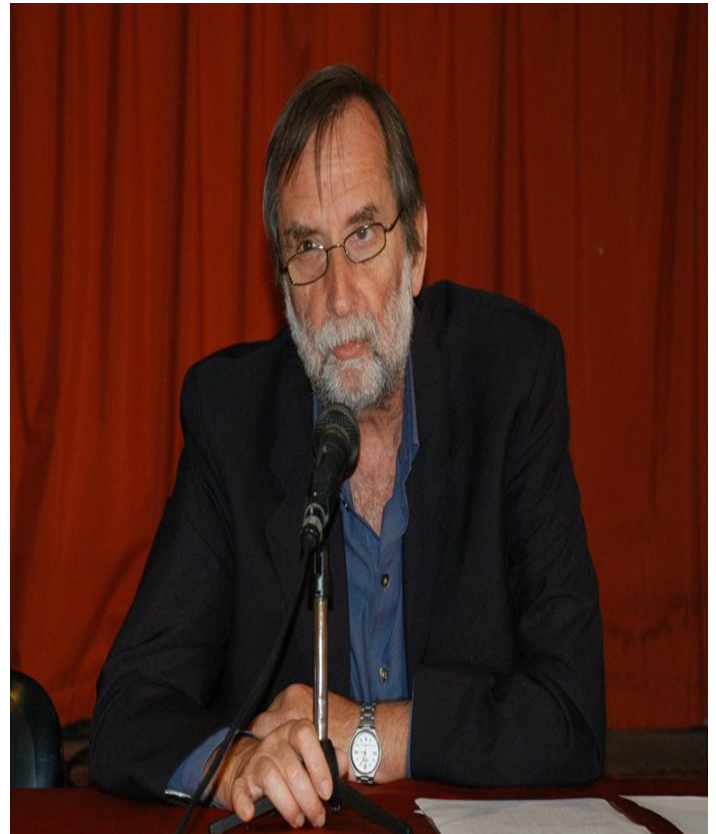


# Rayuela de Julio Cortázar/ Un juego de nunca acabar 50 años de lecturas incesantes\*



309

**Roberto Ferro**

Universidad de Buenos Aires

*El gran juego*

Entiendo ya algunas figuras  
pero no sé qué es la baraja,  
qué anverso tiene esa medalla  
cuyo reverso me dibuja.

En la otra cara de la luna  
duermen los números del mapa;  
juego a encontrarme en esas cartas  
que ciegamente son mi suma.

De tanta alegre insensatez  
nace la arena del pasaje  
para el reloj de lo que amé,

pero no sé si la baraja  
la mezclan el azar o el ángel,  
si estoy jugando o soy las cartas.

*Último round*

\* Conferencia dictada en Santo Domingo, República Dominicana, el 26 de noviembre de 2013

Mi trabajo pone de relieve la incesancia como aquello que llega reapareciendo, aquello que trastorna lo ya leído en la relectura, que liga al texto con un más allá del texto. En la escritura cortazariana, la incesancia se disemina en el espesor de los textos fusionando el proceso de inscripción y su trascendencia como en un pasaje sucesivo y simultáneo, abriendo la deriva del sentido hacia una semiosis sin fin.

Estas líneas de lectura que aparecen a cierta mirada crítica como trazos continuos, desde otra perspectiva no se dan a leer como productos terminados sino como una producción en proceso de hacerse, cuya expansión despliega la práctica de una incesancia de la escritura, tramada sobre otros textos, otros códigos, y articulada de esta forma en el armazón de los discursos constitutivos de los saberes acerca de la sociedad, pero no en términos de lógica determinista, sino por la vía de la cita.

He pensado esta conferencia como una provocación, como un intento de celebración del desafío a los lectores que supone la dimensión lúdica de la *Rayuela* de Julio Cortázar. Voy a comenzar con algunas aproximaciones que tienen que ver con los protocolos, si ustedes consienten, con un “tablero de dirección”, o como se anuncia en *Historias de cronopios y de famas*, un “manual de instrucciones”. El juego al que me refiero en el título se despliega como un caleidoscopio, una diversidad incalculable de constelaciones de sentido que el ojo de los lectores va configurando en complicidad con la textura de la novela.

Las reglas del juego son innumerables porque la *Rayuela* y sus intérpretes están en perpetua inquietud y desplazamiento; hoy y aquí voy a detallar algunas de las más relevantes.

El primer punto se refiere a la función del crítico literario que no pasa por exponer un modelo privilegiado de significación, sino antes bien, su rol es la de un agente movilizador del encuentro de cada lector con su propio sentido, con su propio camino de interpretación. Lo que supone correr el lugar del crítico investido con los atributos de un pontífice que ha oído en algún momento la voz del autor (metáfora del padre, de Dios y/o de otras formas demiúrgicas con que se inviste al escritor) y la transmite para guía de los devotos lectores. No. El objetivo primordial del juego es que cada participante, cada jugador, en tanto que

lectores de *Rayuela*, afine, ajuste y despliegue las múltiples figuraciones de sentido que vayan surgiendo en cada encuentro con la novela.

La segunda regla o instrucción es el principio que imagina el dispositivo de la novela de Julio Cortázar a partir del modelo de una máquina.

La siguiente, habilita la posibilidad de pensar el texto como si fuera un territorio, cuya densidad varía según se lo recorra a pie o sobrevolándolo. En la intimidad de su trazado, cuando se lo atraviesa en un recorrido a pie; en un límite utópico, las peripecias de la aventura asimilarían ese trayecto a una rescritura palabra a palabra del texto leído. En cambio, el otro itinerario, el que supone un sobrevuelo del texto, le permite al lector entregarse a un sueño imaginario. Un lector *flâneur*, como decía Benjamin, tan vinculado a Cortázar en esa idea de los pasajes y de París; un lector que se abandona a vagar, que se deja llevar por los vaivenes del texto, es complementario del lector que se imagina en un vuelo que instala al texto en una escena en la que es posible establecer vínculos más amplios.

La aprehensión del sentido y la experiencia de lectura son inseparables. El juego que estamos conjeturando apunta a la valoración de esa experiencia de lectura que cada uno de nosotros puede fabular con la *Rayuela*.

Complementariamente con lo anterior, podemos decir que la lectura literaria es una cuestión de distancia: dónde ponemos el texto que vamos a leer, en qué lugar lo colocamos y entre qué otros textos lo entretretemos.

La mirada insistente y migratoria del lector que se posa sobre la escritura literaria, se trama con la letra impresa en enlazamientos nostálgicamente cómplices de un kamasutra de lectura, en los que la travesía de los ojos y el cuerpo extendido de la letra impresa se interpenetran sin imposiciones de clausuras de sentido.

Cada una de las páginas escritas diagrama con la mirada que lee un conjunto multilineal, las marcas siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y diseñan acercamientos y puntos de fugas. Cada trazo aparece quebrado y sometido a figuraciones diversas de inserción, ya se bifurcan, ya se ahorquillan, ya se imbrican

y desfloran. La suma en perspectiva de los pasajes en tránsito, sobre las que se imprimen conjuntamente las derivas de la letra impresa con la confabulación de la mirada, no posee, en modo alguno, contornos definitivos, sino que aparece como la cifra de encadenamientos variables relacionados entre sí. Esos encadenamientos dan a leer, por una parte, líneas gruesas de sedimentación, de insistencia, de repetición y, por otra, líneas de fractura, de corte, de suspensión.

Ese va a ser el movimiento de apertura del juego que les propongo. Dónde ponemos el texto para leerlo, es decir, a qué distancia de ese territorio nos vamos a situar, digo, para que el dispositivo textual que hemos pensado a partir del modelo de la máquina comience a funcionar. ¿Lo vamos a sobrevolar?, ¿lo vamos a atravesar en la más íntima cercanía de sus innumerables senderos?, ¿qué tipo de lentes nos dispondremos a utilizar?, ¿qué rango de aproximación? ¿la que habilita una lupa, o vamos a preferir unos binoculares, o acaso un catalejo?, ¿o tendremos que recurrir a un microscopio? Comencemos, entonces, por un epígrafe; es breve y pertenece al primer capítulo de *Rayuela*.

*“Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.”*

312

Puestos en movimiento intentemos una lectura que se asemeje a un sobrevuelo. Dejaremos, pues, la caminata por los senderos para más tarde. Un sobrevuelo implica distinguir dos alternativas, por una parte, las formas de aproximación a *Rayuela* situándola en el contexto de la propia obra de Julio Cortázar; la otra alternativa supone un intento por establecer los vínculos entre el texto con los discursos que constituyen líneas de pensamiento decisivas en el espacio cultural a mediados del siglo XX.

Inicialmente vamos a explorar algún conjunto de textos que he llamado “bibliografía de abordaje”, en términos del asalto a la novela. La obra de Cortázar en sí misma es una biblioteca: abarca todos los géneros, se desenvuelve a lo largo de muchísimos años. Por lo tanto, esto que tomo como punto de partida es una selección para emprender el juego de la *Rayuela*. En ese recorte bibliográfico, comenzaremos por *Los reyes* como borde más lejano, que es un texto que se edita en 1949. Luego, les propongo privilegiar los primeros libros de cuentos de Julio Cortázar publicados en vida, porque en los últimos años han aparecido

otros textos que perturban la cronología de gestación de su obra.

*Bestiario*, de 1951; *Final del juego*, que tuvo dos ediciones, la primera, en México, en 1956; y otra, en 1964, en Buenos Aires, en la que Cortázar duplicó el número de cuentos; *Las armas secretas*, de 1959, y *Todos los fuegos el fuego*, de 1966. A continuación, revisaremos dos novelas de Cortázar: *Los Premios*, de 1960, y *62. Modelo para armar*, de 1968. También vamos a considerar tres textos que son decisivos a los efectos de nuestro abordaje; los dos libros almanques: **Último Round**, de 1967 y *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1969. Y un volumen relevante de Julio Cortázar, acaso poco conocido, casi secreto, que es *Prosa del observatorio* de 1972. Frente a esto, lo que vamos a hacer es un movimiento situando a *Rayuela* como si fuera un punto de concentración y de diseminación de las líneas más notables de la poética narrativa cortazariana.

Cortázar escribe *Rayuela*, en un lapso que va desde 1957-58 a 1962. Se impone una nota digresiva. Es frecuente el registro de un dato equivocado: Julio Cortázar viaja a La Habana en enero de 1963, no en enero de 1962. En ese momento, el libro *Rayuela* ya estaba en su etapa de edición. Por lo tanto, no hay vínculo entre estas dos circunstancias. La fluida, controvertida y rica relación que Cortázar va a tener luego con todas las cuestiones relacionadas con la revolución cubana es posterior.

Entonces, vamos hacia *Los reyes*, donde aparece un motivo relevante, el motivo del laberinto. En *Los reyes*, Cortázar acuerda con la imagen borgeana, comparten la valoración de la figura del minotauro. El minotauro está encerrado en el laberinto, esa idea de laberinto para nuestro juego implica una aproximación a las figuraciones espaciales que atraviesan la textualidad cortazariana y *Rayuela* en particular, un lado de acá, un lado de allá, los puentes, los tablones, las ventanas y básicamente el trazado de la propia rayuela como un dibujo en que el desafío consiste en llegar al cielo desde la tierra, en un itinerario en el que el azar participa en cada movimiento.

*Bestiario* es el primer libro de cuentos de Julio Cortázar, hay uno anterior que ha sido publicado después de su muerte, *La otra orilla*. Ese título ya configura un anuncio, un envío a la escritura futura, las orillas evocan el lado de acá, lado de allá; ahí ya emerge un cauce en la obra de Cortázar. Avanzamos pues, a manera de repaso, al modo de

una ojeada en las que nos vamos a detener en algunos de los cuentos de cada volumen. En *Bestiario*, “Lejana” es un relato centrado en el diario de una mujer que bascula entre una ciudad sudamericana en un cálido verano, que podría ser Buenos Aires, y Budapest en un gélido invierno. El motivo del viaje y del doble ya aparecen inscriptos tempranamente.

También “La noche boca arriba”, de *Final del juego*, se da a leer escindido en dos series. Un motociclista que tiene un accidente en las calles de París, cruza las fronteras del delirio y/o el sueño para encarnarse en un moteca que va a ser sacrificado en el México anterior a la Conquista. Y en ese cuento, esos dos lugares, el lado de acá y el lado de allá (el lado de acá del sueño y el lado de allá de la vigilia, o a la inversa) se puede figurar a partir de una imagen propia de Escher: el que sueña es el otro.

Ahora bien, cuando nos acercamos a *Las armas secretas*, estamos ya en la escena, en la cercanía, en la inminencia de los proyectos de Cortázar en torno a *Rayuela*. En particular a un relato de notable importancia en la configuración de su poética narrativa “El perseguidor”.

Para estos movimientos de aproximación a *Rayuela*, los cuentos de *Las armas secretas*, que acaso sea uno de los libros centrales de Julio Cortázar, son de gran importancia; en “Las cartas de mamá” dice:

“Muy bien hubiera podido llamarse libertad condicional. Cada vez que la portera le entregaba un sobre, a Luis le bastaba reconocer la minúscula cara familiar de José de San Martín para comprender que otra vez más habría de franquear el puente”.

Un recorrido por la obra de Cortázar exhibe la insistencia en torno de la figura del puente.

-  
San Martín, Rivadavia, pero esos nombres eran también imágenes de calles y de cosas, Rivadavia al seis mil quinientos, el caserón de Flores, mamá, el café de San Martín y Corrientes [era el bar “La Fragata”, para los que lo recuerdan] donde lo esperaban a veces los amigos, donde el mazagrán tenía un leve gusto a aceite de ricino. Con el sobre en la mano, después del Merci bien, madame Durand, salir a la calle...

París-Buenos Aires, la tensión entre esas dos ciudades se da leer de modo muy nítido en “Las cartas de mamá”.

“Los buenos servicios” es un relato narrado desde la voz de una mujer ya mayor, con un horizonte cultural propio de una persona que hace trabajos domésticos. Entonces, ahí lo que tenemos es un narrador que contrasta con la competencia del lector: el lector sabe más que el narrador. Ese es un vínculo a no perder de vista en esta instancia del sobrevuelo.

En “Las babas del diablo” es posible cartografiar algunos de los componentes más notables de la poética cortazariana. La convergencia, el entramado de texto y metatexto, si consideramos que *Rayuela* se presenta como una esceno-grafía, la puesta en escena de una escritura en la que se despliegan una teoría de la novela y una historia novelesca, “Las babas del diablo” se da a leer como una condensación de ese dispositivo:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. Puestos a contar...

Por lo tanto, tengo aquí la tematización en el texto, de esa tensión. En el orden en que aparecen en el volumen, luego de “Las babas del diablo”, viene “El perseguidor”. Para algunas líneas críticas, “El perseguidor” expone un conjunto de cuestiones que luego Cortázar va a transformar y expandir en *Rayuela*. En “El perseguidor” está el artista, Johnny Carter. ¡Cómo trabajó la crítica con las iniciales “JC”!: Julio Cortázar, Jesucristo. Y por otro lado, tenemos a Bruno, el escritor, que está haciendo una biografía sobre la vida de Johnny, el artista. Estos relatos aparecen en 1959, nos estamos aproximando a *Rayuela* y vemos cómo en la obra de Cortázar hay una exploración de motivos y condensaciones narrativas que se van a desplegar en la novela. Finalmente, el cuento que le da título al volumen, “Las armas secretas”, es una búsqueda de los posibles narrativos del doble, que Cortázar ya había trabajado, entre otros, en “Axolotl”, de *Final del juego*. En *Rayuela* se escribe en la letra

del relato la palabra “*doppelgänger*”, que tantas resonancias tienen en relación con el desdoblamiento y la escisión de los personajes.

Sigo este recorrido, este sobrevuelo, como un modo de aproximarnos al texto. En 1960, se publica la novela *Los premios*. Centrada en un viaje elidido y atravesada por los soliloquios de Persio, pariente cercano, sin la ironía y el desánimo, de Oliveira. En Persio, aparece la exposición de la idea de figura. Dice Cortázar, evocando a Jean Cocteau –o dice Persio–: “Las estrellas de la constelación de la Osa Mayor no saben que pertenecen a la constelación de la Osa Mayor”. Lo que supone que el ojo es el que compone esa figura. Por una parte, se anuncia el lugar preeminente del lector y, por otra, esa idea de composición tiene un gesto vanguardista.

Recordemos a Marcel Duchamp. Él instala un mingitorio, no casualmente, dentro de un museo. Con ese gesto, Duchamp hace un corte bien vanguardista: el arte ya no depende de destreza de la mano. En Miguel Ángel, en Rafael, en Velázquez, el arte se funda en la maestría de la mano, en la manufactura; en Duchamp, en cambio, se funda en el ojo. El ojo es el que compone la instancia artística, con todas sus derivaciones hacia la perspectiva, la espacialidad, y la construcción del sentido diseminado en múltiples miradas.

Por eso, para nosotros, las instrucciones para volver a jugar a la *Rayuela* de Julio Cortázar deben atender la función eminente de los jugadores, de los intérpretes. Es decir, el intérprete en el mismo sentido que un lector situado, pensado como aquel que en una función musical interpreta a Mozart, interpreta a Duke Ellington o a Piazzolla.

En correspondencia con la música, el lugar del intérprete, el que pone en acto la partitura, ese es el lugar que yo les propongo que vayamos ocupando. Ahora bien, lo que sigue en el orden de publicación es *Historias de cronopios y de famas*, de 1962. *Rayuela* se abre con “Un tablero de dirección”. *Historias de cronopios y de famas*, que es el texto cronológicamente más próximo a *Rayuela*, tiene un ‘Manual de instrucciones’. Los dos volúmenes se abren con protocolos, es decir, exposición de reglas de juego, las reglas con las que se va a producir sentido.



Como digresión les cuento rápidamente la historia de la gestación del “Tablero de dirección”. En Buenos Aires, el editor o el contacto de Julio Cortázar con la editorial Sudamericana era Francisco Porrúa; Paco Porrúa era un gran lector y alguien muy vinculado a todo lo que después se llamó, con no muy buena fortuna, “el boom de la literatura latinoamericana”. Paco Porrúa fue el primer lector de *Cien años de soledad*, por ejemplo. Es quien introduce a García Márquez en Sudamericana.

Cuando empiezan a armar la edición de *Rayuela*, la gente de la editorial –estamos en 1963– insisten para que Julio Cortázar incluya una nota explicativa en la que se haga cargo del desorden del texto. Cortázar se niega porque esa era una forma de convalidar un modelo contra el cual estaba dirigiendo su novela, de ahí surge esta idea del “tablero de dirección”. Este procedimiento, junto con el de “manual de instrucciones”, tiene que ver con este desafío que yo les estoy exponiendo de leer *Rayuela* como si fuera una máquina.

A esta altura de mi exposición, creo que ya es posible ver algunas puntas de mi propuesta, hasta este momento me he centrado en aquellos rasgos de su obra anterior que se inscriben y trastornan en *Rayuela*.

317

Ahora apuntaremos a revisar aquellos que se van a ir diseminando en su obra posterior. Después de *Rayuela*, Cortázar publica, en 1966, *Todos los fuegos el fuego*, que se constituyó en un notable *best seller*; se vendió mucho más que *Rayuela*. *Todos los fuegos el fuego* produjo un efecto expansivo muy grande, entre otras razones por el cuento “Reunión”, que se presenta como un fragmento autobiográfico en el que la voz ficcional se asume como una voz que reúne rasgos biográficos que remiten a Ernesto Guevara. “Todos los fuegos el fuego”, otro de los relatos del volumen, se configura en la convergencia de “un lado de acá y un lado de allá”. El texto es un montaje, una historia situada en la Roma antigua, se trama con otra historia situada en el París actual.

En “La isla a mediodía”: se tematiza el motivo del sobrevuelo, la idea de llegar al lugar avistado desde la ventanilla de un avión. Acaso, también el kibutz del deseo de Horacio Oliveira. En “El otro cielo” se pone en relato uno de los motivos centrales de *Rayuela*; un personaje que vive una vida adocenada, pequeño burguesa y, de pronto, mientras recorre la galería Güemes en Buenos Aires, aparece en el pasaje

Vivienne de París, en 1870. Dos ciudades que son la residencia de dos temporalidades diversas. Ese personaje, un porteño, que es corredor de bolsa, que en su errancia por las galerías se encuentra con una muchacha de la vida y con la figura de Lautréamont, condensa en una síntesis la densidad del sentido del texto: la bolsa o la vida.

62. *Modelo para armar*, la tercera novela de Cortázar, de 1968, es ya desde el título el anuncio de un reenvío al capítulo 62 de *Rayuela*, donde hay una exposición programática de Morelli acerca de la novela. 62 es una profundización de los modos de figurar el espacio de la ciudad, con entrecruzamientos que suponen también un desplazamiento de la funcionalidad de los personajes.

Antes y después de 62 aparecen *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967, y *Último round*, 1969, los ‘libros almanaques’. Ante todo, se impone una etimología árabe. ‘Almanaque’: alto de la caravana en el desierto; los pueblos semíticos comparaban los astros y sus posiciones con camellos en su ruta. Lo señalo en relación con la figura de Persio y las estrellas de la Osa Mayor. Un libro almanaque es ‘un catálogo que recoge datos, noticias, escritos de orden diverso’. El armado de estos textos reenvía como evocación a escenas de lectura de la infancia de Julio Cortázar, especialmente del Almanaque Peuser del Mensajero y del “almanaques Hachette”. Hay un capítulo de *Rayuela* que es uno de los capítulos prescindibles (cap. 134), que es la transcripción de un fragmento del Almanaque Hachette. Cada página de esos libros son composiciones fotos, dibujos, cuentos, artículos de miscelánea. En *La vuelta al día* hay un artículo que se llama “De otra máquina célibe”, en la que comienza haciendo mención a Marcel Duchamp.

Otro de los textos incluidos en *La vuelta...* es una descripción de un invento de Juan Esteban Fassio, que era un viejo conocido de Cortázar en Buenos Aires. Fassio diseña un artefacto que llama “El Rayuelomatic”, que es un dispositivo maquínico para leer *Rayuela*. La idea de inventar una máquina de lectura envía de Fassio a Raymond Roussel y de estos a Cortázar; todos están complicados en una concepción que incorpora el movimiento al texto. No conciben el texto desde la quietud, entonces buscan estrategias para romper con el estatismo.

La primera edición de *Último round*, venía partida, tenía un piso de arriba más amplio y un piso de abajo más estrecho, que se podían

leer de manera independiente. Cortázar inicialmente pensó en publicar *Rayuela* en hojas móviles, luego lo desechó. Entonces, estos dos textos son muy importantes porque son extensiones posibles de los procesos de sedimentación de la poética que se condensa y disemina en la obra cortazariana a partir de *Rayuela*.

Entonces, esa relación es muy fuerte porque no estamos pensando a *Rayuela* como una unidad aislada a la cual nos aproximamos, sino que estamos privilegiando un conjunto de relaciones muy fuertes, que en el itinerario de sobrevuelo podemos componer en una mirada que en su amplitud permita disponer una constelación inestable.

*Prosa del observatorio*, de 1972, se trata de un relato con imágenes fotográficas del propio Cortázar; cito extensamente el comienzo del texto:

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre, esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo, estar en una pieza de hotel o de un andén, estar mirando una vitrina, un perro, acaso teniéndote en los brazos, amor de siesta o duermevela, entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza, en una ráfaga verde la blusa que te quitaste para darme la leve sal que tiembla en tus senos, y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino o en la última secuencia de una película de Pabst, un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena día, así o de otra manera (en la ducha, en plena calle, en una sonata, en un telegrama) tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión, y tan así, tan resbalando, las anguilas, por ejemplo, la región de los sargazos, las anguilas y también las máquinas de mármol, la noche de Jai Singh bebiendo un flujo de estrellas, los observatorios bajo la luna de Jaipur y de Delhi, la negra cinta de las migraciones, las anguilas en plena calle o en la platea de un teatro, dándose para el que las sigue desde las máquinas de mármol, ese que ya no mira el reloj en la noche de París; tan simplemente anillo de Moebius y de anguila y de máquinas de mármol, esto que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces, siendo como lo es

el mármol, como lo es la anguila: comprenderás que nada de eso puede decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad.

En este fragmento se produce la convergencia de una serie de notas distintivas de la poética de Cortázar, que por un oscuro deseo de remate artístico he citado y que, según creo, me libera de mayores detalles sobre sus envíos y reenvíos a *Rayuela*.

La segunda alternativa del sobrevuelo consiste en considerar especulativamente las relaciones de ese lector descomunal que era Cortázar con el romanticismo, el surrealismo, el Budismo Zen y el existencialismo; entre las líneas de pensamiento que de manera heterogénea participan en la composición novelesca.

Hemos comenzado el juego con la *Rayuela* de Julio Cortázar con maniobras de sobrevuelo, situando a la novela como un punto de convergencia y diseminación de los rasgos distintivos de su poética narrativa. En esta alternativa se impone incluir en la bibliografía de abordaje un texto que se publicó de manera póstuma, *Imagen de John Keats*. Es una lectura atípica desde el punto de vista crítico de la obra de poeta romántico inglés. Lo consideramos porque nos permite referirnos a la intensa relación que hay entre Cortázar y el romanticismo.

En la narrativa cortazariana hay, ante todo, una notable valoración de los sueños y del inconsciente como acceso privilegiado a una realidad analógica del universo. El segundo podría ser la creencia de fuertes vínculos y correspondencias, muchas veces secretos, que se traman en la realidad.

Asimismo sus relatos exploran la existencia de misteriosos vínculos entre objetos y seres aparentemente no relacionados entre sí. “La noche boca arriba”, “Continuidad de los parques”, “Las armas secretas”, “Cartas de mamá”, “Todos los fuegos en fuego”, son cuentos en los que esas figuras están tematizadas.

Otro motivo romántico frecuente es el mito de una Edad de Oro en la que los seres humanos no se habían separado aún de la naturaleza: “La isla a mediodía”, “La autopista del sur”.

Y, finalmente, el poeta considerado un vidente y la poesía

apreciada en tanto lenguaje que revela el fundamento ontológico de la realidad. Esas son las marcas que reenvían sus textos a la concepción romántica: la importancia del poeta, valoración de los sueños, pensar la realidad como una unidad.

En el capítulo 86 de *Rayuela*, hay una larga cita aclaratoria sobre el sentido de algunas relaciones metafísicas cortazarianas. La cuestión es que para Cortázar, y para muchos que piensan en esta dirección, hay funciones cognoscitivas perdidas que tienen que ser recuperadas. La ciencia niega determinados fenómenos, se centra en el positivismo, y a mí me interesaría mucho que ustedes leyeran ese capítulo 86, porque allí hay una serie de fundamentos muy importantes.

Cortázar como André Breton conciben el mundo como un criptograma que ha de ser descifrado. Para Breton la realidad corresponde a un sistema de relaciones misteriosas que no pueden resumirse únicamente en las cadenas de causalidad que admite la ciencia moderna. Ahí tienen ustedes el constante ataque de Oliveira del texto en conjunto a esa tradición occidental. ¿Qué vínculos se tienden entre la narrativa de Cortázar y el surrealismo? Ante todo, el azar objetivo. La tensión entre el deseo del sujeto y lo que le ofrece el mundo. ¿Encontraría a la Maga? Otro punto que nos habilita para pensar esa relación son las simetrías entre *Rayuela* y *Nadja*, una novela que Breton publica en 1928 y que luego rescribe en 1962. Es una textualidad que incluye una serie de cuestiones vinculadas con fotografías, cartas; hay una cuestión de heterogeneidad muy grande, una propuesta de inconexión, de ruptura del orden; hay formas que se alejan de cualquier mecanicismo, enunciadas en el texto y, además, hay una enorme valoración de la función onírica propia del surrealismo: el sueño es mucho más real que la vigilia. Esa novela *Nadja* dialoga intertextualmente de manera muy fuerte con *Rayuela*. Podemos mencionar otro libro decisivo para Cortázar, leído en sus épocas de estudiante secundario. Es *Opium* de Jean Cocteau. Es un texto en el que la dimensión onírica desarma el privilegio de la razón. Eso es propio del surrealismo. También tenemos que decir que junto con la pregunta ¿encontraría a La Maga?, hay otra interrogación muy importante en el texto, que es ¿Seguiría tocando el piano Berthe Trépat?

En una íntima relación con el budismo Zen, Cortázar insiste en la idea de un universo entendido como organismo, motivo en el que también hay resonancias a la manera romántica, y en la necesidad de un

pensamiento analógico, el único que puede facilitar su comprensión. En *Prosa del observatorio*, la migración de las anguilas por los ríos europeos y el observatorio astronómico de Jaipur, construido por el sultán Jai Singh, en la India, presentan para Cortázar secretas correspondencias que delatan un ritmo esencial del universo que los conceptos de la lógica occidental binaria –dice Cortázar ‘la perra aristotélica’– no puede captar. El pensamiento occidental hegemónico ante las revelaciones de la imagen poética consiste en reducirla a recurso estético, a mera metáfora, a la figura retórica que nada tiene que ver con la verdad.

Brevemente, una cita: “Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas...”. Cortázar se propone sacar esa inquietud hacia otro lugar.

*Prosa del observatorio* es uno de los textos fundamentales de Julio Cortázar, uno de sus diamantes más luminosos, y sin embargo, menos vistos o apreciados. Es una brillante meditación filosófica, ensayística y poética donde Cortázar une la dimensión simbólica de la vida de las anguilas con las observaciones nocturnas del sultán de la India Jai Singh, creador de fascinantes observatorios, aún conservados.

322

A mí me parece que este es un punto central: el modo en que Cortázar se inclina a salir de un determinado ámbito de pensamiento para ir en dirección a un modo de pensar diferente.

En Cortázar hay, evidentemente, un aliento muy fuerte vinculado a la filosofía existencialista. El existencialismo era un modo de pensar filosófico dominante en la Francia de aquellos años. El existencialismo que comienza a articularse en los años de la primera posguerra, después de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial, se pregunta sobre el absurdo de la vida humana. El existencialismo persigue el conocimiento de la realidad a través de la experiencia inmediata de la propia existencia.

*Rayuela* es una teoría de la novela y una teoría de la vida. No existe, sin embargo, un modo preciso que defina qué es el existencialismo porque hay muchas variantes del existencialismo. Lo que sí todas comparten es la idea del privilegio de la existencia sobre la esencia.

Finalmente, debemos incorporar a nuestra bibliografía de abordaje otro texto póstumo, *Teoría del túnel*, que Cortázar escribe en

1947, que tiene como subtítulo “Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo. Lo cito: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales; tiene la característica propia del túnel, destruye para construir”.

Antes de irse Europa, Cortázar esboza las líneas de su programa, anticipa su poética en un programa que mucho tiene de manifiesto vanguardista, de manifiesto a favor de la poesía contra la razón instrumental.

Habiendo trazado las dos alternativas del sobrevuelo por el territorio de *Rayuela*, entonces podemos ajustar el instrumental óptico y centrarnos en una operación narrativa específica, es decir, hacer una primera aproximación.

En la tradición narrativa, contar es contar un viaje; en la literatura de Cortázar, el contar se construye a partir de la elisión del viaje. Revisemos: no hay finalmente viaje en *Los premios*; tampoco en *Rayuela* se narra el viaje de regreso de Oliveira a Buenos Aires.

En la narrativa cortazariana, se puede pasar de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de una realidad rutinaria, aburrida, a la realidad deseada sin esa mediación. Porque pasajes, puentes, galerías, arman la cadena que hace posible cualquier desplazamiento. El viaje real cede su lugar al viaje imaginario. En “Axolotl” se narra ese proceso, también en “La noche boca arriba” y en “El otro cielo”.

En ese espacio vacío, en ese hueco que llenaría la realidad del viaje es donde la escritura de Cortázar sitúa la posibilidad de la ficción. No se narra el viaje. En el lugar del viaje, prolifera la escritura. El pasaje es un componente típico del París del siglo XIX. Sobre ese diseño urbanístico reflexionó Walter Benjamin. Además, el París al cual se refiere Cortázar es un París que no es exactamente contemporáneo de la aparición de la novela. Diríamos que es un poco anterior, del mismo modo que Buenos Aires no es contemporáneo a los sesenta, es anterior a la llegada del peronismo. Es decir que estamos ahí, en torno de los cuarenta. El pasaje se constituye en condición fundante del relato, que se sostiene en un binarismo, que se desestabiliza por el asedio del triángulo. Al lado de allá y el lado de acá, en *Rayuela* los capítulos prescindibles los expanden y desestabilizan. Talita es el doble de la Maga, pero Talita

forma un triángulo entre Traveler y Oliveira. Y la Maga puede ser el doble de Talita, pero forma un triángulo con Oliveira y Pola. Por lo tanto, ese binarismo siempre está asediado.

Escindir un texto en dos (el lado de acá y el lado de allá), entrecruzar e imbricar dos historias en una, como en “La noche boca arriba”, suele ser en las narraciones de Cortázar una operación constitutiva de su escritura.

Tanto la figura del doble como la cisura en dos planos del mundo representado son operaciones textuales que convocan al desplazamiento a una dinámica que trastorna la quietud y celebra el movimiento.

La duplicación, es decir, partir el texto en dos para luego multiplicar ese movimiento, es una figura proliferante de la escritura cortazariana. Se da el lugar de tránsito en el cual se genera *Rayuela*. Esta novela fue escrita en París y publicada en junio de 1963 en Buenos Aires. Los recorridos unen, en esa novela, el costumbrismo más o menos distanciado del conventillo argentino (porque Oliveira, cuando viene a Buenos Aires, vive en una especie de conventillo, donde hay tortas fritas, mate y tangos) con el descubrimiento de París y sus personajes típicos. Lo que tenemos es la escenificación de una búsqueda metafísica, un cruce con la pintura, con el cine, con la literatura. Ese es el espacio que posibilita que la historia narrada en *Rayuela* viabilice el libre juego de entrecruzamiento de todos los discursos.

*Rayuela* se da a leer como una propuesta para enfrentar la gran tradición de la ficción novelesca, en la cual los personajes tenían opciones, oportunidades y posesiones más o menos establecidas. Esa tradición era para Cortázar una especie de locomotora que había extinguido su capacidad de tracción y estaba estancada en una vía muerta. *Rayuela* es de alguna manera una tentativa para dismantelar esa configuración. Ese es un gesto de ruptura vanguardista: el concepto de personaje debía subvertirse, también socava la idea de una relación uniforme de tiempo y espacio.

Estamos en la inminencia de adentrarnos en los senderos del texto, de internarnos en un encuentro cuerpo a cuerpo con la letra. La propuesta, entonces, es leer *Rayuela* considerándola parte de un juego, de un trabajo, una producción y una práctica. Los lectores, entonces,



interpretamos, pero no con la idea de encontrar un sentido único, sino como un músico interpreta una partitura o un actor interpreta un papel en una obra de teatro.

Suelo insistir de modo admonitorio que copular es peligroso. Ya se lo hace decir Borges a Bioy en “Tlön...”. La cópula y los espejos son abominables. Pero la cópula a la que yo me estoy refiriendo no es una cópula corporal, sino una cópula gramatical. La que se asume cada vez que se asesta un *es*. Por esa razón no voy a afirmar que *Rayuela* es una máquina. En todo caso digo: *La podemos leer como; se da a leer como*; una figura posible de aproximación a *Rayuela* sería pensar el dispositivo textual como una máquina, como un artefacto, porque allí hay acto, acontecimiento y movimiento. ¿Qué sino una máquina tiene un manual de instrucciones?, ¿qué sino una máquina tiene un tablero de dirección? La máquina, tan vinculada a la vanguardia, tan significativa para la vanguardia histórica de Europa y la vanguardia que proliferó en Latinoamérica. Entonces, nosotros vamos a pensar, por lo menos ahora, en esta provocación, al texto como una máquina. Porque *Rayuela* es una novela atravesada por movimientos aleatorios, abierta a múltiples trayectorias de lectura, con innumerables pasajes, puentes, ventanas, sin un modelo socializado de itinerario. Las modulaciones de cada tema son variaciones producidas por la mirada de cada lector. La estructuración de *Rayuela* evoca los mecanos, esa estructuración que nosotros estamos ahora diseñando y que Cortázar menciona tanto en sus cuentos. Juego de piezas móviles intercambiables, responde a una poética de orden abierto y a una combinatoria que instala al lector en el lugar de quien despliega el texto que quiere leer.

Morelli es el personaje que tiene la función de exponer la poética de la novela: *Rayuela* es la novela que se corresponde con la poética de Morelli, pero además narra una historia de vida o la historia de vida de algunos personajes. Dice Morelli en el capítulo 97: “...el verdadero y único personaje que interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.”

Por lo tanto, estamos pensando a *Rayuela* como una novela puente entre el texto y el lector. El texto provee la baraja y convoca al juego. Si nosotros pensamos a *Rayuela* como una máquina, como un artefacto o un dispositivo, eso supone la exigencia de discernir diversos

umbrales de intensidad semiológica.

Cuando estamos pensando en niveles de intensidad semiológica, estamos diciendo que el texto nos hace señales de significación, y la significación siempre es proliferante, no unívoca. Y estamos pensando en términos de intensidad.

Vamos a considerar la correlación con la idea de máquina en su conjunto, según avatares técnicos, sociales, ontológicos, semánticos. La propuesta es partir de un concepto de máquina que desborda la idea restringida que la reduce a un aparato técnico. El ordenamiento tecnológico es el punto de arranque.

Todo lo que implica abordar un concepto de máquina que exceda al dispositivo técnico, supone reflexionar ante todo en torno de los componentes textuales, es decir, los principios constructivos, cómo está hecho el texto. Para eso, vamos a recorrer las derivas semióticas y diagramáticas. Cómo están dispuestos los componentes semióticos, cómo el lector se sitúa, y las posiciones en los que se sitúa el lector frente a esos movimientos derivarán en corrientes semióticas diferentes.

326

Estamos haciendo una caracterización de la textualidad de *Rayuela* en correlación con un aparato maquínico; lo que nos habilita a pensar la interacción con el lector como operador deseante, de un texto que se da a leer como artilugio mecánico. Pienso que si el lector no tiene deseo, el sentido es rutinario.

Dice Borges –y yo le creo– que el sentido único remite a la religión o al aburrimiento. Por lo tanto, el lector tiene que asumir el rol de un operador deseante –que es una idea de Gilles Deleuze–. En el encuentro entre el artefacto maquínico y el operador deseante, convergen distintos procesos de niveles materiales que se articulan en una red de relaciones que se establecen entre elementos heterogéneos, discursos, instituciones, arquitectura, leyes, lo dicho y lo no dicho, las pocas certezas y las innumerables incertidumbres. El novelista –digamos Cortázar– plantea un recorrido con múltiples alternativas. Entonces, en una cierta mayor proximidad al texto, debemos pensar en la diversidad de componentes que participan en su configuración. En esa perspectiva podemos pensar las operaciones constructivas del texto desde el concepto de *collage*. El collage es una técnica artística que consiste en ensamblar elementos

diversos en un todo unificado, que en Cortázar implica en encuentro, en simultaneidad, distintos lenguajes. En esa misma dirección atenderemos las operaciones de *montaje*. Muchos de los cuentos de Cortázar están articulados sobre montajes. El montaje es una sucesión de dos o más series en la que lo que vale es el sentido que se hace en la sutura, en el lugar donde se cortan y unen las dos series. El montaje puede ser definido como la ordenación narrativa y rítmica de elementos del relato. Consiste en escoger, ordenar y unir una selección de planos o párrafos o secuencias según una dinámica determinada. Tanto el collage como el montaje son operaciones de celebración de la heterogeneidad.

Cumplidos algunas maniobras de aproximación, en la inminencia del ingreso a los senderos del texto, debo regresar a mis primeras palabras: “He pensado esta conferencia como una provocación, como un intento de celebración del desafío a los lectores que supone la dimensión lúdica de la Rayuela de Julio Cortázar”.

El juego que consiste en internarse en el texto es un desafío que los lectores pueden emprender sin necesidad de guías de ninguna especie; entonces, es momento de convocarlos a la lectura de la novela de JC para cada uno enfrente el desafío, imaginando y desplegando las múltiples figuraciones de sentido que vayan surgiendo en su encuentro por los casillas de la Rayuela.