

CARACTERIZACION DE LOS NARRADORES DE "RAYUELA"

por Ana María Sanhueza

EL OBJETIVO de este trabajo es caracterizar los narradores de *Rayuela*¹. Debido al número de voces que hay en la novela, es previo determinar cuáles de ellas pertenecen a narradores. Hay tres casos indudables: un narrador en tercera persona, que entrega la mayoría de los capítulos "Del lado de allá", otro, en primera persona que entrega el resto de los capítulos de esa misma sección, y un tercero que entrega los capítulos "Del lado de acá".

Frente a estos tres casos indiscutibles, hay dos dudosos: La Maga y Morelli. El capítulo 32 entero es discurso de la Maga; se trata de la conocida "Carta a Rocamadour", que, como tal, pertenece íntegramente al mundo narrado. Respecto de Morelli, su discurso constituye varios capítulos "De otros lados" y no los consideramos discursos de narrador porque no entregan mundo; lo que entregan es disquisiciones teóricas del personaje Morelli.

EL NARRADOR HORACIO OLIVEIRA

Horacio Oliveira es el narrador o hablante básico² de los capítulos 1, 2, 7, 8 y 21. De estos cinco capítulos, dos (7 y 8) presentan un

¹Julio Cortázar, *Rayuela*, 8ª edición, B. Aires. Ed. Sudamericana, 1968, 635 págs.

²Los conceptos utilizados en la determinación de los narradores de *Rayuela* fueron obtenidos en el Seminario de Literatura Narrativa, que dictó en la U. de Chile el Dr. Félix Martínez Bonati en 1961; algunos de los cuales aparecen reproducidos en su obra *La estructura de la obra literaria*, Stgo., Ediciones de la U. de Chile, 1960, 171 págs. Si bien es cierto que muchos autores como Lubbock, Forster, Ortega, etc., se han ocupado de estos aspectos, es el Dr. Martínez quien los ha adscrito a la figura del narrador, estableciendo las constantes del Modo Narrativo.

En relación al hablante básico, Rosa Boldori, "Sentido y trascendencia de la estructura de *Rayuela*" en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, U. Nacional del Litoral, Nº 6, dice: "En cuanto al estrato del hablante básico, observamos la misma intencionada incongruencia. El narrador se pone muchas veces en la

pequeño problema: podrían haber sido dichos tanto por Oliveira como por la Maga. El capítulo 7 se atribuye a Oliveira porque está teñido de un tono afectivo vinculable sólo a este narrador ya que coincide en temple³ con aquellos en que Oliveira es indiscutiblemente el hablante básico. En todos los discursos del narrador Oliveira referentes a la Maga ella está ausente y esto les confiere un tono nostálgico; la ausencia de la Maga es aquí clara, ya que de estar ella presente la caricia habría reemplazado al discurso; por otra parte, es indudable que el capítulo 7 es dicho por un hombre; todo lo cual debe explicar que ningún lector tenga dudas sobre la identidad de este hablante. Otro tanto puede decirse del capítulo 8, y aquí la certeza proviene, por ejemplo de "...y vos cantabas arrastrándome a cruzar la calle, a entrar en el mundo de los peces colgados del aire" (pág. 49); el lector ya ha visto en el capítulo 1 a Oliveira arrastrado por la Maga de vereda a vereda: "Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que ya no recuerdo" (pág. 18).

Incidencia de la narración de Oliveira

En las sucesivas narraciones del hablante básico Oliveira la incidencia de narración pura va disminuyendo. En el capítulo 1 ocupa el cuarenta y nueve por ciento del total de líneas; en el capítulo 2 baja a un quince por ciento, y prácticamente desaparece en los

posición del ojo omnisciente. Toma distancia, usa la tercera persona, parece ser un espectador que está solo, incomunicado en medio de todos esos personajes solitarios. Otras veces se identifica con Horacio; usa la primera persona, o también la tercera, pero ubicado dentro de su perspectiva" (pág. 66). Parece desprenderse de esta afirmación la creencia que el narrador básico experimenta variaciones concernientes a su grado y tipo de conocimiento frente a lo narrado, a su posición y distancia, etc., y de este modo, puede en diversos momentos adoptar, a voluntad, actitudes tan excluyentes como las de un narrador en primera o tercera persona. Pensamos que la existencia del narrador se deduce del hecho que haya discurso, por lo tanto, si cambian las características del discurso cambia el narrador, es decir, el discurso condiciona y constituye al narrador, o dicho de otro modo, hay tantos narradores como formas de discurso haya.

³La atracción del concepto de temple desde el ámbito de la lírica hacia la narrativa nos ha sido señalada como excepcionalmente iluminadora en un análisis de novela aún inédito, expuesto por el Dr. Cedomil Goiç en su Seminario de Novela Hispanoamericana Contemporánea. El concepto se utiliza en el sentido que le da Martín Heidegger en *El ser y el tiempo*, 2ª ed., México, F.C.E., 1962, párrafo el "ser ahí" como "encontrarse", págs. 151 y ss.

capítulos restantes. El 7, de un notable tono lírico, es más que nada un poema apostrófico a la Maga; el 8, descriptivo de tiempo iterado, no presenta ni una línea de narración; en el capítulo 21 la narración es mínima, aproximadamente un tres por ciento y es narración de una acción interior: "Descubro nuevos mundos simultáneos y ajenos, cada vez sospecho más que estar de acuerdo es la peor de las ilusiones" (pág. 113).

Posición y distancia del Narrador Horacio Oliveira

Rayuela se abre con un narrador en primera persona, Horacio Oliveira, cuya posición espacial es imposible de precisar. A esto contribuye que Oliveira es personaje principal en la novela, además de autor de algunos capítulos y narrador de seis. La acción de *Rayuela* transcurre sólo en dos lugares, París y Buenos Aires; si admitimos la posibilidad de que los acontecimientos narrados sean contemporáneos del tiempo de la narración, Oliveira tiene que narrar desde uno de estos dos lugares. Pero en esta novela ni siquiera es fácil saber cuándo el discurso es del personaje Oliveira y cuándo es del narrador Oliveira, de manera que aun cuando ciertos discursos sean ubicables en Buenos Aires, por ejemplo, no se puede determinar si es narración (y por lo tanto cabe analizarlo en un trabajo como éste) o monólogo de conciencia (y por lo tanto pertenece al mundo narrado y no configura al narrador); pensamos concretamente en el capítulo 73, que inicia una de las dos posibilidades de lectura y permite presumir que la narración se hace desde Buenos Aires: "Sí, pero quien nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce *que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo*, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos" (pág. 438). Si esto está dicho desde París o desde Buenos Aires, no hay modo de saberlo a ciencia cierta; puede que ese "de este lado" corresponda al "lado de acá", es decir, a Buenos Aires, pero puede también que simplemente se oponga al "otro lado de la costumbre". Y sin embargo, tampoco se puede dudar que la oración citada no tiene sentido si se la supone

dicha en París⁴. Además, “prosigue”, “durar aliada al tiempo y al recuerdo”, si son dichos en París por el narrador Oliveira, contradicen la cronología interna de la novela⁵. Pero, al mismo tiempo, hay que decir que el capítulo 2, también narrado por Oliveira, dice “*este París* donde me muevo como una hoja seca” (pág. 28), esto, sin embargo, tampoco es prueba definitiva, porque no se puede saber si esa frase es del personaje Oliveira que el narrador Oliveira está recordando, o no, y todo parece apuntar a que le pertenece al personaje; un poco antes el narrador ha dicho “*En esos días del cincuenta y tantos* empecé a sentirme como acorralado...”, lo cual está temporalmente muy lejos del momento en que habla, y resulta absurdo si Oliveira lo dice antes de que lo echen de París⁶. Todavía puede agregarse, que la novela entera organiza el mundo desde Buenos Aires, por eso llama “Del lado de acá” a los capítulos bonaerenses. Lo cual tiene relación con una frase de otro narrador, que hablando de Oliveira dice: “En París todo le era Buenos Aires y viceversa...” (pág. 32), frase que sólo puede ser verdadera después que Oliveira ha abandonado París, y si la frase es verdadera, es casi indudable que el narrador Oliveira

⁴Aparte de que el tono de evocación se haría necio, habría que entender que este fuego de París (el amor de la Maga; no hay otra posibilidad de comprensión) le ha resultado lesivo para la empresa de liberarse de la costumbre.

⁵Es difícil establecer la cronología “Del lado de allá” porque los datos que aparecen en la novela son vagos. Sin embargo, se puede afirmar que Horacio Oliveira llega a París en los años cincuenta y tantos. Sabemos, con certeza, que ha estado en Buenos Aires por lo menos hasta el año 1940: “conseguía extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940”. (pág. 19). En París, a poco de llegar, “...yo delicada porcelana recién desembarcada...” conoce a la Maga. Es imposible precisar el tiempo de sus amores: “Durante semanas o meses (la cuenta de los días le resultaba difícil a Oliveira...) anduvieron y anduvieron por París...” (págs. 39). Los dos se integran a un grupo de intelectuales: “Oliveira ya conocía a Perico y a Ronald. La Maga le presentó a Etienne y Etienne les hizo conocer a Gregorovius; el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint Germain-des-Prés” (pág. 38); conviven poco tiempo. “Un mes atrás cada uno tenía todavía su pieza, después habían decidido vivir juntos” (pág. 96), pero la presencia de Rocamadour, entre otras cosas, precipita la ruptura. El mismo día que Oliveira se separa de la Maga ve en la calle el accidente de Morelli; más tarde, con el objeto de protegerse de la lluvia va al concierto de Berthe Trepát; al amanecer vuelve a la pieza de la Maga, poco antes de que ella advierta la muerte de Rocamadour; se aleja nuevamente de ella; la Maga desaparece; se produce la disolución del Club, y la primera sección del libro termina con el episodio de la clocharde. Su expulsión de Francia debido a los problemas que se le suscitan con la policía se confirma en la segunda parte del libro: “Talita no estaba muy segura de que a Traveler lo alegrara la repatriación de un amigo de la juventud...” (pág. 263).

⁶Cf. nota anterior.

narra París desde Buenos Aires; lo cual no puede probarse, porque hay evidencias a favor y evidencias en contra. La imposibilidad de determinar la posición espacial del narrador Oliveira surge del hecho de que hay dos espacios (París y Buenos Aires), que siempre están presentes para él. Creemos necesario considerar especialmente esta indeterminación espacial del Narrador Oliveira para la buena comprensión de la obra.

Tan insólitas como la distancia y posición espaciales del narrador a lo narrado son su distancia y posición temporales. En el capítulo I, pasa revista al invariable desencuentro que ha sido su relación con la Maga; pero del examen atento del discurso sale otra vez la imposibilidad de determinar un solo punto de referencia que permita dividir la historia evocada en pasado, presente y futuro. Hay, sin embargo, una clave de ordenación: el momento de escribir es el presente, y por lo tanto, los acontecimientos que coinciden con él, son también presentes, aunque en otro sentido, hayan estado también en el "pasado". Oliveira dice: "En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo" (pág. 21). Es decir, que ahora, en el momento de escribir, el narrador reconoce lo difícil que es hablar de su amada y la imagina caminando por París; y sin embargo, el capítulo entero parece estar ubicado después de la separación de la pareja; sólo cuando una relación está terminada, puede, con cierto arrepentimiento, decir alguien: "*Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí*" (pág. 17). Y si lo que decimos es verdadero, es en Uruguay donde Horacio supone que está la Maga ahora, admitiendo que no haya muerto. En resumen, las imágenes que coinciden con el acto de narrar están en el presente, lo que viene a significar que aquí lo que importa no es el tiempo del mundo ficticio, sino el tiempo de la narración, a partir del cual se ordena lo narrado. Esto explica que el lector, que acaba de comenzar a leer, vea a la Maga y a Horacio que la espera en el puente como "actuales", y que también vea como "actual" a la Maga vagando por París en busca de su trapo rojo, y lo mismo al enamorado que evoca todo esto.

Una confirmación de lo expuesto anteriormente está dada por

un narrador en tercera persona que dice: "Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir el fácil expediente de imaginar un futuro ya abonado por los juegos ya jugados" (p. 266). En suma, la temporalidad de Oliveira es producto de su decisión.

Lo dicho sobre el capítulo 1 vale también para el capítulo 2, sólo que aquí se advierte con mayor claridad que los acontecimientos del mundo ficticio se ordenan por relación al tiempo del narrador. La mención de Berthe Trépat (pág. 26) es prueba de que esto está siendo escrito después de la ruptura con la Maga, sin embargo, en el mismo capítulo el narrador dice: "La lengua de la Maga me hace cosquillas" (pág. 29).

En el capítulo 7, enteramente constituido por un discurso apostrófico en presente dirigido a un tú que indudablemente es la Maga, nos encontramos con un caso límite dentro de las consideraciones anteriores, ya que la coincidencia del tiempo del narrador y la del tiempo de la narración es total, sin que haya ningún elemento que permita conjeturar dónde y cuándo dice esto el narrador Oliveira.

En el capítulo 8, descriptivo de tiempo iterado de las visitas que hacían Horacio y la Maga a los acuarios del Quai de la Mégisserie, tampoco se puede saber exactamente desde qué momento se dice ni cuándo ocurría.

El capítulo 21 narra un tiempo inmediatamente posterior a la separación: "Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuerdas y ya mi pena se *llama* pena, mi amor se *llama* mi amor..." (pág. 115); y anterior a la muerte de Rocamadour: "Y me parece que no te das demasiado cuenta de que Rocamadour está muy enfermo, terriblemente débil y enfermo, y que lo cuidarían mejor en el hospital. Pero ya no te puedo hablar de esas cosas, digamos que todo se acabó y que yo ando por ahí vagando, donda vueltas, buscando el norte, el sur, si es que lo busco" (pág. 114).

Creemos que todos estos discursos han sido elaborados "después" de la separación de Horacio y la Maga, aunque, como dijimos, lo importante es aquí el hecho de que sea el tiempo del narrador el que determine el tiempo de lo narrado.

El narrador Oliveira tiene un temple enamorado y nostálgico

respecto de lo que narra, lo que se advierte en primer término, en el hecho de que lo que Oliveira narra es su relación con la Maga; en segundo término, en que, todos estos discursos le son dichos a la Maga ausente⁷. En tercer lugar, en el hecho de que la Maga sea valorada tanto positivamente ("Oh mi amor, te extraño, me dolés en la piel, en la garganta, cada vez que respiro es como si el vacío me entrara en el pecho donde ya no estás" (pág. 114), o en forma negativa, pero como determinante del destino de Oliveira ("Nunca sospechará que me condena a leer a Spinoza" (pág. 116). Por lo demás, el propio Oliveira comprende la relación que hay entre las palabras, el recuerdo y los sentimientos: "Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuerdas y ya mi pena *se llama pena*, mi amor *se llama mi amor*... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo sino el idioma de los sentimientos..." (pág. 155).

Grado de elaboración

Este narrador entrega el mundo a veces morosamente, a veces en frases de alta elaboración. Esto depende del interés que la materia narrada suscite en él, y también del dominio cognoscitivo que tenga o crea tener sobre ella. Es así como la Maga aparece configurada siempre en juicios de muy alta elaboración: "Juez inaudito, juez por sus manos, por su carrera en plena calle, juez por sólo mirarme y dejarme desnudo, juez por tonta e infeliz y desconcertada y roma y menos que nada" (pág. 116). En cambio, su relación con ella, que le resulta más interesante, y de cuyo sentido no dispone es entregada con gran morosidad: "...empecé a sentirme como acorralado entre la Maga y una noción diferente de lo que hubiera tenido que ocurrir. Era idiota sublevarse contra el mundo Maga y el mundo Rocamadour; cuando todo me decía que apenas recobrarla la independencia dejaría de sentirme libre. Hipócrita como pocos, me molestaba un espionaje a la altura de mi piel, de mis piernas, de mi manera de gozar con la Maga, de mis tentativas de papagayo en la jaula leyendo a Kierkegaard a través de los barrotes, y creo

⁷Incluso en el capítulo 8, que parece dirigido al lector y hecho para su información, de pronto sucede que en verdad Oliveira ha estado todo el tiempo hablándole a la Maga: "Y ese pez era perfectamente Giotto, *te acordás*, y esos dos jugaban como perros de jade..." (pág. 50).

que por sobre todo me molestaba que la Maga no tuviera conciencia de ser mi testigo y que al contrario estuviera convencida de mi soberana autarquía; pero no, lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota" (pág. 27). Entrega morosamente también, objetos aparentemente inimportantes, pero significativos para él por estar vinculados a su persona: episodio del terrón de azúcar (págs. 22-3), recuerdos de infancia y juventud en Buenos Aires (págs. 19-20).

Grado y naturaleza del conocimiento que el narrador manifiesta tener sobre lo narrado

El narrador Horacio Oliveira ve el mundo filtrado a través de conceptos culturales sin que eso parezca enriquecerle la visión: "...ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Viera da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil" (pág. 18). Horacio no puede acceder al mundo de la Maga sin verlo rotulado; sin llevar consigo el aspecto "cultural"; no en vano pide a la Maga: "Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos" (pág. 116).

Es del caso recordar que Horacio es además de narrador un personaje-escritor⁸, y, en cuanto tal, muestra una cultura notable, que incluye varios conocimientos sobre arte (pág. 577), religión (pág. 426), filosofía (pág. 455), etc.

En suma, el conocimiento del mundo que manifiesta el personaje Oliveira, lo faculta para desenvolverse con una soltura y gracia que lo hace perfectamente adecuado para entrar en contacto con gentes de los ámbitos más variados: miembros del Club de la Serpiente, Berthe Trépat, la Clocharde, los Traveler, etc. Pero este conocimiento al servicio de una narración se menoscaba y se convierte en algo similar al índice de una Historia del Arte, incapaz de revelar el mundo.

⁸"No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy..." (pág. 28).

NARRADOR EN TERCERA PERSONA (DEL LADO DE ALLÁ)

Examinando la incidencia de narración y diálogo en 8 capítulos⁹, se advierte que la presencia del narrador es continua y es aparentemente importante. En cinco de siete capítulos examinados predomina la voz del hablante básico; de los dos restantes, en uno es igual y en el otro es ligeramente inferior al diálogo. Sin embargo, este narrador casi no hace otra cosa que narrar, su discurso no tiene momentos descriptivos ni momentos no narrativo-descriptivos. Esto es natural dado su modo narrativo y dado que lo que mayormente narra es un monólogo de conciencia. Es un discurso que narra otro discurso, casi sin elaboración, desde la conciencia del dueño del discurso narrado: "Pero detrás de toda acción había una protesta, porque todo hacer significaba salir de para llegar a, o mover algo para que estuviera aquí y no allí, o entrar en esa casa en vez de no entrar o entrar en la de al lado, es decir, que en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente" (pág. 31). Por eso, el método aplicable al discurso del narrador es prácticamente aplicable al discurso original, pero los resultados son radicalmente diferentes; por ejemplo, en el capítulo 17, aplicando el método al narrador en tercera persona hay un cien por ciento de narración; considerándolo como un monólogo de conciencia casi literal, hay sólo un treinta por ciento.

Posición y distancia del Narrador

Narra casi exclusivamente desde la conciencia de los personajes: "Quizá. ¿Por qué no? Pero también podía ser que su punto de vista

⁹ Capítulo	4:	Diálogo	20%;	Narrador	80%.
"	5:	"	—	"	100%.
"	6:	"	5%;	"	95%.
"	9:	"	65%;	"	35%.
"	10:	"	35%;	"	65%.
"	11:	"	40%;	"	60%.
"	12:	"	30%;	"	70%.
"	13:	"	50%;	"	50%.

Es necesario tener presente que los porcentajes que se indican corresponden a capítulos donde hay narrador. Sin embargo, hay un número importante de capítulos (casi todos los prescindibles) donde la voz que habla corresponde a personajes, mayormente Morelli y Oliveira, o a autores reales (Octavio Paz, pág. 618, etc.), por lo tanto, el lenguaje dialógico es considerablemente más frecuente que el propiamente narrativo. Esto caracteriza a la novela como altamente presentativa, lo que contribuye poderosamente a la dificultad de su interpretación.

fuera el de la zorra mirando las uvas. Y también podía ser que tuviese razón, pero una razón mezquina y lamentable, una razón de hormiga contra cigarra. Si la lucidez desembocaba en la inacción, ¿no se volvía sospechosa, no encubría una forma particularmente diabólica de ceguera?...” (pág. 34). En este ejemplo el narrador habla desde la conciencia de Horacio. Pero narra también desde la conciencia de Babs: “sollozando para adentro para no alejarse por nada de los blues de la cama vacía, la mañana siguiente, los zapatos en los charcos, el aquiler sin pagar, el miedo a la vejez, imagen cenicienta del amanecer en el espejo a los pies de la cama...” (pág. 64). Desde la perspectiva de la Maga dice: “Quería fumar, pero no iba a pedirle un cigarrillo a Gregorovius, sin saber por qué no se lo iba a pedir tampoco a Horacio, pero sabía por qué no iba a pedirselo a Horacio, no quería mirarlo en los ojos y que él se riera otra vez vengándose de que ella estuviera pegada a Gregorovius y en toda la noche no se le hubiera acercado” (pág. 81). Hay momentos en que es difícil precisar desde qué conciencia está narrando, pues pareciera tener puesto cada ojo en un personaje distinto: “...para él sería bueno o malo, hot o cool, blanco o negro, antiguo o moderno, Chicago o New Orleans...” (págs. 67-8).

El discurso del personaje Oliveira es el objeto preferentemente narrado, sin embargo, a veces narra desde su propia perspectiva: “por la rue de Varennes entraron en la rue Vaneau. Lloviznaba, y la Maga se colgó todavía más del brazo de Oliveira...” (pág. 51).

No toma partido, sino que trasmite la afectividad del personaje desde el cual narra: “Después de tanto jorobar con su impermeable, Gregorovius se había repantigado en el sillón y estaba muy quieto, con la pipa apagada en la boca” (pág. 181).

Elaboración

Prácticamente no hay elaboración de los hechos, sin embargo hay un momento en que la alta elaboración es notable: “A Oliveira le gustaba hacer el amor con la Maga...” (pág. 43). El narrador generaliza y da cuenta de manera muy comprimida de las costumbres amorosas de Horacio y la Maga.

Grado y tipo de conocimiento que el narrador tiene sobre lo narrado

El hablante conoce los contenidos de conciencia de los personajes: sus percepciones, sus pensamientos, sus sentimientos (celos, por ejemplo), sus angustias. Lo que narra es casi exclusivamente eso.

A veces, narra exterioridades, pero contemporáneas a los contenidos de conciencia: "Oliveira encendió otro cigarrillo, y su mínimo hacer lo obligó a sonreírse irónicamente y a tomarse el pelo en el acto mismo" (pág. 31).

El sentido de este narrador quizá esté dado por Horacio en una discusión sobre la realidad: "...Vos creés que hay una realidad postulable porque vos y yo estamos hablando en este cuarto y en esta noche, y porque vos y yo sabemos que dentro de una hora o algo así va a suceder aquí una cosa determinada. Todo eso te da una gran seguridad ontológica, me parece; te sentís bien seguro en vos mismo, bien plantado en vos mismo y en esto que te rodea. Pero si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta misma pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido yo, y con todo lo que es y lo que ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida. Te da solamente una creencia fundada en el terror, una necesidad de afirmar lo que te rodea para no caerte dentro del embudo y salir por el otro lado vaya a saber adónde" (págs. 192-3).

Conclusión

Este narrador puede ser llamado con razón, narrador transparente. Es tan inmediato al mundo narrado que prácticamente se disuelve en él. Además, como dijimos, prácticamente no elabora los datos del mundo narrado, y por lo tanto, su tiempo coincide casi exactamente con el de lo narrado; más que nada, es una lente diáfana que hace visible la interioridad actual de los personajes sin que por ello sepa sobre esos personajes nada más que lo que ellos mismos saben.

NARRADOR EN TERCERA PERSONA (DEL LADO DE ACÁ)

Examinando la incidencia de narración y diálogo de ocho capítulos¹⁰, advertimos que la presencia del narrador es continua. En tres

¹⁰ Capítulo	37:	Diálogo	39%	Narrador	61%
"	38:	"	51%	"	49%
"	39:	"	—	"	100%
"	40:	"	28%	"	72%
"	41:	"	51%	"	49%
"	42:	"	—	"	100%
"	43:	"	25%	"	75%
"	44:	"	51%	"	49%

de ellos la proporción de narración es muy alta en relación al diálogo; en tres es inferior (en el capítulo 38 sólo en una línea) y en los dos restantes hay solamente narración.

Posición y distancia del narrador frente a lo narrado

Si el anterior se calificó de diáfano o transparente, este narrador puede ser calificado como participante. Su rasgo destacado es que siempre tiene una actitud "personal" respecto de los acontecimientos; se refiere a Gekrepten como "pobre y abnegada" (pág. 268), dice que Traveler le conseguía un trabajo a Oliveira "mientras el objeto de esos desvelos tomaba mate en la pieza..." (pág. 270); compara a Traveler, que se resiste a nombrar a París, con "una madre que se pela el coco inventando nombres inofensivos para las partes pudendas de los nenes, cositas de Dios" (pág. 271). Hasta toma parte en los juegos de los personajes; cuando Oliveira está enderezando clavos y fingiendo que lo quema la nieve, dice el narrador que "Traveler... desde su ventana veía muy bien la lucha de Oliveira contra la nieve y la estepa" (pág. 276).

Tan persona y tan visible es este narrador, que incluso tiene su propia visión irónica de lo que narra; comentando los juegos de póker que armaban los enfermeros en el manicomio en perjuicio de los pacientes, termina: "Los enfermos mejor, gracias" (pág. 359).

Grado de elaboración

Coincide con el narrador Oliveira exactamente en que elabora mucho lo que no tiene que ver directamente con el personaje Oliveira, y narra con morosidad lo que le atañe directamente; así, por ejemplo, utiliza un alto grado de elaboración al caracterizar a Traveler: "A lo largo de cuatro décadas ha pasado por etapas fácticas diversas: Fútbol (en Colegiales, centroforward nada malo), pedestrismo, política (un mes en la cárcel de Devoto en 1934), cunicultura y apicultura (granja en Manzanares, quiebra al tercer mes, conejos apestados y abejas indómitas)..." (pág. 261); en cambio, reproduce minuciosamente los juegos literarios de Oliveira (págs. 279-80).

Grado y naturaleza del conocimiento

De los tres narradores, éste es el que más se acerca a la omnisciencia. Acompaña a los personajes, incluso cuando están solos (Tra-

veler insomne, capítulo 45); sabe lo que sienten ("Traveler se acordaba del Oliveira de los veinte años y le dolía el corazón, aunque a lo mejor eran los gases de la cerveza" (pág. 269); lo que sueñan (sueños de Talita, págs. 321, s.); lo que piensan (imágenes de Oliveira, págs. 275, s.) .

DE OTROS LADOS

La tercera sección de la novela consta de 98 capítulos que aparecen rotulados como "prescindibles", en efecto, en uno de los modos posibles de lectura se pueden dejar de lado sin que eso menoscabe el entretenimiento al que aspira "el lector hembra". "El tablero de dirección", que muestra la intención configuradora del autor manifiesto en la obra, señala la existencia de "un segundo libro que se deja leer empezando por el capítulo 73" y donde se intercalan los capítulos que forman la parte denominada "de otros lados". De este modo encontramos un sector de la novela en que si bien los capítulos presentan un orden numérico, están por otra parte, desprovistos de una ilación de sentido que adquieren solamente en relación con la totalidad de la obra.

Examinando esta parte de la novela advertimos que está compuesta de:

1) 18 capítulos entregados por un hablante básico que presenta las mismas características del narrador del *Lado de Allá*: "Tampoco Pola hubiera comprendido por qué de noche él retenía el aliento para escucharla dormir, espiando los rumores de su cuerpo" (pág. 521) .

2) 5 capítulos entregados por un narrador en tercera persona identificable con el narrador del *Lado de Acá*: "Así los monstruos le pateaban el nido a la Cuca para que se fuera de la farmacia y los dejara tranquilos. De paso y mucho más en serio, discutían el sistema de Ceferino Piriz y las ideas de Morelli" (pág. 564) .

3) 9 capítulos formados sólo de diálogos aclarados por verbos *dicendi*: "—No te muevas —dijo Talita—. Parecería que en vez de una compresa fría te estuviera echando vitriolo.

—Tiene como una especie de electricidad —dijo Oliveira..." (pág. 419) .

4) 15 capítulos constituidos por discursos del personaje H. Oliveira: "Vagando por el Quai de Célestins piso unas hojas secas y cuando levanto una y la miro la veo llena de polvo de oro viejo, con por debajo unas tierras profundas como el perfume musgoso que se me pega en la mano" (pág. 461).

5) 11 capítulos que son protocolos del examen de los documentos de Morelli: "En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados" (pág. 533). La voz que consigna las conclusiones parece ser la del hablante Oliveira.

6) 12 capítulos formados por discursos teóricos del personaje Morelli: "¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. 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 no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra" (pág. 458).

7) 30 capítulos constituidos por simples citas de diversos autores¹¹. "Lo propio del sofista, según Aristófanes, es inventar razones nuevas.

Procuremos inventar pasiones nuevas, o reproducir las viejas con pareja intensidad.

Analizo una vez más esta conclusión, de raíz pascaliana: la verdadera creencia está entre la superstición y el libertinaje". José Lezama Lima, *Tratados en La Habana* (pág. 457).

En suma, no aparecen aquí nuevos narradores. Los puntos 5, 6 y 7 son lo único nuevo y reúnen discursos del personaje Morelli y citas de autores reales hechas por él mismo o quizá por el personaje Oliveira y razonamientos de los miembros del Club sobre ese material.

CONCLUSIONES

En la caracterización de los narradores de *Rayuela*, podemos observar que los tres narradores no configuran, ni ponen empeño en

¹¹Incluimos aquí el capítulo referente a la ficha de Gregorovius, presumiblemente escrita por Babs (ver págs. 235) y el artículo de la revista *Renovigo*.

configurar, una imagen cerrada y coherente del mundo narrado. A la confusión que allí se origina, se agregan los manejos del autor manifiesto en la obra, que incluye, en los capítulos prescindibles, 77 capítulos formados por discursos de otros entes que van desde personajes (Morelli) hasta autores reales (Cambaceres, Clarence Darrow, página del Almanaque Hachette, etc.).

De aquí se desprenden conclusiones importantísimas para la comprensión de *Rayuela*, que sólo la aplicación de este método puede poner de manifiesto.

La función del narrador tradicionalmente es establecer, desde su primacía dentro del mundo narrado, los más gruesos supuestos para la comprensión de ese mundo (aunque no sea más que justamente como incomprendible, por ejemplo en Kafka). Aquí, en cambio, es el lector el que tiene que cumplir esa función, y la caracterización de los narradores de *Rayuela* viene así a no ser más que un momento, no definitivamente importante en el estudio de la novela. Para caracterizarla, es necesario partir de la propia reflexión sobre la literatura que ofrece desde sus páginas el personaje Morelli. Una vez aclarada esta reflexión, se podrá volver sobre las determinaciones que hemos encontrado al intentar caracterizar a los narradores. En suma, nos encontramos aquí en el límite de posibilidad de aplicación de un método de análisis literario. Lo cual deja abierta la pregunta sobre qué cosa sea *Rayuela*.