lo acaecido y retrae su pasado al presente.

Oliveira y Maga existen para nosotros sólo desde el momento en que tomamos el libro y lo leemos. Pero Maga no aparece sino a través del recuerdo-puente de Oliveira, en su palabra apofántica, creadora de mundos, comunicadora de una información que es la

²⁵*Ibidem*, vd. cap. 1, pp. 15, 21, 114.

²⁶*Ibidem*, cap. 55, p. 378; cap. 133, p. 591.

²⁷*Ibidem*, cap. 133, p. 591.

única que poseemos sobre ese mundo. Si estudiamos el párrafo inicial del primer capítulo, inmediatamente nos llama la atención la sintaxis y la construcción de las oraciones, en la que los sonidos, silencios, entonaciones armonizan, entregándonos, también en el plano lingüístico, un montaje de representaciones que deben integrar la información del narrador. Estos conjuntos significativos se estructuran en torno a una idea central: la búsqueda, la vaguedad, el recuerdo, la no presencia.

Lo impreciso de la esperanza lleva al narrador en primera persona, a formularse una pregunta —variante del *ubi sunt*—, cuya única respuesta es el silencio. La añoranza, el recuerdo nos introducen en un camino que alguna vez había sido recorrido. No conocemos la anécdota, no sabemos nada. A nuestra ignorancia de lector, el narrador opone su búsqueda vital: nuestra curiosidad se despierta y con él empezamos a buscar también. ¿Encontraría a la Maga? Este es nuestro primer encuentro con alguien que más adelante sabremos que se llama Horacio Oliveira. Búsqueda y pregunta. (Para poder analizar mejor los elementos significativos yuxtapuestos, los iremos separando incluso tipográficamente).

Tantas veces me había bastado asomarme, al arco que da al Quai de Conti,
 viniendo por la rue de Seine,
 y apenas la luz { de ceniza y olivo me dejaba distinguir las
 formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts,
 a veces { que flota sobre el río
 a veces { andando de un lado a otro,
 detenida en el pretil de hierro,
 inclinada sobre el agua.
 y era tan natural { cruzar la calle
 subir los peldaños del puente
 entrar en su delgada cintura
 y acercarse a la Maga que sonreía sin sorpresa,
 convencida, de { que en un encuentro casual es lo menos casual en nues-
 como yo { tras vidas
 y que la gente que se da citas precisas

es la misma { que necesita papel rayado para escribirse
o
que aprieta desde abajo el tubo dentrífico²⁸.

Con el interrogante inicial se ha planteado el motivo del encuentro no como cierto, sino como problemático. Es un encuentro que, gracias a la yuxtaposición de las frases siguientes, suponemos se dio en el pasado y en un lugar bien determinado y que nos llega desde un ahora vago e indefinido, marcado por la ausencia.

Párrafo moroso, con abundantes sintagmas no progresivos que hacen lento el caminar. Algunas de sus estructuras sólo guardan entre sí la relación asociativa que les presta la yuxtaposición. No se dice, apenas se sugiere. Cada sintagma es una representación particular del tema del encuentro-desencuentro, pasado-presente. La situación actual, el lugar, una actitud vital, un ambiente, se han creado. En este mundo han quedado aislados, solos, únicos e irrepetibles, Maga y el narrador. No sabemos nada aún, pero esta yuxtaposición —superposición mejor— de dos planos temporales nos dice de un encuentro que se añora, nos incorpora a un pasado conocido por el narrador y del que esperamos se nos haga partícipes.

Culmina el párrafo con una clasificación que, en el fondo, nos agrupa a todos: personas y personajes, y sólo deja en lugar aparte al narrador y a Maga: ellos no se dan citas —más adelante nos dirá: “Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”²⁹—, para ellos no existe la casualidad. Todo se da en el momento, en la hora en que debe darse. No es el mundo del narrador, sino que, a través de él vamos a penetrar en otro mundo que no pertenece a, sino que es Maga.

Oliveira del lado de acá sirve de puente entre la Maga y el propio Oliveira del lado de allá. De su recuerdo, aflora una Maga que es búsqueda, puente tendido entre el mundo creado, supralógico, interior, diferente, otro. Gracias a ella, desde ella, con ella a Oliveira le es dado penetrar en un mundo que se transfigura, que adquiere ribetes distintos cuando se le considera desde la eternidad de su cuerpo. Pero entre ambos no hay puente: la palabra en cuanto medio de comunicación pudo haber sido puente, pero Ho-

²⁸*Ibidem*, cap. 1, p. 15

²⁹*Ibidem*, cap. 1, p. 15.

racio ha prostituido la palabra, la ha transformado en juego, y la palabra se ha vengado y Maga lo obliga a tomar conciencia de su propia actitud vital: "se peinaba, se despeinaba, se volvía a peinar. Pensaba en Rocamadour, cantaba algo de Hugo Wolf (mal), me besaba, me preguntaba por el peinado, se ponía a dibujar en un papelito amarillo, y todo eso era ella indisolublemente mientras yo ahí, en una cama deliberadamente sucia, bebiendo una cerveza deliberadamente tibia, era siempre yo y mi vida, yo con mi vida frente a la vida de los otros"³⁰.

Maga es primitiva, en ella no hay dualidad, sino identificación o participación de todo lo creado. En ella se cumple lo que Lévy Brühl postula como característico del pensamiento primitivo: "allí donde nosotros sólo veremos relaciones simbólicas, ellos sienten una íntima participación que no pueden traducirse en un pensamiento ni en un lenguaje conceptuales"³¹. Por eso posee el secreto del mundo, aunque no lo pueda explicar y por sola presencia transfigura todo cuanto la rodea³². De esa participación suya brota su auténtico modo de vida, su propia forma de comunicación que ella misma analiza, comparándose con Oliveira: "vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Vos crees que estás en esta pieza, pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza"³³. Los otros no la pueden entender en su seudo intelectualismo. Así, los integrantes del Club de la Serpiente la juzgan tonta: "para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas... no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía"³⁴. Tampoco Oliveira puede interpretar a la Maga, sólo reconoce que es diferente: "Pero tú no eres yo, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y yo no puedo dar el salto... hay horas en que me atormen-

³⁰*Ibidem*, cap. 2, p. 26.

³¹Citado por Cortázar en "Para una poética", p. 127; el autor señala que el poeta, mediante su creación puede lograr comunicar esa participación.

³²*Rayuela*, cap. 21, p. 115.

³³*Ibidem*, cap. 3, p. 34.

³⁴*Ibidem*, cap. 142, p. 606; cf. cap. 3, pp. 34-35.

ta que me ames... me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado..."³⁵. Maga ha sido la iluminadora de la vida de Oliveira: "los que nos iluminan son los ciegos"³⁶, pero esta Maga que es signo, esta Maga que está dentro de la pieza y puede creer sin ver "formaba cuerpo con la duración, con el continuo de la vida"³⁷, "tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía; pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema" y porque es signo e imagen, no puede haber entre ellos puente ni comunicación. A ella la anunciaba el silencio³⁸ y lo que ellos llamaron encuentro no fue sino un estar paralelos, yuxtapuestos, sin nada ni nadie que tendiera el puente. La palabra que debió ser dicha Horacio la transformó en palabra juego, o en literatura. Juega yuxtaponiendo nombres del mismo objeto: "y los gatos, siempre inevitablemente los minouches, morrongos, miamiau, Kitten, Kat, chat, cat, gatto, grises y blancos y negros y de albañal"³⁹, a veces, atraído por los sonidos que lo embriagan no puede detenerse: siembra sílabas para recoger estrellas, le dice Crevel⁴⁰. Como una defensa, Horacio no quiere hablar de Pola, justamente para no transformarla en literatura⁴¹ y en este sentido, Pola es la antítesis de Maga en este montaje, es el personaje del que no se hablará para no caer. Recordando uno de los primeros encuentros, cae en el juego involuntariamente: "Era una pequeña librería de la rue du Cherche-Midi, era un aire suave de pausados giros, era la tarde y la hora, era del año la estación florida, era el Verbo (en el principio), era un hombre que se creía un hombre. Qué burrada infinita, Madre mía. Ella salió de la librería (recién ahora me doy cuenta de que era como una metáfora, ella saliendo nada menos que de una librería)"⁴². Y de esa literatura en la que cae surge una Maga-puente,

³⁵*Ibidem*, cap. 93, p. 483.

³⁶*Ibidem*, cap. 84, p. 463.

³⁷*Ibidem*, cap. 3, p. 35.

³⁸*Ibidem*, cap. 1, p. 15.

³⁹*Ibidem*, cap. 4, pp. 37-38; vd. 93, p. 484.

⁴⁰*Ibidem*, cap. 21, p. 112.

⁴¹*Ibidem*, cap. 108, p. 119.

⁴²*Ibidem*, cap. 93, p. 486.

una Maga integradora, pero inserta en un tiempo que es trampa para crear ilusiones⁴³ y sólo se logró un reflejo: "porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones, y lo que llamamos amarnos fue quizás que estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplabá contra nuestras caras una lenta lluvia de renunciás y despedidas y tickets de metro"⁴⁴. La relación se dio en un tiempo, fueron momentos plenos —también cerrados en sí— de perfecta unión y armonía, pero sin poder entrar en el tiempo, sin lograr la continuidad en el tiempo⁴⁵. La palabra pudo haber sido puente, pero lo que debía decirse "había que decirlo en su momento, sólo que era difícil precisar el momento de una cosa, y aun ahora, acodado en el puente, viendo pasar una pinza color borravino, hermosísima como una gran cucaracha reluciente de limpieza, con una mujer de delantal blanco que colgaba ropa en un alambre de la proa, mirando sus ventanillas pintadas de verde con cortinas Hansel y Gretel, aún ahora, Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido, ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Saint Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio, envilecía mi fracaso llamándolo rodeo"⁴⁶.

Nuevamente vemos funcionar el montaje: la yuxtaposición de numerosos planos (temporales, sensoriales, presencia, evocadora de recuerdos, etc.) incluso reflejada en la construcción sintáctica, provoca en este fragmento una distorsión temporal y espacial notable. Ambigüedad en la construcción. La perífrasis, el rodeo de las palabras en este largo período oracional, representa el rodeo de espacios de Oliveira a fin de llegar al puente, al lugar donde antes estaba la Maga. Esa Maga que era capaz "de caminar una hora bajo el agua si en algún barrio que no conozco pasan Potemkin y hay que verlo, aunque se caiga el mundo, Rocamadour, porque el mundo ya no importa si uno no tiene fuerzas para seguir eligiendo algo

⁴³*Ibidem*, cap. 8, p. 51.

⁴⁴*Ibidem*, cap. 1, p. 17.

⁴⁵*Ibidem*, cap. 8, p. 50.

⁴⁶*Ibidem*, cap. 1, p. 17.

verdadero..."⁴⁷, esa Maga caracol, vegetal, vital es la que busca Oliveira; la perdió porque no fue capaz de establecer la comunicación, el puente: Hubo una palabra, algo que debió ser dicho, un puente de comunicación que debió ser tendido en el momento preciso, como no se dijo, el camino perdió su meta, fue fracaso y la palabra sólo sirvió para el juego, para el rodeo que justamente es eludir. Este juego de palabras en el tiempo es un dejar pasar el tiempo, la vida, y en la vida, dar rodeos es fracasar: el sin sentido. La pinaza color borravino, hermosísima, pero para siempre con otros: "¿Por qué no nos habremos ido en ella cuando aún era tiempo?"⁴⁸. Irse en ella, no acodarse en el puente; no mirar el agua: mojarse y su representación, el paraguas. "Justamente un paraguas, Maga, te acordarías quizá de aquel paraguas viejo que sacrificamos en un barranco del Parc Montsouris, un atardecer helado de marzo"⁴⁹. El paraguas que Maga no utiliza, pero que Horacio, acodado en el puente, recuerda. ¿Y Maga? Nunca sabremos su destino, nunca la conoceremos directamente (sólo a través de esa carta a Rocamadour⁵⁰, su hijo muerto), sólo a través de Horacio y de su juego de puentes (inútiles, absurdos como el tablón de edificio a edificio⁵¹, lúdicos como sus juegos de palabras o creadores como verbo apofántico de su narración).

Apetencia de un puente que no existe, que tendemos nosotros mismos "como amebas que tiran seudópodos"⁵², único modo de conocimiento que está permitido nos lo descubre la tercera parte, *De otros lados*, y nos lo muestra inserto en la necesidad de Absoluto⁵³, en último término en la búsqueda del Centro. En el segundo libro este no tener puente, este no poder comunicarse, este ignorar y carecer de Centro hermana al narrador y al lector en cuanto en su labor lectiva carece "de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal"⁵⁴.

⁴⁷*Ibidem*, cap. 32, p. 223.

⁴⁸*Ibidem*, cap. 1, p. 18.

⁴⁹*Ibidem*, cap. 1, p. 16; cf. 28, p. 179.

⁵⁰*Ibidem*, cap. 7 y 32.

⁵¹*Ibidem*, cap. 41, vd. también cap. 76, pp. 299 a 300.

⁵²*Ibidem*, cap. 84, p. 463.

⁵³*Ibidem*, cap. 112, p. 539.

⁵⁴*Ibidem*, cap. 97, p. 497.

¿Podrá Horacio darse una nueva posibilidad? Ha quemado tantas. Ha terminado tantos ciclos. Parece tan fácil instalarse en una mentira y desde allí enfocar la búsqueda como una inmadurez, un pasado que ha servido de experiencia⁵⁵ y no continuar chapoteando “en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”⁵⁶. Conciencia de que en el fondo todo es inútil, a menos que acepte buscar el centro. Nostalgia del centro que en último término se refiere a la nostalgia del Edén⁵⁷.

La lucha de Oliveira, como personaje y como narrador es esa búsqueda del centro, del auténtico centro, no de esa “supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter”⁵⁸; su gran enemigo es la palabra, ya lo hemos dicho: “la violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo” que traiciona y que excentra, a tal extremo que Horacio declara temer a las palabras⁵⁹ “raíz de engaño” y abraza un anhelo imposible: “sin palabras llegar a la palabra”⁶⁰. Horacio siente que su habla analiza y destruye, pero presiente que puede crear la expresión nueva el signo, a riesgo del absurdo cuando la palabra no sirve para la comunicación entre dos seres⁶¹.

Cortázar problematiza la palabra en la obra, la juzga. Ya en *Para una poética*, había dicho: “La palabra, angustiosa necesidad del poeta no vale ya como un signo traductor de esencia, sino como portador de lo que al fin y al cabo es la cosa misma en su forma, su estado más puro y alto”⁶², pero sólo se puede lograr ese estudio en la creación auténtica y Morelli, el teórico de la narración, al plantear desde un ángulo científico lo ficticio literario⁶³ señala que el principio unificador de *Rayuela* no es el hombre creado por Morelli, sino el asumido por el lector. Y para lograrlo, tal vez sea

⁵⁵*Ibidem*, cap. 19, p. 99, vd. también cap. 48.

⁵⁶*Ibidem*, cap. 48, p. 339.

⁵⁷*Ibidem*, cap. 12, p. 65.

⁵⁸*Ibidem*, cap. 19, p. 99.

⁵⁹*Ibidem*, cap. 93, p. 485, vd. también 99, p. 501.

⁶⁰*Ibidem*, cap. 19, p. 99.

⁶¹*Ibidem*, cap. 22, p. 119.

⁶²Cortázar, “Para una poética”, p. 133.

⁶³*Rayuela*, cf. caps. 19, 20, 41, 42, 93, 99, 109, 147, 148, 112, además de las morelianas.

necesario renunciar “al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro”⁶⁴. Y una forma de renunciar al hacer artístico, sea tal vez, esta construcción que yuxtapone a la creación poética la visión científica, al misterio poético, la teoría literaria. De allí que en la obra adquiera extraordinaria importancia la problemática del lenguaje como medio de expresión, o como diversión o como juego, como creación literaria, como diferenciación personal social y aun racial y así los mundos yuxtapuestos aparecen caracterizados por el habla. La reflexión sobre la lengua misma nos introduce en una especie de metalenguaje que se opone al lenguaje apofántico de la creación literaria, al discursivo de Morelli, al descriptivo de la propia Maga y a los juegos lingüísticos de Horacio y sus amigos.

Ya hemos dicho que una de las actitudes señalada como caracterizadora de la Maga es su ignorancia, a pesar de que muchas veces ella es la única capaz de entender⁶⁵. Esta mujer con plena conciencia de que “valía la pena que yo fuera como soy” necesita su propia forma de expresión y esta es la razón del gígllico que no es un capricho ni un juego sino un modo de expresarse. Para Oliveira el gígllico es sólo un juego ⁶⁶ analiza, clasifica, determina: “sos como un médico no como un poeta” le dice Maga⁶⁷ y por eso no encuentra la palabra expresión, la palabra creadora; apenas si inventa un juego en el cementerio que le permite yuxtaponer palabras desconocidas o poco usadas, en aliteraciones carentes de sentido⁶⁸.

El gígllico es un modo de integrar el montaje, esta vez a nivel de la forma lingüística, de la palabra misma. Horacio explicita, analiza el modo operativo: “la medusa chupando solapada, la medusa solando chulapada⁶⁹. Para Maga el gígllico es un lenguaje vital, existencial⁷⁰ son ejemplos de lo que Lewis Carroll denominó *pala-*

⁶⁴*Rayuela*, cap. 116, p. 544.

⁶⁵*Ibidem*, cf. caps. 25, 142, 98, 86, 99, 103, esp. 142, p. 607.

⁶⁶*Ibidem*, cap. 20, p. 105.

⁶⁷*Ibidem*, cap. 19, p. 95.

⁶⁸*Ibidem*, cap. 41.

⁶⁹*Ibidem*, cap. 36, p. 239; cf. con la preocupación moreliana de romper las articulaciones lógicas del discurso en los capítulos 95 y 141, vd. p. 602.

⁷⁰*Ibidem*, cap. 20, p. 109.

bra portmanteau: son dos o más palabras que unen su forma para constituir una nueva con significado también nuevo. Esta creación lingüística produce sensación de dualidad que proviene de la palabra nueva que se ha formado"⁷¹. En realidad la *palabra portmanteau* es una forma de la jitanjáfora que la poesía surrealista había incorporado a la creación poética.

El capítulo 68⁷² nos muestra como funciona el montaje aplicado circunstancialmente al estrato de la palabra. El esquema lingüístico real no sólo se yuxtapone, se superpone y se quiebra para dejar escapar a través de su forma sonora, fuera de la norma, un contenido afectivo global. Al empleo de palabras conocidas, se suman otras cuyas resonancias sugerentes tienen más fuerza que sus contenidos significativos. La aplicación de terminaciones e infijos a raíces que habitualmente no los llevan, contribuye a crear una descripción que se dirige esencialmente a la imaginación, a la memoria voluptuosamente imaginativa, es una verdadera mimesis, y difícilmente se podría llegar a ese orgasmo lingüístico sin estas recreaciones⁷³.

Sonidos bien definidos, ligados a determinadas palabras sugieren significaciones que en sí no están: *amalaba, espejunaban, tordulaba*, son, acústicamente para nosotros verbos, en la misma línea y por la misma razón que *agolpaba, procuraba o enredaba*. La ubicación en la cadena lingüística y las terminaciones de *noema, sobrehumítica, hidromurias, balparamar*, nos permiten entrever significaciones oscuras que apenas se nos insinúan, escapan.

Los significados no corresponden a los sonidos articulados y sólo la yuxtaposición señalada por el narrador en función de otros textos y la asociación del lector, son las actividades que nos entregan un contenido no ideológico sino afectivo, vivencial.

Si leemos este capítulo como la continuación del 93, cuyo motivo es el amor fracasado, el amor pasaporte que no sirve de puente, el amor pasamontaña, el amor llave que no ha abierto ninguna puerta, este monólogo interior que tiene como objeto al propio sujeto, nos carga de erotismo y desencuentro el conjunto lingüístico.

⁷¹Citado por Eisenstein, *op. cit.* p. 17.

⁷²*Rayuela*, p. 428.

⁷³Cf. Martínez Bonatti, *La Estructura de la Obra Literaria*, Ed. U. de Chile, Santiago, 1960.

A tal extremo que podríamos llegar a afirmar que el narrador emplea un modo tan personal, tan suyo que al lector apenas le es permitido aproximarse, no por vía cognoscitiva intelectual sino cordial, al momento más íntimo de dos seres. Es un modo de complicar al lector en la inefabilidad del encuentro personal. Contribuye a fijar esta interpretación el capítulo 9 que nos remite al final de este trozo y que se inicia con una disquisición sobre la cópula.

Pero si tomamos otro enfoque: la lectura correlativa de los capítulos 67, 68 y 69, cambia el significado, al variar el contexto, es decir, el montaje: el tema del capítulo 67 es la entrevela, el momento en que un ser despierta y tiene la maravillosa sensación de un mundo de azar, sin estructura, un cielo elástico. Desde esa perspectiva, el capítulo 68 cambia radicalmente: es sólo una expresión más "de la dispersión de las duras constelaciones", una descripción onírica, un ejemplo de escritura automática que cae dentro de lo que podríamos llamar secuencia del sueño en la novela⁷⁴. Esta escritura automática, inserta en una secuencia de lógica simbólica, diferente a la racional, queda confirmada por el artículo de Renovigo N.º 5 que constituye el capítulo 69.

Inicialmente nos planteábamos una pregunta: ¿Qué representa *Rayuela* dentro de la novelística? Decíamos que se trata de un intento novelístico, motivado por un compromiso político y social del autor que desea influir en el lector, para transformar su actitud pasiva en activa para lo cual presenta el material narrativo en su inmediatez misma, mediante un recurso al que denominamos montaje y que se advierte funcionando como elemento constructivo en todos los niveles de la creación, en un intento de mostración de mundo sobre la base de la comprensión del hombre mismo.

Cortázar señala que el proceso creador implica una primera etapa en la que el autor siente lo que quiere decir como una imagen imprecisa, unitaria, significativa que encuentra su encarnación emocional en un tema, en este caso concretamente la relación marcada por la ausencia y el desencuentro de Maga y Oliveira. Aun no hay ideas claras, "hay jirones, impulsos, bloques y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y por eso que llaman el pensamiento

⁷⁴Cf. *Rayuela*, caps. 28, 44, 45, 57, 67, 100, 103, 110, 120, 123, 129, 132, 143, 144, 155.

y que hace la prosa literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra: de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro”⁷⁵.

¿Cómo presenta esos impulsos, esa imagen que tiene el autor? Es el otro aspecto de la lucha: la del autor con su expresión creadora. Se yuxtaponen dos visiones: la mágica que presupone “la sospecha de una impotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el “valor sagrado” de los productos metafóricos”⁷⁶ y la lógica, el pensar discursivo, racional, filosófico y científico. Se yuxtaponen dos representaciones de la realidad: la del científico o teórico de la literatura, en las palabras de Morelli, y la interpretación intuitiva del poeta o del niño —que es la Maga—⁷⁷. La lucha de Oliveira, erudito, conocedor, inteligente, se yuxtapone con la integración a que accede una vez que ha conquistado —nunca lo sabremos con certeza— la unidad o la instalación autoengañososa en una rutina que no deja de ir y venir entre el 131 y el 58. La visión del poeta es prelógica y sus representaciones tienden a hacer latir el corazón antes que a iluminar las inteligencias.

Los personajes del primer libro se movían en el ser o no ser, en la duda, en el dolor del desencuentro. En Maga, en Talita, en Traveler, en el propio Oliveira está presente una noción de identidad común al primitivo y al poeta. En ellos, “el verbo esenciador no está presente sino como mostración verbal de una unidad satisfactoria”; ellos participan del verbo⁷⁸; la creación poética se hace trasposición poética de una angustia personal de enajenamiento⁷⁹, pero “toda creación literaria es un desencanto, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas”⁸⁰. El poeta y sus imágenes constituyen y manifiestan un solo deseo de salto, de

⁷⁵*Ibidem*, cap. 82, p. 458.

⁷⁶Cortázar, “Para una poética”, p. 125.

⁷⁷*Rayuela*, cap. 98, p. 499.

⁷⁸Cortázar, “Para una poética”, p. 126.

⁷⁹*Ibidem*, p. 131.

⁸⁰*Ibidem*, p. 132.

ser otra cosa. Morelli en cuanto teórico, se hace partícipe de esta intuición y dice: "No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza a ser ese que verdaderamente se es y no se puede ser"⁸¹.

Se intensifica el misterio: el hombre alienado que en el fondo no sabe nada, pero que lucha se busca y se construye. El devenir humano. Su cosmovisión y su angustia se yuxtaponen a un gran despliegue de conocimientos no integrados, expresados especialmente con las más diversas citas. Su idealismo, su ternura, se opone al sadismo, a las perversiones que llevan a torturar y a torturarse. La belleza y la fealdad. El dejar para luego buscar lo mismo que se había dejado.

Rayuela aparece como un intento de superponer planos diferentes que, en último término se resuelven en una actitud del sujeto frente al cosmos. "El poeta se traspone poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre, son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar, donde hay un alguien que puede decir:

*yo no soy un poeta ni un hombre ni una hoja
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado*⁸²

Y por eso la imagen es forma lírica del ansia de ser siempre más, y su presencia incesante en la poesía revela la tremenda fuerza que (lo sepa o no el poeta) alcanza en él la urgencia metafísica de la posesión⁸³.

*Departamento de Español
Universidad de Chile*

⁸¹*Rayuela*, cap. 61, p. 413.

⁸²Federico García Lorca, "Poema doble del lago Edem", en *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1967, p. 499.

⁸³Cortázar, "Para una poética", p. 138.