

ESPACIOS, DESPLAZAMIENTOS Y PÉRDIDAS EN *RAYUELA*

Sophie von Werder
Universidad de Antioquia

Recibido: 29/11/2009 Aceptado: 04/03/2010

Resumen: Las diferentes maneras de leer *Rayuela* se basan en la constelación de las tres partes “del lado de acá”, “del lado de allá” y “de otros lados”, e implican diferentes visiones del exilio. La lectura lineal de las primeras dos partes, ofrece una visión bipolar de dos lugares que se distinguen y se oponen. El segundo modo de lectura rompe con la bipolaridad y comienza a invertir la cronología y la unidad espacial. Los lugares se fusionan, las nociones del “acá” y “allá”, en algún momento pierden vigencia y sentido. En *Rayuela*, el desplazamiento en el espacio llega a ser una metáfora de la toma de distancia y la imposibilidad de volver o recuperar lo perdido.

Palabras clave: exilio, simultaneidad, doble, búsqueda, liberación, encierro, pérdida.

SPACES, MOVEMENTS AND LOSSES IN *RAYUELA*

Abstract: There are different ways to read *Hopscotch (Rayuela)*, based on the constellation of the three parts “From This Side”, “From the Other Side” and “From Other Sides”, and they all imply a particular vision of exile. The linear reading of the first two parts gives a bipolar idea of two places that face each other and at the same time can be clearly distinguished. The second way of reading gives up bipolarity and starts to invert the chronology and the unity

of space. The places now merge together, the terms of “this side” and “the other side” finally lose validity and sense. In *Hopscotch*, the displacement in space becomes a metaphor of dissociation and of the impossibility to recover what has been lost.

Keywords: exile, simultaneity, double, search, liberation, confinement, loss.

ESPACES, DÉPLACEMENTS ET PERTES DANS *RAYUELA*

Résumé : Les différentes façons de lire *Rayuela* se basent sur la constellation des trois parties “de ce côté ci”, “de ce côté là” et “d’autres côtés”, et impliquent des visions différentes de l’exil. La lecture linéaire des deux premières parties offre une vision bipolaire de deux endroits qui se distinguent et qui s’opposent. Le second mode de lecture rompt avec la bipolarité et commence à inverser la chronologie et l’unité spatiale. Les endroits fusionnent, les notions de “ci” et de “là”, perdent à un certain moment leur vigueur et leur sens. Dans *Rayuela*, le déplacement dans l’espace devient une métaphore de la prise de distance et de l’impossibilité de revenir ou de récupérer ce qui a été perdu.

Mots clés : exil, simultanéité, double, quête, libération, retraite, perte.

1. Introducción: Estructura formal y perspectivas inherentes

La novela *Rayuela* (Cortázar, 1987), publicada en 1963, se estructura en tres partes y 155 capítulos, en total. La primera parte, “del lado de allá”, se desarrolla en París. El relato modifica de esta manera la trama típica de partida y regreso, omitiendo la salida del país de origen.¹ La historia que se cuenta es básicamente la siguiente: Horacio Oliveira vive con la Maga y rodeado de sus amigos bohemios que forman el “Club de la Serpiente”. Rocamadour, el hijo de la Maga, muere, y Horacio se separa de ella. La Maga desaparece y Horacio la comienza a buscar.

En la segunda parte, “del lado de acá”, Horacio ha vuelto a Buenos Aires, donde vive con su antigua novia, Gekrepten, sin embargo, en realidad su vida está estrechamente relacionada con la de sus amigos Traveler y Talita. Trabaja con ellos en un circo, y luego en un manicomio. A Traveler, lo percibe como su *doppelgänger*, y en Talita cree ver de nuevo a la Maga. Los últimos capítulos de la segunda parte, conducen a Oliveira a un estado de crisis que raya en la locura.

Las primeras dos partes terminan con el capítulo 56, y con el capítulo 57 comienza la tercera parte, la “de otros lados”, que son los “capítulos prescindibles”:

1 Este orden no estaba previsto desde el comienzo: La escritura del *Cuaderno de Bitácora* comienza en Buenos Aires, luego aparece la idea de situar la acción primero en Buenos Aires, y luego en París. Finalmente en la página 54 se invierte el orden Buenos Aires-París, y se transforma en “París a Buenos Aires” (Cortázar, 1991: 480).

un *bricolage* compuesto de complementos de la historia anterior, citas, poemas, extractos de libros, recortes de periódicos y textos reflexivos y autocríticos atribuidos a Morelli, un viejo escritor que Oliveira visita después de un accidente de tránsito.

Una “tablero de instrucciones” completa la estructura de la novela. Aquí se informa al lector que la novela puede ser leída de dos diferentes maneras: la convencional, que permite leerla de corrido, dejando de lado los capítulos que irónicamente se llaman “prescindibles”. Y la no convencional, que debe seguir la tabla de instrucciones, saltando de un capítulo a otro, integrando los “capítulos prescindibles”. El resultado, para el lector, es una constante búsqueda entre las hojas, y una cierta pérdida de orientación por la discontinuidad de los contenidos narrados.

En un principio, la estructura de la novela refleja una perspectiva latinoamericana: “El lado de allá” es París, “el lado de acá” se refiere a Buenos Aires. Es decir, el punto de partida (no de la novela, pero sí de la búsqueda de Oliveira) es Buenos Aires. Éste pasa por París y vuelve a Buenos Aires. Los títulos indican que París es experimentado como lugar de exilio. A pesar de que el exilio es voluntario, el narrador se sitúa afectivamente del lado de Buenos Aires.

Las primeras dos partes, “del lado de allá” y “del lado de acá” proponen una visión básicamente bipolar. América latina y Europa se distinguen y se oponen. La relación entre los dos “lados” corresponde en muchos sentidos a la que se refleja en los conceptos de “centro” y “periferia o “cultura central” y “cultura marginal”, que surgieron a partir de los años 50, para describir la relación entre Europa y América Latina. Esta visión se desprende sobre todo, de las reflexiones de Oliveira, quien critica en América Latina un atraso cultural con respecto a Europa.²

La lectura lineal de las primeras dos partes, obviando los llamados capítulos prescindibles de la tercera parte de la novela, corresponde entonces a una visión bipolar, dualista (París/Buenos Aires). Se podría hablar de un modo de lectura convencional, para principiantes, y de una visión menos compleja que la que se desprendería del segundo modo de lectura. Sin embargo, la expectativa de encontrarse ante una multiplicidad de lugares, sugerida por el título de la tercera parte, no se cumple. La acción como tal no se sitúa nunca fuera de París o Buenos Aires. Sin embargo, la integración de la tercera parte, destruye un sistema cerrado y rompe con la bipolaridad propuesta por las primeras dos. Aunque se mantiene un orden básico –las primeras dos partes preservan la sucesión cronológica de las estadias del protagonista, primero en París y luego en Buenos Aires–, la inserción de los “capítulos prescindibles”, suspende la cronología, la interrumpe y la fragmenta. Por si esto fuera poco, los “capítulos prescindibles” a veces invierten la cronología y la unidad espacial. En la primera parte se intercalan escenas ocurridas en Montevideo o Buenos Aires (p. ej.

2 Cortázar (1987: 30, 31, 158, 162, 249).

el capítulo 120), mientras en la segunda parte se mezclan acontecimientos ocurridos en París (capítulos 86, 102, 138).

Y finalmente, después de la segunda variante de lectura, propuesta por la tabla de instrucciones, la novela se abre a la posibilidad de una tercera lectura y, en realidad, al infinito de todas las combinaciones posibles de lo escrito. De esta manera, el texto representa una variedad de perspectivas en la que las nociones del “lado de acá” y el “lado de allá” ya no tienen sentido ni importancia (Berg, 1991: 104). Los temas reaparecen en un contexto global o universal. En la línea inferior de la tabla de instrucciones, el capítulo 58 nos remite al 131, con el que concluye la lista. Pero, si leemos el 131, éste nos remitirá al 58, que nos enviará de nuevo al 131, por lo cual *Rayuela* se convierte realmente en un libro circular, inacabable, una reflexión infinita sobre el “acá”, el “allá”, y los “otros lados”.

2. Fusión y anulación de los espacios

En *Rayuela*, los espacios del “allá” y el “acá” constantemente se mezclan y se fusionan. Ana María Barrenechea observa que el *Cuaderno de la bitácora* originalmente propone una estructura que hubiera cuestionado más radicalmente que la versión final, la vigencia de los dos lados en la novela. Se trataba de ordenar la lectura “de modo que un capítulo clave de un ámbito se insertase en el otro”. Los capítulos elegidos fueron “el puente” (más conocido como el capítulo de los tablones) y “los hilos”.³ Barrenechea observa que “los dos son mandalas, puentes, ritos de pasaje entre una ciudad y la otra, entre uno y otro modo de vida o de muerte” (Barrenechea, 1991: 558). Aunque la versión final privilegia una cronología de las primeras dos partes, probablemente para permitir un acceso más viable para el lector común, se mantiene en ella la voluntad de relativizar y hasta anular la noción del espacio (físico y cultural), y la de tender puentes. La “escena de los hilos” pertenece a la segunda parte de la novela, pero Cortázar mantiene la idea del puente, diciendo que esta escena es o se desarrolla “en París/Buenos Aires simultáneamente” (Cortázar, 1991: 499). Ya en otra parte del *Cuaderno de bitácora*, entre unas notas acerca del capítulo de los tablones apareció aquella de que “la idea es que un puente une París y B.A.” (Cortázar, 1991: 496, subrayado en el original).

Los puentes y tablones, con su función simbólica de unión y pasaje, aparecen varias veces en la novela, y en capítulos centrales. La escena del tablón recuerda a la primera imagen de la novela: La Maga en un puente.

3 En la página 108 de *Cuaderno de Bitácora*, Cortázar propone que “la escena de los hilos debe corresponder al manicomio, pero se la colocará (en el orden corrido) en París. Ergo reescribirla teniendo eso en cuenta: o sea que es puente entre los dos periodos” (subrayado en el original). Sin embargo, parece que Cortázar pronto renunció a esta versión, porque la página termina con un “No creo”. (Cortázar, 1991: 498.)

Los espacios geográfico-culturales, en *Rayuela* se mezclan, como ya señalamos, a través de la inserción de los capítulos prescindibles, los cuales rompen con la cronología presentada por las primeras dos partes. También el hecho de que la tercera parte, intitulada “de otros lados”, no multiplique los espacios, representa una incongruencia, y como tal, cuestiona la noción del espacio: “otros lados” lo mismo pueden ser París o Buenos Aires. En verdad, se trata de otros espacios textuales. Aquello que se plantea como un “allá”, un “acá”, un “otros lados”, más allá de los espacios geográficos y culturales, en realidad se abre a una mayor complejidad. Goloboff habla de desplazamientos diversos en *Rayuela*: “entre lugares geográficos, entre sitios metafísicos, entre personajes femeninos, etc.” (Goloboff, 1991, 754). Los puentes y tabloneros se convierten en metáforas del paso a una dimensión diferente. París y Buenos Aires se acercan y se fusionan entonces no solamente través de la inserción de una escena de una parte en la otra, sino a través de la fusión de los contenidos y de los personajes, las perspectivas y las vivencias.

Incluso los tiempos se mezclan. Lezama Lima observa que: “*Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza” (Lezama Lima, 1991, 712). Milagros Ezquerro señala que la primera parte de la novela (y sobre todo su final) se desarrolla en el invierno francés, mientras la segunda parte se desarrolla en pleno verano porteño. Francia y la Argentina, sin embargo, se encuentran en hemisferios opuestos, es decir, el invierno francés y el verano porteño son simultáneos, la estructura cronológica de la novela, por lo tanto, sugiere que las dos partes se desarrollan en el mismo tiempo. Entonces, no solamente la noción del espacio, sino también la de tiempo, del antes y después, son cuestionados. Se puede estar a la vez en París y en Buenos Aires, ser a la vez viajero (Oliveira) y sedentario (Traveler), reconocer a la Maga en la figura de Talita (Esquerro, 1991: 618). Yurquievich observa que *Rayuela* se zafa de la historia “para que el mundo se abra y el sentido circule en todo sentido, para poder saltar de lo uno en lo otro y de lo otro en lo uno, para alcanzar el espacio donde sopla el viento primordial que viene de abajo y de adentro, donde lo diverso y lo disperso acceden a la concordante condición de figura” (Yurquievich, 1991: 674). La búsqueda de Oliveira es una búsqueda de algo siempre más allá o más acá. La percepción, en *Rayuela* es la “intersticial (no en ni a partir sino entre) o desfasada” (*Ibidem*, p. 662).

3. Desarraigo y búsqueda

Oliveira es un personaje que procura liberarse de todo condicionamiento histórico, social o regional. Sin embargo, a la vez “tendía a admitir que su grupo sanguíneo, el hecho de haber pasado la infancia rodeado de tíos majestuosos, unos amores contrariados en la adolescencia y una facilidad para la astenia podían ser factores de primer orden en su cosmovisión. Era clase media, era porteño, era colegio nacional,

y esas cosas no se arreglan así nomás” (Cortazar, 1981: 31). Es decir, en principio reconoce un cierto condicionamiento cultural, pero lo rechaza y procura sobreponerse a él. La tipicidad rioplatense que se refleja en la novela, para Oliveira es síntoma de provincialismo y atraso. Una metrópoli europea, como París, ya habría superado todo tipo de tipicidad o localismo. Oliveira conscientemente subvierte los valores y desvalores del “allá” y “acá”, y llega a borrar completamente las diferencias: temiendo “la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza. En París todo le era Buenos Aires y viceversa” (Cortazar, 1981: 31).

Sin embargo, más allá aún de desapegarse de los puntos de vista relacionados a su clase social, su región o país, procura desarraigarse de toda una cultura occidental. El mismo Cortázar ve en Oliveira a una persona culturalmente desarraigada “que no acepta el punto de la civilización a que él ha llegado, de la civilización judeo-cristiana; no lo acepta en bloque” (García Flores, 1991: 707).

Los críticos han señalado que Oliveira a través de una crítica radical, llega a desechas las bases del conocimiento mismo. Ana María Barrenechea describe a Oliveira como “un intelectual en grado extremo, que todo lo problematiza y a la vez se burla y denuncia los límites de la razón. Busca encarnizadamente un camino iluminado por una crítica corrosiva que pone también en tela de juicio los instrumentos del conocimiento, especialmente el lenguaje y la literatura” (Barrenechea, 1991: 677). Jaime Concha, por su parte, critica que *Rayuela* procure superar las grandes dicotomías de la cultura occidental no a través de la síntesis dialéctica, que también se rechaza, sino mediante un irracionalismo fácil y sin fundamento convincente (Concha, 1975: 135-136). Además, según Concha, la novela desecha las dicotomías occidentales, pero a la vez recae en las del pensamiento predialéctico (*Ibid.*, p. 137, 143). También la visión de Vidal es crítica. Él observa que en *Rayuela*, “la historia es vista como la magna lucha entre instinto vital y racionalismo represivo y fosilizante” (Vidal, 2004: 264).

García Canclini centra sus comentarios en el hecho de que la reflexión implica tomar distancia y por ello, ve simbolizado en Oliveira el drama del hombre y el racionalismo occidental: “luego de haber puesto distancia entre el sujeto y el objeto no le es posible dejar de mirarlo, no halla la manera de incorporarse en la realidad” (García Canclini, 1968: 46). Nos convence este punto de vista, porque a la vez explica la polaridad con respecto a la Maga, y el gran atractivo que ella supone para él. Oliveira, para ser objetivo, racional, pone distancia entre sujeto y objeto, y luego no logra disminuir esa distancia, no logra una vivencia directa de las cosas, siempre está fuera. Los “ríos metafísicos” son observados desde un puente por Oliveira; la Maga los nada. Ella no maneja las ideas abstractas, no se sabe si es inteligente, pero vive y experimenta todo cuanto le ocurre, de manera directa e inmediata. García Canclini observa que Oliveira trata de salir del racionalismo quebrando justamente la

causalidad de sus actos. Por eso va al concierto de Berthe Trépat, es el único que se queda hasta el final, y después incluso acompaña a la pianista a su casa, soportando la lluvia y una conversación espantosa. Lo hace, según García Canclini, “justamente porque no tenía ninguna razón para hacerlo” (*Ibid.*), y tratando de romper así el orden racional de sus actos.

La toma de distancia y el desarraigo conscientes y voluntarios se corresponden con la búsqueda de una autenticidad total y la persecución de un absoluto no precisado, un absoluto probablemente imposible de precisar, y que por eso debe adoptar varios nombres, como “centro”, “el cielo”, “kibutz”, “ygdrasil”, “unidad”, “armonía”, “ciclo de la rayuela” o “paraíso perdido”. Desarraigo y búsqueda van de la mano. Oliveira en su búsqueda va desligándose de los demás, desechando amistad, amor y también la acción por una causa política. No se vincula con ningún movimiento político porque le parece “tramposo y fácil mezclar problemas históricos, como el ser argentino o esquimal, con problemas como la acción o la renuncia.” (Cortázar, 1987: 30), actitud que, por cierto, parece corresponder con la de Cortázar en los años 40 y 50.⁴

Sin embargo, los enunciados de Oliveira no dejan de ser incoherentes y contradictorios. El alejamiento y el desapego de la Argentina, por ejemplo, no se logran del todo. En el manuscrito de Austin, Oliveira incluso subraya el hecho de “sentirse mucho más argentino que muchos que proclamaban su nacionalidad (...) desde el terruño mismo” (Cortázar, 1991: 22). En la versión final de la novela se suprime esta frase. Sin embargo, llama la atención la contradicción entre un desarraigo voluntario y radical de la Argentina, y el apego a ciertas costumbres rioplatenses, como la de tomar mate, que adquiere una importancia vital para el protagonista. Y una vez, de manera efímera y borrosa, cuando Oliveira tiene relaciones íntimas con la *clocharde* Emmanuèle, incluso se sugiere que el objetivo de la búsqueda podría ser nacional, o regional: “(...) entrecerrando los ojos para no aceptar la vaga luz que subía de los portales, se imaginaba muy lejos (¿al otro lado del mar, o era un ataque de patriotismo?) el paisaje tan puro que casi no existía en su kibbutz” (Cortázar, 1987: 226).

4. Oliveira y su *doppelgänger*

En *Rayuela*, los espacios de París y Buenos Aires se intercambian y llegan a fusionarse, entre otras cosas, a través de la introducción de los dobles o *doppelgän-*

4 En una entrevista realizada en 1979, Cortázar recuerda que *Rayuela* se había concebido “en una dimensión exclusivamente individualista y fuera de la historia, porque yo estaba fuera de la historia. Este libro fue escrito antes de que yo fuese a Cuba, antes de que yo tomara conciencia de América latina. A mí me importaba un bledo América latina, realmente me importaba un bledo cuando yo vine a Europa. Era un perfecto pequeño burgués individualista.” (Soriano y Colominas, 1991: 793; véase también V.2).

ger (la Maga-Talita, Oliveira-Traveler). En el *Cuaderno de la bitácora*, Cortázar presenta su concepto del doble como “duplicación de signo inverso” (Cortázar, 1991: 507). Traveler, quien en toda la vida no ha hecho ningún viaje, sería una suerte de Oliveira-no-exiliado, un Oliveira restándole la experiencia del exilio. Traveler, siendo el *doppelgänger* de Oliveira, se le parece en varios sentidos. Los dos son intelectuales, Traveler también es escéptico, y los dos se sienten atraídos por la misma mujer. Pero sin los cuestionamientos profundos y el desarraigo existencial que conlleva el exilio (o del cual éste es la metáfora), Traveler mantiene un nexo con la vida más estable, se decide por un mayor compromiso con los demás. Traveler es casado, trabaja y cuida sus amistades. Oliveira, en cambio, vive con Gekrepten pero en realidad no está con ella, trabaja en un manicomio pero probablemente termina siendo residente y paciente, y los amigos que tiene son Traveler y Talita – amistad ambigua dada la atracción que siente por ésta. Así, el *doppelgänger* (Traveler), en tanto “duplicación de signo inverso”, es el espejo, la idea de un personaje que conoce y entiende el deseo de autenticidad y la tentación del nihilismo de Oliveira, y que a diferencia de éste, mantiene la raigambre regional y el compromiso con los demás.

5. Europa, ¿coautora de *Rayuela*?

A primera vista, puede resultar difícil entender porqué Cortázar dice que “Europa, a su manera, fue la coautora de mis libros y sobre todo de *Rayuela*” (Cortázar, 1994/3: 58)”. En esta novela, ninguno de los personajes centrales es europeo, no se reflexiona sobre Francia o Europa, no se hacen alusiones a determinadas circunstancias históricas en Europa, ni tampoco se reflejan costumbres o características consideradas “típicamente europeas”. En *Rayuela*, Europa no se presenta en ningún momento como tipicidad, sino al contrario como algo abierto en vez de definido, un espacio contemporáneo y cosmopolita. El espíritu cosmopolita es subrayado por la fuerte presencia del jazz en la primera parte de *Rayuela*. El jazz aparece como algo “absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folclore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles” (Cortázar, 1987: 81).

En lo intelectual, Europa aparece como la cuna y el centro del pensamiento occidental. Es, a la vez, la suma de este pensamiento, y su crítica fundamental. El pensamiento occidental es cuestionado y superado, a la vez que se guarda y se rescata justamente una de sus características centrales: la capacidad para la revisión crítica de sí mismo. Es decir, Europa se presenta como un espacio donde la capacidad crítica es llevada a su extremo, hasta cuestionar y negar sus propios fundamentos, la razón y la lógica. Se cuestiona y se niega que la construcción de la propia identidad,

la percepción del espacio y del tiempo y de la casualidad, respondan a conceptos lógicos y racionales. Se subvierten y se pierden todos los valores. En este sentido, Europa es el espacio adecuado para Oliveira, quien desarrolla y cultiva una actitud extremadamente escéptica.

6. Libertad y encierro en *Rayuela*

Como ya señalamos, la búsqueda de Oliveira por una autenticidad total implica el desprendimiento radical. Lo que sus amigos perciben, es la soledad de Oliveira, quien ni se vincula con las personas ni con el lugar en que vive. Pero en realidad, lo que está pasando es algo mucho más grave: la apertura total llega a un punto en que se invierte y deriva en el encierro de la locura.

Igual que en la primera parte –“el lado de allá”–, en la segunda casi no existen referencias o alusiones al mundo “de afuera”, a las circunstancias históricas. Aparte de eso, la acción se desarrolla ahora en lugares cerrados: la habitación de Oliveira, el apartamento de Traveler y el manicomio. Con razón, Roy observa que en *Rayuela*, la ciudad de Buenos Aires, excepto en el lenguaje “queda difuminada: no existe físicamente”. Solamente hay un circo y una clínica mental, y unas pocas noticias que les llegan a los protagonistas a través de la radio. “Para Horacio, irremisiblemente, Buenos Aires no es más que una inmensa pantomima y una cárcel, simbolizadas por un circo y una institución mental” (Roy, 1974: 189).⁵

El hombre auténtico es libre pero su camino es difícil y se paga caro, como dice Harss, incluso con la vida o con la razón. “Es el precio –la vida, o la razón, o las dos– que paga Oliveira en *Rayuela*” (Harss, 1991: 695). Por eso, el final de la segunda parte, conduce a Oliveira a un estado de crisis que raya en la locura y lo lleva al borde del suicidio.

Oliveira busca la libertad y la autenticidad totales, pero finalmente no las puede asimilar. Puede que el encierro mental desaparezca, pero siendo de una vez reemplazado por el de la locura, que vendría de la mano con otro encierro más, el físico y concreto de rejas y puertas cerradas. La libertad y la autenticidad absolutas no se pueden hallar porque pertenecen al espacio de la utopía. Si el abrazo con la *clochard*, a Oliveira lo aproxima a Buenos Aires, el salto al vacío en la habitación del manicomio lo vuelve a París. La apertura y la cerrazón son las dos caras de una realidad inabarcable en la que nunca se está del todo.

5 Sin embargo, en las noticias que se reciben a través de la radio, se habla de una de las muchas rebeliones militares en la Argentina. Después de pocas horas, la situación se controla y sigue igual. Simultáneamente, surge una pequeña rebelión en la clínica. Según Roy, “Buenos Aires se ve simbolizada en la institución; los rebeldes en el exterior son derrotados; los locos firman los papeles de paso de administración. No ha pasado nada absolutamente y todo vuelve a ser encierro y la soledad anterior” (*Ibid.*, p. 190).

7. La vuelta, ¿ida en más de un sentido?

Talita y Traveler sienten que Oliveira en Buenos Aires está “mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. Sólo las cosas simples y un poco viejas le hacían sonreír: el mate, los discos de De Caro, a veces el puerto por la tarde.” Talita se da cuenta, que aparte de esas sonrisas melancólicas, Oliveira no busca o no logra ya ningún tipo de adhesión seria. Luego de unas “terribles discusiones”, por ejemplo sobre Bioy Casares o David Viñas, “Talita acabó por entender que a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires o en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído” (Cortázar, 1987: 244).

La novela *Rayuela* representa el modelo estético y metafórico de lo exiliar.⁶ Vivir exiliado, en esta novela, es una metáfora de diversos procesos de liberación, distanciamiento, desarraigo y cuestionamiento, que implican la imposibilidad de regreso, de recuperación.

Fernando Alegría habla de una novela “cuya acción ocurre en París, una metáfora, primero, y en Buenos Aires, otra metáfora, después. Quizás la misma metáfora en ambos casos, pero la segunda es el boomerang de la primera” (Alegría, 1991: 721). Por eso, el exilio no termina en Buenos Aires, la búsqueda continúa, y es la misma búsqueda de antes. Oliveira se da cuenta de que para él, “la vuelta era realmente la ida en más de un sentido” (Cortázar, 1987: 243).

En Europa, como ya vimos, Oliveira aprende a poner una distancia crítica entre sujeto y objeto, se desvincula, se desapasiona, se desaparece. De la misma manera, se sale de la Argentina, pone distancia, y a la vuelta el “boomerang” a su vez vuelve a él: Oliveira ya no logra revertir el proceso, ya no se relaciona con su país, no supera las distancias ni las indiferencias.

El proceso de un distanciamiento consciente y voluntario y la pérdida definitiva, en *Rayuela* se repite en tres diferentes planos: por un lado, está lo que convencionalmente se entiende por exilio, el desplazamiento en el espacio geográfico para vivir en otro país. Como ya señalamos, Oliveira al volver a la Argentina, ya no tiene ni afecto ni interés por su país, ni desarrolla ningún vínculo serio; por otro lado, Oliveira cuestiona y se distancia de su herencia intelectual y cultural. En Buenos Aires, sigue en su lucha por “desoccidentalizarse”, sigue llevando el escepticismo al límite, y sigue cuestionando los fundamentos de la cultura occidental: la razón, las causalidades, la unidad de la persona. Lo logra hasta el punto de perder la razón, proceso que el lector intuye que también sería irreversible. Por último, en la relación amorosa, es Oliveira el que se distancia y se separa de la Maga. Aunque comience a buscarla inmediatamente, ni en el amor hay vuelta atrás. Oliveira no recupera a

6 El *Informe de París*, de Paula Wajzman, según Gómez sería la reescritura de *Rayuela*, novela que acoge la temática de *Rayuela* y plantea un modelo histórico que se opone al modelo metafórico (Wajzman, 1990).

esta mujer, ni siquiera la vuelve a ver. Lo único que se le presenta es una suerte de espejismo, una doble en la que a veces cree ver a la Maga. La Maga en París fue una mujer real, y real también la relación que Oliveira tuvo con ella. Talita no sólo es una mujer distinta a la Maga; es inaccesible, está comprometida con otro hombre.

La figura de Oliveira en la segunda parte de la novela, va perdiendo vitalidad, pasión y humor. Por eso esta parte es, en realidad, mucho más seria y dolorosa que la primera parte que se desarrollaba en París. Vemos en Oliveira a un hombre radical en su decisión de liberarse, de independizarse y desarraigarse. Y vemos que en diferentes planos, se va aislando, va poniendo en juego y finalmente va perdiendo el sostén y fundamento de su existencia de manera definitiva e irrevocable.

Bibliografía

- Alegría, Fernando. 1969. “*Rayuela*: o el orden del caos”. En: Cortázar, 1991, pp. 720-728.
- Barrenechea, Ana María. 1991. “Génesis y circunstancias”. En: Cortázar, 1991, pp. 551-570.
- . 1964. «*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero». En: Cortázar, 1991, pp. 677-680.
- Berg, Walter Bruno. 1991. *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Vervuert Verlag.
- Harss, Luis. 1975. *Los Nuestros*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Concha, Jaime. 1975. “*Criticando Rayuela*”. *Hispanérica*, año IV, agosto 1975, anexo I, pp. 131-153.
- Julio Cortázar. 1987. *Rayuela*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- . 1991. *Rayuela. Edición crítica* (coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich), Madrid: Archivos.
- . 1994. *Obra crítica/3*, Saúl Sosnowski (Ed.), Madrid: Alfaguara.
- Ezquerro, Milagros. 1991. “*Rayuela*: Estudio temático”. En: Cortázar, 1991, pp. 615-628.
- García Canclini, Néstor. 1968. *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires: Editorial Nova.
- García Flores, Margarita. 1967. “Siete respuestas de Julio Cortázar”. En: Cortázar, 1991, pp. 706-710.
- Goloboff, Gerardo Mario. 1977. “El ‘hablar con figuras’ de Cortázar”. En: Cortázar, 1991, pp. 751-759.
- Harss, Luis. 1991. “Cortázar, o la cachetada metafísica”. En: Cortázar, 1991, pp. 680-702.

- Lezama Lima, José. 1977. "Cortázar y el comienzo de la otra novela". En: Cortázar, 1991, pp. 710-720.
- Roy, Joaquín. 1974. *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona: Ediciones Península.
- Soriano, Osvaldo y Colominas, Norberto. 1979. "Lo fantástico incluye y necesita la realidad". En: Cortázar, 1991, pp. 789-793.
- Vidal, Hernán. 2004. *La literatura en la historia de las emancipaciones latinoamericanas*, Chile: Biblioteca Setenta & 3.
- Wajsman, Paula. 1990. *Informe de París*, Buenos Aires: De la Flor.
- Yurquievich, Saúl. 1991. "La pujanza insumisa". En: Cortázar, 1991, pp. 661-674.