

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **BÚSQUEDA Y TRANSCULTURACIÓN EN RAYUELA**

**Causas y consecuencias de la migración del sujeto  
a la metrópolis**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

ALUMNO:

**SEBASTIÁN SEPÚLVEDA**

PROFESORAS: NATALIA CISTERNA ALICIA SALOMONE

**SANTIAGO, 9 DE ENERO DE 2009**



Dedicatoria . . .	4
Introducción: Lanzando el guijarro . . .	5
I.- Delimitando el suelo con tiza . . .	6
1.- De la identidad y su búsqueda . . .	6
2.- Desde “el lado de acá”: crítica hispanoamericana . . .	9
2.1.- Transculturación . . .	10
3.- Desde “el lado de allá”: crítica europea . . .	11
3.1.- Exilio, migración y diáspora . . .	11
4.- “De otros lados”: Cortázar y su mirada . . .	12
4.1.- Compromiso político y Latinoamérica . . .	12
4.2.- Búsqueda y liberación de la palabra . . .	13
II.- Saltando: comienza el juego . . .	14
1.- La rayuela . . .	14
2.- Los tres lados . . .	16
2.1.- Por Acá, por Allá. . .	17
2.2.- Por Acullá . . .	21
3.- El proceso de (re)visión . . .	24
3.1.- Escritura . . .	24
3.2.- Identidad . . .	26
4.- Horacio . . .	28
4.1.- Contactos del viejo mundo: El Club . . .	28
4.2.- Mujeres y Tierra: Maga Montevideo, Pola París. . .	29
4.3.- El espejo: Talita y Traveler . . .	31
4.4.- De una ida y una vuelta: la doble ida . . .	34
Conclusión: La última casilla . . .	40
Bibliografía . . .	41

## Dedicatoria

*Más que dedicatorias, agradecimientos a las tres que me han soportado mientras escribía esto. Alicia, Natalia y, sobre todo, Catalina.*

# Introducción: Lanzando el guijarro

Este trabajo consiste en un estudio de la novela (o “anti-novela”) *Rayuela* (1963) del escritor argentino Julio Cortázar, desde la perspectiva de la crítica latinoamericana, especialmente a la luz de la idea de la “transculturación”. A grandes rasgos el argumento de la obra presenta la historia de Horacio Oliveira, un argentino que viaja desde Buenos Aires (ciudad natal) hacia París, vive una serie de situaciones y luego vuelve a Argentina. Esto no deja de tener cierta similitud con la vida del autor, quien se radicará en París, pero nunca perderá conexión con Latinoamérica. En dicho contexto, el objetivo del trabajo es ver cómo se ven afectados autor y personaje por su situación de inmigrantes en Europa; rastrear en el texto las razones del protagonista para dejar su país natal, volver a él, y las consecuencias de esto en la forja de su identidad. Indagar además en la forma y estructuración estética de la novela, la que presenta una serie de estrategias que evidencian por un lado un compromiso con Latinoamérica, y por otro, una escritura que fusiona distintos lenguajes y culturas. Para ello se revisará material crítico de distintos escritores latinoamericanos –entre los que se encuentra el mismo autor en cuestión- y europeos, como también datos biográficos de Cortázar. Todo ello respaldado con un análisis pormenorizado de *Rayuela* y las huellas textuales que se puedan encontrar en ella sobre el tema en cuestión.

La estructuración de este informe sigue la lógica del juego de la rayuela, y por ello se ha dividido en dos partes: Como antes de jugar debemos marcar cuál será el área de juego, en la primera parte, “Delimitando el suelo con tiza”, se hace un repaso por el corpus teórico desde el cuál se analizará la novela. En la segunda, “Saltando: comienza el juego”, nos moveremos dentro del área demarcada, analizando la novela.

# I.- Delimitando el suelo con tiza

## 1.- De la identidad y su búsqueda

***“Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas.”<sup>1</sup>***

Desde su mismo inicio, con su primer enunciado, *Rayuela* evidencia el eje que guiará el devenir argumental y escritural de toda la obra; no es menor que el primer capítulo comience con una pregunta: “¿Encontraría a la Maga?” (Cortázar, 2007: 119). Una pregunta es un deseo de saber, una búsqueda, una acción que solicita una respuesta. Instauration entonces la duda (que amerita intuición de respuesta) y la búsqueda. Alguien que encuentra es alguien que previamente estaba buscando, he ahí el motor central que echará a andar toda la novela: duda, búsqueda, movimiento, persecución. Verbos y obsesiones que arrastraran tanto al autor como a sus *alter ego*: Horacio y Morelli. Ahora bien, como toda búsqueda, tiene un propósito y un comienzo, un primer paso. ¿Cuál es la búsqueda de Horacio-Julio? ¿De donde surge? Eso es lo que veremos a continuación.

Como bien lo han explicado una y otra vez muchos de los intelectuales hispanoamericanos, el sujeto poscolonial suramericano no es más que una continuación de la cultura occidental. De hecho, mientras que Henríquez Ureña no duda en decir que “pertenecemos a la Romania”<sup>2</sup>, Octavio Paz asevera que “por la historia, la lengua y la cultura pertenecemos a Occidente [...] somos un extremo de Occidente”<sup>3</sup>. El problema surge cuando el individuo empieza a tomar conciencia de su posición en el mundo actual. Desde el “Viejo Continente” se obstinan en hablar del “Tercer Mundo”, manteniendo dicotomías estigmatizantes: la “barbarie”, en oposición a la “civilización primermundista”. Mientras, por “el lado de acá”, tras la “gran chingada” de Octavio Paz<sup>4</sup>, el sudamericano se encuentra con que es producto de una violación cultural que arroja como resultado un extraño-en-su-tierra: hijo bastardo del español conquistador que mató a su madre y luego se fue, despreciándolo.

Como sostiene Jorge Larraín en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*<sup>5</sup>, el problema de la identidad latinoamericana ha sido abordado desde muchas perspectivas a través de la historia. Larraín postula que “La pregunta por la identidad cultural no suele surgir normalmente en situaciones de relativa estabilidad y autosuficiencia. Para que surja, se requiere un período de crisis e inestabilidad, una amenaza interna o externa al modo de vida tradicional” (Larraín, 2000: 130). Desde ese punto de vista, la búsqueda de la

<sup>1</sup> Julio Cortázar: *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007. pp 126-127.

<sup>2</sup> Pedro Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa”, en *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p 250.

<sup>3</sup> Octavio Paz: “¿Es moderna nuestra literatura?”, en *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1990. p 43.

<sup>4</sup> En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz dice: “¿Qué es la Chingada? La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El ‘hijo de la Chingada’ es el engendro de la violación, del rapto o la burla”. (Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p 73). En este contexto, Paz ocupa el insulto mexicano como una metáfora del proceso de conquista, donde América sería violada por los invasores, y los latinoamericanos seríamos hijos de esta “chingada”.

<sup>5</sup> Jorge Larraín: *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Barcelona: Andrés Bello, 2000.

identidad evidencia una crisis del sujeto, nacida desde su posicionamiento frente a algo interno o externo. Los cuatro momentos de crisis desde los que surgiría una “síntesis cultural” en América Latina identificados por Jorge Larraín (2000: 130) tienen algo en común: son gatillados por agentes externos. Primero la llegada de los españoles, luego la independencia y la Ilustración, después la depresión de entre guerras en el siglo XX y, por último –pero no como final- los múltiples procesos que significarían tanto la caída de los regímenes socialistas, como el advenimiento de los distintos golpes militares. De alguna manera, cada uno de estos eventos ha sido influenciado por lo acaecido en Europa, hecho ineludible desde que nos convertimos-nacimos en pueblos colonizados y postcoloniales. Desde este punto de vista, se establece una dicotomía que opone a la metrópolis europea con la periferia americana.

En este marco, quisiera centrarme en uno de los aspectos, uno de los lugares, que en el ámbito de la literatura ha tenido una influencia no menor en los escritores latinoamericanos: París como la capital literaria. Como lo dice Larraín en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, desde la llegada de Colón y hasta los albores de la(s) independencia(s), el continente sudamericano estuvo sometido al religioso y represivo *imago mundi* español. Por ello, cuando comienzan los movimientos independentistas, la influencia del modelo francés no sólo significa la Ilustración, el liberalismo, y el imperio de la razón, sino la función de *detour* para permitir el *contour* ibérico<sup>6</sup> y la autonomía<sup>7</sup>; la posibilidad de desmarcarse del limitante dominio español y entrar al contexto europeo. Siguiendo a Pierre Rivas (Rivas, 1993: 100), podemos ver cómo Latinoamérica se construyó una genealogía mítica, diferente del modelo ibérico renegado, pero necesariamente próxima del modelo requerido en sus fundamentos y en su imaginario, es decir, el de la Ilustración. Es así que observamos la articulación de un doble origen mítico: la edad de oro de los pueblos indígenas pre-ibéricos y la sociedad ideal de la Revolución Francesa, entre regreso mítico y proyecto utópico<sup>8</sup>. Según esto, una de las fuentes del imaginario latinoamericano estaría en París; nacimiento del ritual, de la peregrinación a la fuente: el viaje inaugural e iniciático de los intelectuales latinoamericanos.

Pues bien, teniendo a Europa como el norte de los intelectuales latinoamericanos, la imagen que nos interesa de París es la que presenta Pierre Rivas cuando la entiende como “a Capital Literaria da América Latina” (Rivas, 1993: 99). La capital de Francia, desde su punto de vista, se instala como un lugar que, en su cosmopolitismo, se yergue como un terreno neutro donde se hace posible la comunidad de una América dividida, en la que pueblos, personas y culturas periféricas (tanto de América como de Europa) se dan cita. Se convierte entonces en un lugar desterritorializado donde la reunión permite un proceso de síntesis y unidad: “En el fondo –dijo Gregorovius-, París es una enorme metáfora” (Cortázar, 2007: 278), el territorio de la escritura, una “metáfora de la escritura”, dice Rivas apoyándose en Roa Bastos (Rivas, 1993: 102). El intelectual latinoamericano viaja a Europa y desde la periferia busca su centro (ex)centrico, su kibbutz del deseo:

**“Nosotros escribimos solos. Además, lejos de América Latina. García Márquez escribió lejos, Vargas Llosa escribió lejos, Asturias escribió lejos, y yo también [...] Yo pertenezco a una generación que no leía a los escritores**

<sup>6</sup> Es decir, el modelo francés entrega la posibilidad rodear (*contour*) la influencia colonial española, una curva (*detour*) que significa la independencia intelectual de España, y la entrada a Europa.

<sup>7</sup> Pierre Rivas: “París como a Capital Literaria da América Latina”. En: Ligia Chiappini Moraes Leite y Flávio Aguiar (editores) *Literatura e História na América Latina*. Sao Paulo: Edusp, 1993. 99-113.

<sup>8</sup> Para Pierre Rivas, la formación de Latinoamérica se encontraría en la mezcla de este regreso mítico, y el proyecto utópico.

### **latinoamericanos, sino con cuenta gotas; teníamos a Borges, teníamos a Arlt, teníamos a dos o tres, y ahí se acababa: estábamos vueltos hacia Europa**<sup>9</sup>

Siguiendo la terminología de Saúl Yurkievich en *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*<sup>10</sup>, Julio Cortázar se enmarcaría en la “segunda vanguardia”, junto con Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Miguel Ángel de Asturias y Carlos Fuentes, entre otros. Todos ellos, como ya lo dijo el mismo Cortázar en la cita anterior, escriben “desde afuera” un *corpus* narrativo marcado por “la idea de relatividad, discontinuidad, inestabilidad, simultaneidad, heterogeneidad, fragmentación” (Yurkievich, 1984: 26), fundando un “otro realismo” que se sabe “maquinación verbal, artificio fictivo, objeto estético” (Yurkievich, 1984: 26). Una narrativa que rompe con la legibilidad convencional y se aleja de las limitaciones de la escritura decimonónica.

Ahora bien, los derroteros que tomará la novela latinoamericana de la segunda vanguardia no son casuales ni gratuitos, sino que evidencian claramente la crisis identitaria del sujeto de la segunda mitad del siglo XX. Esta crisis y este discurso es el que – prematuramente- provoca la escritura, la migración y la búsqueda en *Rayuela*. Es decir, en esta novela publicada en 1963 encontramos signos que no serán evidentes sino hasta 1970, década en la que se comienza a patentar la crisis de la modernidad (Larraín, 2000: 242), que se traduce en las teorías postestructuralistas y postmodernas. Prolifera un discurso que cuestiona la razón y disuelve las nociones de verdades generales<sup>11</sup>; se desbarata el discurso moderno lógico y coherente en pos de mostrar la imposibilidad de una representación unificada de la realidad, “Las mismas personas están fragmentadas y descentradas y son incapaces de proyectarse en el tiempo. Si la historia no tiene sentido, tampoco lo tiene el futuro de los individuos” (Larraín 2000: 244).

La búsqueda es un proceso activo, es una persecución, y como tal requiere de un perseguidor: he ahí uno de los temas más tratados en la “poética” de Cortázar<sup>12</sup>. *Rayuela* es en sí misma una búsqueda; es por un lado Horacio, el protagonista, quien se encuentra en una persecución (ex)céntrica, mientras por el otro es Morelli quien ensaya una nueva forma de escribir. Estas exploraciones son las de Cortázar mismo quien, como Oliveira, viaja de Argentina a París; como Morelli, se abisma en la escritura de su novela poniendo en discusión el aparatage teórico que la sostiene<sup>13</sup>. Por esto, cabe destacar la íntima relación que tuvo el autor con París, en tanto escritor latinoamericano que, desde la periferia, desarrolló una escritura profundamente identificada con la Argentina, problematizando constantemente la labor escritural tanto en el plano estético, como también político.

Aunque Cortázar se radica definitivamente en París recién en 1951<sup>14</sup>, su afán por la literatura francesa viene de mucho antes. Como ya dijimos más arriba, forma parte de una generación que “apuntaba hacia Europa”, que creció leyendo a Víctor Hugo y a Dumas, a

<sup>9</sup> **Entrevista a Julio Cortázar en la película “Cortázar” (1994) de Tristan Bauer.**

<sup>10</sup> Saúl Yurkievich: *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik, 1984.

<sup>11</sup> Es notable cómo las características del discurso posmoderno enunciadas por Larraín se ven reflejadas claramente en Horacio, elevándose éste como sujeto fragmentado que encarna la crisis de la modernidad. Profundizaremos más adelante en este punto.

<sup>12</sup> No es poco lo que se puede hacer en torno al conocido cuento de Julio Cortázar, “El perseguidor”, pero para este trabajo nos centraremos solo en *Rayuela*.

<sup>13</sup> Sobre esto volveremos más adelante.

<sup>14</sup> Protin, Sylvie: “Pari(s) la apuesta del Cortázar traductor”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 658 (2005): 33- 37.



Mallarmé, Baudelaire y Cocteau, formando, por un lado, su pericia en el idioma (leyendo en el idioma original) y reforzando, por otro lado, la creación de una ciudad mitificada e idealizada, la clara idea de la metrópolis romántica:

**“El bilingüismo, desde este punto de vista, me ha sido sumamente útil, ya que se produjo una especie de osmosis, el francés se vertió en mi español enriqueciéndolo con todos los matices que son propios de la lengua francesa y que no se encuentran en el argentino, en el español de Argentina, y, por otro lado, todo lo que tengo de argentino se reflejaba en mi visión de Francia. Era quizá una visión un tanto mítica, quizá no muy real, la visión de alguien que, desde lejos, mira un país como una suerte de descomunal espejismo.” (Protin, 2005: 33)<sup>15</sup>**

Con el extracto anterior queda más que clara la influencia que ejerce la cultura francesa en la formación del escritor argentino. Tras visitar París en 1949, surge la capital francesa como el lugar mítico, el lugar de la “otredad”, “el espacio donde se puede llegar a ser aquel que soñamos ser, el espacio donde se puede llegar a vivir la <<verdad inventada>> que tanto busca el Cortázar de esos años” (Protin, 2005: 36). Es en París donde Cortázar encuentra su centro, “la cotidianidad Parísina se convierte [...] en el lugar imperecedero de lo fantástico” (Protin, 2005: 37). La obsesión que tendrá con las calles Parísinas se representa claramente en la escritura de *Rayuela*; la constante mención a los monumentos, los puentes, las calles con sus nombres, se contrapone a la aparición de un Buenos Aires sin ninguna referencia geográfica explícita en la novela. Junto con ello, la estancia del autor de “El perseguidor” en el viejo continente conllevaría la intensificación de ciertas problemáticas que influirían profundamente en su obra, como lo que podríamos denominar la “trama del exilio”: “las alternativas entre Europa y América, el conflicto sobre dónde y cómo estar”<sup>16</sup>. Parafraseando a Goloboff, crece el “trasterramiento” como depósito de espacios, lugar de reconstrucción personal, fantasías, sueños, discursos y textos, mientras –a la luz del cuestionamiento de la función del intelectual- aparece también la posibilidad de integrar varios niveles conflictivos: “lo personal, lo literal, lo nacional, lo latinoamericano. Los deberes del intelectual, las funciones del escritor, la obra en el tiempo...” (Goloboff, 2004: 293).

## 2.- Desde “el lado de acá”: crítica hispanoamericana

La novela en cuestión se abordará inicialmente desde la perspectiva de tres teóricos latinoamericanos: Octavio Paz<sup>17</sup>, Pedro Henríquez Ureña<sup>18</sup> y, principalmente, Ángel Rama<sup>19</sup>. Desde el primero asumimos los movimientos transnacionales que nos instauran dentro de la tradición occidental. Tras esta aceptación, aparece la demanda de los derechos que conlleva el formar parte de una tradición; desde Henríquez Ureña: “Tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca; tenemos derecho a todos los beneficios de la

<sup>15</sup> Sylvie Protin citando la película “Julio Cortázar”, de Claude Namer y Alan Caroff (1982).

<sup>16</sup> Mario Goloboff: “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”, en *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, vol. 9, *El oficio se afirma*, dirigido por Sylvia Saitta. Emecé Editores S.A.: Buenos Aires, 2004. p 291.

<sup>17</sup> Octavio Paz: “¿Es moderna nuestra literatura?”, en *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

<sup>18</sup> Pedro Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa”, en *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

<sup>19</sup> Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

cultura occidental” (Henríquez, 1981: 249). Éste es el paso que dan Julio Cortázar y Horacio Oliveira al trasladarse a París en su búsqueda existencial.

Lo que se pretende hacer es un desplazamiento de la teoría de la transculturación, que permita revisar la novela en cuestión desde una perspectiva centrada en las implicaciones identitarias y estéticas que conlleva la fuerte presencia del factor migratorio en la obra. Como apoyo para la actualización y adaptación de la teoría, se ocuparán ciertos postulados de Alfonso del Toro<sup>20</sup>, quien entiende la transculturación como un fenómeno propio de la globalización, enmarcado en una visión del hombre moderno como un híbrido en constante movimiento.

Indudablemente, como ya lo especifica<sup>21</sup> el autor de “El perseguidor”, la posición de desarraigo del sujeto “conduce a esa re-visión de sí mismo” (Cortázar, 1984: 14), correspondiendo al tercer momento de la teoría de Rama: el “Re-descubrimiento”<sup>22</sup>. Sucede entonces que para poder llegar a la encontrar ese “algo” representativo de lo Latino Americano, para poder encontrar el *omphalos* que tanto se le escapa a Oliveira, “el primer deber del exilado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y de la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es” (Cortázar, 1984: 14).

### 2.1.- Transculturación

---

Desde la idea de transculturación, Rama<sup>23</sup> propone que la sociedad colonizada asume un rol activo en el contacto con la otra cultura, esto significa que la comunidad subordinada no desaparece por efecto del ejercicio colonial, sino que es capaz de integrar las tradiciones culturales foráneas a su propio acervo cultural. El proceso de la transculturación implicaría tres etapas: (1) “desculturación” parcial, donde los elementos que ya se consideraban obsoletos en la tradición, terminan por desaparecer debido a la influencia extranjera; (2) incorporación a la sociedad nativa de algunos de los elementos de la cultura colonizadora; (3) los elementos sobrevivientes de la cultura originaria se entremezclan con los de la cultura foránea haciendo surgir una nueva identidad “transculturada”. Es entonces la creación de una nueva cultura, a partir de la articulación sintética entre los elementos culturales de colonizadores y colonizados.

En cuanto al devenir literario en América Latina, Ángel Rama propone tres ejes a partir de los cuales se sustentaría la producción propia: independencia (afán de liberarse de Europa), originalidad (mostrar características propias y únicas, distintas a las de la península) y representatividad (reflejar la realidad social y natural de Hispanoamérica). Desde esta perspectiva, propone una periodización de la historia de la literatura; entre 1870 y 1950, en tres grandes épocas:

<sup>20</sup> Alfonso Del Toro: “*Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico*”, en Birgit Mertz- Baumgartner: *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Madrid: Iberoamericana, 2005.

<sup>21</sup> Cortázar, Julio: “América Latina: exilio y literatura”, en *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik, 1984.

<sup>22</sup> Rama postula que hacia 1930 se enfrentan las corrientes del cosmopolitismo con el regionalismo. La respuesta del regionalismo conllevaría tres etapas: (1) defensa cerrada de la cultura tradicional; (2) revisión crítica de los elementos tradicionales y selección de algunos elementos modernizadores; (3) redescubrimiento que realza los elementos tradicionales bajo una nueva perspectiva modernizadora. Profundizaremos sobre esto en el capítulo siguiente: “Transculturación”.

<sup>23</sup> Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

(1) Internacionalismo modernizador (1870-1910): esta etapa le da gran importancia a la originalidad, se centra en construir una imagen supranacional de América Latina, creando más una imagen continental que una de cada pueblo individual.

(2) Nacionalista y social (1910-1940): con el auge de la clase media, nacen movimientos como el criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, y movimientos vanguardistas. Desde estos movimientos, se presenta nuevamente la idea de originalidad e independencia, pero ahora desde una concepción sociológica que termina absorbiendo el nacionalismo romántico anterior.

(3) La última etapa, a la que Rama no denomina de manera particular y que identifica desde 1940 en adelante, correspondería a la crítica contra la pasividad formal de los movimientos anteriores, asimismo se mejoraría e incrementaría la innovación en el ámbito del lenguaje. Habría además cierto cosmopolitismo que se uniría a un cuestionamiento de los problemas sociales internos del continente y a una creciente autocrítica de escritores y pensadores. Es interesante, además, ver cómo hacia 1930 se enfrentan las corrientes del cosmopolitismo con el regionalismo. Ángel Rama clasifica la respuesta de esta última tendencia en tres etapas, similares al proceso de transculturación: (1) defensa cerrada de la cultura tradicional; (2) revisión crítica de los elementos tradicionales y selección de algunos elementos modernizadores; (3) redescubrimiento que realza los elementos tradicionales bajo una nueva perspectiva modernizadora.

### 3.- Desde “el lado de allá”: crítica europea

#### 3.1.- Exilio, migración y diáspora

---

Alfonso de Toro, en “*Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico*”<sup>24</sup>, plantea que, en un mundo globalizado, la “*hibridez* es la *conditio* de nuestro ser” (De Toro, 2005: 19). En dicho contexto, la sociedad gira en torno a las distintas “*estrategias de hibridación*” que hacen posible una “*negociación*”, en palabras del autor, “*el cotidiano lidiar de la diferencia y altaridad*” (De Toro, 2005: 19). Debido a lo anterior, se crearían en la sociedad una serie de estructuras caracterizadas por una gran complejidad y por la confluencia de diversos sistemas, modelos y procedimientos que tienen como base la hibridación.

Para De Toro, la “*diferencia*” surge de la relación de aproximación a la “*Otredad*”; las unidades culturales no se aíslan en una unicidad, ni se diluyen en la diversidad sin identidad. La cultura nativa se resiste a ser asimilada por estructuras superiores, creando una proliferación discursiva que no se basa en la dualidad diferencia/exclusión, sino que se basa en una “*negociación de la Otredad (...) una estrategia de la diferencia*” (De Toro, 2005: 20). Define esta última como el campo donde se establecen los principios de la “*descentralización de un pensamiento antilogocentrista y antidualista*” (De Toro, 2005: 20), campo bajo el cual actuaría la “*altaridad*”: “*categoría operacional*” que posibilitaría la negociación y los encuentros heterogéneos. Y precisa éste como un movimiento que

---

<sup>24</sup> Alfonso Del Toro: “*Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico*”, en Birgit Mertz- Baumgartner: *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Madrid: Iberoamericana, 2005.

requiere de reciprocidad, y que pone a disposición “estrategias discursivas” para encuentros culturales con la Otredad.

Según lo anterior, la hibridez sería entonces una “estrategia”, constituida por los procesos de “diferancia” y “alteridad”, que serviría para relacionarse y entrar en contacto con los elementos étnicos, sociales y culturales de la Otredad; esto no reduce la diferencia, sino que la potencia, creando un “tercer espacio” de interacción. Cabe destacar además, que al referirse al concepto de “transculturación”, destaca la labor del prefijo “trans”, entendiéndolo como la posibilidad de un “diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica” (De Toro, 2005: 22). De ahí entonces, el concepto de *transtextualidad* como diálogo que implica una recodificación.

Ahora bien, uno de los aspectos más productivos para esta investigación, es la diferencia que establece Alfonso del Toro entre literaturas (1) “del exilio”: fuertemente marcado por una significación política, el exiliado se ve obligado a abandonar el país; (2) “migracional”: quienes abandonan la patria por decisión propia ;y (3) “en la diáspora”: los que, como los judíos, tienen una fuerte unión religiosa, pero carecen de patria. Todas ellas tendrían en común el tratamiento de la memoria, la identidad, la búsqueda del yo, y la rearticulación de un sujeto intersectado. Tras definir cada uno de ellos, concluye que en el mundo globalizado de hoy esas diferencias están cada vez más diluidas, explicándose casi todos los casos como fenómenos de migración. Lo importante –para el autor- es que “la cultura siempre se *encuentra de paso*, recodificándose y reinventándose, como una semiosis de intersecciones, nómada” (De Toro, 2005: 25, la cursiva es mía). Estos estados híbridos, denominados “heterotopía”, crean-provocan identidades fragmentadas, diversificadas en que “la memoria se inscribe, el pasado se reescribe y el presente se escribe; son el lugar de la fractura” (De Toro, 2005: 25). Se crea un espacio de negociación entre lo ajeno y lo propio; una “desterritorialización” y “reterritorialización” cultural.

Pues bien, otro de los puntos tratados por De Toro en su artículo, es el referente a los problemas de identidad personal y cultural. En dicho contexto, diferencia cuatro estadios de relación de lo local con lo global: (1) Paso desde lo local, enmarcado por lo colonial e imperial, a lo global; (2) lo local rediseñado por la americanización; (3) lo “glocal”: local mezclado con la globalización, dentro de un contexto de modernidad y posmodernidad; (4) lo local descentrado, desubicado<sup>25</sup>.

## 4.- “De otros lados”: Cortázar y su mirada

### 4.1.- Compromiso político y Latinoamérica

---

Julio Cortázar, en “América Latina: exilio y literatura”<sup>26</sup>, se refiere a temas que tocan tangencialmente el motivo central de este trabajo. Habla de literatura y compromiso político en el contexto de las dictaduras latinoamericanas y el exilio político. Propone la necesidad de ver el lado positivo del exilio, aprovechándolo cual “beca siniestra” para convertirlo en una herramienta de lucha. Si bien hace referencias al uso del humor y al poder de la locura como forma de crear una nueva realidad, como también a su amor por su país (“alguien

<sup>25</sup> Recuérdese una de las principales obsesiones de Horacio: buscar el centro.

<sup>26</sup> Cortázar, Julio: “América Latina: exilio y literatura”, en *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik, 1984.

que siempre escribió como argentino y amó lo argentino<sup>27</sup>), lo que más nos importa para el desarrollo de este trabajo es cuando se refiere a la situación del escritor que se ve distanciado de su tierra. El encontrarse alejado del país de origen, entrega la posibilidad de “dar un paso atrás” (Cortázar, 1984: 14) y poder contemplarse a uno mismo. Esta contemplación implicaría una nueva toma de realidad, una “autocrítica que por fin y de una buena vez nos quite algunas de las vendas que nos tapan los ojos” (Cortázar, 1984: 14). El desarraigo ofrece entonces la posibilidad de una (re)visión de la identidad. Se recupera el tópico del viaje a Europa para instruirse; esa visión paradisíaca que ofrece a Occidente como el “Santo Graal de la sapiencia” (Cortázar, 1984: 14). Cortázar aclara que esa visión es ahora anacrónica, no obstante, el alejamiento permite la búsqueda: “el primer deber del exilado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y de la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es” (Cortázar, 1984: 14). De esta forma, la migración, más que verse como una búsqueda del Paraíso Perdido, se ofrece como una posibilidad de encontrar el centro, de revitalizarse para encontrar “nuevos y más eficaces ángulos de tiro”. Es desde esta perspectiva, que el viaje se instaura como una búsqueda.

#### 4.2.- Búsqueda y liberación de la palabra

---

Como ya dijimos anteriormente, *Rayuela* es una búsqueda en forma y fondo. Horacio busca su kibutz, trasladándose de “acá” para “allá” en su pesquisa. En este ir y venir su camino entronca con el de Morelli, un escritor que, en su lecho de muerte, le entrega las “llaves” de su obra. Esta obra es una búsqueda estética que no es sino la teoría de la misma confección de *Rayuela*. En este marco, podemos entroncar la novela con la búsqueda que especifica Cortázar en “Teoría del túnel”<sup>28</sup>. Siguiendo los pasos de Henríquez Ureña, se apuesta por una superación del lenguaje; la creación de un lenguaje nuevo a través de la destrucción del tradicional: “esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir” (Cortázar, 1994: 66). La aparición de un nuevo lenguaje nacido de la destrucción tiene implicancias en su relación con la realidad y la literatura. Esto será justamente lo que indagará el protagonista de *Rayuela* junto con su autor; y él mismo lo aclara al final del artículo: “Una forma de manifestación verbal, la novela, nos servirá para examinar el método, el mecanismo por el cual se articula un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta revisión de la realidad” (Cortázar, 1994: 68).

<sup>27</sup> Julio Cortázar: “América Latina: exilio y literatura”, en *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores S.A, 1984. p 13.

<sup>28</sup> Julio Cortázar: “Teoría del túnel”, en *Obra Crítica*. Madrid: Alfaguara, 1994.

## II.- Saltando: comienza el juego

Como ya vimos anteriormente, el contexto de producción de la novela en cuestión es claro: un latinoamericano escribiendo desde París<sup>29</sup>. Desde esta posición, surge inmediatamente el conflicto. *Rayuela* es una novela escrita en un país francófono, pero dirigida a un público hispanohablante; nacida y escrita en las orillas del Sena, encuentra sus lectores al otro lado del océano. Este fenómeno no era ajeno a los teóricos literarios contemporáneos. Antonio Cornejo Polar, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*<sup>30</sup> se refiere al fenómeno de la heterogeneidad, indagando en “las literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria: en otras palabras, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto” (Cornejo, 1982: 74-75). Aunque sus estudios se centran en el indigenismo, deja planteado un modelo que abarca toda escritura marcada por la unión conflictiva entre, dos culturas: “Caracteriza a las literaturas heterogéneas [...] la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (Cornejo, 1982: 73). Esta unión-choque de dos lenguas (español/francés), dos ciudades (Buenos Aires/París), dos mundos (Nuevo: América/ Viejo: Europa), tiene no poco impacto en la escritura, dando paso a una identidad transculturada<sup>31</sup>.

Esta (trans)culturación conlleva un confluir de identidades y culturas, de identidades “trans”, de una escritura “trans” que se sitúa “al otro lado”; que atraviesa del “lado de acá” al “lado de allá” para llegar a un “otro lado”, una suerte de “tercer espacio” que evidencia la fisura de un sujeto (des)centrado, (des)ubicado. A continuación veremos cuáles son las huellas textuales que evidencian esta transculturación en *Rayuela*.

### 1.- La rayuela

***“La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores.” (Cortázar, 2007: 367)***

<sup>29</sup> Debido a los objetivos de este trabajo, le damos prioridad a la calidad de sujeto latinoamericano por sobre la de “argentino”. Nos interesa indagar desde la perspectiva de la periferia sudamericana, no obstante, queda abierto el camino para —en otra instancia— profundizar respecto a la identidad argentina.

<sup>30</sup> Cornejo Polar, Antonio: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982. Este libro recoge artículos escritos por Cornejo Polar entre 1975 y 1981.

<sup>31</sup> Nótese que *Transculturación narrativa en América Latina* de Ángel Rama es publicado el mismo año que *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* de Cornejo Polar.

Y claro, el primer paso es entonces tomar la tiza y hacer el dibujo; una continua puesta en abismo<sup>32</sup>. Eso es justamente lo que hace Cortázar en *Rayuela*: “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose” (Cortázar, 2007: 564). Como el mismo autor lo ha reconocido, la novela debió haberse llamado “mandala”<sup>33</sup> y no “rayuela”:

**“Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mándala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mándalas indios y japoneses (...) suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas -como la rayuela- en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina -y en Francia- muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión.” (Harss, 1966: 266)**

En el hinduismo y en el budismo, la mandala es un dibujo complejo, generalmente circular, que representa las fuerzas que regulan el universo y que sirve como apoyo de la meditación; una representación esquemática y simbólica del macrocosmos y el microcosmos. Es más, como se especifica en el extracto anterior, es “como fijación gráfica de un progreso espiritual”, y el progreso implica cambio, (trans)formación: he ahí nuestro ya revisado prefijo. De esta forma, entonces, podemos establecer el símbolo y la imagen de la rayuela como un eje estructurador; se establece la novela como un conjunto de casillas y la práctica de lectura como el salto entre ellas. Este salto, expresado físicamente en el ir y venir de capítulos y páginas hacia atrás y hacia delante, explicita el movimiento –búsqueda- del sujeto “trans”: del lado de acá, al lado de allá y hacia otros lados. Leer implica jugar, pasar de página, cambiar de capítulo, es avanzar –y retroceder- en una rayuela.

Con la instauración de la figura de la rayuela aparece el motivo de la búsqueda marcada por la existencia de un punto de partida y un punto de llegada: Tierra y Cielo. El viaje de Horacio, como su continuo andar por las calles de París<sup>34</sup>, es un recorrido por la mandala, por la rayuela, un patear piedras con la punta del zapato<sup>35</sup> para pasar a la siguiente casilla. Ahora bien, el no poder llegar a la casilla superior, implica comenzar una y otra vez el juego, es decir, volver al principio. Esto es precisamente lo que le sucede

<sup>32</sup> Ello se manifiesta, por ejemplo, en las constantes reflexiones sobre la escritura y la teoría literaria en las “morellianas”. Luis Harss destaca a *Rayuela* como “la primera novela hispanoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir, que se mira en plena metamorfosis” (Harss, 1966: 298)

<sup>33</sup> Luis Harss: “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1966.

<sup>34</sup> Nótese que solo deambula por París, ya que en Buenos Aires, salvo la llegada al puerto, toda la acción se desarrolla en lugares cerrados.

<sup>35</sup> Cabe destacar que la “rayuela” (o “luche” en Chile), tiene muchas variantes de juego. La más conocida, es la que se juega tomando una piedra con la mano, y arrojando ésta a las distintas casillas. Llama la atención el hecho de que Cortázar, en su novela, cambia las reglas de este juego, explicando que “La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato” (Cortázar, 2007: 367). Esta versión del juego existe, pero no es la más comúnmente conocida.

a Horacio en su viaje, ya que es imposible llegar a la casilla final, al Cielo, al kibbutz del deseo: “[...] encendía otro cigarro con el pucho del anterior y tiraba el pucho de manera que cayese en la novena casilla, y lo veía caer en la octava y saltar a la séptima, pucho de mierda [...]” (Cortázar, 2007: 494). Es por esto que tanto Horacio como el lector, deben estar saltando constantemente, intentando encontrar *la* casilla, *su* casilla, cayendo en la imposibilidad: el capítulo final es el 131, que remite al 58, para volver al 131. La casilla final es accesible solo para quienes –como Johnny Carter- se encuentran fuera de la ló(gi)ca de este mundo, para quienes ven la realidad desde otro punto de vista. Mientras Johnny nos decía “esto lo estoy tocando mañana”<sup>36</sup>, en el manicomio el 8 “jugaba casi toda la tarde a la rayuela, era imbatible, el 4 y la 19 hubieran querido arrebatarse el Cielo pero era inútil, el pie del 8 era un arma de precisión [sic], un tiro por cuadro, el tejo se situaba siempre en la posición más favorable, era extraordinario” (Cortázar, 2007: 473). El ocho, como internado, no sigue el “camino recto” de la gente “cuerta”, es un ocho de lado, el infinito encarnado; capacitado para enfrentar la búsqueda interminable, la partida infinita.

La casilla a donde quiere llegar Horacio deviene en casa, es decir, se patenta la condición de exiliado. El sujeto se ha autoexiliado, pero no puede volver, no puede encontrar su hogar, ya que su centro es (ex)céntrico, es el no-centro: “el centro podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero [...] o en un bolsillo del chaleco.” (Cortázar, 2007: 736).

Vemos entonces que, en la búsqueda de una meta *a priori* inalcanzable, se ha salido de un estado inicial al que no se puede volver. Quiéralo o no, Julio Cortázar se ha afrancesado:

**“[...] lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia [...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato.” (Cortázar, 2007: 367-368)**

Hay que desacademizarse, huir, saltar hacia lo simple, el juego infantil. Alejarse de la contaminación del canon occidental para recuperar lo primigenio, lo latinoamericano. Sin embargo, este es otro imposible, ya que no hay una esencia originaria. En palabras de Oliveira: “Claro que mi país es un puro refrito, hay que decirlo con todo cariño.” (Cortázar, 2007: 183). Esa es la posibilidad de la imposibilidad, ya que, como lo diría Borges, este mismo cosmopolitismo, este refrito, sería también lo que en última instancia constituiría al sujeto argentino: “la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo”<sup>37</sup>. Es por ello, como veremos más adelante, que desde un doble movimiento periférico Cortázar crea una novela profundamente argentina.

## 2.- Los tres lados

Como hemos visto en los capítulos anteriores, *Rayuela* escenifica el tránsito de un sujeto por distintos lados. Estos momentos son claramente identificables, ya que la novela se divide en tres partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados (capítulos prescindibles)”. La distinción es evidente, y desde su misma enunciación marca el conflicto interno tanto

<sup>36</sup> Julio Cortázar: “El perseguidor”, en *Las armas secretas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004. p 72.

<sup>37</sup> Borges, Jorge Luis: “El Zahir”. En: *El aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001; p. 91.



del autor como del personaje. El primer capítulo, “Del lado de allá”, marca un lugar de enunciación contaminado, o mejor dicho, trans-culturado; es el primer capítulo, por lo que implica un principio, un comienzo. Un comienzo es un origen, origen desarraigado: parte no en el “aquí”, sino en el “allá”. Escrito en París, dirigido hacia lectores hispanohablantes (más específicamente, latinoamericanos), asume el lugar de enunciación como un “otro”, un allá, hibridizando el lugar mismo de la escritura: un aquí que es un allá; comienza el proceso de construcción del tercer espacio.

Ahora bien, tomemos la estructura capitular como un orden consecutivo; independientemente de los saltos, o de si se prescinde o no de los “capítulos prescindibles”<sup>38</sup>, la lectura comenzará en la primera parte y terminará en la segunda (o la tercera, si es que seguimos el tablero de dirección), es decir, hay un claro devenir consecutivo entre los espacios. No obstante, como ya lo vimos con la primera parte, estos mismos espacios están *a priori* desdibujados, porque se comienza en un “allá” que es el “acá” de enunciación, para seguir por un “acá” que es el “allá”, y terminar en una suerte de “acullá”. Hay una eliminación-neutralización del origen geográfico, posición desde la que se asume entonces como sujeto transculturado, personaje “en tránsito”.

Vemos entonces que hay una diferencia principalmente geográfica, ya que podemos identificar los lugares a los que se hace referencia: Buenos Aires y París. Pues bien, como era de esperar, los contrastes entre las partes no son solo estos, sino que abarcan el estilo narrativo, los personajes, las locaciones y los temas, dejando en todo ello la huella de la transculturación. Esto es lo que veremos a continuación.

## 2.1.- Por Acá, por Allá.

Como vimos en la primera parte de este trabajo, el norte del intelectual latinoamericano – Julio/Horacio- es Europa, y más específicamente París. El lado de allá es precisamente esa experiencia, el paso del sujeto por el imaginario europeo desde la cosmovisión del argentino medio, “Era clase media, era porteño, era colegio nacional [...]”<sup>39</sup> (Cortázar, 2007: 141), hasta convertirse en el “argentino afrancesado [...]”<sup>40</sup> (Cortázar, 2007: 229) que se puede ver finalmente tanto en el autor como en el personaje; es el latinoamericano que quiere *saber* París, desde el *sapere* barthiano<sup>41</sup>, es decir, quiere probar, degustar, aprehender: saber y sabor.

Comienza entonces la mezcla de dos lenguajes. Se presenta una forma de enunciación característicamente argentina: el voseo y el léxico ítalo-americano -o como lo dice el mismo Oliveira, el “tan hispanoítalo-argentino” (Cortázar, 2007: 142)- pero cargada de signos extranjerizantes, es decir, desde un lenguaje latinoamericano, se habla de lo europeo.

***“Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente [...] 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 Vieira da Silva, [...] pero de repente pasaba por ahí Harold Lloyd y entonces te sacudías el agua del sueño y al final***

<sup>38</sup> Que por supuesto, creo imprescindibles... pero a eso volveré más adelante.

<sup>39</sup> “[...] y esas cosas no se arreglan así nomás” (Cortázar, 2007: 141)

<sup>40</sup> “[...] (horror horror)” (Cortázar, 2007: 229)

<sup>41</sup> Barthes nos dice: “saber y sabor tienen en latín la misma etimología”. Para profundizar sobre esto, ver Roland Barthes: *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. p 127.

***te convencías de que todo había estado muy bien, y que Pabst y que Fritz Lang. Me hartabas un poco con tu manía de perfección, con tus zapatos rotos, con tu negativa a aceptar lo aceptable. Comíamos hamburgers en el Carrefour de l'Odéon, y nos íbamos en bicicleta a Montparnasse, a cualquier hotel, a cualquier almohada. Pero otras veces seguíamos hasta la Porte d'Orléans, conocíamos cada vez mejor la zona de terrenos baldíos que hay más allá del Boulevard Jourdan, donde a veces a medianoche se reunían los del Club de la Serpiente para hablar con un vidente ciego, paradoja estimulante.***” (Cortázar, 2007: 124-125. **Lo destacado es mío**)

Desde el colegio nacional, lo que se trae en el imaginario no es sino la tradición occidental, es decir, el aparataje intelectual y cultural metropolitano; he ahí las primeras señales de transculturación. En el extracto anterior, se pueden apreciar unas palabras destacadas. La primera es el verbo “mirar” con la acentuación propia del habla bonaerense, es decir, el lenguaje de una cultura. Las siguientes seis palabras son nombres de distintos artistas – pintura los tres primeros, cine los tres últimos- que de una manera u otra van enmarcados en la tradición occidental europea – Suiza, España, Portugal, Alemania. Las otras cuatro, *Carrefour de l'Odéon, Montparnasse, Porte d'Orléans y Boulevard Jourdan*, son lugares específicos de París recorridos por los personajes mientras comen *hamburgers*. Léxico latinoamericano, referencias culturales europeas, calles Parísinas, comida inglesa: todo un imaginario europeo, pero escrito por y para sudamericanos. De hecho, podemos encontrar capítulos donde se intercalan no solo nombres de calles o referencias, sino que son un continuo entretreído de conceptos, frases, citas y diálogos provenientes de distintas lenguas y culturas:

***“Desvalida, se le ocurrían pensamientos sublimes, citas de poemas que se apropiaba para sentirse en el corazón mismo de la alcachofa, por un lado I ain't got nobody, and nobody cares for me, que no era cierto ya que por lo menos dos de los presentes estaban malhumorados por causa de ella, y al mismo tiempo un verso de Perse, algo así como Tu est là, mon amour, et je n'ai lieu qu'en toi, donde la Maga se refugiaba apretándose contra el sonido de lieu, de Tu est là, mon amour, la blanda aceptación de la fatalidad que exigía cerrar los ojos y sentir el cuerpo como una ofrenda, algo que cualquiera podía tomar y manchar y exaltar como Ireneo, y que la música de Hines coincidiera con manchas rojas y azules que bailaban por dentro de sus párpados y se llamaban, no se sabía por qué, Volaná y Valené, a la izquierda Volaná (and nobody cares for me) girando enloquecidamente, arriba Valené, suspendida como una estrella de un azul pierodellafrancesca, et je n'ai lieu qu'en toi, Volaná y Valené, Ronald no podría tocar jamás el piano como Earl Hines, en realidad Horacio y ella deberían tener ese disco y escucharlo de noche en la oscuridad, aprender a amarse con esas frases, esas largas caricias nerviosas, I ain't got nobody en la espalda, en los hombros, los dedos detrás del cuello, entrando las uñas en el pelo y retirándolas poco a poco, un torbellino final y Valené se fundía con Volaná, tu est là, mon amour and nobody cares for me, Horacio estaba ahí pero nadie se ocupaba de ella, nadie le acariciaba la cabeza, Valené y Volaná habían desaparecido y los párpados le dolían a fuerza de apretarlos, se oía hablar a Ronald y entonces olor a café, ah, olor maravilloso del café, Wong querido, Wong Wong Wong.”*** (Cortázar, 2007: 196-197)

En este extracto, vemos no solo como la narración se va mezclando con los referentes europeos (o norteamericanos en el caso de las letras de algunas canciones), sino que podemos ver además uno de los elementos temáticos recurrentes en la narrativa de Cortázar: el jazz. Detengámonos aquí un momento. A partir de muchas de las entrevistas que se le hicieron a Julio Cortázar, podemos tener la certeza de que era un gran conocedor y admirador del mundo del jazz<sup>42</sup>, y *Rayuela* da cuenta de ello.

***“el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson, y Satchmo por todas partes con el don de ubicuidad que le ha prestado el Señor, en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero, es inevitable, es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica” (Cortázar, 2007: 204)***

La imagen del pájaro que emigra, transmigra, atraviesa fronteras y se difunde en una ubicuidad que va más allá de cualquier nacionalismo; es el jazz como el elemento casi deiforme que, como los elementos transculturales ya nombrados, van abriendo paso a la conformación de ese “tercer espacio” que veremos más adelante.

Como hemos visto, la parte correspondiente al lado de “allá” es el devenir de Horacio por el imaginario europeo, y es por ello que –al estar plagado de elementos extranjeros– muestra claramente el proceso de transculturación de la novela. De entre los aspectos ya destacados, quisiera detenerme en lo relativo al tránsito de Horacio, es decir, las calles de París.

***“París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse.” (Cortázar, 2007: 595)***

Tal como lo dice Gregorovius, “París es una enorme metáfora” (Cortázar, 2007: 278), es un espacio esencial en el que transcurre toda la primera parte de la novela. Horacio, como Julio Cortázar, disfruta recorriendo las calles de la capital francesa<sup>43</sup>. Desde el mismo inicio de la novela, el narrador se esfuerza por entregar información detallada y exacta de los

<sup>42</sup> Como él mismo lo dice en una entrevista: “[el jazz] Me enseñó cierto swing que está en mi estilo e intento escribir mis cuentos, un poco como el músico de jazz enfrenta un take, con la misma espontaneidad de la improvisación.” Cita de Crespo, Antonio (compilador): *Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Buenos Aires: LC Editor, 1995, sacada de [http://www.geocities.com/julioCortázar\\_arg/jazzbox.htm](http://www.geocities.com/julioCortázar_arg/jazzbox.htm) (08/12/08)

<sup>43</sup> Al respecto dirá Cortázar: “hay rincones, calles que uno podría explorar el día entero, y más aún de noche. Es una ciudad fascinante” De la película *Julio Cortázar* (1979/80) de Alain Caroff y Claude Namer. “Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica–; caminar por París significa avanzar hacia mí. Pero es imposible decirlo con palabras. Es decir que, en ese estado, en el que avanzo; como un poco perdido, como en una distracción que me hace observar los afiches, los carteles de los bares, la gente que pasa y establecer todo el tiempo relaciones que componen frases, fragmentos de pensamiento, de sentimientos... Todo eso crea un sistema de constelaciones mentales y, sobre todo, un sistema de constelaciones sentimentales, que determinan un lenguaje que no puedo explicar con palabras. En ese momento aparecen, en París por ejemplo, lugares que siempre fueron privilegiados para mí. Puedo citar uno, el primero que me viene a la memoria. Allí, muy cerca de aquí, en el Pont Neuf, al lado de la estatua de Enrique IV hay un farol en el fondo, allí donde se baja para tomar el “Bateau-Mouche”. A la noche, a media noche, cuando no hay nadie, ese rincón solitario es para mí, definitivamente, un cuadro de Paul Delvaux.” De la película *Julio Cortázar* (1994) de Tristan Bauer.

lugares que recorren los personajes: “Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts” (Cortázar, 2007: 119), y más adelante, “[...] te acordarías quizá de aquel paraguas viejo que sacrificamos en un barranco del Parc Montsouris, un atardecer helado de marzo. Lo tiramos porque lo habías encontrado en la Place de la Concorde, ya un poco roto [...]” (Cortázar, 2007: 121). Citar cada momento en que se describen las calles, sus nombres y recorridos sería interminable; es más, las descripciones son tan exhaustivas que la edición de editorial Cátedra trae un mapa del centro de París que permite hacer un seguimiento de todos los paseos de Horacio y la Maga. A primera vista, este detalle narrativo no tiene nada de descomunal. No obstante, cuando nos empezamos a fijar en el público al que está dirigida la novela, y en el desarrollo estilístico del resto de los capítulos, vemos que esto nos entrega más información que solo un mapa de recorridos Parisinos.

Al establecer un público receptor claro, el latinoamericano, suponemos un “horizonte de expectativas”<sup>44</sup>; entendemos que los habitantes de Latinoamérica manejan un determinado imagomundi, una determinada “enciclopedia”<sup>45</sup>, y esto se ve representado claramente en las diferencias narrativas que encontramos al comparar “Del lado de allá” con “Del lado de acá”. En este marco, llama la atención el hecho de que en la primera parte haya una descripción minuciosa de calles y lugares, es más, podríamos decir que la acción se desarrolla principalmente en el devenir ciudadano de los personajes; un desplazamiento en tanto salir constantemente de su lugar, de su centro: caminatas por las calles de París, Berthe Trépat bajo la lluvia, la casa de Morelli, la entrada en los moteles baratos, la compañía de la clocharde. Por el otro lado, en el de “acá”, se presenta una situación radicalmente opuesta: no hay mención alguna a calles o lugares<sup>46</sup>. La acción se desarrolla básicamente en tres sitios: el circo, el manicomio, y los departamentos de Gekrepten y Traveler en el episodio del tablón. Este hecho marca sin lugar a dudas una posición respecto de ambas ciudades. Desde la lectura, se puede construir una clara imagen de París con sus calles, cafés y monumentos, mientras que la imagen de Buenos Aires se yergue como una especie de exotismo difuso, que parte con el puerto (el recibimiento de Traveler, Talita y el gato calculista<sup>47</sup>), para seguir con un circo y un manicomio que carecen de direcciones, calles y nombres. Si bien este distinto trato descriptivo de las ciudades tiene mucho que ver con la formación del sujeto y los distintos estados interiores en que se encuentra Horacio, debemos tomar en cuenta un factor del contexto de producción que nos aclarará la situación transcultural del texto. Julio Cortázar escribe *Rayuela* en París, publicándola en 1963, doce años después de dejar Buenos Aires. Si bien muestra en su novela a un sujeto que se encuentra entre París y la capital porteña, en el momento de escribir busca su inspiración en sus recuerdos y en sus paseos nocturnos por las orillas del Sena, por lo que podríamos deducir que no conoce las calles de Buenos Aires tan bien como las de París; es decir, independientemente del sentido que le podamos otorgar a las diferencias mencionadas entre “Del lado de allá” y “Del lado de acá”, el autor, aunque muestra el habla característica bonaerense y puede llegar a representar sin problemas las conversaciones

<sup>44</sup> Para profundizar sobre este término, ver Hans Robert Jauss: “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

<sup>45</sup> Para profundizar sobre este término ver Umberto Eco: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 2000.

<sup>46</sup> Solo se nos dice que parte de la acción transcurre en la calle “Cachimayo”.

<sup>47</sup> “[...] lo fue a esperar al puerto con Talita y con el gato calculista metido en una canasta. Oliveira salió del galpón de la aduana llevando una sola y liviana valija [...]” (Cortázar, 2007: 378).

entre argentinos, evidencia el desconocimiento “callejero” de la ciudad de Buenos Aires al no anclar la narración en claros referentes urbanos.

Ahora bien, en una novela tan cuidada y minuciosa como *Rayuela*, no deja de ser sospechoso el hecho de que el autor haya dejado de lado la descripción de Buenos Aires por descuido. Por un lado, el público bonaerense que lee la novela no necesita de descripciones tan exhaustivas como las parisienses, ya que ellos conocen su ciudad. Por otro lado, cabe destacar que la falta de locación geográfica determinada deja un vacío, un espacio en blanco, que permite el desplazamiento de la situación a cualquier otro lugar de América Latina; al no explicitar nombres ni direcciones del circo, ni del manicomio, al no describir exhaustivamente la calle Cachimayo, deja abierta la posibilidad de establecer Buenos Aires como una representación de la ciudad suramericana, es decir, Horacio deja de ser un sujeto argentino para pasar a ser un sujeto latinoamericano. La calle puede ser cualquier otra calle, el circo puede ser cualquier circo, el manicomio puede ser cualquier manicomio; lectores de otros países pueden asimilar el regreso del protagonista con el regreso de un compatriota luego de su viaje a Europa.

Al contraponer el lado “de acá” con el “de allá” encontramos entonces una gran diferencia tanto estilística como argumental. La narración que transcurre en Buenos Aires contiene muchos más diálogos entre personajes, reflexiones en torno a Horacio y su doble (el triángulo conformado por Oliveira, Talita y Traveler), etc. Al haber más diálogos porteños, la narración se impregna de lo que podríamos llamar un “color local”, con mucho voseo, mate, tangos, y comentarios sobre la situación política de Argentina. Claramente, es la imagen de Argentina que tiene alguien que sabe mucho del país y sus costumbres, sabe lo que sucede gracias a las noticias y a los contactos, pero no se encuentra allá – o “acá” siguiendo la ló(gi)ca de la novela-, no deambula por las calles; la solución narrativa es que los personajes tampoco recorran la ciudad, encerrándose en el extrañamiento, en la no-ciudad, en los lugares que, estando dentro de un país, se encuentran en el margen, en la periferia, tomando el camino del *freak*; el circo, el manicomio, el tablón suspendido por los aires en un nevado día de verano. Son personajes que se encuentran en la periferia, pero desde esa posición, se levantan como representantes del centro.

## 2.2.- Por Acullá

***“A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:***

***El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.***

***El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista [...]” (Cortázar, 2007: 111)***

A la primera lectura este extracto parece ser claro: hay dos opciones de lectura y el lector elige cuál tomar. La primera es “corriente”, común, ordinaria, como cualquier novela, es decir, no presenta nada novedoso; se especifica también que termina en el capítulo 56, para que el lector no tenga dudas de su final y además, casi como un premio, podemos encontrar tres “vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*”, como esas que les ponen a los niños en el jardín infantil cuando hacen algo bien. Tras ello, se le avisa al lector que

no se preocupe, ya que está liberado de leer el resto del libro<sup>48</sup>... claramente esto es una ironía, y como buen “lector hembra”, el que no leyó los capítulos (im)prescindibles, ese “que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (Cortázar, 2007: 611), nunca sabrá que el “Tablero de dirección” no es otra cosa que un llamado a hacer ambas lecturas<sup>49</sup>. Sin dejar el tono jocoso, las instrucciones -que recuerdan las de *Historias de Cronopios y Famas*<sup>50</sup>- continúan; la segunda forma de lectura parte produciendo un extraño efecto: parte en el capítulo 73, que no solo no es el primero, como en los libros normales, sino que está *más allá* de las estrellitas del capítulo 56. Es más, esta opción es incluso compleja, ya que puede causar “confusión u olvido” (Cortázar, 2007: 111), tanto, que el amable narrador ha confeccionado para el lector un lindo tablero de dirección. Desde este punto de vista, que no deja de ser un tanto burlesco, esta segunda forma de lectura se presenta como un desafío.

La respuesta a este dilema inicial se encuentra en la misma novela, pero solamente es accesible a quien lee lo “prescindible”, ya que es en las “morellianas” donde se especifica cuál es el tipo de lector predilecto de Cortázar, al que –en palabras de Etienne- “Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno”<sup>51</sup> (Cortázar, 2007: 616). El que toma la primera opción sería el “lector-hembra” ya aludido, mientras el que sigue la segunda sería el “lector activo”, el “lector cómplice”, un “camarada de camino” (Cortázar, 2007: 560). Es éste quien va más allá que el lector hembra y entra al juego de las casillas, al juego del (ex)centramiento, al salto propuesto gentilmente por el tablero de dirección; aquél que va más allá, y en su recorrido se sabe cómplice del narrador. El otro, el lector cronológico y lineal, simplemente nunca lo sabrá.

Ahora bien, al presentar la posibilidad de elección, está obligando a elegir, por lo que el lector que escoja el primer camino, aunque siga la lectura lineal, de cierta forma ya ha puesto un pie en el peldaño del lector-activo por el solo hecho de tomar una decisión de lectura. Pero no nos olvidemos de la primera oración: “A su manera este libro es muchos libros”, que abre el paso a esa “interacción menos mecánica, menos causal” (Cortázar, 2007: 616) que busca Morelli.

Vemos entonces que, tomando en cuenta esta “opción” inicial que se presenta, la tercera parte de *Rayuela*, esos 99 “capítulos prescindibles”, serían imprescindibles. En palabras de Mario Benedetti:

***“mientras el Primer Libro que propone Cortázar es en cierto modo una novela objetiva, el Segundo Libro, en cambio, puede ser considerado una novela subjetiva. O sea que no hay tal prescindencia. Si los capítulos de la última parte eran realmente prescindibles ¿a qué incorporarlos? Evidentemente, no es por un simple capricho que Cortázar los incluye; la inclusión significa que en definitiva***

---

<sup>48</sup> Remordimiento: 1. m. Inquietud, pesar interno que queda después de ejecutada una mala acción. (Fuente: www.rae.es). Al enunciar la palabra, entiende desde ya el “prescindir” de los capítulos como una “mala acción”.

<sup>49</sup> Y claro, puesto que todo lo referente al lector-activo y lector-pasivo, se encuentra en aquellos capítulos que siguen al 56. A continuación nos explayaremos en torno a esta teoría.

<sup>50</sup> Como las “Instrucciones para subir una escalera”, o las “Instrucciones para dar cuerda a un reloj”, en *Historias de Cronopios y Famas*.

<sup>51</sup> Ese mismo niño bueno al que le dan las estrellitas al terminar el libro.

**su presencia ha de contar. Se trata pues de un recurso narrativo tan legítimo como el racconto o el monólogo interior”<sup>52</sup>**

Pues bien, como hemos visto, esta “segunda lectura” propuesta por el narrador, que sería la predilecta en tanto el lector se torna cómplice, se basa principalmente en dos elementos: el “Tablero de dirección” y la tercera parte de la novela, “De otros lados (capítulos prescindibles)”. Desde este punto de vista, podríamos postular los “prescindibles” como el pilar del segundo libro, ya que el orden dado por el tablero inicial lo que hace es intercalar estos 99 capítulos en el devenir “lineal”<sup>53</sup> de los primeros 56. En dicho contexto, estos episodios tendrían una importancia capital; si bien en los lados de “Acá” y “Allá” el personaje se va formando, es en los “otros lados” donde se crea el espacio narrativo que encarna el tránsito. Es gracias a estos capítulos que comienza el juego de la rayuela, el saltar de casilla en casilla, el salirse del centro. Es, de alguna manera, lo que permite el movimiento transmigratorio “saltabarreras” y “burlaaduanas” que crea un nuevo territorio novelesco que violenta el orden normal de la ejecución narrativa, cumpliendo la función de “redefinir un territorio cultural desde su enunciación que se encuentra [...] entre-medio, en una simultaneidad del aquí y del allá, de la que Bhabha habla en *The Location of Culture* en términos de ‘in-between’, ‘mimikry’, ‘unhomely’<sup>54</sup>, como se puede ver en el capítulo 123:

**“Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga; el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos, y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la sensación de estar en lo propio, en lo esencial, como cuando se es niño y no se duda de que la sala va a durar toda la vida: una pertenencia inalienable. De manera que la casa de Burzaco y la pieza de la rue du Sommerard eran el lugar, y en el sueño había que elegir la parte más tranquila del lugar, la razón del sueño parecía ser solamente ésa, elegir una parte tranquila.” (Cortázar, 2007: 669)**

Es entonces, gracias a estos 99 capítulos, que se provoca un doble movimiento en la novela que permite apreciar tanto la transculturación como el proceso de experimentación escritural. El primer movimiento al que hago referencia, es el que se produce “físicamente” en el lector. Con esto me refiero al violentamiento que significa la lectura no solo fragmentaria, sino el hecho de tener que avanzar, retroceder y saltar páginas mientras se sigue el “Tablero de dirección”. A esto, se le agrega un segundo movimiento que implica lo textual, a saber, todas las experimentaciones con las que nos encontramos en estos “otros lados”. Al hablar de “experimentaciones”, me refiero a las distintas estrategias textuales que toma el narrador para crear tanto un nuevo tipo de novela<sup>55</sup>, como un nuevo lenguaje<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Benedetti, Mario: “Julio Cortázar, un escritor para lectores cómplices”, en *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972, pp. 58-76. Sacado de <http://www.literatura.us/Cortázar/> (14/12/08).

<sup>53</sup> Lineal dentro de lo posible, en tanto que los primeros 56 capítulos no ven alterado su orden, salvo la omisión del 55.

<sup>54</sup> Alfonso de Toro: “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial”, en Alfonso de Toro (editor): *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'globalización'*. Frankfurt/M.: Vervuert. TKKL/TCCL vol. 32. (DFG-Projekt), 2006. p 213.

<sup>55</sup> “Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (Cortázar, 2007: 559).

<sup>56</sup> En este sentido encontramos el célebre capítulo 68, escrito en “glígligo”, un idioma inventado por la Maga. Lo suele utilizar junto con Horacio para referirse especialmente a las situaciones sexuales. Se puede ver en el capítulo 68, y en una conversación que tienen en el capítulo 20, sobre como hace el amor Gregorovius.

Entre ellas encontramos: citas textuales de libros, revistas y diarios<sup>57</sup>; puestas en abismo en las “morellianas” que explicitan el aparatage teórico de *Rayuela*; reflexiones varias en torno al devenir de Horacio, los integrantes del Club de la Serpiente y Talita y Traveler; alteración formal de la escritura en prosa, en capítulos como el 75 y 96, entre otros<sup>58</sup>.

Según lo dicho hasta el momento, podemos ver claramente como *Rayuela* es una novela con claros componentes de transculturación. Desde los postulados de Alfonso de Toro<sup>59</sup>, hemos sacado a la luz la forma en que la novela de Cortázar recurre a modelos, fragmentos y bienes culturales provenientes de una cultura “otra”, de distinta identidad y lengua, provocando un proceso de hibridez en la escritura. Es así como podemos hablar de una transtextualidad, en tanto hay un diálogo y una remodificación de subsistemas culturales que se encuentran en un punto de cruce, un entrelazamiento desjerarquizado que produce una interacción dinámica, un confluir de identidades y culturas.

### 3.- El proceso de (re)visión

Pues bien, en el primer capítulo hablamos de una búsqueda, una necesidad de trasladarse a Europa por esta intuición de respuesta. Julio Cortázar se aleja de Argentina y se instala en París; este hecho, como ya lo vimos, implica un alejamiento que hecha a andar un “proceso de re-visión”, en la que el sujeto puede mirarse tal cual es, para luego replantear(se) su identidad. Está de más decir que es esto lo que sucede en *Rayuela*, y esta re-visión se vive a través de dos miradas. La primera de éstas tiene que ver con lo visto en el capítulo “Búsqueda y liberación de la palabra”, donde advertimos cómo siguiendo la “Teoría del túnel” podemos rastrear los intentos de encontrar un nuevo lenguaje, a través de la destrucción –o mejor dicho, hibridación, *transfusión*<sup>60</sup>- de los lenguajes presentes. La segunda es el cómo, tras el cuestionamiento que se produce en el sujeto, se puede llegar a construir una novela, y un sujeto que, como dice Lihn: “no ha dejado de ser un argentino, pero es ya demasiado europeo y así ha llegado a encarnar acaso al argentino quintaesenciado.”<sup>61</sup>

#### 3.1.- Escritura

---

La revisión de la escritura, y la creación de un nuevo lenguaje, podemos encontrarlo en varios pasajes de la novela. Sin ir muy lejos, podemos mencionar el capítulo 68, que está

<sup>57</sup> Las citas evidencian el movimiento intertextual hacia otros libros y tradiciones, es decir, un movimiento transcultural.

<sup>58</sup> Que hayan alteraciones formales en “De otros lados...” no excluye la aparición de este tipo de estrategias narrativas en otras partes de la novela. En el capítulo 34 se intercala una novela de Galdós con las opiniones de Horacio sobre los gustos literarios de la Maga.

<sup>59</sup> En Alfonso Del Toro: “*Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad*: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico”, en Birgit Mertz- Baumgartner: *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Madrid: Iberoamericana, 2005.

<sup>60</sup> Ocupamos aquí esta palabra, en tanto la lengua sería una fusión de distintos lenguajes, provocada por el ya revisado prefijo “trans”.

<sup>61</sup> Enrique Lihn: “Enrique Lihn habla de Cuba y Chile”, en: *Enrique Lihn: Entrevistas*, compilación de Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005. p 36.



escrito en “glígligo”<sup>62</sup>, o el capítulo 80, donde se juega con la puntuación y la separación de las líneas<sup>63</sup>. No obstante, es interesante la puesta en abismo que podemos encontrar en las “morellianas”, donde se explicitan las intenciones del escritor respecto a la construcción de una hipotética novela que puede incluso ser la misma *Rayuela*<sup>64</sup>. Esto hace posible una revisión de la novela a la luz de los postulados de Morelli, los que conforman por si solos uno de los “varios libros” que es *Rayuela*<sup>65</sup>.

En el capítulo 79, que ya revisamos cuando tocamos el tema del lector, el autor<sup>66</sup> dice que un texto debe “insinuar otros valores” (Cortázar, 2007: 559) para colaborar con la búsqueda de la “epifanía humana” (antropofanía) que “la novela usual malogra [...] al limitar al lector a su ámbito” (Cortázar, 2007: 559). Esa antropofanía estaría en directa relación con la búsqueda que atraviesa toda la novela; esa búsqueda del centro que es la esperanza de encontrar una epifanía, una iluminación que permita llegar a la última casilla de la rayuela. Para lograr esto, se necesita de un texto que insinúe valores que van más allá de los explícitos, es decir, un libro que sea muchos libros, y que permita construir ese tercer espacio del que hablamos en el capítulo anterior. De ahí la necesidad de una novela que no limite al lector, sino que lo haga cómplice. Se debe “buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones” (Cortázar, 2007: 559), con ello se explica el desorden de los capítulos, las inconexiones, el final abierto (¿qué sucede finalmente con Horacio?), que no llegan a un nivel de incoherencia y absurdo total porque debe escribirse “Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera” (Cortázar, 2007: 559). Para lograr esto hay un método: la ironía (comenzada desde el mismo tablero de dirección, cuando nos dicen que hay partes “prescindibles”), la autocrítica (el continuo cuestionamiento del Club de la Serpiente a las “pedantísimas” notas de Morelli), la incongruencia (esa continua lucha en contra de la lógica). Más adelante agrega “Extraña autocreación del autor por su obra” (Cortázar, 2007: 559), un Morelli creado por la novela que escribe, por sus notas que le otorgan existencia dentro de ella, la única existencia posible para un narrador. Este interés en la relación con el lector se explicita en el capítulo 97, en una nota de Morelli que había interesado a Gregorovius: “me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, 2007: 608). Desplazar, extrañar, movimiento que se

<sup>62</sup> “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes [...]”(Cortázar, 2007: 533)

<sup>63</sup> “Cuando acabo de cortarme las uñas o lavarme la cabeza, o simplemente ahora que, mientras escribo, oigo un gorgoteo en mi estómago, me vuelve la sensación de que mi cuerpo se ha quedado atrás de mí (no reincido en dualismos pero distingo entre yo y mis uñas) y que el cuerpo empieza a andarnos mal, que nos falta o nos sobra (depende).” (Cortázar, 2007: 562)

<sup>64</sup> En este sentido, no dejan de llamar la atención ciertos momentos, como cuando Morelli, hospitalizado, pide a Horacio y Etienne lo ayuden con ciertos capítulos de la novela: “Número 52: no hay más que ponerlo en su lugar, entre el 51 y el 53. Numeración arábica, la cosa más fácil del mundo.” (Cortázar, 2007: 737), o en el capítulo 66, donde refiriéndose a las notas de Morelli dice, “Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos.” (Cortázar, 2007: 531). La primera cita hace referencia a un orden de capítulos, que perfectamente podrían ser los de *Rayuela*. En la segunda, la situación es similar a la que encontramos en *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, donde entre los manuscritos de Cortázar se encuentran una serie de dibujos y diagramaciones.

<sup>65</sup> Tan claro es esto que la editorial Tusquets publicó en 1973 el libro *La casilla de los Morelli*, que es una selección de las “morellianas” de *Rayuela*, junto con algunos extractos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.

<sup>66</sup> El autor-personaje-narrador Morelli.

logra –o se intenta hacer sentir- con la composición de la novela, con un lector cómplice-excéntrico.

Del lector a la labor escritural. La morelliana del capítulo 82 nos acerca aún más a Cortázar y la rayuela cuando dice “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose” (Cortázar, 2007: 564-565), para luego, como ya vimos con el jazz, referirse al ritmo de la narración, ritmo inspirado en el fragmento, en “jirones, impulsos, bloques” (Cortázar, 2007: 564), que van conformando ese “balanceo rítmico”. Morelli, al igual que Julio, nos dice “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.” (Cortázar, 2007: 564); esa escritura rítmica que forma “Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ [...] una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas” (Cortázar, 2007: 560). Es ese devenir de prosa poética –“el poema está para eso” (Cortázar, 2007: 598)- que está en función de avanzar “con tanto trabajo— hacia la simplicidad” (Cortázar, 2007: 598). Esta búsqueda de la simplicidad pareciera no encontrar reflejo en la novela, ya que por sus innovaciones de lenguaje y su estructuración podríamos decir que es más bien un texto complejo; tal avance hacia la simplicidad es parte de la búsqueda de Horacio, pero eso lo veremos más adelante.

### 3.2.- Identidad

---

***“¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano?”<sup>67</sup>***

La re-visión que provoca el alejamiento de la tierra natal<sup>68</sup> se hace patente en *Rayuela*. Horacio y Julio, ambos alejados de la Argentina, se miran desnudos en el espejo y se cuestionan su identidad. Porque la novela no exhibe solamente la historia de Oliveira, sino que en su estructuración y escritura evidencia la problemática que surge desde la ya revisada “búsqueda”. *Rayuela* es entonces una (re)visión en sí misma, que se desarrolla en el personaje y en la escritura, trasluciendo la relación de Julio Cortázar consigo mismo, con la literatura, con Argentina y con Latinoamérica.

Este proceso de revisión evidentemente provocó un cambio en el autor. Como lo dijimos unos capítulos atrás, hay un vuelco –no repentino- hacia la literatura vista no como un objeto aislado, sino en íntima relación con la realidad e incluso con el devenir político. En una carta a Fernández Retamar de 1967 (cuatro años después de la publicación de *Rayuela*), el autor de *Libro de Manuel* dice: “De Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberían culminar en la realidad” (Cortázar, 1994: 36). Es por ello que *Rayuela* está, según lo creo, íntimamente ligada a la problemática de la “argentinidad”, la literatura y la cultura occidental. Desde este punto de vista, todas las citas, todos los segmentos que más arriba identificamos como huella de la transculturación en la novela, están en función de abrir el paradigma identitario, es decir, potenciar la argentinidad; formar

<sup>67</sup> Julio Cortázar: *Carta a Roberto Fernández Retamar, sobre la “Situación del intelectual latinoamericano”, en Obra Crítica tomo 3, p 34-35.*

<sup>68</sup> Natal en un sentido metafórico, ya que en realidad Cortázar nació en Bruselas

**“una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo exige y perfecciona.” (Cortázar, 1994: 39)**

De esta forma la constitución de identidad no se transforma en un proceso de cierre, sino de abrir posibilidades. Como lo veíamos anteriormente, no es una aculturación, sino una transculturación; una suma de elementos que se potencian y crean algo nuevo.

**“la argentinidad de mi obra ha ganado en vez de perder por esa osmósis espiritual en la que el escritor no renuncia a nada, no traiciona nada, sino que sitúa su visión en un plano desde donde sus valores originales se insertan en una trama infinitamente más amplia y rica y por eso mismo –como de sobra lo sé yo aunque otros lo nieguen- ganan a su vez en amplitud y riqueza, se recobran en lo que pueden tener de más hondo y de más valedero.” (Cortázar, 1994: 40)**

Y el resultado de esto, es una cercanía al lector:

**“en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación, y sólo las obras que las trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía” (Cortázar, 1994: 41)**

Esto se patentó en los personajes que encontramos en “el lado de acá”: Talita, Traveler, Ferraguto, La Cuca, Don Crespo, la señora de Gutusso, y como no, Horacio Oliveira. Este último, al igual que Cortázar, son representantes de esta hibridez cultural que podríamos tachar de esnobismo, en tanto “prefería lo importado a lo autóctono, desde los cigarrillos hasta los poetas” (Cortázar, 1994: 281), desde los Gauloises hasta cualquiera de las muchas referencias a la literatura europea presentes en la novela.

Pues bien, en este contexto, quisiera referirme a lo que Graciela de Sola postula en “Rayuela”: una invitación al viaje<sup>69</sup>. Lo que destaco de este artículo, más que su contenido es que ella es argentina, por lo que habla desde la perspectiva de alguien que siente cómo los personajes la representan a ella y sus compatriotas:

**“han sondeado a tal punto el alma del argentino, captando todos los matices de su expresión. Lo notable en Cortázar es que ha eludido por completo los riesgos del pintoresquismo; a través de expresiones corrientes, de lugares comunes, de infinidad de matices idiomáticos habituales, nos vemos retratados en múltiples aspectos, y sobre todo en los más vulnerables: la pretensión intelectual, la cursilería, la solemnidad, el ‘rastacuerismo’.” (De Sola, 1968: 88)**

Cortázar se encuentra escribiendo desde la periferia, en tanto escribe de y para latinoamericanos, pero desde Europa. En París, también se encuentra en una posición periférica porque es un sudamericano en el viejo continente. Cual problema matemático, esta doble periferia produce un centro, es decir, “menos por menos, más”; desde un doble alejamiento, llega a la –como lo dijo Lihn- “quintaesencia” del argentino. Es un porteño en

<sup>69</sup> En: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

Europa, que presenta “Una Argentina y un París, vistos por ojos argentinos, con la nostalgia, con la amargura, con la burla, con la pasión del argentino” (De Sola, 1968: 95).

### 4.- Horacio

A grandes rasgos, el argumento de *Rayuela* gira en torno al devenir de Horacio en su “búsqueda”, que lo lleva desde Buenos Aires a París, lugar desde donde se inicia la narración, para luego volver a la ciudad porteña, donde termina la novela. Oliveira, cual perseguidor, se va al extranjero para saber-saborear la tradición occidental y encontrar un “algo” que ni siquiera él está seguro de saber qué es. Por esto, la primera parte –“Del lado de allá”- vendría a ser un compendio de toda la información que el sujeto absorbe, es decir, el encuentro con el “otro”. Las continuas referencias culturales e intelectuales, las conversaciones con el Club de la Serpiente –formado por sujetos “diaspóricos”, como pronto lo veremos-, el encuentro con Berthe Trepát, van conformando un movimiento que podríamos denominar “hacia fuera”, en tanto el protagonista está volcado hacia lo que lo rodea, en contacto con otros. Tras la muerte de Rocamadour, la separación de la Maga, y la disolución del Club de la Serpiente, se produce una ruptura que, de una u otra forma, obliga a Horacio a volver a Buenos Aires. Este regreso –que es más una ida que una vuelta<sup>70</sup>- da inicio a la segunda parte de la búsqueda, que implica un vuelco “hacia dentro”, donde la atención deja de lado el “otro” para dirigirse hacia sí mismo, es decir, un proceso interno de auto-cuestionamiento. En el transcurso de este viaje, el protagonista vive el proceso de transculturación, llegando a configurarse finalmente como un sujeto de identidad “en tránsito”, es decir, cuya identidad es precisamente la no-identidad. A continuación, veremos las implicancias de este movimiento, pasando por las influencias del “viejo mundo”, la relación con las mujeres (Maga y Pola), y la introspección final (Talita y Traveler como el espejo).

#### 4.1.- Contactos del viejo mundo: El Club

---

El Club de la Serpiente, formado “en las noches de Saint-Germain-des-Prés” (Cortázar, 2007: 147), funciona como el grupo que procesa la información proveniente del imaginario cultural occidental. En sus reuniones “Jugaban mucho a hacerse los inteligentes” (Cortázar, 2007: 175); fluyen nombres, lugares, obras, interpretaciones; el esnobismo “intelectualoide”, ese “exhibicionismo de la memoria asociativa” (Cortázar, 2007: 175) se da rienda suelta al son del jazz y el vodka (o coñac). Las discusiones del Club interpretan la academia occidental y la discuten, es decir, se hacen cargo de ella. Lo interesante de esto es que ninguno de los integrantes se encuentra en su lugar geográfico, sino que todos se encuentran descentrados, hablando desde la periferia.

Si nos fijamos en las nacionalidades de algunos de los personajes que frecuentan el Club, advertimos el carácter “transnacional” de los integrantes. Horacio es argentino, Babs es una ceramista norteamericana, su novio Ronald es músico, Wong es chino, Perico Romero es español. Nos encontramos así con un conglomerado de sujetos no sujetos, sino en movimiento, formando –en palabras de Alfonso de Toro- un nuevo sentido de hábitat: “pertenecer con otros, donde la diferencia es el vínculo común que nos une y no un elemento

---

<sup>70</sup> “[Horacio] Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido” (Cortázar, 2007: 383)

de división”<sup>71</sup> (Del Toro, 2006: 40). Con dichas cualidades, surge, en este círculo, el “hombre diaspórico” (Del Toro, 2006: 39), exacerbado en Gregorovius, poseedor de una identidad en tránsito. En el capítulo 65 encontramos un “Modelo de ficha del Club”, donde Ossip es calificado de “Apátrida”:

**“País de origen: en el año de su nacimiento, Borzok formaba parte del imperio austrohúngaro. Origen magyar evidente. A él le gusta insinuar que es checo. País de origen: probablemente Gran Bretaña. Gregorovius habría nacido en Glasgow, de padre marino y madre terrícola, resultado de una escala forzosa, un arrumaje precario, stout ale y complacencias xenofílicas excesivas por parte de Miss Marjorie Babington, 22 Stewart Street.” (Cortázar, 2007: 529)**

La incertidumbre es constante, desde un imperio en movimiento (formaba parte del imperio austrohúngaro), a un nacimiento producto de un pasajero transatlántico. Gregorovius inventa historias sobre tres distintas madres -lesbianas y prostitutas- que devienen en nacionalidad (madre patria); unas veces muerta y otras viva la ve pasar por “vía Beaujolais, Côtes du Rhône o Bourgogne Aligoté” (Cortázar, 2007: 530).

Es ésta la imagen que pena en las memorias de los miembros del Club, que recuerdan –sus- tierras lejanas, y por ello “se hablaba siempre de nostalgias, de sapiencias tan lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas, del otro lado de la luna siempre” (Cortázar, 2007: 150). Los temas van a la nostalgia<sup>72</sup>, o a lugares más lejanos –sapiencias lejanas-, es decir, periferias que se igualan. De esta forma, el Club de la Serpiente es un modo más de entrar al tercer espacio del que hemos hablado, es decir, es un organismo que pone en marcha el proceso de transculturación, seleccionando, analizando y relacionando referentes culturales de distintos países e imaginarios.

#### 4.2.- Mujeres y Tierra: Maga Montevideo, Pola París.

La importancia de la Maga queda marcada desde el primer capítulo -“¿Encontraría a la Maga?” (Cortázar, 2007: 119)-, y ella será uno de los ejes de la búsqueda de Horacio. No obstante, si miramos a Lucía desde la perspectiva de su posición como mujer, amante de Horacio, es ineludible compararla con Pola, la otra “pareja” –si es que así le podemos decir- de Oliveira. En este contexto, salta a la vista la contraposición entre el seudónimo de Pola, Pola París, y el paralelo que existe entre la Maga y su nacionalidad: como lo dice Gardel, “La uruguayita Lucía”. Mujeres y tierra, los amoríos de Horacio como un paralelo a su conflicto entre el “acá” y el “allá”.

**“—A mí me suena raro el Uruguay. Montevideo debe estar lleno de torres, de campanas fundidas después de las batallas. No me diga que en Montevideo no hay grandísimos lagartos a la orilla del río. —Por supuesto —dijo la Maga—. Son cosas que se visitan tomando el ómnibus que va a Pocitos. —¿Y la gente conoce bien a Lautréamont, en Montevideo? —¿Lautréamont? —preguntó la Maga.” (Cortázar, 2007: 171)**

Como ya lo anticipamos, la Maga es –entre otras cosas- la presencia de América en la otredad parisiense. Horacio es reacio a hablar de Argentina, por lo que es a través de la

<sup>71</sup> Alfonso de Toro: "Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial", en Alfonso de Toro (editor): *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'globalización'*. Frankfurt/M.: Vervuert. TKKL/TCCL vol. 32. (DFG-Projekt), 2006. pp 195-242.

<sup>72</sup> “Nostalgia: 1. f. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos.” (Fuente: www.rae.es).

Maga que Gregorovius sabe de Montevideo, un lugar de lagartos, calor, mate y el negro Ireneo. En las conversaciones con Oliveira, aunque el no preste atención, la Maga es también la presencia de América Latina: “La Maga hablaba de sus amigas de Montevideo, de años de infancia, de un tal Ledesma, de su padre. Oliveira escuchaba sin ganas, lamentando un poco no poder interesarse; Montevideo era lo mismo que Buenos Aires y él necesitaba consolidar una ruptura precaria” (Cortázar, 2007: 145).

Por el otro lado, tenemos a Pola, “Pola París, Pola París, la ciudad desnuda” (Cortázar, 2007: 591), que abre, desde su habitación, una ciudad cosmopolita, con ponchos mexicanos, guitarras altiplánicas y la historia del arte contemporáneo inscrita “módicamente en tarjetas postales: un Klee, un Poliakov, un Picasso [...] un Manessier y un Fautrier” (Cortázar, 2007: 590); lo que puede ser un sincretismo de transculturación, pero uno en que “Todo estaba en su lugar y había un lugar para cada cosa” (Cortázar, 2007: 590), no como el exotismo caótico de la Maga –y es que claro, como ella lo dice “Se cansa de mí porque yo no sé pensar, eso es todo. Me imagino que Pola piensa todo el tiempo” (Cortázar, 2007: 284).

“Lo de Pola fueron las manos, como siempre” (Cortázar, 2007: 551), a saber, como ya lo dijimos, “lo de París, fue la escritura”. Las manos y el perfume de Pola –“pareció que olía a cantar de los cantares, a cinamomo, a mirra, esas cosas” (Cortázar, 2007: 640)- hacen a Horacio alejarse de la Maga, tal como la literatura francesa aleja a Cortázar de Argentina. La analogía se completa en la relación sexual; cambiar de continente, de contenido, de cuerpo, de corpus, de texto:

***“Habitado sin saberlo a los ritmos de la Maga, de pronto un nuevo mar, un diferente oleaje lo arrancaba a los automatismos, lo confrontaba, parecía denunciar oscuramente su soledad enredada de simulacros. Encanto y desencanto de pasar de una boca a otra, de buscar con los ojos cerrados un cuello donde la mano ha dormido recogida, y sentir que la curva es diferente, una base más espesa, no tendón que se crispa brevemente con el esfuerzo de incorporarse para besar o morder. Cada momento de su cuerpo frente a un desencuentro delicioso, tener que alargarse un poco más, o bajar la cabeza para encontrar la boca que antes estaba ahí tan cerca, acariciar una cadera más ceñida, incitar a una réplica y no encontrarla, insistir, distraído, hasta darse cuenta de que todo hay que inventarlo otra vez, que el código no ha sido estatuido, que las claves y las cifras van a nacer de nuevo, serán diferentes, responderán a otra cosa. El peso, el olor, el tono de una risa o de una súplica, los tiempos y las precipitaciones, nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora, los senos cantan de otro modo, la boca besa más profundamente o como de lejos, y en un momento donde antes había como cólera y angustia es ahora el juego puro, el retozo increíble, o al revés, a la hora en que antes se caía en el sueño, el balbuceo de dulces cosas tontas, ahora hay una tensión, algo incomunicado pero presente que exige incorporarse, algo como una rabia insaciable. Sólo el placer en su aletazo último es el mismo; antes y después el mundo se ha hecho pedazos y hay que nombrarlo de nuevo, dedo por dedo, labio por labio, sombra por sombra.” (Cortázar, 2007: 589)***

Leamos entonces este fragmento como el encuentro del autor con el “allá”, y el nacimiento de la ya tratada necesidad de re-visión y re-creación de un lenguaje, ya que “hay que

nombrarlo todo de nuevo”. Acostarse con Pola es el acto de transculturación; hay que (re)hacer el amor en tanto unión y fusión de cuerpos, corpus, textos. Horacio se encuentra entre “acá” y “allá”, entre Pola y Maga.

### 4.3.- El espejo: Talita y Traveler

**“Nosotros somos Talita, vos y yo, un triángulo sumamente trismegístico”**

**(Horacio a Traveler, en Cortázar, 2007: 439-440)**

Como lo dijimos, en Buenos Aires se desarrolla un movimiento interno en el que Horacio deja de ser una suerte de receptáculo cultural, para entrar de lleno al proceso de auto-cuestionamiento. La revisión interior no es un proceso solitario, sino que se produce principalmente gracias a la aparición de los *doppelgänger*: Talita y Traveler. Oliveira se ve reflejado en Traveler –doble invertido–, y ve a la Maga en Talita, llegando a formar un triángulo armónico, simétrico, a un paso –tal vez– del tan buscado centro.

Desde su mismo nombre, Traveler se presenta como un opuesto a nuestro protagonista. La historia de Horacio surge desde el viaje, desde el traspasar barreras, mientras que el viajero por denominación, el *traveler*, “nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo” (Cortázar, 2007: 373), lo que era “como una piedra negra en el medio de su alma” (Cortázar, 2007: 374). Desde su posición, abre el contacto con el exiliado<sup>73</sup> Horacio desde el vuelo onírico: “Dormido se le escapaban algunas veces vocablos de destierro, de desarraigo, de tránsitos ultramarinos, de pasos aduaneros y alidades imprecisas” (Cortázar, 2007: 373); intuye entonces la presencia de un doble, “A veces Traveler hace alusiones a un doble que tiene más suerte que él” (Cortázar, 2007: 377), que viaja, que se traslada.

**—Vos para hablar te buscás unos momentos que son para no creerlo —dijo Traveler rabioso—. Cuando no estamos a caballo en dos tablonos con cuarenta y cinco a la sombra, me agarrás con un pie en el agua y esos piolines asquerosos. —Pero siempre en posiciones simétricas —dijo Oliveira—. Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, doppelgänger? (Cortázar, 2007: 499)**

Como se ve en este extracto, la conversación final entre Horacio y Traveler (capítulo 56) deja clara la relación existente entre ellos. Son dos mellizos mirados en un espejo, y como imagen en el espejo, se ven invertidos. En la escena final, cuando Oliveira se encuentra atrincherado junto a la ventana, marca la diferencia de los lados: a un lado, el de la ventana –con vista a la rayuela y a la Maga–, se encuentra el protagonista; a escasa distancia de separación, atravesando la fortaleza de rulemanes, piolines, y palanganas acuosas, se encuentra Manolo. Esta distancia es insalvable, pues marca la diferencia clave que ha convertido a estos amigos en sujetos opuestos: el tránsito. Traveler se ha mantenido siempre en “el lado de acá”, pero Horacio se ha convertido en un sujeto en movimiento:

**“Por eso siento que sos mi doppelgänger, porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta,**

<sup>73</sup> Al decir “exiliado” me refiero a esto en tanto haber tomado la elección de alejarse del país de origen, como lo hicieron Cortázar y el protagonista de *Rayuela*.

***mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla. He dicho.” (Cortázar, 2007: 506)***

La búsqueda de Horacio lo a llevado a exiliarse, a descentrarse, a salirse de su casilla – casa, patria- para intentar llegar a un Cielo que no resultó ser tal, sino que se convirtió en esos “otros lados”, en ese tercer espacio sin vuelta atrás; es el sujeto desterritorializado, mientras que “en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio” (Cortázar, 2007: 507-508). Es el viaje, es la búsqueda lo que los diferencia. Podríamos postular que en el proceso de búsqueda de identidad, Traveler y Oliveira han tomado caminos opuestos: mientras aquel se ha cerrado hacia adentro –«metiéndose en él [territorio] hasta las cachas» (Cortázar, 2007: 508)-, éste se ha abierto hacia fuera, echando a andar el proceso de hibridación que lo ha llevado del centro a la periferia, sin saber con certeza donde lo ha dejado: “«Andá a saber si no me habré quedado al borde, y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado, seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca y yo, en cambio...»” (Cortázar, 2007: 508). Son el mismo, pero uno está “acá” y el otro en “otros lados”: “nada me extrañaría que vos y yo fuéramos el mismo, uno de cada lado” (Cortázar, 2007: 505).

Si Horacio ve a Traveler como su doble, no es de extrañar que, con la estadía en Buenos Aires, termine –porque no lo hace hasta el capítulo 56- viendo a la Maga en Talita. Como lo vimos más arriba, la novela parte enunciando el tema de la búsqueda y a la Maga en él (“¿Encontraría a la Maga?”). Esta búsqueda se vería representada además en el símbolo pilar de la novela, la rayuela. No es de extrañar entonces lo que sucederá cuando Talita pase junto a la rayuela y se ponga a jugar en ella:

***“Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose, un chorrito de agua en una fuente. Cuando la figura de rosa salió de alguna parte y se acercó lentamente a la rayuela, sin atreverse a pisarla, Oliveira comprendió que todo volvía al orden, que necesariamente la figura de rosa elegiría una piedra plana de las muchas que el 8 amontonaba al borde del cantero, y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela. Desde lo alto veía el pelo de la Maga, la curva de los hombros y cómo levantaba a medias los brazos para mantener el equilibrio, mientras con pequeños saltos entraba en la primera casilla, impulsaba el tejo hasta la segunda (y Oliveira tembló un poco porque el tejo había estado a punto de salirse de la rayuela, una irregularidad de las baldosas lo detuvo exactamente en el límite de la segunda casilla), entraba livianamente y se quedaba un segundo inmóvil, como un flamenco rosa en la penumbra, antes de acercar poco a poco el pie al tejo, calculando la distancia para hacerlo pasar a la tercera casilla.” (Cortázar, 2007: 474)***

A diferencia de lo que sucede con Traveler, que es razonado y cuestionado ampliamente por Horacio y Manolo en el capítulo 56, la asimilación de Talita con la Maga se escapa de todo razonamiento. En el desarrollo de “Del lado de allá” se va mostrando como la Maga representa el camino a la simpleza, al no-razonamiento<sup>74</sup>, a lo –como su mismo nombre lo especifica- “mágico”. Es por esto, que la misma “mágica noche” que Oliveira cree ver a la Maga saltando en la rayuela del patio, “de golpe, sin saber cómo” (Cortázar, 2007: 479), Horacio “se había oído hablándole a Talita como si fuera la Maga” (Cortázar, 2007: 479).

<sup>74</sup> Volveremos a esto en el capítulo siguiente.



Es así entonces cómo se forma la figura del espejo, donde Horacio se ve a sí mismo y a la Maga en Talita y Traveler. Esta asimilación le permite comunicarse como no lo ha hecho antes. El Club de la Serpiente se ha disuelto y la Maga ha desaparecido, pero como lo vemos en el capítulo 41, el episodio del tablón, la presencia de Talita y Traveler permite la construcción de un puente que está “por sobre los demás”. El hecho de que hayan construido un puente de madera entre las habitaciones, significa que han abierto una forma “otra” de comunicación que se desarrolla “más allá”, o “más arriba”, que el resto de la gente que los mira extrañada desde la calle. Esto es lo que llevará a Oliveira a encontrar finalmente una suerte de armonía que lo tranquilizará.

Ferraguto decide vender el circo y comprar un manicomio, por lo que los últimos capítulos de “Del lado de acá” se desarrollan allí. Lo particular que tiene esta locación espacial, es que conlleva una diferenciación clara entre dos tipos de personas: los cuerdos y los locos. Las acciones que lleva a cabo Horacio en el capítulo 56, carecen de “explicaciones de-este-lado-de-las-cosas” (Cortázar, 2007: 445), alejando su ló(gi)ca del lado de la cordura, y acercándola al lado de la locura. De esta forma, se quiebra la comunicación entre Horacio y el resto de los “cuerdos” que están a cargo del sanatorio, quienes dejan de tratarlo como un igual, para empezar a tratarlo como a un “enfermo”:

**“Cuca y Remorino y Ferraguto, amontonados cerca de la puerta estaban como esperando que Traveler saliera a la ventana y les anunciara que todo iba bien, y que un sello de embutal o a lo mejor un chalequito de fuerza por unas horas, hasta que el muchacho reaccionara de su viaraza” (Cortázar, 2007: 500)**

Frente a esta situación, la única forma de comunicación que queda para Horacio son Talita y Traveler. Con palabras sacadas de manual de psiquiatría, Ovejero y la Cuca intentan convencer a Horacio de que baje de la ventana y salga de su habitación:

**“—Ay, Oliveira, usted y Traveler son terribles —dijo la Cuca—. ¿Por qué no hace como dice mi esposo? Justamente yo pensaba que tomáramos café todos juntos. —Si, che, vaya bajando —dijo Ovejero como casualmente—. Me gustaría consultarle un par de cosas sobre unos libros en francés. —De aquí se oye muy bien —dijo Oliveira—. —Está bien, viejo —dijo Ovejero—. Usted baje cuando quiera, nosotros nos vamos a desayunar. —Con medialunas fresquitas —dijo la Cuca—. ¿Vamos a preparar café, Talita?” (Cortázar, 2007: 508)**

Como se ve en este extracto, la Cuca y Ovejero tratan a Horacio condescendentemente para hacerle creer que ellos lo creen cuerdo, siendo que lo creen loco. Oliveira no puede responder, ya que, como Ovejero y la Cuca lo creen loco, sus respuestas quedan invalidadas para ellos. Frente a esto, responde el espejo, el puente, es decir, Talita:

**“—No sea idiota —dijo Talita, y en el silencio extraordinario que siguió a su admonición, el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve, o por lo menos así lo disfrutaron los interesados. A todo esto la Cuca y Ferraguto respiraban agitadamente, y al final la Cuca abrió la boca para chillar: «¿Pero qué significa esa insolencia?», mientras Ferraguto sacaba pecho y miraba de arriba abajo a Traveler que a su vez miraba a su mujer con una mezcla de admiración y censura, hasta que Ovejero encontró la salida científica apropiada y dijo secamente: «Histeria matinensis yugolata, entremos que le voy a dar unos comprimidos»” (Cortázar, 2007: 58-59)**

Talita responde como lo hubiera querido hacer Horacio, pero ella se encuentra “de-este-lado-de-las-cosas”, por lo que su respuesta tiene una explicación, una “salida científica apropiada”. Tras ello, todos –salvo Talita y Traveler– dejan el patio. Queda Oliveira en la ventana, y abajo su espejo, formando un triángulo:

***“Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó.” (Cortázar, 2007: 509)***

Talita en la casilla tres y Manolo en la casilla seis. Ambos suman nueve, que es la casilla donde se encuentran los *doppelgänger*: “el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve” (Cortázar, 2007: 508). La casilla donde coinciden los tres es la nueve, que es “la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas, y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el término de una creación”<sup>75</sup>. Vemos entonces que tras su largo viaje, Horacio ha encontrado una armonía tranquilizadora. Si para Dante, “nueve es el número del cielo” (Chevalier, 2003: 761), el triángulo formado por los tres amigos significa la llegada a la última casilla, donde Oliveira encuentra su “tercer espacio”, manteniéndose al otro lado, pero, gracias al puente constituido por Talita y Traveler, sin perder el contacto con este-lado-de-las-cosas “Nueve es la totalidad de los tres mundos”<sup>76</sup> (Chevalier, 2003: 760).

#### 4.4.- De una ida y una vuelta: la doble ida

---

Como lo dijimos al principio del capítulo, Horacio lleva a cabo una búsqueda. En la primera parte, “Del lado de allá”, hay un movimiento hacia fuera, donde el protagonista centra su atención en la información recibida, en las calles, en la cultura occidental, en el contacto con el “otro”. Junto al Club de la Serpiente, Horacio procesa todo este conocimiento racional, sometiendo la cultura a un cuestionamiento y análisis intelectual, es decir, caminando hacia la razón y la lógica. Frente a esta situación, encontramos la presencia de la Maga, que no solo es amante de Horacio, sino que se define por oposición a él: “me sentía antagónicamente cerca de la Maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared” (Cortázar, 2007: 135). Desde este punto de vista, si vemos que Oliveira se encuentra en el camino del razonamiento, del análisis, la Maga sería el otro camino: el no-razonamiento, la simpleza, no analizar, sino sentir. Es por esto que la Maga sería una complementación de la búsqueda de Horacio, y acabaría convirtiéndose en la clave para entrar a la última casilla de la Rayuela.

Desde el primer capítulo, cuando Horacio busca a la Maga, queda patente la idea de ésta como una musa cercana a la Nadja surrealista, en tanto sus encuentros en las

<sup>75</sup> Jean Chevalier: *Diccionario de los símbolos* (bajo la dirección de Jean Chevalier con la colaboración de Alain Gheerbrant). Barcelona: Herder, 2003. p 760.

<sup>76</sup> Cuando Chevalier dice “los tres mundos”, se refiere al cielo, la tierra y el infierno. Un pequeño desplazamiento nos permitiría comprender estos tres mundos como el cielo, la tierra y el tercer espacio.

calles de París están regidos por el azar<sup>77</sup>. El azar, como opuesto a la lógica, instaura de inmediato a la Maga como figura mágica, anti-academicista e irracional; no soporta explicaciones –“Era insensato querer explicarle algo a la Maga” (Cortázar, 2007: 150)-, sino que avanza “guiándose por los colores y las formas” (Cortázar, 2007: 149), reaccionando virulentamente contra cualquier intento de racionalización: “la Maga parecía resentida por esas explicaciones que le estropeaban la música y no eran lo que ella esperaba siempre de una explicación, una cosquilla en la piel, una necesidad de respirar hondo como debía respirar Hawkins antes de atacar otra vez la melodía” (Cortázar, 2007: 175-176). Es por esto que “Dentro del grupo [el Club de la Serpiente] la Maga funcionaba muy mal” (Cortázar, 2007: 147); si hablaban de metafísica, la Maga de patafísica; si el club aclaraba contenidos y se concentraba en solucionar problemáticas, la Maga era torpe, confusa y distraída; el Club

***“aceptaba en seguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando, o porque ella hacía volar un cuarto kilo de papas fritas por el aire simplemente porque era incapaz de manejar decentemente un tenedor y las papas fritas acababan casi siempre en el pelo de los tipos de la otra mesa, y había que disculparse o decirle a la Maga que era una inconsciente” (Cortázar, 2007: 147)***

Y es que Lucía tenía “esa manera de no hacer las cosas como hay que hacerlas” (Cortázar, 2007: 147), es decir, hacía las cosas de una forma “otra”, alterando el vaivén normal de la gente que la rodeaba; literalmente, “sacándolos de sus casillas”<sup>78</sup>. De esta forma la Maga pone en marcha el juego de la rayuela, haciendo posible el salto, el paso de una casilla a la otra, permitiendo la construcción del tercer espacio.

El desorden del mundo-Maga, esa simpleza en las reacciones, es aceptada por Horacio, “Llegué a aceptar el desorden de la Maga como la condición natural de cada instante, pasábamos de la evocación de Rocamadour a un plato de fideos recalentados, mezclando vino y cerveza y limonada” (Cortázar, 2007: 133). Aceptación que significa un paso hacia la simpleza, hacia la infancia de la mujer desastre y el niño (Rocamadour). Oliveira cae en cuenta de que la forma de ser de Lucía es lo que se necesita para llegar a la última casilla de la rayuela: “Y porque se ha salido de la infancia [...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. [...] Una piedrita y la punta del zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien” (Cortázar, 2007: 368).

Como la misma Lucía lo dice, Horacio suele aburrirse de la Maga y su falta de raciocinio, es por eso que acude donde Pola, “Se cansa de mí porque yo no sé pensar, eso es todo. Me imagino que Pola piensa todo el tiempo.” (Cortázar, 2007: 284). Oliveira disfruta estando con la Maga, pero también le aburre; sentimientos contradictorios que, junto con la “fiaca” que acarrea las responsabilidades que implican mantener a Rocamadour, lo acorralan, lo atrapan:

***“En esos días del cincuenta y tantos empecé a sentirme como acorralado entre la Maga y una noción diferente de lo que hubiera tenido que ocurrir. Era idiota***

<sup>77</sup> “Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico.” (Cortázar, 2007: 119-120)

<sup>78</sup> Sacar a alguien de sus casillas: 1. loc. verb. coloq. Alterar su método de vida. 2. loc. verb. coloq. Hacerle perder la paciencia./ Salir, o salirse alguien de sus casillas: 1. locs. verbs. coloqs. Excederse, especialmente por ira u otra pasión. (Fuente: www.rae.es). Respecto a esto, en *Rayuela* se nos dice que la Maga andaba siempre “metida en casillas que no eran las de la gente” (Cortázar, 2007: 127).

**sublevarse contra el mundo Maga y el mundo Rocamadour, cuando todo me decía que apenas recobrarla la independencia dejaría de sentirme libre. [...] 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.” (Cortázar, 2007: 136)**

Junto a la Maga se encuentra atrapado, ya que no avanza hacia la cultura occidental, hacia la lógica, pero Lucía lo mantiene atrapado en su libertad; es ella el camino hacia el centro excéntrico, hacia los “otros lados”:

**—Vos no podrías —dijo—. Vos pensás demasiado antes de hacer nada. —Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina. —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. (Cortázar, 2007: 144)**

No partir desde el principio, no partir desde el 1, sino desde el 73; dejar de mirar para analizar y comenzar a vivir, a “ser parte de”, (des)ordenar, eso es lo que la Maga tiene y Horacio necesita. Y ella se lo dice: “Sos como un médico, no como un poeta”.

Es así como, en París, Horacio recorre el Club, la Maga, Morelli, Pola; el tiempo pasa entre el contacto con los otros y los paseos con Lucía. Este proceso se acaba marcado principalmente por tres sucesos que se precipitan inevitablemente tras el comienzo del primero de ellos. Me refiero a la muerte de Rocamadour, la desaparición de la Maga y la disolución del Club de la Serpiente. Tras la pérdida, Horacio vuelve a Buenos Aires.

El capítulo 28 gira en torno a la muerte de Rocamadour, advertida por Oliveira, y cómo él se lo comunica secretamente a cada miembro del Club hasta que, finalmente, la última en enterarse es la Maga en el instante en que tiene que darle el remedio. Cuando Horacio -mientras busca sus cigarros en la oscuridad de la pieza- cae en cuenta de la muerte del infante, se cuestiona como reaccionar:

**“La reacción natural, en esos casos. A ver: primero... [...] «Calzar en el molde», pensó Horacio. «Gritar, encender la luz, armar la de mil demonios normal y obligatoria. ¿Por qué?» Pero a lo mejor, todavía... «Entonces quiere decir que este instinto no me sirve de nada, esto que estoy sabiendo desde abajo. Si pego el grito es de nuevo Berthe Trépat, de nuevo la estúpida tentativa, la lástima. Calzar en el guante, hacer lo que debe hacerse en esos casos. Ah, no, basta. ¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante. Lo más que se puede hacer es...» (Cortázar, 2007: 295-296)**

Como se lo ha recriminado la Maga, Horacio comienza analizando la situación, estudiándola como un médico cirujano antes de seccionar a un paciente. Piensa en la casilla, “calzar en el molde”, el molde que quiere romper, esa casilla que la Maga deja atrás sin cuestionárselo y sin saberlo; he ahí el problema: Lucía lo hace por instinto, pero Horacio lo analiza desde una teleología, buscándole una finalidad: “¿Por qué?”, “Para qué”. Concluye que gritar y encender la luz “no sirve para nada”. La Maga se sale de la casilla, pero a través del sentimiento, de la no-explicación, mientras que Oliveira sigue el camino contrario, el de la explicación exhaustiva, el cuestionamiento que termina encerrándose en la aporía. A

través de un pragmatismo, deja guiar su análisis por derroteros que lo llevan a negar “este instinto [...] la lástima”. Al evadir su sentimiento, se aleja de la Maga y comienza la “caída”. La muerte de Rocamadour patenta la imposibilidad de la infancia, y como ya lo dijimos, la infancia es lo que se necesita para llegar con la piedrita al Cielo, a la última casilla. La Maga no razona, pero Horacio no puede dejar de razonar. Se desencadenan entonces una serie de hechos que terminarán con la vuelta a la Tierra: Buenos Aires. Hacia el final del capítulo, cuando Lucía ya se ha dado cuenta que su hijo a muerto,

**“Oliveira se dijo que no sería tan difícil llegar hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. «Pero eso yo lo haría por mí», pensó. «Ella está más allá de cualquier cosa. Soy yo el que después, dormiría mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que ya le han dicho éstos.»” (Cortázar, 2007: 320)**

En un doble movimiento, Horacio por un lado cae en cuenta de la enorme distancia que lo separa de la Maga: “Ella está más allá de cualquier cosa”. Mientras que por otro lado cae preso de su mismo razonamiento analítico y egocéntrico que lo lleva al alejamiento: “Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después”. El análisis que lleva a cabo para intentar alejarse de una acción basada en el egocentrismo, termina siendo un refuerzo de este ego que elimina una vez más la reacción instintiva de acercarse a Lucía y “besarla y consolarla y repetir todo lo que ya le han dicho”. Tras esto la Maga se va, sin decir donde, y deja su departamento a Gregorovius. Nunca más Horacio vuelve a saber de ella.

El actuar de Horacio, como lo dijimos, se sale de las casillas, no pertenece a la “manera normal de hacer las cosas”, y es por esto que luego sus actos serán juzgados por el Club, provocando la salida de Oliveira:

**“Pero todo el Club había estado rodeando de alguna manera a Oliveira, como en un juicio vergonzante, [...] y como si bruscamente aceptara el juicio (aunque nadie lo estaba juzgando, porque el Club no estaba para eso) había tirado el cigarrillo al suelo, aplastándolo con el zapato, y después de un momento, apartando apenas un hombro para evitar la mano de Etienne que se adelantaba indecisa, había hablado en voz muy baja, anunciando irrevocablemente que se borraba del Club y que el Club, empezando por él y siguiendo con todos los demás, podía irse a la puta que lo parió.” (Cortázar, 2007: 351-352)**

Hacia el final de “Del lado de allá”, como Heráclito el oscuro, Horacio se ha quedado sólo, sin Club ni Maga, sin posibilidad de kibbutz, como Heráclito sin cura para la hidropesía. Busca entonces la salida siguiendo la vida de “el oscuro”: “tal vez fuera eso, estar en la mierda hasta el cogote y también esperar, porque seguramente Heráclito había tenido que quedarse en la mierda días enteros” (Cortázar, 2007: 362). Va entonces a sumergirse en la inmundicia, pero siguiendo los pasos de la Maga: decide ir tras Emmanuèle, la *clocharde* con quien Lucía hablaba cuando estaba sola, y quedarse “junto al río, entre los vagabundos, pensando en su kibbutz” (Cortázar, 2007: 356).

**“No una certidumbre metódica, oh no, viejo querido, eso no por lo que más quieras, ni un in vino veritas ni una dialéctica a lo Fichte u otros lapidarios spinozianos, solamente como una aceptación en la náusea, Heráclito se había hecho enterrar en un montón de estiércol para curarse la hidropesía” (Cortázar, 2007: 361-362)**

Entiende su error y rechaza toda dialéctica, toda erudición, y se entrega a la degradación, a la “deseducación de los sentidos” (Cortázar, 2007: 362) para curar su exceso de razonamiento, de lógica, su hidropesía academicista: “la hidropesía se cura con paciencia, con mierda y con soledad. Por lo demás el Club estaba liquidado, todo estaba felizmente liquidado y lo que todavía quedaba por liquidar era cosa de tiempo” (Cortázar, 2007: 367). Desde el callejón, conversando con la *clocharde*, entre la embriaguez del vino y el sopor de los olores, Horacio emprende una rápida síntesis de su estadía en París:

***“el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, [...] la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas” (Cortázar, 2007: 369)***

Se vislumbra la caída, lo que vendrá después. Bajar, degradarse, mirar desde abajo, ocupar la experiencia del “otro” como un aprendizaje que cambia la mirada de Oliveira sobre el mundo, sobre su búsqueda.

***“y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, [...] y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz.” (Cortázar, 2007: 369)***

Se renueva la búsqueda con otra mirada, sin intentar “subir al Cielo”, sino abriendo el camino a éste en la Tierra; vuelta a la casilla del principio, a la Tierra, a su tierra, a Buenos Aires. El viaje de regreso, nostálgico, se tiñe de imágenes decadentes; antes de llegar a la capital de Argentina, Horacio hace escala en Montevideo con esperanzas de encontrar a la Maga. Frente a las parisinas imágenes de los acuarios y los moteles baratos que frecuentaban Lucía y Oliveira, surge el retrato del puerto uruguayo: “el agua estaba llena de pescados muertos flotando panza arriba, y entre los pescados uno que otro preservativo ondulando despacito en el agua grasienta.” (Cortázar, 2007: 381).

La vuelta a la ciudad bonaerense trae consigo una nueva mirada hacia ella, un reencuentro con viejos amigos, el inicio de un proceso introspectivo provocado por la intempestiva salida de París. El encuentro con Traveler, como lo hemos visto, significa un vuelco de Horacio hacia su interior, ya que -al ser éste su *doppelgänger*- mirar a Manolo es como mirarse en el espejo, permitiéndole hacer esa re-visión que plantea Cortázar en “América Latina: exilio y literatura”; es por esto que Horacio “Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido” (Cortázar, 2007: 383). La estadía final en Buenos Aires se encuentra marcada por una suerte de “extrañamiento” que mantiene a Horacio en el tercer espacio, en esos “otros lados”. Las conversaciones con Talita y Traveler están colmadas de “un aire patafísico, la triple coincidencia en una histriónica búsqueda de puntos de mira que excentraran al mirador o a lo mirado” (Cortázar, 2007: 384), explicitada en el capítulo del tablón, donde -como lo dijimos en el apartado “El espejo: Talita y Traveler”- se muestra el funcionamiento del triángulo que diferencia al grupo del resto de la gente,

tendiendo un puente de comunicación entre Horacio y “este-lado-de-las-cosas”. Los lugares donde Oliveira trabajará, marcados por la “otredad”, siguen un camino descendente en la escala social; de una habitación de hotel a un circo –movimiento, periferia-, para terminar en un manicomio, egregio ejemplo de la marginalidad social, de lo excéntrico, del “otro punto de mira”. Pero el movimiento es doble, a saber, si hay una suerte de bajada en la escala social, esta degradación es directamente proporcional al avance de la búsqueda interior hacia un no-razonamiento, hacia la simpleza, hacia el salto de una casilla a la otra para llegar al tan anhelado kibbutz.

Horacio termina irremediablemente en “un lado otro”. En la conversación final con Traveler –ya revisada en “El espejo: Talita y Traveler”- esto es claro. Oliveira se encuentra mirando las cosas desde otro punto de vista; se ha desterritorializado, desencasillado: “Si fueras capaz de ver la cosa por el otro lado a lo mejor ya no te querrías mover de ahí. Si te salieras del territorio, digamos de la casilla una a la dos, o de la dos a la tres...” (Cortázar, 2007: 505). Ha creado su tercer espacio y lo ha delimitado con palanganas y rulemanes, sumergiéndose como Heráclito; ya no hay vuelta atrás: “Una sola cosa sé y es que de tu lado ya no puedo estar, todo se me rompe entre las manos, hago cada barbaridad que es para volverse loco suponiendo que fuera tan fácil.” (Cortázar, 2007: 505-506). La reacción de Ovejero y Ferraguto confirman la imposibilidad de retroceso, pero frente a ello, el *doppelgänger* abre la posibilidad de la armonía: “Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear” (Cortázar, 2007: 507). Con Talita y Traveler, Horacio ha completado “la figura [...] El tres, la Cifra” (Cortázar, 2007: 353), configurando así su armónico tercer espacio que “es producto de la unión del cielo y la tierra”<sup>79</sup>.

Es así como Horacio Oliveira se ve enfrentado a una serie de eventos que desarrollan un proceso de transculturación que, junto con las variables de búsqueda personal (la Maga) lo llevan a una configuración de identidad “en tránsito”, que se define por su no-estar en un lugar en específico, sino por encontrarse en un tercer espacio determinado por su experiencia con el otro y sus búsquedas personales.

---

<sup>79</sup> Chevalier, Jean: Diccionario de los símbolos. Barcelona : Herder, 2003. p 1016, sobre la simbología del número tres.

## Conclusión: La última casilla

En el transcurso de este trabajo hemos visto cómo, desde el origen de América Latina como continente pos-colonizado, surge la necesidad del intelectual de viajar a París, la capital literaria. Este viaje iniciático instaura una búsqueda inicialmente no muy clara, pero que gatillará la salida de Cortázar y Horacio hacia la capital francesa. La estadía en París, el contacto con el “otro” y la cultura occidental, provoca una serie de cambios tanto en el personaje de la novela, como en su autor. La lejanía de la patria, el desarraigo, provoca en Cortázar la intensificación de lo que podemos denominar como “trama del exilio”, y la posibilidad de la re-visión interior para una re-construcción personal. *Rayuela* escenifica en sí misma, abismándose, esta búsqueda y revisión, resultando una novela novedosa que incluye al lector como uno de sus personajes más importantes. El movimiento transmigratorio, que amerita un descentramiento tanto del protagonista como del lector, se ve reflejado en la estructuración capitular des-ordenada de la obra.

Desde los planteamientos teóricos de Ángel Rama, identificamos y rastreamos las huellas de la transculturación, que mezclan los elementos de la cultura originaria (argentina, Latinoamericana) con una cultura foránea (francesa, europea), que resulta finalmente en una confirmación de la identidad latinoamericana-argentina con una perspectiva modernizadora. Mediante el realce de la diferencia, que surge gracias a la aproximación a la otredad que provoca una descentralización y desterritorialización, se ha creado en París un sujeto híbrido, transculturado, que utiliza distintas estrategias discursivas (alteridad) para su comunicación con el otro. Esta interacción estratégica (transtextualidad) entre el sujeto que se ha desplazado a la metrópolis y el “otro”, construye un tercer espacio que en última instancia realza la identidad. De esta forma, las estrategias discursivas de *Rayuela* van mezclando y fusionando dos sistemas culturales distintos, el europeo y el bonaerense; se ha abierto el cuestionamiento identitario hacia un cosmopolitismo que ha enriquecido la novela, llegando a constituir en ella una suerte de sujeto “argentino quintaesenciado”.

Es así cómo podemos demostrar que *Rayuela* es una novela “transculturada”, que instaura un sujeto híbrido en tierra y lengua, pero que es esa misma hibridez la que realza su identidad latinoamericana. Junto con ello, presenta a Horacio Oliveira como una de las respuestas posibles del individuo al proceso de transculturación.



# Bibliografía

- Ainsa, Fernando: Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Madrid: Gredos, 1986.
- Barthes, Roland: El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Benedetti, Mario: "Julio Cortázar, un escritor para lectores cómplices", en Letras del continente mestizo. Montevideo: Arca, 1972.
- Borg Walter, Bruno: "La heterogeneidad genérica en la obra de Cortázar: ¿clave del éxito duradero?", en José Manuel López y José Morales (editores) Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción. Madrid: Verbum, 2005.
- Borges, Jorge Luis: "El Zahir". En: El aleph. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
- Cortázar, Julio: Rayuela. Madrid: Cátedra, 2007.
- .....: "América Latina: exilio y literatura", en Argentina: años de alambradas culturales. Barcelona: Muchnik, 1984.
- .....: "Teoría del tunel", en Obra Crítica. Madrid: Alfaguara, 1994.
- .....: Carta a Roberto Fernández Retamar, sobre la "Situación del intelectual latinoamericano", en Obra Crítica tomo 3, p 34-35.
- .....: "El perseguidor", en Las armas secretas. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- .....y Barrenechea, Ana María: Cuaderno de bitácora de Rayuela. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Crespo, Antonio (compilador): Confieso que he vivido y otras entrevistas. Buenos Aires: LC Editor, 1995
- Cornejo Polar, Antonio: Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educacio#n, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Chevalier, Jean: Diccionario de los si#mbolos (bajo la direccio#n de Jean Chevalier con la colaboracio#n de Alain Gheerbrant). Barcelona: Herder, 2003.
- De Sola, Graciela: "'Rayuela': una invitación al viaje", en La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- De Toro, Alfonso: "Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico", en Birgit Mertz-Baumgartner: Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- .....: "Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, transversal y transmedial", en Alfonso de Toro (editor): Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en

- Latinoamérica. 'Hibridez' y 'globalización'. Frankfurt/M.: Vervuert. TKKL/TCCL vol. 32. (DFG-Projekt), 2006.
- Eco, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Goloboff, Mario: "Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar", en *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, vol. 9, *El oficio se afirma*, dirigido por Sylvia Saítta. Emecé Editores S.A.: Buenos Aires, 2004.
- Harss, Luis: "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1966.
- Henríquez Ureña, Pedro: "El descontento y la promesa", en *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Jauss, Hans Robert: "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- Larraín, Jorge: *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Barcelona: Andrés Bello, 2000.
- Lihn, Enrique: "Enrique Lihn habla de Cuba y Chile", en: Enrique Lihn: *Entrevistas*, compilación de Daniel Fuenzalida. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2005.
- Mertz- Baumgartner, Birgit: "Introducción. Experiencias del exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?", en *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Paz, Octavio: "¿Es moderna nuestra literatura?", en *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- .....: *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Protin, Sylvie: "Pari(s) la apuesta del Cortázar traductor", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 658 (2005): 33- 37.
- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rivas, Pierre: "París como a Capital Literaria da América Latina". En: Ligia Chiappini Moraes Leite y Flávio Aguiar (editores) *Literatura e Historia na América Latina*. Sao Paulo: Edusp, 1993.
- Yurkievich, Saul: *A traves de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik, 1984.
- .....: "Eros ludens", en *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978.