

***Rayuela* de Cortázar, en su cincuentenario**

ALICIA ORTEGA CAICEDO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

RESUMEN

El texto invita a una relectura de *Rayuela*, cincuenta años después de su publicación, en diálogo con fragmentos de la correspondencia cortazariana. La autora pone el acento en una reflexión acerca de la formalización del género “novela”, las formas de renovación literaria y las prácticas de lectura que *Rayuela* propone. El tema de la búsqueda, la dimensión lúdica, el callejeo urbano, el idioma de los amantes, mujer y razón occidental, son elementos que articulan una lectura muy cercana al trasegar de los personajes.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, *boom*, *Rayuela*, novela, Latinoamérica, lector.

ABSTRACT

The text invites a rereading of *Rayuela*, fifty years after its publication, in dialogue with fragments of Cortázar’s correspondence. The author emphasizes a reflection on the formalization of the “novel” genre, forms of literary renewal and the reading practices that *Rayuela* proposes. The subject of the search, the playful dimension, urban loitering, the language of lovers, woman and Western reason, are elements that articulate a very close read to decant the characters.

KEYWORDS: Julio Cortázar, *boom*, *Rayuela*, novel, Latin America, reader.

CINCUENTA AÑOS DESPUÉS, la lectura de *Rayuela* sigue siendo una aventura, una experiencia lúdica que sitúa al lector frente a una novela que es una y muchas a la vez. Como toda aventura, el placer no se encuentra solamente en el punto de llegada, sino, sobre todo, en la posibilidad de gozo y descubrimiento que cifra cada momento de su trayectoria. *Rayuela* narra la historia de Horacio Oliveira y la Maga, en París; la muerte del bebé Rocamadour; el

mapa de París y el mundo de los clochards; las profundas disquisiciones que los miembros del Club de la Serpiente alternan sobre jazz, pintura y literatura; los episodios de Oliveira, Traveler y Talita, primero en un circo y luego en un manicomio, en Buenos Aires; una teoría de la novela que se encuentra dispersa en las notas de Morelli, escritor de culto, leído y admirado por los miembros del Club. *Rayuela* cifra una crítica radical a las certezas y paradigmas que sustentan el saber occidental; es también la historia de una caída y la desesperada búsqueda del paraíso perdido, asimismo puede ser leída como la crónica de una locura o como una gigantesca humorada. Sobre todo, se trata de una invitación a participar del rito infantil de la piedrecita y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo. *Rayuela* es ese libro con el que sueña Morelli: “una bola de cristal donde el micro y el macrocosmos se unieran en una visión aniquilante”.¹ El crítico argentino Saúl Yurkievich reconoce en la estructura narrativa de *Rayuela* una resignificación del dispositivo vanguardista del *collage*: una estética de lo inacabado, lo fragmentario, lo discontinuo; en suma, una estética que alude a la heterogénea multiplicidad de lo real. En este sentido, la novela constituye toda una provocación, pues somos nosotros, los lectores, quienes inventamos los puentes y cosemos los diferentes pedazos de ese tapiz llamado *Rayuela*.

Julio Cortázar se propuso escribir una novela que rompiera de manera radical con los modos tradicionales del novelar, con el uso decorativo de un lenguaje pretendida y falsamente literario. Tal como observa Morelli/*alter ego* de Cortázar, en un pasaje: “Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*. [...], basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas ‘del comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes” (509). Para acercarnos a la propuesta literaria de Cortázar y seguir de cerca el proceso de su concepción, resulta iluminador volver sobre su correspondencia. En una carta fechada en diciembre de 1958, cuando el autor ha finalizado *Los premios*, leemos que se propone el proyecto de una nueva novela: “más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas, por qué no, de muchos fracasos” (601).² Al año siguiente, en junio de 1959, observa que está escribiendo “algo así como

-
1. Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Santillana, 2013), 40. Todas las citas harán referencia a esta edición conmemorativa.
 2. La misma edición trae consigo, en calidad de anexo, una selección de cartas que van de 1958 a 1972, bajo el título “La historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”.

una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género” (601). Julio Cortázar invierte cuatro años en la creación de *Rayuela*. En el transcurso de ese tiempo, no deja de anotar en cartas a sus amigos las reflexiones acerca del proceso de su propia escritura. En diferentes momentos, la novela es definida como “una especie de almanaque” (en tanto narración hecha desde múltiples ángulos), como “guía de teléfonos” (puesto que es el lector quien deberá buscar en diferentes partes del libro la continuidad de cada una de ellas), como “libro infinito” en tanto posibilita de manera explícita el reto de explorar múltiples y variadas formas de lectura. En una carta fechada en mayo de 1962, Cortázar expresa lo que sigue, cuando está a punto de enviar *Rayuela* a su editor: “te diré con mi habitual modestia que será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana” (606). ¿En qué consistió entonces la explosión que provocó este “desconcertado cronopio” que nunca dejó de andar mirando las babas del diablo en el aire?

Rayuela responde al esfuerzo de crear una forma de novela que involucra activamente al lector, busca propositivamente hacer del lector su “camarada de camino”: “simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (423). A nivel formal, cabe destacar que la novela propone, al menos, dos posibilidades de lecturas: una, que abarca los capítulos “Del lado de acá” (que transcurren en París) y los capítulos “Del lado de allá” (en Buenos Aires). Se trata de una disposición que se deja leer de forma corriente: un capítulo a continuación de otro, que sigue el desarrollo cronológico y lineal en términos anecdóticos. La segunda lectura propone el juego de la rayuela, el lector va saltando por los capítulos según las indicaciones de un tablero de direcciones. Esta segunda lectura incorpora las páginas que conforman “De otros lados (Capítulos prescindibles)”. Son capítulos que aportan nuevas aristas para la comprensión de los personajes, y, a la vez, ofrecen al lector la oportunidad de conocer una suerte de “cajón de sastre” del autor (citas de textos leídos por Cortázar), así como las famosas “morellianas”, que son las notas escritas por Morelli. Estas notas ponen en escena una teoría de la lectura y de la creación literaria, la poética de Julio Cortázar.

Son muchas las formas de renovación literaria que Cortázar ensaya en la novela. *Rayuela* rompe las fronteras que de manera artificial han opuesto el mundo de la alta cultura y el de la popular, el de la ficción y el de la no ficción, el de la reflexión filosófica y el de la observación cotidiana. Así, podemos

seguir las agudas observaciones que los miembros del Club hacen acerca del arte contemporáneo, como también el diálogo de los personajes construido en el espesor del lenguaje cotidiano, cargado de múltiples referencias al mundo realmente vivido: calles recorridas, historias de vida, afectos, recuerdos familiares, pasiones literarias, conciertos, cuerpos que se aman y se desencuentran. Lo que se propone Cortázar con *Rayuela*, y lo logra, es “tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo solo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ [...]; una narrativa que actúe como coagulante de vivencias [...]” (423). En términos experimentales, hay capítulos que intercalan dos historias en uno mismo, otros incorporan fragmentos de libros, noticias, canciones, anotaciones (las de Morelli), cartas (por ejemplo la que escribe la Maga a su bebé Rocamadour), fichas (la de Ossip Gregorovius). Quizá, uno de los ejemplos más contundentes sea el capítulo escrito en “gígligo”, el idioma de los amantes, la Maga y Oliveira, que remite a esa lengua cuya sonoridad y potencial poético comunica un sentido que trasciende lo que las palabras literalmente dicen. Se trata de un lenguaje que bien puede remitirse a lo que Julia Kristeva denomina “cora-semiótica”: ese que, entrelazado a lo arcaico materno, antecede el orden de lo simbólico y los procesos de representación; tiene que ver con ese lenguaje que articula sonidos, ritmos, balbuceos, y que remite a una suerte de memoria poslingüística. Poslingüística, porque a pesar de su búsqueda no deja de ser lenguaje y no deja de remitirnos al español como referente, aunque sea un referente al que no se retorna. Vale también recordar el capítulo en que se narra la muerte de Rocamadour, en donde el narrador finge hablar de una cosa cuando en realidad es otra la que está narrando. En un siguiente giro de tuerca, las notas sueltas de Morelli remiten a un libro que el escritor había proyectado, y que justamente se trata del libro que estamos leyendo: *Rayuela*. Las notas de Morelli, dispersas en los capítulos prescindibles, ofrecen pistas y claves de lectura. Sobre todo elabora lo que es su proyecto de novela: una que vuelva al lector obligadamente su cómplice, un colaborador de la obra.

Se trata, *Rayuela* (la novela que leemos y la que proyecta Morelli), de una novela que explora la búsqueda de lo absoluto, de un reino milenario, el edén perdido, un otro mundo: el otro lado de las cosas. Esta búsqueda, protagonizada por Oliveira, apunta al encuentro de una nueva dimensión de la realidad conocida y cotidiana, que podría estar justamente allí tras alguna puerta. Lo que propone Morelli/Cortázar es que lo más probable sea que ese otro

mundo se encuentre dentro de este: “Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en este [...]. Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla” (405). El fragmento citado proporciona una clave para la lectura de *Rayuela*: leer en clave poética varias de las figuras que la novela ofrece como si se tratasen de pistas para el encuentro de la llave del reino prometido. Solo por poner algunos ejemplos memorables: la escena del tablón que atraviesa de una ventana a otra, entre Oliveira y Traveler; ambos sentados a caballo cada uno sobre el tablón. En medio del tablón está Talita, que debe alcanzar a Oliveira unos clavos y un paquete de yerba mate. Se trata de la figura del puente que se repite a lo largo de la novela, que anuncia precisamente esa necesidad de tender de alguna forma un punto de contacto con ese otro lado que no deja de ser intuido y buscado por Oliveira. Talita lo sabe, por eso dice: “No era a Manú sino a ella que estaban juzgando. Y a través de ella, vaya a saber qué, mientras la estúpida de Gekrepten revolaba el brazo izquierdo y le hacía señas como si ella, por ejemplo, estuviera a punto de tener un ataque de insolación y fuera a caerse a la calle, condenada sin remedio” (271). Otra imagen remite a Oliveira, cuando comienza a trabajar en el circo a su regreso en Buenos Aires, parado en la pista aún vacía y mirando hacia arriba, hacia el orificio en lo más alto de la carpa roja:

ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo (288).

En este sentido, la figura más importante de la novela es la misma rayuela; ese juego que no solo le da el nombre al libro, sino que representa en su misma lógica el movimiento para llegar de salto en salto de la tierra al cielo. No es gratuito que aparezca, justamente casi al final de la novela en su primera lectura: Talita saltando la rayuela en el patio de la clínica psiquiátrica. Es cuando Oliveira, que casi ha perdido la cordura, confunde a Talita con la Maga. Todo el desenlace ocurre mientras Oliveira está sentado en la ventana, de espaldas a la rayuela dibujada en el patio. Es el único momento en que explícitamente le habla a Talita acerca de su parecido con la Maga:

Perdiste en la tercera casilla. A la Maga le hubiera pasado lo mismo, es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se le hace trizas en las manos, anda a los tropezones con el mundo. Gracias a lo cual, te lo digo de paso, es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás (342).

En una carta a Manuel Antín, fechada en agosto de 1964, Cortázar apunta que *Rayuela* no iba a llamarse así originalmente. Se iba a llamar Mandala: “De golpe comprendí que no hay derecho a exigirles a los lectores que conozcan el esoterismo búdico o tibetano. Y a la vez me di cuenta de que *Rayuela*, título modesto y que cualquiera entiende en la Argentina, era lo mismo; porque una rayuela es un mandala de-sacralizado”. (619). *Rayuela* puede ser leída como la trayectoria de una profunda e inacabable búsqueda: del Paraíso perdido, de la armonía, de la inocencia hollada, de ese otro mundo que todos buscan de una u otra forma “para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales”. Es a propósito de esta búsqueda, narrada en clave de juego, que Cortázar elabora una crítica a la denominada razón occidental, al orden establecido de “un mundo satisfactorio para gentes razonables”, ese cúmulo de viejos hábitos rotulados como la Gran Costumbre:

el homo sapiens no busca la puerta para entrar en el reino milenario (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida se quedó atrás, reventándose contra la puerta cerrada [...] (404).

Se puede matar todo, sostiene Morelli, menos la “nostalgia del reino”, como marca de todo lo que profundamente atormenta y apasiona al “bípedo implume”. Justamente, el tono de la novela se sostiene en esa sutil bisagra que aún lo serio y la risa, en el sostenido diálogo con la ciencia de la “patafísica”. Cortázar no deja de reírse cuando más en serio está hablando: “la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra” (405). En función de ello, el mismo título de la novela que alude a un juego infantil, porque, como anota Huizinga, en *Homo ludens*, todo juego es vivido al borde de la seriedad y de la broma, y mientras dura absorbe por completo al jugador en el marco de un determinado tiempo y un determinado espacio.

En esta línea de reflexión, una figura clave tiene que ver con los azarosos encuentros entre Horacio y la Maga, en París. Se trata de la figura del

laberinto urbano, dentro del cual hay sin embargo una lógica que impide perderse, que conduce a sus paseantes al encuentro. “¿Encontraría a la Maga?”, así comienza la novela. Horacio Oliveira y la Maga llevan la vida de “falsos estudiantes en París”. El pasatiempo favorito de ellos es caminar la ciudad, caminar para encontrarse, para encontrar deshechos en el suelo, coleccionarlos o armar figuras móviles. “Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos” (18). Ambos son buscadores, pero ambos se diferencian en los términos de esa búsqueda. Una búsqueda que justamente se actualiza en la práctica del callejeo, un callejeo aparentemente sin motivo. Oliveira es demasiado racional y libresco, tiene la mala costumbre de rumiar largo cada cosa. La Maga –“siempre torpe y distraída y pensado en pájaros pintos o en un dibujito que hacían dos moscas en el techo de un coche” (18)– es dueña de una sabiduría no exenta de magia y ternura. Oliveira sabe que para ver a la Maga “era necesario empezar por cerrar los ojos” (20). Oliveira es demasiado intelectual: “me costaba mucho menos pensar que ser” (27). La Maga, por ser de “las que rompen los puentes con solo cruzarlo”, no necesita pensar la mejor forma para tocar la puerta, salir a jugar, y encontrar ese otro mundo largamente añorado. Solamente lo hace, abre la puerta y está del otro lado. La Maga sabe intuitivamente cómo moverse en la ciudad, sabe encontrar lo que anda buscando porque se comunica con el mundo desde una empatía afectiva y corporal. Oliveira piensa demasiado, vive entregado al ejercicio de una conciencia excesivamente atenta a no dejarse engañar. Se esfuerza de manera sistemática por aprehender la verdad de manera demasiado racional. Y aunque la Maga es tratada por Oliveira como “bobalina”, sabe ella muy bien las reglas del juego y solo pretende ignorarlas para entregarse de lleno a él. La Maga aprende de la calle, es una “dadora de infinito”, Oliveira, al contrario, examina las calles; sobre todo, las de París que a sus ojos se ha erigido como centro y mandala.

Partís del principio –dijo la Maga. Qué complicado. 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. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza (34).

Oliveira sabe mucho, es “ins-trui-do”, lleva a cuesta una montaña de “prejuicios bibliotecarios” que le han fijado unos pesados anteojos en su diálogo con el mundo. La Maga, en cambio: “‘Cierra los ojos y da en el blanco’, pensaba Oliveira. ‘Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ese es el sistema. Yo en cambio... Toc toc. Y así vamos’” (39). Oliveira ama y conoce a la Maga, pero su mirada la atraviesa porque también la ha convertido en puente de su búsqueda hacia lo trascendente:

Te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, hay horas en que me atormenta que me ames [...], me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado [...] (452).

Oliveira teoriza siempre, convierte en problema de probabilidades sus increíbles encuentros con la Maga. La sola presencia de la Maga perturba a los del Club de la Serpiente, a ellos que siempre “jugaban mucho a hacerse los inteligentes” (59). La Maga, después de todo, le tiene lástima a Oliveira: “También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos” (105). En cambio,

ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina (112).

Pero la Maga sí lo sabe, solo que lo sabe de otra manera y vive en un orden diferente: “Horacio busca un montón de cosas –dijo la Maga. Se cansa de mí porque yo no sé pensar, eso es todo” (154). Oliveira a fin de cuentas es un pensador desencantado, entregado a la búsqueda de un centro. Ha trasegado las calles de París tratando de encontrarse, sin lograrlo. Y mientras tanto, como se lo dice Gregorovius cuando la Maga ha desaparecido, le ha estropeado la vida a una cantidad de gente. Demasiado rumiante y razonador, Oliveira, cargado de culpa, no dejará de buscar a la Maga en las calles de París, en los barrios bajos de Montevideo, en Buenos Aires, en Talita, en insospechadas y súbitas visiones. Oliveira encarna uno de los mitos fundamentales y funda-

cionales del pensamiento occidental: la caída, la pérdida de la inocencia y la expulsión del Paraíso. Oliveira experimenta dos caídas. La primera, al cierre de los capítulos “Del lado de allá”, en su encuentro con la *clochar* de Emmanuèle (hundimiento literal y metafórico con el más intenso de los olores de la “mugre humana”), que provoca su repatriación a Buenos Aires. La segunda, hacia el final de los capítulos “Del lado de acá”, cuando Oliveira pierde su cordura, y se atrinchera tras una línea defensiva entre hilos de colores y palanganas de agua, sentado de espaldas en una ventana del manicomio. En el fracaso de Oliveira, Cortázar busca plasmar lo que siente frente “a este fracaso total que es el hombre occidental”, tal como lo señala en una carta fechada en junio de 1962 (607). La novela queda abierta en la invitación a una lectura infinita, en la que cada uno de nosotros, sus lectores, podrá reconstruir un final no escrito: qué pasó con la Maga y con Oliveira, ¿saltó de la ventana? Lo que sí sabemos es que para encontrar el pasaje de la tierra al cielo, se necesitan algunos ingredientes: una acera, una piedrecita, la punta de un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. ❁

Fecha de recepción: 27 de abril de 2014

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2014