



RAYUELA Y OTROS JUEGOS DE CORTÁZAR¹

James E. Irby
Princeton University

En abril de 1967, exactamente un año después de su publicación en inglés, una destacada novela argentina titulada *Rayuela* de Julio Cortázar fue galardonada con uno de los nuevos premios a obras traducidas llamado *National Book Award*. Sin embargo, la recepción inicial de la novela por parte de los críticos estadounidenses fue muy variada. En un extremo estaba C. D. B. Bryan de *The New Republic*, quien con mucho entusiasmo la llamó «la enciclopedia de emociones y visiones más poderosa que haya surgido de la generación de escritores internacionales de posguerra». En el otro extremo, John Wain de *The New York Review of Books* consideró a *Rayuela* una «derivación monumentalmente aburrida de la Nueva Novela Francesa y otros experimentos». Con excepción de la nota de Alfred J. Macadam en *The New Leader*, concisa pero bien informada, ninguna crítica hizo un análisis profundo de la novela o trató de compararla con trabajos anteriores de Cortázar, de los cuales el único disponible en inglés en ese momento era *Los Premios*, una novela anterior y más convencional (Wain aprobó a *Los Premios* a la cual por error creyó «completamente diferente en todo excepto en su extensión y su ambición»). Si bien no es exactamente una obra maestra y desde luego está lejos de ser monumentalmente aburrida, *Rayuela* merece un análisis detallado. Aquí ofrezco algunas observaciones sobre las cuales puede basarse un análisis.

¹ Reseña publicada originalmente con el título «Cortazar's "Hopscotch" and other games» en *Novel. A Forum on Fiction* 1. 1 (Otoño 1967): 64-70.

© 1967, Novel, Inc. Todos los derechos reservados. Texto traducido y publicado con permiso del propietario de los derechos de autor y de Duke University Press. Prohibida su reproducción total o parcial. Agradecemos a Duke University Press la autorización para realizar la presente traducción.

Julio Cortázar nació en 1914 en Bruselas, sus padres eran argentinos. Creció en los suburbios de clase media de Buenos Aires, y luego pasó varios años como maestro de escuela en el interior de la Argentina. Desde 1951 ha vivido en París, trabajando como traductor de la UNESCO. Tanto el eje franco-argentino de su vida como los principios de su arte se encuentran inmediatamente indicados en la variedad de epígrafes de su novela. Las dos mitades de la narrativa principal comienzan con frases recíprocas de surrealistas franceses que hablan del problema del exilio y el retorno. Cortázar continúa con sinceridad y a su propia manera el vasto sueño del surrealismo de deshacer toda la maquinaria racional y la rutina del pensamiento occidental para recuperar la verdadera morada espiritual del hombre. Al comienzo del libro también se encuentran dos textos paralelos de carácter ético, uno escrito en castellano académico del siglo XVIII, el otro en una jerga simulada de analfabeta argentino. Cortázar tiene un oído sensitivo único para el discurso vivo de sus compatriotas, al cual lo estiliza con humor y lo enfrenta a las abstracciones en un esfuerzo para demoler clichés, retórica y jergas. Estos epígrafes que se contrastan sugieren aún más el principio de yuxtaposición que domina la estructura de la novela (una mezcla libre de filosofía y parodia) y su rasgo más experimental, la reorganización combinable de sus partes. Como los anti-novelistas franceses, Cortázar quiere involucrar a sus lectores creativamente en esa reorganización para así restablecer a la ficción como un instrumento de percepción. Sin embargo, Cortázar se aleja de estos escritores en su intento de darle a su historia dimensiones metafísicas y en el uso del lenguaje para lograr efectos viscerales, simbólicos o encantadores. Pero antes de analizar el libro con mayor detalle, estaría bien trazar, aunque más no sea de manera esquemática, el camino que lleva hasta él.

El primer libro de Cortázar *Los reyes*, un conjunto de diálogos dramáticos y elegantes que se publicó cuando el autor tenía treinta y cinco años, presenta al Minotauro como un héroe raro e incomprensible que es destruido por un héroe al estilo del cine con una mentalidad conformista, Teseo. La fascinación del escritor con lo monstruoso también se hace presente en su siguiente libro, una colección de cuentos titulada *Bestiario*, publicada poco antes de que abandonara Argentina para irse a París; hecho que establece su modo de estilo y ciertos tópicos que enriquecerá en trabajos posteriores. El estilo es a la vez coloquial y preciso, inocente y burlón, casi como el de un niño; colmado de percepciones agudas, inesperadas y hasta alucinatorias, una especie de locura natural y silenciosa que subvierte la realidad minuciosamente. Las situaciones o tópicos dominantes, los cuales se tratan tanto en el nivel del estilo como en niveles más conceptualizados de trama y eventos, se centran en los encuentros más o menos lúcidos que tienen los narradores con una dimensión de «otredad», la cual constituye un desafío a los límites normales del lenguaje y del pensamiento. En *Bestiario* esta otredad generalmente se relaciona con un animal, real o imaginario, que nos resulta ajeno pero que a la vez es

parte nuestra. Pero la «otredad» también ocurre como una especie de transferencia de experiencia que se auto-disuelve a través del tiempo y el espacio con un doble. *Final del juego* (1956) incluye *La noche boca arriba*, cuento traducido recientemente por Paul Blackburn en *The New Yorker*: un joven es herido en un accidente de tránsito, y mientras se encuentra en el hospital cae repetidamente en la pesadilla en la cual él es víctima de un sacrificio en el antiguo México, pesadilla que finalmente lo captura como única realidad. *Las armas secretas* (1959) incluye *Las babas del diablo*, cuento que Michelangelo Antonioni adaptó como base para su film *Blow-up*: un fotógrafo *amateur* interrumpe inocentemente una intriga siniestra en un parque al tomar una foto de las personas involucradas. Más tarde, trata de reconstruir el significado oculto de lo que ha observado, hace una ampliación enorme de la foto, y luego, en un movimiento repentino de adentro hacia afuera que Cortázar usa a menudo, se convierte en testigo indefenso y atemporal mientras la foto se mueve hacia un *denouement* inexorable, más siniestro de lo que él había sospechado ya que éste incluye su propia destrucción. Transposiciones sobrenaturales como éstas son frecuentes en las primeras historias de Cortázar, ejemplos de primera mano de ese género conocido en español como literatura fantástica,² el cual ha florecido en el área del Río de La Plata bajo la tutela de Jorge Luis Borges. Sin embargo, en trabajos más recientes Cortázar ha descartado lo abiertamente fantástico y, sin abandonar las premisas básicas de su arte, se ha movido hacia formas más grandes en las cuales no sólo los personajes se desarrollan en contextos de realidad más amplios y detallados, sino que también muchos estilos o niveles de discurso interactúan y su interés en los medios para expandir la conciencia evolucionan en una búsqueda de lo que ahora llama *figuras*.

Estas *figuras* pueden ser comparadas con «imágenes románticas» enormes y complejas, según la famosa definición de Frank Kermode: constelaciones intuitivas de significado que comprenden tanto lo trivial como lo extraordinario; patrones simultáneos más allá del tiempo y el espacio que gobiernan acciones que están más allá de toda lógica y motivos personales: unidades supra-personales que serán tomadas en un resumen privilegiado de «coordenadas puras», «donde todo es un signo y no un sujeto a describir». Aunque Cortázar las considera extensiones o correspondencias entre dobles, las *figuras* también ensanchan los aspectos oscuros y laberínticos de los otros tópicos de su comienzo. El vértigo o terror que surge de estos tópicos ahora se enreda más y más con el sentido esperanzador de un regreso al verdadero origen, al verdadero orden. Cortázar se fascina con la cosmología primitiva y las filosofías orientales; su vocabulario abunda en palabras como «shamánico», «órfico», «mántico» y similares. Pero debajo de esta pose de moda hay algo profundamente genuino, el regreso del autor a la infancia y su obsesión con el ritual

² N. del T.: en castellano en el original.

formalizado de los juegos y su aura mágica. Y la *figura* siempre intenta interrumpir lo grandioso a través del ridículo. De esta manera define su idea en *Rayuela*, como:

una cristalización que, (...) permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.

Es en la primera novela de Cortázar, *Los Premios* publicada en Buenos Aires en 1960, que el concepto de *figura* aparece. El epígrafe de Dostoyevski habla de la necesidad dificultosa de la ficción de referirse a las personas vulgares, quienes no son interesantes pero sin embargo son «eslabones esenciales en la cadena de asuntos humanos». Muchos de estos bonaerenses³ de diferentes clases sociales ganan un viaje en un crucero (con destino desconocido) en un sorteo de lotería y se encuentran en el barco, el cual tiene áreas a las cuales el acceso está misteriosamente prohibido. Una vez en viaje, algunos pasajeros comienzan a sospechar que hay una epidemia a bordo, ocultada por la tripulación, las autoridades portuarias e incluso tal vez el gobierno nebuloso. La amenaza de otra dimensión desconocida, la cual Cortázar abordó de manera fantástica e individual en sus primeras historias, se vuelve ahora un asunto colectivo, cotidiano y múltiple. Algunos pasajeros, influenciados por el azar, las evasivas de los oficiales a bordo y los pasajes laberínticos de la embarcación que asemeja al tablero enorme de un juego, se rebelan y tratan de unirse y penetrar el enigma, mientras que otros se dedican a socializar y a quejarse del arrebató de sus compañeros que quebranta la paz. De una manera u otra todos afirman o niegan lo que son. Este boceto prometedor, el cual se presenta de manera discreta por el autor invisible y se escudriña en monólogos visionarios de un personaje marginal llamado Persio, se interrumpe cuando un pasajero lúcido es asesinado sin motivo luego de acceder por la fuerza al área prohibida (la cual mantiene aún su secreto). Un avión oficial lleva al resto de los pasajeros rápidamente de regreso a Buenos Aires, quienes al llegar al punto de partida se dispersan. En *Los Premios*, la *figura* emergente tiene implicaciones diversas, en parte funciona como alegoría de una Argentina frustrada, vista desde el nivel más básico hacia el nivel más complejo como variedades entretrejidas de *mauvaise foi*, y en parte como una alegoría de todos los intentos frustrados de los monstruos Teseos y su falsa orden. La *figura* opera principalmente en el nivel de la presentación objetiva, a través de recursos bastante convencionales. En *Rayuela*, sin embargo, Cortázar trata de construir una *figura* que al mismo tiempo

³ N. del T.: en castellano en el original.

abarcará no solo personajes, relaciones y atmósfera, sino también el libro en sí mismo, sus recursos, sus fuentes y la percepción del lector de la obra toda.

Aunque *Rayuela* es considerablemente más extensa, no se enfoca en muchos personajes sino en uno solo; un argentino terco llamado Horacio Oliveira, exiliado espiritual donde sea que se encuentre, cuyo viaje (de una manera diferente) tampoco logra completarse. Su movimiento principal hacia París y de regreso, en busca de un lugar donde constituirse, sirve como punto de encuentro entre lector y autor. No solo reencarna la fábula de todos los peregrinajes provinciales a la Gran Ciudad, sino también (como observa el novelista mexicano Carlos Fuentes) la de la búsqueda más profunda del Nuevo Mundo de una utopía, un El Dorado, o lo que Oliveira llama un «kibutz de deseo». Las aventuras de Oliveira son también una versión de las aventuras del propio Cortázar, en un sentido tanto artístico como autobiográfico. *Rayuela* representa obviamente un esfuerzo radical del autor para superar una retórica cómoda e inamovible que ha utilizado en el pasado y alcanzar así de manera plena su máximo potencial. Cortázar trata de reinventarse como creador, mientras que su protagonista busca reinventarse como ser humano, de una manera que se presagia particularmente en la parábola destructiva de la creación artística de *Las babas del diablo*. Y como parte integral de este proceso, el lector es convocado para contribuir también con una gran parte de esta invención.

Aunque se desarrolla en orden cronológico, es difícil resumir la trama principal de *Rayuela* debido a varios baches y evasiones de énfasis. Los eventos y decisiones importantes a menudo ocurren al margen, casi imperceptiblemente, entre bromas, discusiones errantes o encuentros que aparentan ser casuales. El diálogo y la especulación superan ampliamente a la narración y la descripción; y aunque se nos informa en abundancia del pensamiento de algunos personajes, principalmente Oliveira, no podemos ver sus motivos exactos o sus naturalezas internas, los cuales se mantienen conjeturales. El siguiente es un posible resumen que puede servir como marco de referencia.

Oliveira, quien tiene alrededor de cuarenta años de edad, vive una existencia bohemia en París alrededor de 1950. Tiene un conocimiento general abultado de literatura, filosofía, arte y música (especialmente jazz), pero ningún *metier* en particular, a excepción de un auto-análisis y una búsqueda de significado continuos. Acompañado de un círculo de amigos extranjeros conocidos como el Club de la Serpiente y una mujer uruguaya apodada La Maga (una de las creaciones más deliciosas de Cortázar, la manera en que habla, su presencia intuitiva), él piensa, bebe, habla y vaga por la ciudad buscando lo inesperado. Quiere empujar hasta cruzar hacia el otro lado de todo, ver su vida y el mundo como una *figura*, ser uno con el todo, sin una negociación dialéctica y sin una resignación reconfortante. Quiere una nueva cosmología hecha de elementos determinados, una iluminación, una especie de *satori*. Oliveira asemeja esta acción a su juego de la infancia de la rayuela (la versión argentina, la cual va desde la «tierra»

hacia el «cielo») o a los mandalas orientales; un progreso espiritual en el cual elimina posiciones a lo largo de un diseño trivial para encontrar el cuadrado correcto, el ángulo preciso, el centro sin importar que tan excéntrico sea, en alguna parte o en cualquier parte. Aunque ama mucho a La Maga, se aleja de ella debido a una mezcla obscura de razones. Tal vez porque ella, simple y mágica como su nombre, ya alcanzó «esas terrazas sin tiempo» sin siquiera saberlo o incluso intentarlo y su amor y cercanía solo subrayan la imposibilidad que tiene Oliveira de ir más allá de sí mismo; o tal vez porque ella se trae a su bebé Rocamadour y el *ménage à trois* deprime y asquea a Oliveira; o tal vez porque una vez llegado a cualquier estado de reposo él debe seguir moviéndose. De cualquier manera, cuando Olivera descubre que el bebé se ha muerto durante una reunión del Club, no revela este hecho y deja que una conversación aburrida continúe. El escándalo resultante sólo intensifica una separación que ya había comenzado. Oliveira busca otras relaciones, las cuales lo devuelven al punto de partida. Se oye a sí mismo denunciarse una y otra vez como inquisidor humano, lo rechazan y se auto-rechaza del Club y, finalmente, después de que la policía lo encuentra en una postura muy indecente con una vieja *clocharde* borracha, es deportado de regreso a Buenos Aires. Allí, por pura conveniencia, se muda con Gekrepten, una Penélope estúpida pero devota, y retoma su vieja amistad con Traveler, quien nunca ha abandonado la región del Río de La Plata. Traveler y su esposa Talita emergen como dobles opuestos de Oliveira y La Maga, similares en espíritu pero unidos y contentos en su lugar. A pesar de su indiferencia aparente, Oliveira permanece cerca de la pareja como un espectador fascinado e inquieto, y ve cada vez más en Talita a la nunca olvidada Maga, quien ahora podría estar muerta. Ellos le consiguen a Oliveira un empleo en el circo donde trabajan, y cuando los dueños deciden naturalmente comprar un manicomio, los tres comienzan a trabajar ahí. Oliveira, quien sólo quiere hablar a medias de sus objetivos, se siente cada vez más arrinconado, y sufre una crisis. Por un momento, comienza a confesarse con Talita, luego rechaza una conducta humana y se retira a su cuarto del manicomio para repeler un posible ataque de Traveler. Oliveira va de la palabra a la construcción, se refugia en una barricada detrás de trampas de hilos, ollas de agua y balines desperdigados por el suelo. Los dos amigos se confrontan a través de la barricada. Si Traveler trata de someter por la fuerza a Oliveira, éste podría o bien tirarse por la ventana o hacerse a un costado y dejar que Traveler caiga. Hablan y llegan tal vez a un acuerdo, y Oliveira se queda solo apoyado en el marco de la ventana, por donde mira hacia abajo a los otros que están en el patio (y probablemente piensen que está loco), siente un estado momentáneo de bienestar, y también la sospecha de que lo mejor sería saltar y terminar con todo en ese mismo momento y lugar.

Así concluye la narrativa principal (capítulos 1 a 56, casi dos tercios de la novela), el destino final del protagonista no se detalla. En una nota preliminar, Cortázar asevera que *Rayuela* es muchos libros, pero principalmente dos: uno es la narrativa principal; el otro es la misma

narrativa en el mismo orden, pero con casi cien capítulos más en la parte de atrás del libro, los cuales se insertan aquí y allá de acuerdo con un orden numérico preciso que el escritor entrega. Muchos lectores y críticos han interpretado esto como una directiva para leer el libro dos veces, pero Cortázar ha insistido desde entonces en que sólo estaba proponiendo dos alternativas. La primera da cuenta de manera más o menos directa de los eventos esenciales, y probablemente sea suficiente para satisfacer a lo que él llama *lector hembra*, el cual espera pasivamente una historia convencional. La segunda es una colección más heterogénea de materiales, más cercana a las notas y borradores tentativos y contradictorios de un trabajo en gestación, hecho que incitará al lector capaz de aceptar el desafío a intervenir de un modo más activo y ayudar a completar las posibilidades latentes del libro. El orden que Cortázar sugiere puede ser, como uno de sus personajes dice, «la manera en que a mí me gustaría releerlo». Pero una vez que todos los fragmentos se conocen, se pueden y deben revisar en cualquier variedad de combinaciones, hecho que revela de manera más y más orgánica la red implícita de paralelismos, ecos y contrastes. En la realidad de «coordenadas puras» no hay progresiones fragmentadas.

Muchos de los capítulos adicionales constan de apenas unas pocas líneas. Algunos explican ciertos huecos y alusiones de la narrativa principal (sobre todo en París), de los cuales el resto deben ser supuestos por el lector. Otros son citas de libros o diarios que pueden servir como glosarios o fuentes, y también notas y pensamientos de Oliveira. Pero el más importante de estos capítulos extra corresponde al escritor Morelli, el autor favorito del Club, quien aparece momentáneamente en la narrativa principal como un anciano desconocido atropellado por un auto. Por capricho, Oliveira lo visita en el hospital, donde descubre quién es realmente. Morelli le entrega a Oliveira la llave de su departamento y le confía una serie de manuscritos fragmentados y numerados para que sean archivados con otros en su departamento. Muchos capítulos adicionales también presentan notas de Morelli sobre la literatura, especialmente sobre cómo escribir una anti novela como *Rayuela*: un *collage* cómico, anti climático y anti estético desprovisto de psicología; una fachada rota que el lector como *voyant* y no como *voyeur* debe penetrar y llenar al inventar un orden como el Edén perdido o la armonía milenaria buscada por Morelli, por Oliveira y por Cortázar.

Rayuela construye un entramado completo en espiral de estas ideas, con lo cual también busca tejerse dentro y fuera de sí misma y eludir los contornos fijos de un libro convencional. Nosotros nos volvemos, por supuesto, parte de ese entramado. Morelli se suma a medida que su *oeuvre* invita a la comparación con *Rayuela*. Y esta comparación se funde con la tarea de ordenar acciones y pensamientos de Oliveira, ya que las metas y el estilo de ambos es similar y, en algunos capítulos, ni siquiera sabemos con exactitud quién de los dos está especulando. También es pertinente notar que los capítulos designados para seguir al 56 en una alteración sin fin son como refracciones de cada uno. Estos capítulos muestran a Oliveira como

un inválido o un loco, siempre con los ojos cerrados buscando luces y patrones caleidoscópicos o saboreando sensaciones de una manera oscura y diferente mientras que el personal del manicomio, sus amigos o la doméstica Gekrepten le siguen la corriente. Al final del capítulo 54, Oliveira siente que ha alcanzado el centro del mandala, «una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los vueltos hacia adentro reconocían y acataban.» El caleidoscopio sugiere, por supuesto, la figura. ¿Se ha alienado Oliveira sin remedio en relación a los demás? ¿Ha encontrado finalmente su visión múltiple, su «tercer ojo»? Si es así, esto también significaría que él no es sólo protagonista sino también autor y lector de *Rayuela*, ya que una visión de la vida como *figura* lo convertiría de inmediato en creador intuitivo y participante, una conciencia reprimida y despersonalizada que contempla a su yo anterior como un mero entero. La circularidad inherente en la novela correspondería entonces a un estudio de la memoria, y su estructura abierta y variable a la virtualidad interminable del orden concebido, amplio pero nunca completo, siempre señalando hacia algo que se encuentra más allá de las palabras yuxtapuestas. En este sentido, *Rayuela* no solo sería una continuación de los esfuerzos del moribundo Morelli, sino también una contraparte verbal y más grande del laberinto absurdo que Oliveira le construye a Traveler, en el cual trata de atraer y mantener a la distancia a la vez *son lecteur, son semblable, son frère*, de sacudirlo para que vea las cosas de manera diferente y evitar que imponga categorías comunes, como podría hacer un lector ordinario que se «identifique» convenientemente con el protagonista.

¿Cómo puede uno juzgar una obra que, en nombre de la liberación total del hábito mental, sugiere que su obscuridad o inmovilidad podría sólo ser nuestra incapacidad de leer entre líneas, o de reconocer las *figuras* presentes, como en un enorme test de Rorschach? Por mi parte, yo he intentado trazar un patrón plausible para luego realizar, con un criterio hedonístico que sin duda corresponde al *lector hembra*, una antología personal de selecciones. Anteriormente me he referido a menudo a diálogos o escenas dramatizadas. Más admirables aún son ciertos diálogos azarosos, demasiado complejos para analizar aquí, que funcionan como ejercicios de comedia verbal, parodias de algún ritual solemne y ridículas alegorías todo en uno. El mejor, en mi opinión, es el capítulo 41, en el cual Talita gatea sobre un puente improvisado de tablones entre los cuartos de hotel de Traveler y Oliveira para entregarle yerba mate y clavos a su amigo, en medio de tonterías elaboradas y conversaciones ingeniosas. Una caricatura muy entretenida de los tópicos de la trascendencia, del doble y de la mujer como mediadora mágica. La red de episodios de espíritu similar, ricos en alusiones múltiples y *pathos* de comedia, retiene concretamente algún sentido de esa simultaneidad que Cortázar llama *figura*. Al resto del libro, especialmente su filosofía interminable, su mística lírica y rapsódica de París, su muestrario ingenuo de bohemia y su abundante listado de todos los artistas selectos a quienes los personajes adoran, lo encuentro más o menos tedioso, incluso considerando el marco esclarecedor que aporta. Allí,

con demasiada frecuencia, Cortázar es verboso, profético y artificial, con una falta de ironía sorprendente.

Sin embargo, Cortázar en su mejor faceta no tiene igual al día de hoy entre los escritores latinoamericanos al movilizar las fuentes del castellano hablado contra el peso muerto de retórica que todavía asfixia a menudo los usos literarios de ese lenguaje. En sus manos, la manera de hablar propia de Buenos Aires; con su variedad e ingenio urbano, se vuelve un instrumento flexible de humor y de insensatez, accesible para todos los lectores de habla hispana. Debido a que el inglés es un idioma mucho más libre, y se ha visto beneficiado desde hace ya mucho tiempo de estas libertades, incluso una traducción más fiel (y la traducción vivaz y por momentos ingeniosa de Gregory Rabassa es relativamente fiel) no pudo expresar el efecto fresco que tuvo el logro de Cortázar en esta área. *Rayuela* es la primera anti-novela verdaderamente contemporánea escrita en castellano, una valiosa renovación en el continente americano de la búsqueda demente propuesta hace siglos en España por el anti-novelistas más grande de todos.

Referencia electrónica || Irby, James. E. «Rayuela» y otros juegos de Cortázar». Trad. Elvio Bracco. *Hyperborea*. 1 (2018): 198-206. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/rayuela-y-otros-juegos-de-cortazar-95>