

## RAYUELA: LA BIBLIOMANIA DE LA ESCRITURA

Eduardo Ramos-Izquierdo

1963: la publicación de *Rayuela*. Libro acontecimiento y libro sorpresivo en América Latina. Las traducciones aparecen y se multiplican: francés, inglés, italiano, alemán y otras más. La sorpresa se amplifica. Una novela latinoamericana es *contemporánea* en la escena internacional. Hay un eco, una lectura difundida. *Rayuela* es una novela fragmentada, combinable, lúdica, humorística, plurirreferencial: está en el centro de la creación literaria de nuestro siglo. Ya no es la copia diluida de la novela europea de más de treinta años atrás. Es un libro no menos original que *Mobile* o *La maison des rendezvous*, que *Pale Fire* o las aventuras narrativas de Calvino. Es contemporánea a las novelas contemporáneas y se gana a pulso su lugar propio. Forma parte de la modernidad y la conjuga.

Si *Rayuela* es, sin duda, una novela-puente entre dos continentes y dos historias, es también un camino y un origen. Para llegar a *Rayuela*, Cortázar tuvo que tomar un par de años antes el *Malcolm* de *Los premios*; a partir de ella se perfila la abstracción figurativa y la verosimilitud oscilante de *62, Modelo para armar* y la posterior vía de iniciación ritual al compromiso en el *Libro de Manuel*.

1986: hace más de veinte años del primer asombro. *Rayuela* resiste bien el paso del tiempo. Moda y modernidad se han convertido paulatinamente en riqueza intrínseca y profundidad. Su carácter original e innovador sigue indemne, no es menos su frescura. Aún nos asombra en nuestros días.

Hace más de veinte años que *Rayuela* ha sido leída y estudiada. Ya hay un número considerable de estudios críticos y lecturas. Las exégesis recubren aspectos muy variados: de lo existencial a lo estético: la búsqueda del ser y el ser en la obra de arte, del abismo de la esencia a la vanguardia de la escritura; exégesis de símbolos, penetrar

en sus laberintos y mandalas para encontrar el centro de la novela, estudiar los caminos de iniciación para iniciarse en la obra misma.

Un sendero sin duda menos explorado es el que recorre el campo referencial de la obra. Estudiar y reflexionar sobre la carga y la densidad cultural en la novela puede ser un trabajo paciente y laborioso, nunca ingrato. Hay que compilar nombres y citas, reconstruir biblio, disco, heme y pinacotecas. Hay que rescatar fuentes, arriesgar delicadas y azarasas influencias o confluencias. Hay que correlacionar la cita o el libro ajenos con el texto propio de Cortázar. Hay que ver la *función* de las inserciones culturales en la escritura misma de la novela.

*Rayuela* es un libro amplio y múltiple, culto hasta lo hiperintelectual. Son escasas las páginas en las que no aparece alguna referencia libresco o pictórica, musical o periodística. Si su estructura en tanto que novela resulta atractiva y novedosa, no lo es menos en cuanto a la presentación cuantitativa y cualitativa de su densidad cultural.

Antes de observar en detalle los registros culturales de *Rayuela* y la novedad de la inserción referencial, es conveniente interrogarse acerca de la razón de esa abundancia referencial en el libro. El que se le haya reprochado a Cortázar el ser un intelectual porteño afectado y parisino, o abusar de un exhibicionismo libresco resulta tan falaz como incomprensivo. En *Rayuela*, la densidad cultural es mucho más que un adorno u ornamento; la cultura incorporada por medio de continuas referencias está íntimamente ligada a la textura narrativa y es tan importante como la trama anecdótica misma. Si en las acciones y actitudes de Horacio, Cortázar nos confiesa la angustia de la descolocación, de una náusea existencial, de la búsqueda de lo Otro o de sí mismo; en el espacio cultural de la novela, el autor nos confiesa sus caminos intelectuales, sus afinidades estéticas, sus pasiones artísticas, sus reflexiones librescas, su testimonio de creador frente a otros creadores y el acto creativo. No está por demás insistir en que ambas búsquedas son las dos vertientes de un mismo río.

En *Rayuela*, entre las zonas de acción y las zonas de evocación, la escritura nos remite a un vasto espacio geográfico. Es claro que la novela gira entre dos vértices o polos principales, dos latitudes, dos orillas privilegiadas (París y Buenos Aires) unidas por un puente que transita o evoca a menudo Oliveira; pero, además, otros personajes evocan y reflejan la multipolaridad: de la América del Norte (Ronald y Babs) a la España de Perico; del Cono Sur de Traveled, Talita o la Maga a la Europa Central de Gregorovius; del Extremo Oriente de Wong a la Francia de Etienne, Pola o Berthe Trépat. El Club de la Serpiente es zona de encuentro, lugar de interacción en el que cada personaje transmite y transplanta un sentir histórico y geográfico. Países y ciudades desfilan a múltiples niveles en el recuerdo y la conciencia del narrador y de Oliveira: la añoranza dulce o conflictiva de un pasado en la Argentina, la bohemia de todos los cafés de Europa, la esperanza del viaje espiritual, del trayecto místico a una lejanía india o tibetana. La acción novelesca y la evocación referencial configuran el Atlas de Larousse o el plano de la UNESCO en el imaginario simbólico de la ficción literaria.

La acción de *Rayuela* transcurre esencialmente en un fondo temporal situado en los años cincuenta. Las referencias confirman este tiempo: la muerte de Dinu Lipatti, la

guerra de Argelia y las obras de Aswan, la actualidad internacional de Nikita y Dwight, los éxitos de Bechet y de Bobet, de Nabokov, Butor o Zao-wu-ki. Pero, sobre todo, las referencias nos disparan continuamente a una pluralidad temporal. Saltamos incesantes de los griegos preclásicos al Renacimiento pictórico, del Imperio Romano al siglo XVIII francés o anglosajón, oscilamos sin tregua en la temporalidad multifocal y cambiante de nuestro siglo.

En *Rayuela*, se puede inmediatamente distinguir la presencia manifiesta de diálogos de textura intelectual que aproximan el texto a la novela de ideas, constante de Dostoievski a Mann, de Camus y Sartre a Lezama o Sábato. Así, seguimos el entramado de diálogos de Horacio con Gregorovius, Ronald, Traveler o Etienne que plantean problemáticas existenciales o epistemológicas, pero donde nunca falta el humor o la ironía, la irreverencia o la duda sobre la pertinencia misma del diálogo. Si este aspecto de contenido del mundo referencial de *Rayuela* ha sido evidentemente de gran importancia para el estudio de la crítica, existe también un aspecto formal en cuanto a la manera de incorporar las referencias culturales al texto anecdótico e igualmente en cuanto a sus respectivas funciones. No es difícil distinguir las dos formas principales de incorporación empleadas por Cortázar: por una parte, la *mención*, la compilación básica y directa o indirecta y funcional de autores, de obras y estilos, de corrientes artísticas o filosóficas; por otra parte, la *citación de textos*, ya sea de una manera precisa y entrecomillada o deslizada y aludida.

Esas formas de incorporación o de inserción de las referencias revisten niveles de extensión. Se puede establecer una taxonomía a nivel de capítulos en la tercera parte de la novela o a nivel frástico, tanto en la escritura ensayística como anecdótica. Así, varios de los *capítulos prescindibles* son únicamente referencias: la compilación de una lista de menciones (los "acknowledgements" de Morelli, capítulo 60) o capítulos consagrados a la citación textual de uno o varios autores.

Por otra parte, podemos distinguir entre esos mismos capítulos *prescindibles* múltiples capítulos-citación que constituyen un eco o resonancia, una confluencia o un encuentro de la voz, de las obsesiones, de los temas y símbolos de Cortázar: la visión fragmentada de la realidad (*La carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, cap. 102), la mística (el sermón de Eckhardt, cap. 70 o el aforismo de Lezama, cap. 81), la videncia (el *Tórrless* de Musil, cap. 102), la pérdida de la inocencia (*Isabel de Egipto* de Arnim, cap. 126), el publicar la afirmación y la denegación del poema en un mismo libro (*Haine de la poésie* de Bataille, cap. 136), el humor negro (el empleo del texto del cierre de *The Observer*, cap. 130), la máscara (*Las noches áticas* de Aulio Gelio, cap. 148), el laberinto (*Winter of Artifice* de Anaís Nin), el doble (los poemas de Paz, cap. 149 y de Tardieu, cap. 152).

Si por un lado distinguimos esa función de resonancia de las citaciones a nivel formal y material, hay, por otro lado, otra variedad de función estructural de los textos *prescindibles* con respecto a las dos primeras secciones de la novela. Así, el cierre del *Observer* cierra humorísticamente la serie de capítulos de la discada...

Si observamos la inserción de referencias de una manera global, podemos constatar el enlace, la conjunción de dos escrituras, la duplicidad constante en la obra

cortazariana. Si el *Doppelgänger* es una obsesión como tema, también lo es la duplicidad al nivel de la escritura misma.

La simultaneidad, la superposición en el texto novelístico es ya una tradición en la literatura moderna. Baste recordar el efecto de superposición de dos acciones en el célebre capítulo de *Madame Bovary*, en la escena de Gerty MacDowell y Bloom en la playa (*Ulysses*), en varias escenas del *Cuarto oscuro* o en *The Wild Palms*, donde dos historias ajenas se acompañan paralelamente a lo largo de la novela. En *Rayuela*, es más claro y radical el enfrentamiento de dos textos. Si el doble discurso es una constante en su obra, desde *Bestiario* hasta *Deshoras*, en *Rayuela*, uno de los discursos es frecuentemente un texto de referencia heterogéneo. Los ejemplos a nivel concreto son múltiples: la letanía del santoral en el encuentro erótico con Pola; las letras de las canciones de jazz en la discada; la discusión sobre el *Bardo* en la noche de la muerte de Rocamadour; y dos particularmente interesantes desde el punto de vista referencial: el diálogo con Crevel (capítulo 21) y la sátira a Pérez Galdós (capítulo 34).

En el primer caso, Horacio dialoga directamente con el *Etes-vous fou?* Cada fragmento de Crevel suscita una reflexión y una respuesta de Oliveira. La referencia provoca, alimenta, ensancha el diálogo, permite la confesión angustiada de Oliveira. La voz de la referencia *se personaliza*, el texto se vuelve personaje. En el caso de Pérez Galdós, el principio estructural de inserción es análogo pero extremado y la disposición tipográfica llena de humor y de juego. A cada una de las líneas del texto de Galdós sigue una línea de Cortázar-Oliveira. Así, Horacio aprovecha para satirizar al máximo la escritura decimonónica y costumbrista de Galdós. El contraste continuo de las dos escrituras evidencia lo anticuado de un estilo literario. Irreverencia y sátira amplificadas, cuando sabemos que la citación de Galdós proviene de un texto intitulado: *Lo prohibido*.

La técnica de inserción de un texto heterogéneo, de *collage* verbal aparece también a niveles frásticos más breves e igualmente presenta las características de enlace de escrituras y enfrentamiento de dos textos para producir una síntesis lingüística y escritural, un nuevo texto. Vale la pena al menos recordar la variada integración de citaciones textuales: de Anacreonte y del *Hamlet*, de Keats y Verlaine, de Eliot y Stein, de Saint-John Perse y Valéry, de las letras de tango, de jazz y hasta de Leo Ferré.

En la taxonomía de las referencias, les había puesto una cierta categoría de menciones aludidas y funcionales. Varios casos de "adjetivización" aparecen continuamente en la novela. Un cierto tipo de menciones hará más explícita esta categoría.

Si es cierto que en *Rayuela* notamos la economía o la ausencia de la descripción y del retrato de los personajes y recordamos cómo Cortázar rechaza las recetas decimonónicas y realistas, es cierto también que percibimos, a partir de un par de pinceladas sutiles del autor, las atmósferas y a sus personajes. La categoría de menciones aludidas interviene directamente en el arte pictórico-escritural de Cortázar. Las atmósferas de las noches de la muerte de Rocamadour o de la discada se evocan con la simple mención de Reembrandt o de de la Tour; un barco en el Sena tiene ventanillas con *cortinas Hansel y Gretel*; los colores y las formas pueden ser *un azul pierodelafrancesca*, *los peces son Giotto*; algunas situaciones son *espectáculos dignos*

*de Beckett*. Completamos nuestro conocimiento de los personajes por sus lecturas y gustos artísticos. Si ignoramos la talla o la complexión de la Maga, sabemos que lee a Galdós y a Vicky Baum, a Martin du Gard, a Dos Passos, a Tristan L'Hermite, a Schwitters o libros de pantungs; percibimos que *tiene un aire Toulouse-Lautrec*, que alguna vez *se dibujaba como Henry Moore en la oscuridad*, que es capaz de *sonreír homéricamente*. Sabemos que Babs es *una especie de Rip van Winckle*, que puede hablar *con tonos Blavatsky* y que en algún momento *se encrespa a lo Hokusai*. Sabemos que Pola tiene en su habitación libros de Durrell (anotados), Christiane Rochefort, Blondín, Sarraute (sin cortar) y el *Two Cities*. Una divisa parece ser la consigna: Dime a quién lees y te diré quién eres. Pola decora sus muros con reproducciones de Klee, Picasso y Poliakoff, Manessier y Fautrier y hasta el David renacentista; y alguna vez *parecía una figura de Bonnard, tendida en la cama*. Wong, aparte de ser misterioso y oriental, reconoce de inmediato la *Dissertatio de morbis* de Zwinger. Perico gruñe y se empeña en la lectura de los clásicos del Siglo de Oro y en la prosa de Julián Marías. Etienne es *pinto, ergo soy*. Y Horacio, tantos libros es Horacio, pero también es Mondrian cuando la Maga es Vieira da Silva.

La referenda cultural completa o substituye descripciones y retratos; expresa actitudes y sentimientos, esencias. La referencia es parodia latinista ("tedium vitae"), parodia del lenguaje crítico-musical (el concierto de Berthe Trépat); parodia de diccionarios de la lengua y enciclopedias varias; es efecto humorístico; *el pato es propiamente el cisne Lohengrin* y el puchero español acompaña al *arenque a la Kierkegaard*.

Si en el glíglico, a partir de la fusión de las palabras-valija, Cortázar logra crear un lenguaje vanguardista erótico-poético, con la variedad e integración de las referencias culturales se perfila otro lenguaje particular en el interior del lenguaje de *Rayuela*. Este lenguaje multirreferencial, lleno de enlaces, de interconexiones, de interescrituras está en continuo movimiento creativo, lleva a un límite la movilidad de la literatura y la cultura.

*Rayuela*, sin lugar a dudas, condensa una totalidad literaria y cultural; es una mezcla entrañable de géneros y voces; es una síntesis, un *divan* contemporáneo; encarna al máximo a la literatura, es uno de sus más profundos homenajes entre la creación latinoamericana contemporánea. Cortázar revive en *Rayuela* todas las permutaciones: en, desde, por y para la literatura.

*Rayuela* es un libro *summa*. La realización personal de Cortázar de su ideal de *Libro*, de aquel proyecto tentador, por infinito e inalcanzable, de Mallarmé, Pound o Borges. Cortázar mete a su mundo en el libro, hace un mundo su libro.

*Rayuela* ha sido para el lector latinoamericano una inmensa ventana abierta al horizonte cultural de nuestro siglo y de otros siglos. La obra de Cortázar, como las de Borges, Lezama o Paz, ha cubierto huecos y carencias de tradición literaria, ha fundado con pie firme una literatura latinoamericana de carácter internacional, ha informado y formado mediante la creación misma. Y entonces no está de más regocijarse ante la bibliomanía de la escritura en *Rayuela*.