

Sobre Rayuela*

Rayuela de Julio Cortázar (Ed. Sudamericana, Bs. As., 1963, 635 pp.) contiene posiblemente algunas de las mejores páginas que se hayan escrito en la literatura argentina, y es, al mismo tiempo, quizá la más vulnerable de las novelas; en la línea de “vulnerabilidad” de *Adán Buenosayres* y *Sobre héroes y tumbas*, que lo son en parte por lo que proponen y por la aparente incapacidad de sus autores para desdeñar materiales, para excluir algo –por insignificante que sea– de ese vasto y enmarañado universo que exhiben al lector.

Nocturno europeo

La anécdota de *Rayuela* podría resumirse, muy imperfectamente, así: Un grupo cosmopolita de intelectuales se reúne a distintas horas en París. Nadie se pregunta, como en *The sun also rises* de Hemingway, si le gusta estar en París, porque la ciudad es aceptada como el centro de un mandala. Discuten arte, política, zen, tecnología, literatura, matizan dialéctica con Klee, “yonder” e irracionalismo estilo Klages y escuchan discos de “cool jazz”. Oliveira, un argentino que carga la condena “d’être obligé de représenter un pays”, vive una relación amorosa con una mujer a la que, enigmáticamente, se denomina la Maga, y cuyos encuentros con Oliveira (cap. 6), aparentemente guiados por la “casualidad objetiva”, recuerdan a la Najda de André Breton (“Los encuentros eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades y le daba vuelta por todos lados, desconfiadamente”). El grupo descubre –como consecuencia de un accidente, de un perfecto acto de azar– al escritor Morelli, autor de una verdadera “ars poética” que se discute apasionadamente y que, en cierta medida, se confunde con algunos planteos novelísticos de Cortázar. Absurdo y humillación por el humor. Encuentro con Berthe Trépat, pianista media loca con la que Oliveira vive una aventura (“lo único excepcional era que estuviese haciendo el cretino al lado de la vieja, acompañando a su casa a esa muñeca desteñida, a ese pobre globo inflado donde la estupidez y la locura bailaban la verdadera pavana de la noche”).

A través de sucesivos grados, que incluyen desde el puro contacto físico hasta una tentativa de compartir el mismo techo con la protagonista y un hijo de ésta, el bebé Rocamadour, la relación se deshace y con ella la cohesión del grupo. Oliveira cree que la Maga lo engaña con uno de sus amigos, Ossip Gregorovius, pero al mismo tiempo quiebra la aparente fidelidad que lo ligaba a ella con una enferma de cáncer

* Artículo con fecha 13 de diciembre de 1963.

llamada Pola. Oliveira se aleja de la Maga la noche en que muere el bebé, y tras el fugaz y dramático episodio con la “clocharde” descrito en el capítulo 36, emprende el regreso a Buenos Aires.

En el puerto lo esperan su amigo Traveler y Talita, esposa de éste, Oliveira resuelve incorporarse al circo en que trabajan sus amigos. Nuevas discusiones, esta vez, en Buenos Aires, “la capital del miedo”, donde se descubre que “una cultura” es el “truco por excelencia de la clase media argentina para hurtar el cuerpo a la realidad nacional y a cualquier otra, y creerse a salvo del vacío...” (p. 31). Los ejercicios de París son reemplazados por las visitas a la peluquería, el “jazz” por los discos de De Caro y las memorias de Ivonne Guitry, y Morelli, Etienne, Ronald, Babs y Wong por el universo de la Pensión “Sobrales” (que refleja ciertos datos de un fácil folklore “porteño”, entrevisto en *Los Premios* y en alguna de las historias de *Cronopios*). Posteriormente el dueño del circo cambia de ramo y se instala, seguido por la troupe Oliveira-Traveler-Talita, como director-propietario de un manicomio. Verano caluroso y húmedo en Buenos Aires. Sensaciones nocturnas. Oliveira cree descubrir en Talita una imagen velada de la Maga. Descenso a los infiernos. Rayuela invertida y discusión entre Oliveira y Traveler –sobre el filo mismo del absurdo como contingencia humana– acerca de las propiedades de la amistad y las posibilidades de la comunicación. Desenlace circular (capítulo 58, que remite al 151, que a su vez remite al 58, que...).

Toda la relación afectiva, entretanto, parece puesta bajo la advocación de las palabras con que Jarry comienza *Le Surmâle*: “L’ amour est un acte sans importance, puis-qu’on peut le faire indéfiniment”. Talita sería un *doppelgänger* de la Maga, como antes lo fue Pola, como Manu Traveler es un *doppelgänger* porteño del grupo de París, como existe una obsesión alegórica por los “dobles” en la transcripción de un poema de Octavio Paz (p. 618). Sólo al final de esta pavorosa “rayuela” invertida, en la que los personajes pueden llegar tanto al “cielo” como al “infierno”, se descubre que tales “dobles” no existen. Traveler y Talita, en cierta medida, son un reencuentro humanizante y por eso actúan –a diferencia de los personajes parisinos– en el plano de lo cotidiano. A pesar de su complejidad, de sus alucinaciones y avatares, expresan una posibilidad de comunicación y rompen la alucinación del “horla” entrevisto por Oliveira.

El ajedrez indio

Podría extraerse de la *Rayuela* lo que tiene de más inmediata y tradicionalmente novelístico (lo puramente narrativo), desbrozado de la malla de divagaciones, coloquios, marginalias, citas, etc., y tendríamos un relato dolorido sobre las posibilidades del amor y la comunicación humana, en la línea esencial que nos entregaba en Cortázar a un cuentista raramente dotado. Pero tal como se nos ofrece *Rayuela*, en su elaborada complejidad, parece inevitable aceptar que una parte importante de ella misma sea una reflexión sobre el problema de escribirla.

La observación de Cortázar de que *Rayuela* son varias novelas no es, en modo alguno, fortuita. Su clave consistiría en el hecho de que por la elección intencional de un mecanismo que puede manejarse sin aparente sujeción a ningún principio de necesidad (un lector inquieto puede proponer sus guías de dirección) *Rayuela* pretende ser, en el momento único, universal e intransferible en que la tomamos, varias novelas simultáneas; contiene –y trata de evidenciarlo– los gérmenes de varios sentidos o planos que se enfrentan antitéticamente, que se aclaran recíprocamente, que juegan entre sí en una especie de ajedrez indio con 60 piezas de cada lado. El esquema de lectura sugerido por Cortázar (capítulo 73, 1, 2, 116, 3, etc.) –bastante similar, por otra parte al ideado por el humorista español Jardiel Poncela para su libro *La Tourne de Dios*– es una de las

“capas de sentido” que se superponen a la novela, la que correspondería a un lector ideal sometido a la presión y temperatura adecuada. Pero toda novela sólo comienza a ser un objeto cultural, adquiere un sentido y una significación exterior a ella misma, en la medida en que como lectores la impregnamos de nuestras propias experiencias, en que establecemos con ella un contacto transformante, luego del cual la forma de la novela ha dejado de ser lo que era, en la misma medida en que nos ha modificado.

En general resulta difícil escribir sobre una obra que contiene en sí misma un tendencioso germen de autocrítica, o que propone, de manera tan explícita, un estilo de análisis que merma en buena medida nuestras propias posibilidades. Pero en qué medida, nos preguntamos, las pautas propuestas por Cortázar a través de Morelli y de los fragmentos de su arte de composición, no son una pura exposición material de raíz estética. Algo así como una experiencia de estilo que no puede separarse de la “totalidad” de la estructura novelística creada por Cortázar –en tanto le pertenece como ingrediente– para yuxtaponerla a esa misma estructura como una posibilidad exterior de interpretación. A partir de este presupuesto podría afirmarse que la intención de Cortázar no apuntaría a una dicotomización de su propia obra, pues esta se nos ofrece –a pesar de su fragmentación– como una forma total. El sistema “morelliano” que abarca las páginas 416, 438, 444, 452, 497, 505, 552, 554 y 603, por lo tanto, debe ser juzgado como “elemento” esencialmente novelístico, aunque persista la tentación, aguzada por el mismo Cortázar, de concebirlo como algo externo a la novela.

Si, por el contrario, aceptáramos la existencia de un “corte”, se plantearía ante nosotros el dilema de juzgar por un lado la validez del programa que formula Morelli, en tanto responsable de una concepción novelística que predica una visión conjetural de la realidad, y por otro el análisis de los resultados a que arriba Cortázar, en tanto se nos propone como narrador y nos cuenta una historia que es la expresión en el plano simbólico –no normativo– de ciertas experiencias que le pertenecen. Morelli plantea una “encrucijada” en el plano teórico de la novelística. A pesar de las fallas, de las ambigüedades descubiertas por Morelli, Cortázar logra superar esos “problemas” en el plano orgánico de la obra total, en la que el “viejo” se subsume como personaje.

Descenso a la forma

Vamos a considerar, a fin de ordenar una visión de conjunto, algunos aspectos formales de *Rayuela* y ciertos aspectos de la meditación de Cortázar sobre el hecho literario, expresados a través de Morelli.

La primera impresión que produce *Rayuela* es la de una novela matizada, plena de vivacidad, de barroquismo del ingenio y la erudición, en la que el “calambour” (“Estás viejo, Horacio. Quinto Horacio Oliveira, estás viejo, flaco. Estás flaco y viejo, Oliveira”), las “profanaciones” (“Postular que Beethoven era coprófago, etc.”) y un lenguaje rico y expresivo, por momentos poético (“...suspendidos en el aire cientos de peces rosa y negro, pájaros quietos en su aire redondo”) alternan con facecias como el “diálogo típico de españoles” (p. 279), los juegos de palabras y nombres extranjeros (jitanjáfora birmana, en p. 280) o las “teorías” de Ceferino Piriz (estilo “La mar en coche” del semanario *Marcha*).

Sus recursos más evidentes, lejos de ser absolutamente originales, tienen antecedentes bastantes notorios en la literatura contemporánea y muestra a Cortázar como un lector atento y obsesionado por ciertas formas ostensibles (el Alfred Jarry de *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, Joyce, Roussel, Pound, Filloy, etc.). Se los podría catalogar, de acuerdo a un método aproximativo, de acuerdo al siguiente esquema:

a) Simultaneísmos: (p. 207) “Empezó a cebar despacio, mirando a un lado y a otro. La letra de ‘Mi noche triste’ le bailaba en la cabeza. Calculó con los dedos. Jueves, viernes, sábado. No. Lunes, martes, miércoles. No, el martes a la noche, Berthe Trépat, me amuraste / en lo mejor de mi vida, miércoles (una borrachera como pocas veces, N. B. no mezclar vodka y vino tinto), dejándome el alma herida/ y espina en el corazón, jueves, viernes, Ronald en un auto prestado, visita Guy Monod como un guante dado vuelta, litros y litros de vómitos verdes, fuera de peligro, sabiendo que te quería / que vos eras mi alegría/mi esperanza y mi ilusión, sábado, adónde, adónde?, en alguna parte del lado de Marly-le-Roi, en total cinco días, no, seis, en total una semana más o menos, y la pieza todavía helada a pesar de la estufa. Ossip, qué tipo rana, el rey del acomodo” (Similar, técnicamente, al diálogo entre Dedalus y el señor Deasy en *Ulises*, part. I, cap. 2).

Otro ejemplo de lectura simultánea por tipografismo en el capítulo 34 (p. 227), compuesto mediante la intercalación de dos líneas: 1) un fragmento de novela, 2) las opiniones de Oliveira sobre la Maga y el fragmento que está leyendo:

En septiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo
de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos
una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle
a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía;
algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando
realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé
esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles,

También encontramos simultaneidad por encadenamiento de palabras (p. 492) “La noticia corrió como un reguero de pólvora...” (como el “...and break *onetwothreefourfive* pigeons just like that” del *Poema* de E.E. Cummings y varias soldaduras de vocablos registradas en *Ulises*, parte I, capítulos 2 y 3), o “...la Cuca y Ferraguto estaban pendientes-de-sus-palabras” (p. 349) y los juegos del tipo de “metros de lana, lanada, lanatúrner, lanagnórisis, lanacionalidad...” (p. 358).

b) Jitanjáforas: (pag. 428) “apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes...” (este fragmento de “glíglico”, idioma inventado por la Maga, recuerda vagamente los juegos de Mariano Brull, del tipo de “filiflama alabe cundre/ ala olalúnea alífera...”).

Casi jitanjáfora con palabras del *Diccionario* de la Real Academia: “Hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano y el clípeo y le hicieron tragar una clicca. Luego le aplicaron un clistel clínico en la cloaca, aunque clocaba por tan clivoso ascenso de agua mezclada con clinopodio, revolviendo los clisos como clerizón clorótico” (p. 279).

c) Ortografismos: (p. 429) “Ingrata sorpresa fue leer en ‘Ortográfiko’ la notisia de aber fagesido en San Luis Potosí el 1º de marso último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio)... sorpresa fue porke no teníamos notisia de ke se ayara en kama...”.

d) Interpolaciones contrapuntísticas: Siguiendo la guía de lectura propuesta por Cortázar se descubre, a continuación de ciertos capítulos, la irrupción de lo que podríamos denominar “planos de sentido”, que actúan contrapuntísticamente para reforzar o modificar el carácter de la narración. Así, por ejemplo, a continuación del relato de la muerte del bebé Rocamadour (uno de los capítulos más deliberadamente patéticos de la novela, por su clima de postergación ante la idea del dolor y por su resolución final) debe leerse el capítulo 130 (p. 574), que es una cita del *The Observer* de Londres

titulada “Riesgos del cierre relámpago”, en la que se informa sobre una nueva clase de accidente que pueden sufrir los niños, “causado por el empleo de cierre relámpago en lugar de botones en la bragueta de los pantalones”.

Otro ejemplo lo constituiría la lectura del capítulo 15 (relato de la violación de la Maga en su infancia montevideana), y seguidamente del 120 (descripción de un juego infantil del violador como fantasía sexual destructiva).

Otro: lectura del capítulo 14 (p. 70), en el que Wong exhibe fotografías de una tortura china por castración, seguida del capítulo 114 (p. 542), en el que se transcribe un detallado cable de A.P. sobre una ejecución en la cámara de gas del presidente de San Quintín.

Por supuesto que estos efectos están condicionados a la lectura según la “rayuela” prescripta por Cortázar, saltando los escaques como un ordenado lector-cómplice y aceptando la posibilidad propuesta por Morelli de ser “copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*”.

e) Inconexión: Existe, por fin, un último procedimiento notorio, la estructura misma de esta “rayuela” que debe ser manejada de acuerdo a una “tabla de dirección”. Esta teoría de Cortázar –resumida en una significativa cita del *Almanaque Hachette* sobre el arreglo de jardines (p. 502)– es reiteradamente expuesta por Morelli y sus amigos: “lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector... le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno... te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes...” (p. 505); “Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (p. 452); “El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura... leyendo el libro se tenía la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total” (p. 533).

El *Almanaque Hachette* citado por Cortázar aconseja el arreglo de jardines en “mixed border”, pues “las flores así dispuestas, que se mezclan, se confunden y desbordan una sobre otras como si hubieran crecido espontáneamente, darán a su jardín un aspecto campestre y natural, mientras que las plantaciones alineadas, en cuadrados y círculos, tienen siempre un carácter artificial y exigen una perfección absoluta”.

Mi libro –termina diciendo Morelli ante una duda de Oliveira– se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo.

Lo que Cortázar parece buscar a través de este laberinto, y de todos los procedimientos de estilo, es una pura “cristalización”. En el capítulo 109 (p. 533) termina suministrando la llave maestra cuando dice dice –después de referirse reiterativamente al orden y al desorden, a lo puramente absurdo y a lo ambiguo, a la razón que “sólo nos sirve para disecar la realidad en calma”– que Morelli esperaba que “sin temer que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir”, a pesar de lo cual no hubiera consentido cierta coherencia asimilada a “ordenación a gusto del lector-hombre”, ya que más bien parecía “buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser”; esto es, el orden mismo de la realidad concebido como pura contingencia, a veces como desorden, generalmente como gratuidad, pero siempre sometido a un modelo trascendente, exterior a la misma realidad e imponiéndole desde fuera un sentido último, finalista.

Movimientos brownianos, sin orden ni programa preconcebido, o con un plan referido a la Divinidad. “Mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible...”.

Morelli o un arte poético de la duda

Fundamentalmente los problemas de “vaguedad” de Cortázar, que a través de Morelli forman gran parte de la trama discursiva de *Rayuela*, tienen la apariencia de ser problemas semióticos. El autor no se detiene a pensar que la “vaguedad” de un lenguaje no-formalizado necesariamente no implica carencia de significación, y por eso las tentativas de Morelli recuerdan a las de Copilowish, quien perseguía una “redefinición” de los términos a fin de que se adaptaran a las leyes lógicas. En *Rayuela*, más compleja, de manera infinitamente más sutil, se plantean los problemas de la verdad, de la realidad y su conocimiento, de las relaciones entre el ser y el pensar, de la lógica “que acaba ahorcándose con los cordones de las zapatillas”; pero propuestas en el terreno de la literatura con una marcada intencionalidad, como si el arte fuera un microcosmos en el que se pueden integrar fenómenos que no se [...] problema del lenguaje se plantea conjeturalmente. Para Etienne, por ejemplo, “lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad”; Oliveira, por su parte, cree que al “viejo” no le importa demasiado el lenguaje, “salvo en el plano estético”. Tampoco se percibe con suficiente claridad en cuál de los grados de abstracción se ubica el problema de Morelli (aunque pueda ayudarnos el indicio de que le interesa el lenguaje en el plano estético), ni se advierte, por lo menos explícitamente, un planteo “intensivo”, a pesar de que sus reflexiones se proyectan en la dirección del significado y la nominación expresiva.

La sombra de Morelli se proyecta por momentos sobre dilemas cautivantes, como el porvenir de la novela (en general el porvenir del arte) en una sociedad cuyos cimientos y valores se transforman aceleradamente, y en la cual lo “bello” no es siempre lo “verdadero”. Pero la tensión de su pensamiento y sus argumentos vacilan ante problemas secundarios, que sorpresivamente adquieren una magnitud universal. Duda, por ejemplo, ante la aplicación de los verbos intransitivos “descender” y “bajar” (p. 500). Parece sentirse afectado por el carácter eufemístico de “descender” y se resiste a utilizarlo, actualizando una vieja cuestión accesoria desde las disputas entre conceptistas y culteranos a propósito de ciertos vocablos. “Morellil –dice uno de los personajes– lo que busca en el fondo es devolverle al verbo ‘descender’ todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común”. Lo que Cortázar estaría cuestionando a través de Morelli sería, meramente, el carácter eufemístico de ciertas palabras, el ablande que todo cambio de sentido introduce en la capacidad de asociación, omitiendo el más modesto carácter de estos procedimientos de estilo –que emplea abundantemente– y que se restringen a la “cocina” casi natural de la literatura.

A lo largo de sucesivas disquisiciones se llega a sospechar que la angustia de Morelli es el paradigma de la angustia nominalista, por aquello de que lo que existe lo hace en virtud de un nombre. Una angustia que se resuelve apelando a un nominalismo, en tanto parece plantear que todos los esfuerzos del conocer (que están en la base de la creación artística, en la medida en que ésta es la realización formal en el plano más abstracto de una experiencia vivida en el plano material) dependen del estado de nuestro desarrollo lingüístico.

Siguiendo en esta dirección el pensamiento hegeliano de que “el lenguaje es la existencia del espíritu”, parece afirmar que a un “espíritu” en crisis corresponde un

“lenguaje” en crisis. ¿Pero de qué es expresión el lenguaje para Morelli? De nuestras representaciones intelectuales o de la totalidad de nuestra vida afectiva y activa?

Los magos despiertan

No hay que olvidar que las tentativas ejemplificadoras por Morelli se plantean en el plano de la máxima formalidad (la expresión simbólica), y que para confiar en ellas sería necesario que, correlativamente, se efectuara un proceso de verificación, que a través de la conciencia de la significación retomase contacto con la relación material que vivimos en el mundo.

La situación planteada por Morelli sería esencialmente la del “salto” entre la concepción subjetiva y la realización objetiva, concebido por él no como un pasaje, sino como un corte entre dos momentos intemporales, metafísicamente escindidos. Morelli no comprendería el carácter dialéctico de la oposición y ésta, por lo mismo, tendría su desenlace en la impotencia, al no poder cumplir el trayecto que lo llevaría a descubrir la esencia objetiva de la realidad.

Se suscitara así una pugna que se resuelve en un sentido metafísico, ya que al perder “realidad” el lenguaje pierde “comunicación” y se convierte en “expresión pura” y Morelli (¿o Cortázar?) cae en esta metafísica porque plantea su problema, fundamentalmente, en el plano del fenómeno lingüístico o de la expresión simbólica, sin revisar las relaciones con la realidad encarnadas en los sucesivos planos fundantes del símbolo.

Las tentativas de Morelli hacen pensar en Roussel, citado en la lista de “acknowledgments” reunidos en la página 412. “La fantasía de Roussel –señalaba Oreste Fratoní– no teme servirse, hasta la anulación, de la palabra, considerada como un mero instrumento que debe ser destruido por algo superior”. El “viejo” parece angustiado por aquella “disparidad” que percibía Claude-Louis Estève en *Aperçus sémantiques*: “Partout dans le langage humain la disparité du signe et de la fonction est donc la règle: une même fonction, plusieurs signes. La langagge est essentiellement exercise”. Así, se enfrenta como alternativa con la necesidad de construir un idioma altamente formalizado, despojado en sus combinaciones de toda “vivencia” contaminante, “...una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, imago mundi que por fuera del calidoscopio se resolvía en living-room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley” (p. 533).

Por este camino se llega a dudar, inclusive, del funcionamiento de nuestro cerebro, y alguien (p. 466) insiste en que no vale la pena “champollionizar las rosetas” de Morelli ante dos citas de Pawells y Bergier (*Le matin des Magiciens*) marcada por el “viejo” –en las que se dice que el lenguaje procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro, y que por lo tanto, para superar esa visión limitada a lo binario, “para incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina”, sería necesario que ese tipo de razonamiento fuera sustituido por una conciencia analógica.

La obra como despojamiento y como acción

Pero lo que en última instancia interesa, la experiencia fundamental de la literatura (que en *Rayuela* se pone singularmente de manifiesto), son las obras. Toda reflexión

sobre el valor debe apoyarse en la existencia efectiva de la obra enfrentada con su público; y lo que Cortázar propone en relación con Morelli es una incertidumbre que se resuelve sobre sí misma; salvo que la experiencia de Morelli sean sus dudas, que operarían a modo de experiencia estética sustituta, ya que él, al no “entregar” su obra, no consigue separarse de ella.

Todo se reduce, entonces, a que Morelli pone más énfasis en el acto creador (situado en el plano de la expresión simbólica) que en el producto de la creación. El proceso y no el resultado visible, ya que está enajenado por ese proceso durante el cual, ilusoriamente, la obra aún le pertenece en su singular intimidad.

Recuerda no poco al Valéry del “Prefacio” al *Cementerio marino*: una obra no se acaba”, se “abandona”; no se puede confundir “la composición de una obra del espíritu, que es cosa acabada, con la vida del espíritu mismo –que es potencia de transformación siempre en acto”, o “las obras de arte me interesan menos en sí mismas que por las reflexiones que sugieren durante su generación”.

Morelli –como Valéry– parece confiar más en el acto creador como ejercicio que como acción. Este fantasma, sin embargo, no consigue esterilizar una “obra” llena de sugestión que deja abiertos varios interrogantes, aunque podamos decir, parafraseando a Cortázar, que a través de *Rayuela* un mundo “suntuosamente orquestado”, se resuelve, para los olfatos finos, en la nada.