

# *Rayuela:* un incendio patafísico

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

Desde sus inicios, la obra de Julio Cortázar se distingue por la experimentación narrativa en la que sus personajes parecen desdoblarse en otros personajes y en otros relatos, manteniendo entre ellos una identidad que se reencuentra en otros nombres y escenarios, donde lo cotidiano es fantástico y lo fantástico cotidiano. Obra en la que pareciera alentar al lector a ser uno más de los participantes de sus relatos. Experimentación que, de diversos modos, se condensa en su emblemática novela *Rayuela* de 1963. La secuencia *Persecución-toma-expulsión* aparece de manera intrínseca en sus historias, en las que sus personajes persiguen algo que no encuentran, y encuentran, sorpresiva y maravillosamente, lo que no buscaban. La Maga-Morelli-Talita es, en esa su *Rayuela* de las permutaciones, a la vez, el viaje a su paraíso perdido y su consecuente expulsión, por no entender la clave mágica de su reflexión última: no hay que contemplar meramente el cuadro, hay que *estar* en el cuadro.

## Abstract

Since its inception, the work of Julio Cortázar has been distinguished by narrative experimentation in which his characters seem to unfold into other characters and other stories, maintaining an identity between them that is found again in other names and settings, where the everyday is fantastic and the fantastic everyday. Work in which he seems to encourage the reader to be one of the participants in his stories. Experimentation that, in various ways, is condensed in his emblematic novel *Rayuela* from 1963. *Persecution-take-expulsion* sequence appears intrinsically in his stories, in which his characters pursue something they do not find, and find, surprisingly and wonderfully, what they were not looking for. La Maga-Morelli-Talita is, in that her *Rayuela* of permutations, at the same time, the trip to her lost paradise and her consequent expulsion, for not understanding the magic key of her ultimate reflection: one must not merely contemplate the painting, you have to *be* in the picture.

**Palabras clave:** el lector activo, la patafísica, la lógica del absurdo, el lector estéril, la Maga.

**Key words:** The active reader, pataphysics, the logic of the absurd, the sterile reader, the Maga.

**Para citar este artículo:** Gómez Carro, Carlos, "Rayuela: un incendio patafísico", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 127-145.

---

**E**n 1962, Umberto Eco publicó *Obra abierta*, estudio de corte teórico que tuvo una gran repercusión en esos días, y aún la tiene. Lo que, esencialmente, resalta el libro de Eco es que las obras artísticas, especialmente las hechas a partir de la segunda mitad del siglo xx, están concebidas bajo la necesidad de que el espectador o el lector las concluyan. Demandan la participación de su interlocutor. Hacia 1968, Roland Barthes será aún más enfático y declara "la muerte del autor"; ya no será más el autor el propietario de la obra. No es el autor quien escribe, razona, o la época o un narrador superpuesto como alter ego de su aparente creador, sugiere Barthes, sino el lenguaje mismo. Desaparecen las influencias entre autores y lo que sucede ahora es la *intertextualidad* del lenguaje (concepto acuñado por Julia Kristeva, en 1967, que después quiso modificar por el de *interposición* sin mucho éxito) en la que la que el diálogo entre autores de distintas épocas, a partir de las lecturas recíprocas, es desplazado por el diálogo que se produce entre los mismos textos: el lenguaje es quien nos habla, el *logos*, como lo anunciara Barthes.

El caso es que, con Eco, la aparición del lector como parte del proceso creativo sucede antes de que la crítica misma lo sospechara. Como casi siempre, el arte es ya, en sí, una vanguardia del pensamiento. Incluso, podemos advertir que esta nueva postura crítica que procura seguirle los pasos a los artistas dota al lector de poderes que antes no se le suponían y le quita al autor, al menos, la propiedad absoluta de la obra. Sea como sea, un escritor como Julio Cortázar (1914-1984) emplea esta técnica de manera deliberada desde el origen de sus obras: sabe que el lector existe y lo inquiere a participar del misterio narrado. Influido, en un principio al menos, por Jorge Luis Borges y Edgar A. Poe, en una extraña entrevista concedida a Rita Guibert para *Life* (1969) extenderá esa influencia a un nutrido grupo heterogéneo de escri-

tores que, como él mismo indica, es una muestra que habría podido extenderse más aún:

En otras ocasiones he hablado de los autores que influyeron en mí, de Julio Verne a Alfred Jarry, pasando por Macedonio, Borges, Homero, Arlt, Garcilaso, Damon Runyon, Cocteau (que me hizo entrar de cabeza en la literatura contemporánea), Virginia Woolf, Keats (pero este es terreno sagrado, numinoso, y ruego al linotipista que no escriba luminoso), Lautréamont, S.S. Van Dine, Pedro Salinas, Rimbaud, Ricardo E. Molinari, Edgar A. Poe, Lucio V. Mansilla, Mallarmé, Raymond Roussel, el Hugo Wast de *Alegre y Desierto de piedra*, y el Charles Dickens del *Pickwick Club*. Esta lista, como se comprenderá, no es exhaustiva y más bien responde a lo que la UNESCO llama el método de muestreo; en todo caso se advertirá que no nombro a prosistas españoles, sólo utilizados por mí en casos de insomnio con la excepción de *La Celestina* y *La Dorotea*...<sup>1</sup>

En 1946, se da la feliz circunstancia de que su primer cuento, "Casa tomada", fuera publicado bajo el escrutinio favorable de Borges, director en 1946, año original de la publicación del relato, de la revista *Los anales de Buenos Aires* (ni mandado a hacer: el relato transcurre en un Buenos Aires posterior a 1939). Borges le habría dicho que regresara en unas semanas para darle su veredicto, lo cual Cortázar hizo con la novedad de que supo que su relato sería publicado.

Acerca de ese primer cuento, Cortázar refirió las circunstancias de su nacimiento. Habría despertado de madrugada a causa de una pesadilla en la que soñaba que algo indefinible lo cercaba. A esta circunstancia, relevante dentro del cuento y en gran parte de su narrativa (incluso, en su vida misma), decidió añadir un personaje femenino y una casa bonaerense dotada de cierta opulencia y amplitud. Del narrador homodiegético (narra y cuenta) no sabemos su nombre, es hermano de Irene (tejedora incansable, lo que cualquier lector avisado relacionará con las tareas de Penélope, en su larga espera de veinte años del ingenioso Odiseo) y ambos habitan, solitarios, la antigua propiedad, ya entrados en los 40, quienes formaban, a fuerza de compartirlo todo, un "silencioso matrimonio de hermanos". Silencioso y prudente matrimonio (conversan lo estrictamente necesario), pues, a pesar de la cercanía y ausencia de contacto social (no hay alusión directa a ningún otro personaje), más aún en caso de ella, sintomáticamente, pues nunca sale de la casona.

<sup>1</sup> Véase Rita Guibert, para *Life*, <<https://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>>.

Desconocer el nombre del hermano narrador no es lo único que el autor omite de manera deliberada (cualquiera puede imaginar a Cortázar en su sueño), sino definir lo que, en dos momentos centrales del relato, “toma” la propiedad de los hermanos de manera abrupta, sin que se le dé al lector una explicación explícita de qué o quiénes lo hacen (aunque los hermanos sí parecen saberlo), de ahí que sea, en efecto, una obra “abierta”, pues deja al lector la tarea de desentrañar su identidad y trasfondo. Una casa que habían construido los bisabuelos, dejada a los abuelos y a los padres de la pareja de hermanos; estos como últimos moradores de la residencia, con la tibia posibilidad de que unos parientes lejanos terminaran con ella. La mitocrítica ha aportado páginas sugerentes entre este desalojo de los hermanos de la casa familiar y la que el mito adánico sugiere acerca de la expulsión de la pareja humana originaria (Adán y Eva, en rigor, son hermanos, pues proceden de la misma “carne”) del Paraíso terrenal. El tema del incesto cobra, sin ser explícito, un papel relevante en ambos relatos.

Muy sugerente el final, pues, aparte de ser *expulsados* de la casa, por vez primera en el cuento, el hermano (*alter ego* del Cortázar que reconstruye su sueño, advertimos) *toma* de la cintura a su hermana, quien llora. ¿Llora porque les han arrebatado la casa? Podría ser, pero también porque, por vez primera en el relato, su hermano la rodea por la cintura, ya sin las interdicciones familiares a las que estaban sometidos dentro de esa estancia, por lo que podrán consumir, tal vez, su “silencioso matrimonio de hermanos”. En cierto modo esa es la paradoja propuesta por su autor: los hermanos colaboran en su expulsión o la aceptan con velada ilusión. Lo mismo que la pareja originaria del Paraíso: expulsados, sí, pero ya sin sus hojas de parra y sin el escrutinio directo de su Creador, sin el que podrán inventar, quizá, otro paraíso, de ellos y no de Él.

No obstante, más allá de ser una obra “abierta”, la interpretación política acerca de ese cuento primigenio de Cortázar es la que ha predominado; sobre todo a sabiendas del autoexilio que se impuso Cortázar en 1951, al salir del país austral e irse a vivir a Francia el resto de sus días. Interpretaciones al estilo de Jaime Alazraki, Juan José Sebreli o David Viñas, que advierten un simbolismo en “Casa Tomada”, acerca de la irrupción de la clase trabajadora (el “peronismo”, nada menos) en la historia argentina, del que habría huido el autor de *Rayuela*, en una postura inicialmente conservadora (que, bajo esta interpretación, habría dado un giro radical después).<sup>2</sup> Sea como sea, las inter-

<sup>2</sup> Véase Claudia Macías, “La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar”, *Revista de Letras*, Sao Paulo, 2016, pp. 31 y 36. <file:///C:/Users/Carlos%20G%C3%B3mez%20Carro/Downloads/Artigo+02.pdf>

pretaciones que propicia ese primer relato de Cortázar son un juego de baraja en las que pueden acomodarse las cartas de diversos modos. En este cuento ya introduce Cortázar algunos de los elementos centrales de su narrativa: toma y expulsión.

Cortázar no dejó de alimentar su estilo con lo que bien podríamos llamar una experimentación, incluido el intercambio onírico de identidad, ya sea en el tiempo o el espacio, dentro de los límites de la verosimilitud literaria que propicia el relato fantástico, y contando siempre desde una perspectiva lúdica. En el 52 publica *Bestiario* (libro donde está incluido el relato "Casa tomada") y en 1956 un segundo volumen de relatos, *Final del juego*. La edición inicial de este libro fue hecha en México, en la colección Los presentes, que coordinaba Juan José Arreola. Quizá, porque Cortázar, en lugar de establecerse en París, como sucedió, en su imaginario (al menos, hasta los años 40) flotaba la idea de migrar a México, de ahí que (posiblemente) algunos pasajes de su obra (especialmente las iniciales) estén poblados de estampas mexicanas. No obstante, a México arribó por primera vez hasta 1975, en donde publicó ese mismo año un simpática novela-folletín-historieta denominada *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de connotaciones "aztecas", como él mismo señalaría.

En *Final del juego*, anotaba, aparecen algunos relatos arquetípicos de su obra. "La noche boca arriba", por ejemplo, se desarrolla en un lugar indefinido, pero que podemos suponer con cierta seguridad de que es en México. Un motociclista es atropellado sin aparentes consecuencias. Aun así, es llevado por precaución a un hospital para una revisión de rutina. En el nosocomio tiene un sueño recurrente que continúa cada vez que duerme. El sueño adquiere autonomía discursiva, como es común en los sueños, pero lo extraño es que parecen capítulos de un serial, lo que ya no es tan común. Cada vez que el personaje sueña continúa la historia, al punto de temer dormir, pues lo que sueña es angustiante. De modo simultáneo, su caso médico parece adquirir una gravedad inesperada. Se suceden los estudios en la unidad hospitalaria, donde es retenido: se crea en su vigilia un relato paralelo al del sueño, cada uno con su propia incertidumbre. La dualidad alternada construye el relato y que aquí incorpora en la estructura de su narrativa. El personaje se sueña en los tiempos de la "guerra florida", expresión ideológica con la que los mexica (pueblo dominante de la Mesoamérica prehispánica, anterior a la Conquista) justificaba las sucesivas invasiones que hacían a los pueblos sometidos por su tutela, no sólo para el lucro económico, lugar común de todo imperio, sino que añadía la toma de víctimas propicias (*expulsadas* de sus comunidades) para rendir culto, con sus sacrificios rituales, a los dioses tutelares del pueblo

invasor. En el sueño, el personaje (del que otra vez desconocemos el nombre) es *perseguido*, atrapado (*tomado*) y llevado a la pirámide de los sacrificios. En su vigilia, pasa de una situación de mera rutina a complicaciones cada vez mayores que lo llevarán, boca arriba (como en su sueño paralelo), a la sala de urgencias. Sueño y vigilia adquieren el mismo peso narrativo, para asombro del lector, quien es un testigo silencioso, hasta que el personaje advierte que su verdadera realidad es la del sueño, antes que la supuesta vigilia. Su realidad, su verdad, es que es encaminado a las escaleras del templo para que su corazón sea donado a los dioses.

Así como la casa de su primer relato fue “tomada”, en “La noche boca arriba”, la realidad de la vigilia (que solemos suponer es la “verdadera”) es desplazada (*expulsada*), de manera inesperada, por el sueño. Otro de los relatos de esa colección de 1956 es uno más de tema “mexicano” (ya advertimos la curiosa obsesión que tuvo algún tiempo el joven Cortázar por establecerse en México), “Axólotl”. El título alude al nombre de un pequeño anfibio característico de la zona lacustre de la capital mexicana, la ciudad situada, en su origen mítico, en medio del lago de la luna. La peculiaridad del axólotl es que su vida transcurre en una inacabada metamorfosis (México es un *entre*, diría Paz), esa adolescencia perpetua que persiguió a Cortázar un largo periodo de su vida, y que Fuentes y Vargas Llosa, entre otros dan cuenta desconcertada de ella; figura (la del anfibio, que ha sido empleada, en ocasiones, para explicar la identidad mexicana: ni indios ni europeos (o salvajes y civilizados, si se quiere), sino una perpetua metamorfosis entre ambos detenida en un *entre*). La narración, no obstante, ocurre en París, donde su autor ya se ha instalado (se muda a esa ciudad, señalábamos, de manera definitiva en 1951) y su personaje comparte su irresistible manía de deambular por doquier en los secretos de la capital francesa. Un curioso infatigable, como lo son Horacio Oliveira y la Maga en su novela *Rayuela* (1963). En “Axólotl”, el personaje se detendrá, no obstante su deambular, en un acuario, porque una de sus peceras resguarda al peculiar anfibio dorado. Doble atracción por el horror y el misterio. Sus visitas al acuario parisino se hacen cada vez más frecuentes, pues algo de aquel ajolote (el nombre castellanizado del axólotl), que permanece detenido en la pecera, inalterable, desde una secreta eternidad parece mirarlo también. Hasta que sucede un extraño fenómeno. No sólo ve al anfibio, sino que es tanta su concentración que él mismo se ve desde la pecera, desde los ojos de aquella criatura. De hecho, el narrador nos cuenta esta circunstancia en retrospectiva, cuando lo narrado ya ha ocurrido. Atrapado en ese cuerpo dorado mira cómo él mismo se aleja del acuario, volverá ocasionalmente su yo humano hasta a nunca regresar. El personaje, diríase en mexicano, es poseído por

su nahual, mito de las regiones centrales de México, en el que, en un acto de brujería, una persona puede tomar el cuerpo de una bestia, para después recuperar su condición humana. Aquí la bestia es quien *toma* al humano. Persecución-toma-expulsión se vuelven claves en la narrativa cortazariana.

En "Lejana" (*Bestiario*, 1952) ya ejercitaba Cortázar este juego de la transmutación en su otro que en alguna parte lo espera, variante de la *expulsión*. En este caso es entre una mimada joven argentina, bonaerense, Alina (a quien fascinan los palíndromos) y una mujer humilde y maltratada que vive en el Budapest de los sueños de su "otra". Como en los relatos aludidos, el sueño es recurrente y progresivo. La circunstancia se convierte en una obsesión de Alina, hasta que, ya casada, viaja a Hungría para intentar encontrarse con la mujer del sueño. Ambas saben que lo harán en la mitad de un puente. Se abrazan y... ocurre la metamorfosis, la trasposición (la "intertextualidad" vivencial), la *expulsión*. Alina ve como ella misma se aleja "lindísima en su traje gris", mientras que es ella, ahora, la mujer de sus sueños y se queda a sufrir los maltratos padecidos por aquella mujer. ¿Se soñarían después?

En "Continuidad de los parques" (relato de la segunda edición ampliada de *Final de juego*, 1964), su autor pareciera culminar ese proceso de experimentación que iniciara con su primer relato. No conocemos el nombre del protagonista (otra vez), pero sabemos a lo que se dedica. Es un hombre de negocios que llega a su finca de fin de semana con la intención de continuar la lectura de la novela que, días antes, había iniciado. Es un lector obsesivo, esa es su gran pasión, no los negocios ni siquiera el latifundio en el que, presumiblemente, se encuentra esa finca a la que llega en tren. Algo notable del cuento, célebre sin duda (se ha dicho que es el cuento más estudiado del mundo, nada menos) es su economía narrativa. Exuberante en la doble realidad que nos cuenta (dualidad alternada que, hemos advertido, es una de las características de su narrativa fantástica), pero su extensión literaria apenas si es mayor a la de una cuartilla. El potentado, apenas llega, le escribe una carta urgente a su apoderado (no está entre sus prioridades hacerse cargo directo de sus negocios), discute con el mayordomo una cuestión de "aparcerías" (clave para entender el cuento), y tan pronto como puede sube a su despacho (que mira, con sus grandes ventanales, al "parque de los robles") para leer los últimos capítulos de la novela que, en el camino, lo ha subyugado. El sillón de terciopelo verde (al que sintomáticamente acaricia) lo coloca de espaldas a la puerta (le interesa más esa "otra" realidad narrada y ya sabremos por qué, en ese juego de dualidades y conversiones), los cigarrillos al alcance de la mano y, ahora sí, los últimos capítulos de la novela. Ve a los amantes reunirse por última vez "en la cabaña del monte" (no es la última vez, sino la última ocasión en esa cabaña, se nos

dice implícitamente). Ella llega primero, recelosa (es una relación sórdida); después “él”, con una herida en el rostro que ella intenta subsanar con sus besos. La aparta: esa vez se reúnen para ultimar el plan que es deshacerse del intruso, el esposo de ella. Repasan todas las posibilidades y las coartadas del crimen perfecto. Salen. Ella se aleja hacia el sur con el “pelo suelto”. Él, en sentido opuesto, llega a las inmediaciones de la casa (donde reside el esposo con su amante). “Los perros no debían ladrar y no ladraron”. ¿Por qué? Casi le espeta Cortázar al lector la respuesta: porque lo conocen, lo reconocen. El mayordomo no estaría y no está (se lo ha dicho la mujer). Entra a la casa, pero sólo la ubica por las indicaciones que recuerda de su amante, pues (se infiere) nunca ha entrado en la rica propiedad: no pertenece al círculo social del dueño ni de ella. Es un “proletario” que alimenta a los perros del amo (de ahí que, reitero, no ladren al verlo). *Tomará* la casa. Los escalones del porche, después la sala, la escalera alfombrada. Sube. Nadie en las primeras habitaciones. El cuchillo agazapado en la mano (el cuchillo es su instrumento de su trabajo proletario, más que un arma). La puerta del salón, un sillón de terciopelo verde: el hombre leyendo la novela, cuyo asunto es, precisamente, lo que le ocurre en ese mismo instante y en ese lugar (dice Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...”):<sup>3</sup> literatura y realidad se funden. El uróboro se come su cola y el lector, asombrado, es testigo de la suerte del lector. El “obrero” sustituirá al empresario como “nuevo” dueño de esa nueva “casa tomada”. El relato esconde una lucha de clases donde el obrero triunfa (Cortázar está de su parte) sobre el burgués. De ahí que el cuento apunte “el último encuentro en la cabaña del monte”, pues el siguiente será en otra parte: el proletario, previsiblemente, asesina a su amo. Pero la apariencia “fantástica” del relato se aparta completamente del discurso panfletario, de obviedades, de manera que el lector debe colaborar para descubrir el trasfondo político del relato (estamos hablando del 62, cuando la Revolución cubana está en pleno auge). Lo fantástico cobra cartas de realidad. De ahí que “Continuidad de los parques” reúna todas las experimentaciones que hasta entonces había desarrollado Julio Cortázar, especialmente, en su narrativa breve.

La lección que había sugerido Borges como elemento estructural de todo buen cuento, de que debe planearse a partir de su final, para después crear una historia que, de manera sorpresiva, lleve a ese final, en “Continuidad de

<sup>3</sup> J. L. Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 472.

los parques”, adquiere su expresión definitiva. Teoría y práctica narrativa son lo mismo.

Su novela *Rayuela* (1962) es, en varios sentidos, esa experimentación de Cortázar, quizá con la que concluye un ciclo iniciado con su primer relato. Pero esto es una novela y exige sus propias reglas, distintas a las del cuento. Cortázar se referirá a ello con una alegoría boxística: “La novela siempre gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por nocaut”.<sup>4</sup> Mientras que en el cuento, la economía verbal es un imperativo, en la novela es prolijo en los detalles. En *Rayuela* (nombre del juego infantil que en México llamamos *avión*), como novela, Cortázar “gana” por muchos puntos; en sus cuentos, el nocaut suele ser contundente. Exuberante en su desarrollo, la novela, como juego experimental de diversas dimensiones, su autor agrega a lo ya hecho, la permutación de sus capítulos; juego por el que se le reconoce de modo universal: la posibilidad de leerla en cualquier orden. El caos aparente que es otro orden: el Orden. Y aunque no lo sugiera en su inicial “Tablero de dirección”, donde propone las diversas lecturas que la novela le ofrece al lector, quizá, la más sugerente es una que sólo está implícita: leer, alternadamente, las dos partes de más relieve, en términos narrativos, de la obra: “Del lado de allá” y “Del lado de acá” (adocenados por la varia miscelánea de “De otros lados”). De hecho, El Horacio que camina en ese París de fantasía que inventa junto con los otros personajes, no deja de pensar en Buenos Aires,<sup>5</sup> sus amigos y paisajes; y a la inversa, en ese Buenos Aires por el que deambula en la segunda parte formal, no deja de percibirse la nostalgia por el París donde habitaba con los amigos del Club de la serpiente y la Maga. Camina en París y sus pasos resuenan en Buenos Aires; Y a la inversa, el calor que lo agobia en la capital argentina y del que se defiende aludiendo a un frío insoportable, lo llevan a su inseparable canadiense, abrigo que resistía el frío y la llovizna de la “ciudad luz”. Unos versos de Octavio Paz (“Aquí”, de los más límpidos del poeta), son el capítulo 149 de la novela, pero, sobre todo, anuncian esa dualidad alternada y nostálgica:

*Mis pasos en esa calle*  
Resuenan  
En otra calle

<sup>4</sup> Véase “Julio Cortázar, historia de puños y letras”, en *El Gráfico* (alude a la nota de Cortázar del 7 de abril de 1973 en ese diario): <<https://www.elgrafico.com.ar/articulo/0/1316/julio-cortazar-historia-de-punios-y-de-letras>>.

<sup>5</sup> “En París todo le era Buenos Aires”. J. Cortázar, *Rayuela*, México: Alfaguara, 1992, p. 31.

Donde

Oigo mis pasos

*Pasar en esta calle*

Donde

*Sólo es real la niebla.*<sup>6</sup>

Los capítulos de la novela son como estampas fotográficas de una película que pueden ser editados y transmutados de los modos propuestos. No obstante, si jugáramos con ellos y los enlazáramos, la estructura narrativa con la que se experimenta se acerca en grado sumo a la construcción que pocos años antes elaborara Juan Rulfo en su *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo, como en gran medida la Novela de la Revolución mexicana, está escrita a partir de "instantáneas" (nombre que empleara para designarlas Antonio Castro Leal, en su prólogo de *La novela de la Revolución mexicana*, y que advierte como novedad narrativa en *Los de abajo* de Mariano Azuela, novela inaugural del género), relatos breves que en sí concentran ya una historia mínima, una "instantánea", como aquellas que popularizara en su momento las fotos hechas por una Kodak. En la novela de Rulfo, se recordará, se construye por dos relatos que, como vías de un tren, se le presentan de modo simultáneo al lector, pero que obedecen a dos tiempos distintos (con el pueblo de Comala como escenario) que el lenguaje narrativo une. Por una parte, la búsqueda del padre, como tema, que emprende un hijo no reconocido, Juan Preciado, en su viaje a Comala, y, por otra parte, la historia de ese padre, cuyo nombre da título a la novela; su encumbramiento como amo y señor de Comala, y su asesinato por parte de uno de sus tantos hijos, medios hermanos de Juan Preciado. Ambas novelas (la de Rulfo y Cortázar), visto así, son un conjunto de estampas-capítulos con las que el lector hace su juego interpretativo.

La historia lineal de *Rayuela*, en sí, no es compleja. No así su intrincada construcción narrativa. Un grupo de foráneos, especialmente sudamericanos, "toman" París, en la primera parte de la novela, "Del lado de allá". Horacio Oliveira llega desde Argentina y de algún modo líder del Club, aunque sin ninguna pretensión de serlo, es el personaje principal, y su historia aglutina, da sentido, a la "rayuela" narrativa de la obra, junto con la Maga; es decir, los múltiples saltos entre las casillas o capítulos que conforman la obra. La primera parte termina con su *expulsión* de París, su paraíso. Regresará a su origen, el que habría sido "tomado", en la búsqueda infructuosa de la Maga, a quien

<sup>6</sup> Cortázar, *op. cit.*, p. 594.

ha extraviado para siempre, y sólo ocupa un lugar en la memoria, como su París de ensueño y Morelli, su maestro. Perdido por buscarla, pues en París la encontraba sin buscarla. A quien ama sin saber que la ama, pues la ama a pesar suyo. Más que Morelli, el centro de las disquisiciones del Club (el *Aleph* de la novela), es la Maga (Lucía) quien le da la principal respuesta a su vida zen: donde lo importante, suponen, es que nada importe, más allá de la exuberante referencialidad enciclopédica de sus miembros. Arduo camino de aprendizaje de un joven, Horacio Oliveira, que rebasa fácil los 40 (no obstante, su apariencia de muchos años menos, como la tuvo el propio Cortázar), y en los años 50 del París de la posguerra. Expulsado de París, después de una desconcertante aventura (como todas las que le ocurren) con un grupo de *clochads*, buscará a la Maga en Montevideo, antes de volver a recalar en Buenos Aires, del que habría sido expulsado antes; búsqueda vana, pues sabe que si la busca no la va a encontrar, así como al no buscarla inevitablemente la encontraba.

Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos [...] “Y si no me hubieras encontrado”, le preguntaba. “No sé, ya ves que estás aquí...” Inexplicablemente la respuesta invalidaba la pregunta...<sup>7</sup>

La experimentación es, también, un poco o un mucho “El jardín de senderos que se bifurcan”, de Borges. En una de las partes está con el Club de la serpiente o con Berthe Trépar (en una escena desquiciante); en otra, Horacio se suicida (o desiste del suicidio);<sup>8</sup> después (o antes) en un puente improvisado (imagen alucinante) con Traveler (su doble argentino) y su esposa Talita, o en el circo, para estar en otro instante en la cama con la Maga, con una cerveza tibia en la mano, asistiendo asombrado cómo ella contempla en un espejo su magnífica figura. En alguna más, comparte anécdotas con Morelli, a quien ha visto accidentarse y no reconocido, para después encontrarlo, junto con sus amigos serpentarios en el cuarto de un hospital, quizás a la espera de ser llevado a la pirámide de los sacrificios (todo es posible en esa “rayuela”), quien le muestra, en una de sus frases “morellianas”, que el centro alegórico del juego de esa rayuela mágica de permutaciones es la ruptura lúdica de la

<sup>7</sup> J. Cortázar, *op. cit.*, p. 45.

<sup>8</sup> Cortázar deja en el lector la opción abierta en el capítulo 56 de *Rayuela*.

prohibición: “Vamos a fumar, aprovechando que me lo han prohibido”,<sup>9</sup> les dice a los del Club en el hospital, al que, *sin buscarlo*, lo ha encontrado en una de sus intuiciones. La duplicación del juego con la Maga se repite con Morelli.

La búsqueda de Morelli representa una segunda velada influencia de Borges, entre otros autores, relacionable con el asunto mayor de “El acercamiento a Almotásim” (1935), alusiva a los enigmas de Zenón de Elea y de Henry James. En las charlas prolijas de los serpentarios se advierte su presencia, a través de una abigarrada citación de obras, autores y propósitos, y a quien feliz e inesperadamente encuentran en ese hospital. En este caso, Cortázar nos ofrece una espléndida variante puesta a la vista de todos, pero que sólo el lector inquisitivo podrá derivar dentro del laberinto de la novela. La verdadera identidad de quien todos buscan en su disertativo Zen (como en el caso de Almotásim) es nada menos que la “tonta” mujer que siempre estuvo ahí, con ellos, y a quien displicentemente explicaban los dilemas del principio de incertidumbre, las conjeturas de Poincaré, la divisibilidad del átomo, los versos de Mallarmé, la *science-fiction*, el cuadrado de Malevich y los Gauloises, Hermes u Horacio, las vueltas de tuerca de James, el río de Heráclito y los tigres de Borges, Baudelaire y sus flores, Barbey d’Aureville, la *Aurelia* de Nerval, el edicto de Nantes, la tumba de Maupassant... y todo lo decían, sin advertirlo, para el asombro de la Maga; para sentirse mejores que ella sin serlo. Ella, el verdadero *Aleph* de la *Rayuela*.

Hay momentos en los que esto se visibiliza. Cuando ella, amante del afortunadísimo Horacio Oliveira que no acaba de advertir su enorme suerte de estar frente al verdadero *Morelli-Almotásim*, cree estar sólo en medio de una pasión pasajera de la que habría que salir algún día, que podía ser cualquier día: “Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría)”.<sup>10</sup> Al menos eso creía, pero no. Él ya no pudo dejarla, pero ella sí; también a pesar de ella misma. Esa Maga que podía dar en la diana con los ojos cerrados, que, sin discursos, vivía la vida viviéndola; a diferencia de sus amigos del Club y de Oliveira, específicamente, para quien pensar ya era suficiente. Pensar en lo absoluto, cuando lo que había que hacer, si comprendemos a la maga, era *entrar* en lo absoluto. Se lo recalca en uno de los momentos en que ella es la “zorra mirando las uvas” (32) y juega con el cuervo:

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 42. En adelante, entre paréntesis, las páginas de esta edición de *Rayuela*.

–Vos no podrías –dijo–. Vos pensás demasiado *antes de no hacer nada*.<sup>11</sup>

–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 a el 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.

–Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás –dijo Oliveira.

–¿Por qué Santo Tomás? –dijo la Maga–. ¿Ese idiota que quería ver para creer?

–Sí, querida –dijo Oliveira, pensando que en el fondo la Maga había embocado el verdadero santo. Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: exactamente eso... (33).

Cortázar le confiara a Vargas Llosa, hacia 1969:

Yo no sé dónde empieza o termina lo real y lo fantástico: en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista (los cuentos de *Bestiario* por ejemplo), mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas.<sup>12</sup>

La Maga es para Horacio Oliveira el encuentro de lo cotidiano con lo fantástico, del sexo puro, bestial, con el amor; de la razón de ser de tanta vuelta de rueda entre el laberinto de libros de su biblioteca total. Una novela se define por sus momentos poéticos, pensaba Sabato. Cuando piensa en la Maga, Horacio se desliza en momentos verdaderamente poéticos:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegia por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un

---

<sup>11</sup> Las cursivas son mías. Igual que el obsesivo lector de libros, de “Continuidad de los parques”, quien encuentra la historia de su asesinato escrita en la novela que lee.

<sup>12</sup> M. Vargas Llosa, *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 85. *Apud*, Claudia Macías, *loc. cit.*

azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja. (46)

Cuántos misterios no encontró con esa Maga, cuya magia, precisamente, era hacer reales los pensamientos, a partir de algo que ambos compartían, pero que nunca compartieron con el resto del Club. El arte de la patafísica (la invención de Alfred Jarry, a quien sí reconoce Cortázar como una de sus influencias decisivas). El arte de lo imaginario, de lo absurdo imaginario. La existencia es un absurdo, lo es, de modo que sólo es posible romper ese absurdo realizando cosas absurdas, eso concluye Horacio, de ahí que en la novela se bifurque hacia las zonas límite de lo absurdo.

Recupero, pues para muestra bastan dos botones, un par de escenas plenas de ese absurdo imaginario y *patafísico*. La primera, situada en “El lado de allá”. Los amigos de Horacio conocen su manía por levantar cualquier objeto que en la distracción haya caído de sus manos, so pena de que alguien muy querido muera si no lo hace. En una ocasión, sentados a la mesa, se le pierde de la mano a Horacio un terrón de azúcar. A pesar de sus lados angulares, lo ve rodar hasta perderse lejos, en otra mesa. Sus amigos, que conocen de esa manía de Horacio, saben lo que pasará a continuación: se lanzará a la alfombra para localizar el terrón. Hurgará entre las mesas, entre los pies de los comensales de la mesa ajena, en su anhelada búsqueda. Algunos creerán que se trata de un objeto “precioso”, “una Parker, una dentadura postiza”, pero al enterarse de lo que se trata, el escándalo se prodiga, ante el evidente absurdo que rompe lo cotidiano. O que hace ver lo cotidiano como absurdo. Los pies de las comensales saltan como patas de gallinas, pues su escándalo es gallináceo. Se levantará Oliveira, finalmente, con el terrón y sentirá cómo, al regresar a su mesa, se disuelve en una sustancia pegajosa entre sus dedos.

El mozo se tiró del otro lado de la mesa, y ya éramos dos cuadrúpedos moviéndonos entre los zapatos-gallina que allá arriba empezaban a cacarear como locas. (22)

La otra escena patafísica que ha sido anunciada tiene que ver mucho con esa debilidad de Horacio de mirar el cuadro y no entrar en él que lo llevan a la inacción; de algún modo a lo Bartleby, el personaje de Melville y su encantadora frase de *‘I would prefer not to’* que define el no actuar, la pasividad de Oliveira (a menos que pierda de las manos un objeto), como la del lector de novelas de “Continuidad de los parques”. Transcurre en “El lado de acá”. Oliveira está en su habitación sin yerba (mate) y con los dedos hinchados por la absurda idea de enderezar unos clavos torcidos (ya después sabrá para qué

le servirán, razona). Su habitación queda justo enfrente del departamento que ocupan su doble argentino, su amigo Traveler, y la hermosa Talita, esposa de éste. Le pide Horacio a su amigo unos clavos y yerba. El calor inhumano les impide, aparte de los pisos que deben subir o bajar, ponerse de acuerdo en quién emprende la travesía, y deciden, en otro absurdo en el que Talita (56 Kg) se ve envuelta, montar un puente con dos tablas de madera que atraviese la calle. Como suele pasar, son ellas las de la acción, las que están en la habitación y no sólo viéndola. Talita atravesará ese puente fársico, de cualquier modo, con el evidente peligro de caer y sufrir un grave accidente, y aun así tiene el arrojo. No importa. El absurdo procede y las charlas patafísicas a tono también. Talita está sólo con la bata encima, después de un baño. Incómoda situación. Igual así es la encargada de cruzar ese río de asfalto para hacerle llegar la yerba y algunos clavos a Oliveira, que sólo obedecen a la patafísica de lo absurdo imaginario, de su “preferiría no hacerlo”:

...Vaya espectáculo a estas horas, y con los niños mirando.

—No tenía nada de malo —dijo Gekrepten, sin mucha convicción.

—Con las piernas al aire en ese tablón, mire qué ejemplo para las criaturas. Usted no se habrá dado cuenta, pero desde aquí se le veía propiamente todo, le juro.

—Tenía muchísimos pelos —dijo el más chiquito.

—Ahí tiene —dijo la señora de Gatusso—. Las criaturas dicen lo que ven. Pobres inocentes. ¿Y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora cuando las personas decentes duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres. ¿Usted se montaría en una madera, señora, si no es mucho preguntar?

—Yo no —dijo Gekrepten—. Pero Talita trabaja en un circo, son todos artistas.

—¿Hacen pruebas? —preguntó uno de los chicos—. ¿Adentro de cuál circo trabaja la cosa esa?

—No era una prueba —dijo Gekrepten—. Lo que pasa es que querían darle un poco de yerba a mi marido, y entonces...

La señora de Gatusso miraba a la chica de los mandados. La chica de los mandados se puso un dedo en la sien y lo hizo girar. (290)

*Persecución-toma-expulsión.* La patafísica sirve, nos obliga a imaginar de otro modo, pero no es suficiente. Eso parece decirnos Cortázar con su mágica *Rayuela*. Horacio *mira* el puente, Traveler también lo *mira*, la chica de los mandados *mira* a Talita en el puente y su dedo dando vueltas en la sien, los chicos *miran* el puente (y los “pelos” de Talita: inolvidable imagen para un crío). Sólo Talita *está* en el puente, como le insistiera la Maga a Horacio, cosa que éste ya no consigue practicar y su París desaparece y es *expulsado*: es su condena

por no comprender. Estar en el cuadro y no mirar el cuadro, para romper la secuencia que va desde la *persecución* hasta la *expulsión*, drama de los dubitativos, “sabios”, personajes de Cortázar. Talita y la Maga saben estar. Talita *ergo* la Maga. Ambas saben cruzar el puente. Cruzan el puente. No sólo lo miran. De ahí que el Cortázar cotidiano, el de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, cruzara su Rubicón y apoyara la loca e imprevista Revolución cubana. Su amigo Octavio Paz, ya en la profilaxis de la decadencia, se lo reprochó. Dejaron de ser amigos. Y Paz, quien alguna vez fuera trotskista, también extendió el reproche al Gabo. A éste, Paz le reconvinó su cercanía a Fidel Castro y su apoyo a la revolución de la isla mayor del Caribe: Eso no es propio de intelectuales, enfático, le dijo el mexicano. El Gabo patafísico le contestó: “es que yo no soy un intelectual, soy un sentimental”.

Con *Rayuela*, Cortázar experimenta con romper con un pudor tan enconado como el que tuviera Borges y expulsaba de sus exquisitos textos, y que pinta muy bien ese lejano pudor de los hermanos enamorados de “Casa tomada”. Su erotismo había sido escaso, casi como en Borges. En *Rayuela* lo abandona, sin faltar las sugerencias y evitar los excesos. No sólo al exhibir los “pelos” de Talita al escándalo de la moral de barrio. Si algo lo liga con la Maga son los besos “sucios” que ambos disfrutaban en un delirio estelar, y no sólo los poéticos. La escena de esa pérdida de su adolescencia contenida es más que memorable y supo Horacio habitar, por momentos, el otro lado de la luna:

Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede darle a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto de hotel. (42)

¿Podemos imaginar una situación semejante con los hermanos de “Casa tomada” después de abandonar la propiedad y tener que improvisar un refugio en un hotel de paso? Tal vez sí, pues sería congruente con la interpretación que aquí se le ha dado: la ruptura de la prohibición. No obstante, cuando escribe el relato, Cortázar aún no inventaba el lenguaje para nombrarla ni se

había apartado del pudor de tantos siglos heredado y que, en un principio, compartía con Borges. De ahí que con *Rayuela* condense todo un proceso de experimentación que van desde sus primeros relatos a esta novela, quizá la más emblemática de su generación y no sólo de él.

*Rayuela*, en su lectura lineal (la que inicia con “El lado de allá), es formidable (más, si la complementamos con los capítulos de la tercera parte, “De otros lados”). *Expulsado de París (su paraíso)*, decíamos, después de haber buscado a la Maga por todo París de manera infructuosa (ella, que resiente la aparente indiferencia de su amado, además de la muerte de su Rocamadour, y huye y huye, para nunca saberse más de ella y, tal vez, ni de sí misma), Horacio Oliveira regresa a Buenos Aires (“Del lado de acá”). Estamos ante la recreación del mito homérico del regreso de Ulises a Ítaca. Donde, como dice el tango, “veinte años no es nada”, y de la que nada debe esperar (así lo entiende Oliveira), de ese Ítaca-Buenos Aires, pues, como en el poema de Cavafis (“Ítaca”), lo que le ha dado a este nuevo Ulises es el viaje y esa patafísica parisina, más que el desganado regreso.

De este lado del mar es recibido por su gran amigo, su hermano o su doble (al modo de un *doppelgänger* que hemos observado en otras secuencias de la narrativa de Cortázar) Traveler, a quien su esposa Talita llama *Manú*. Apenas si Oliveira repara en la presencia de ella; quizá por lo contrario que pudiera pensarse: porque advierte de inmediato su gran parecido con la Maga y con la que va construyendo una empatía muy semejante con aquélla, como la patafísica y delirante escena del puente. Los dos capítulos finales de la segunda parte (en cierto modo, los finales de la historia central) son de una tensión límite, paroxísticos e inolvidables.

Después de besar a Talita, sin su venia, en su imaginación culposa, Oliveira —quien a esas alturas trabaja con sus amigos pamperos en un manicomio— está seguro de que Traveler lo querrá matar y confecciona durante la noche una delirante “línea defensiva”, con múltiples bacinicas y con piolines de colores (cordeles de cáñamo) para aguardar la llegada de su amigo, quien sí llega (para confirmar la extraña paranoia-paradoja de Oliveira) junto con Talita. Ambos, profundamente preocupados por Horacio, pues Talita le ha dicho a su marido que su amigo en verdad cree que ella es la desaparecida Maga, y así le habla. Traveler vence las complicaciones para entrar a la habitación en donde Horacio se refugia y consigue, no sin fastidios múltiples, vencer en parte “esa línea defensiva” que Oliveira ha montado y lo mira sentado en el pretil de una ventana abierta, desde la que parece amenazar lanzarse. Talita, en el patio al que da la ventana, le ruega que no se tire. Oliveira la saluda cordial y vuelve a llamarla “Maga”. Traveler le indica que no es la Maga. Oliveira asiente, como

para no dejar duda que lo suyo no es locura, sino patafísica, dualidad imaginaria. Traveler, después de una charla a modo, desiste de intentar impedir lo que tenga que ocurrir, pues todo depende de Oliveira y sus juegos imaginarios. Ya lo mira en el patio, junto a Talita, situados, sin advertirlo, en las casillas de una rayuela que alguien ha dibujado en el patio. Se nos dice:

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 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 hacia afuera*<sup>13</sup> y dejarse ir, paf se acabó". (383)

Cortázar deja la obra "abierta". ¿Se tira o no Oliveira? El "*lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido*" parece indicar que no, pero ese instante climático en esta *antinovela* permite suponer ambos desenlaces. Como si la vida toda fuese siempre esa apuesta: jugar o no la rayuela. Vivir o morir en cada instante de la existencia. La crispación de ese final nos mueve dentro de ese mundo de casillas.

¿Algo mejor que este final abierto? Somos afortunados de leer esta mágica *Rayuela*. Que la eterna y maravillosa Maga-Talita y sus patafísicas analogías invertidas, donde los medios justifican el fin y no el fin a los medios, nos acompañe, junto con Oliveira, los chicos del Club, Traveler y tantos más, el resto de nuestros días terrenales.

## Fuentes de consulta

Borges, J. L. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé. 1974.

Chaparro, Laura. "'Patafísica o la ciencia del absurdo'", <https://www.publico.es/ciencias/patafisica-o-ciencia-del-absurdo.html>

Cortázar, Julio. *Cuentos completos 2t*. México: Alfaguara. 1996.

\_\_\_\_\_. *Rayuela*. México: Alfaguara. 1992.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1990.

<sup>13</sup> Las cursivas son mías.

El Gráfico. "Julio Cortázar, historia de puños y letras" (alude a la nota de Cortázar del 7 de abril de 1973 en ese diario): <<https://www.elgrafico.com.ar/articulo/0/1316/julio-cortazar-historia-de-punios-y-de-letras>>.

Gómez Carro, Carlos. *El preciado páramo de Rulfo*. México: Cisnegro. 2018.

Guibert, Rita. "Entrevista a Cortázar", para Life, <<https://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>>.

Macías, Claudia. "La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar", *Revista de Letras*, Sao Paulo, 2016.

