

1979

La génesis del texto: Rayuela y su *Cuaderno de bitácora*

Ana María Barrenechea

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Barrenechea, Ana María (Otoño-Primavera 1979) "La génesis del texto: Rayuela y su *Cuaderno de bitácora*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 10, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/11>

This Critical Perspective is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA GÉNESIS DEL TEXTO: RAYUELA Y SU CUADERNO DE BITÁCORA

Ana María Barrenechea

Se ha dada la circunstancia providencial de que poseo *El cuaderno de bitácora de "Rayuela"* (*Log book* como lo llama el mismo Cortázar). En él iba anotando el proceso de su construcción: posibles núcleos narrativos — capítulos o series de capítulos—, diferentes propuestas de organización y ordenación, citas para el diálogo intertextual que sostiene la novela, problemas, meditaciones sobre el destino del hombre, la relación literatura-vida, lenguaje-experiencia, juegos lingüísticos, personajes de París y de Buenos Aires con sus características, rasgos que definen para bien y para mal a los argentinos. El interés de la información que provee el cuaderno hace que haya elegido exponer algunas líneas de la generación del texto que iluminan las metas que el autor se proponía, el diálogo que deseaba entablar con el lector, el proceso de construcción de una figura que intentaba desplegar en el desenvolvimiento narrativo.

De los cuatro elementos que intervienen en el hecho literario: autor, texto, lector y contexto, la crítica puede concentrarse en uno o más de ellos y en sus posibles relaciones. La naturaleza de la novela (que tematiza la relación dialógica autor-lector) y la novedad de la documentación que aporta *El cuaderno* justifican que me concentre en uno de los dos polos: el del autor.

El cuaderno no empieza con la redacción de la novela hasta la página 39.¹ Entre varias anotaciones, Cortázar consigna en estas primeras páginas, dos sueños que ha tenido, y hasta indica sus fechas. Uno de ellos (23)² es el que incorporó luego a *Rayuela* (no. 123, pp. 555-557), donde reúne dos espacios y dos tiempos: la casa de la infancia en Bánfield (Burzaco) y el departamento de Pierre Leroux donde Cortázar vivía entonces con su mujer, Aurora (rue du Sommerard y habitación de Oliveira y la Maga). Un dibujo aclaratorio, la fecha ("sueño del 7/11/58") y el significativo título de *Mandala*, lo encabezan. Sin embargo solo más tarde el sueño adquirirá el sentido de matriz de la novela, por el momento queda como nota aislada.

El cuaderno revela que el núcleo que genera el proceso de escritura de *Rayuela* es "la araña". Al llegar a la página 39, Cortázar la encabeza con la palabra *Novela*,⁴ y la inaugura así:

Novela

1. La mujer que duerme (dopada?).

El tubo de secotine. Los hilos negros

Un poco de secotine en un dedo del pie. El hilo hasta el techo.

Secotine en cada dedo de las manos. Hilos. En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las pestañas. El hombre asiste al despertar de la mujer. Hacen el amor entre los hilos.

Reconocemos en la descripción de la escena el capítulo que luego desarrolló, pero que nunca llegó a incluir en la versión definitiva. Lo conservó, y lo publicó más tarde en *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre de 1973), 387-398, con unas palabras aclaratorias.

El cuaderno no solo confirma la veracidad de lo dicho por Cortázar en la revista, sino la compleja red de relaciones y alusiones que tiende este núcleo primario de "la araña" hasta abarcar toda la novela.

Según sus testimonios el núcleo de "la araña" participa del erotismo y de la muerte. Eros y Thanatos. La tela es trampa, red que envuelve a la víctima pero también establece con sus hilos fijados desde un punto del cuerpo femenino a la periferia del espacio-habitación que lo contiene, una estrella de conexiones que se acerca al concepto fundamental de figura en Cortázar. El laberinto de esos hilos es también un mandala, dibujo y camino intrincado que conduce al centro. El hombre⁵ es el que teje la tela para atrapar a la mujer, inmovilizarla a merced suya para somerterla al acto sexual. Pero también la mujer está situada, fascinante, en el centro de la red, como araña que espera atrapar a la mosca y devorarla.

Es interesante cotejar la síntesis de la escena anotada, con el dibujo de dos páginas después (41). La mujer está diseñada en el centro, sin brazos. Las salidas al patio y a la calle van indicadas con flechas hacia arriba y hacia abajo . Se trata de un dibujo con una perspectiva imperfecta, y las flechas que debieran indicar en realidad dos direcciones opuestas horizontales (salida al patio y a la calle) resultan en el diseño verticales y remiten vagamente a dos símbolos básicos de *Rayuela*: el Centro (el circo, el orificio de la carpa que abre el camino a las alturas) y el Mandala (el manicomio con su montacargas que lleva hacia la Morgue, y los locos que viven en un mundo otro)⁶. "La araña" muestra, pues, una red que puede atrapar, pero al mismo tiempo el laberinto de hilos que coexiste con posibles salidas.

Dos cosas llaman la atención en el dibujo. Una es que el hombre no ha

sido diseñado: lo cual se explica porque tanto el dibujo como el texto están vistos a través de los ojos del personaje que, mientras arma la tela pegando hilos, contempla a la mujer desnuda dormida y está atento a la figura que él mismo va entretejiendo con la red. Pero también llama la atención que, contra lo que *El cuaderno* y el relato de la *Revista Iberoamericana* describen, el cuerpo femenino aparece sin brazos ni manos acentuando su cosificación, y ninguno de los hilos está fijado en el sexo como punto de partida (este último pasado en silencio por *El cuaderno*, pero consignado en la revista). El dibujo (como el resumen del cuaderno) parecen censurar el sexo.

Anotaciones del cuaderno en páginas subsiguientes enriquecen la potencialidad alusiva del núcleo "La araña" en la generación del texto.⁷ "La araña" desde que empieza a gestarse la novela encierra en sí todo lo que va a desplegarse en ella: Eros-Thanatos, erotismo-escritura, erotismo-escritura-Mandala, busca de un centro, impulso de trascendencia, pasaje (desorden), caos-cosmos (figura), desintegración-unidad.

Como lo muestra *El cuaderno*, hay desde el comienzo una fuerte presencia de lo trascendente (no hay que olvidar que por mucho tiempo llamó *Mandala* a su obra, y sólo más tarde le cambió el título), y unida a ello surge la presencia de la escritura (la desescritura) como camino a la trascendencia, como experimento y busca, como técnica y retórica, como pedagogía. En la página 45, en la secuencia de "El circo"⁸ surge y pasa a primer plano "El puente". Puede interpretársele como generado por "la araña", que es ya una peripecia de tensión entre Talita y Traveler, en el centro de la escena, con la existencia de Oliveira entre bastidores. Desde la aparición de "El puente" ("El tablón o "El balcón") se define claramente en *El cuaderno* la concepción del Mandala, que no abandonará en todo el desarrollo de la novela. Junto a detalles locales (la chica de los mandados, el paquete de yerba, Gekrepten y la modista) está ya explícita la función simbólica de la escena:

(En realidad, Talita en el medio, Traveler y Oliveira en los extremos: juicio)¹ [sic]

Monólogos, discursos y alocuciones en el puente, Cosa *ceremonial*.
La idea del Mandala, ya.

En las páginas 46, 47, y 49 continúa con la obsesión del Mandala, hasta convertir, en las últimas más explícitamente, la escritura en trascendencia.

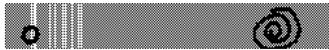
La búsqueda del centro

Necesidad del gran Desorden (en la Argentina
en el hombre
en el cosmos)

O sea la búsqueda de la tercera mano- (46)

Por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto al centro —sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi Mandala, es mi tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. Por la escritura me asomo a una *Oneness* como la sentía Keats en *Endymion*. Sí, el jazz es lo mismo, para mí es también el *intercesor*. (47)

hasta que la escritura, vuelta definitivamente trascendencia, dibuja la forma de la vida y del libro, tal como pretende alcanzársela, dibuja literalmente el Mandala:



El círculo	y	la espiral
Orden cerrado		Orden abierto
Centro		Difusión
Concentración		Excentración, descentración

La página 50, insiste en la función simbólica de la escena y fija las dos series de símbolos que recorren a *Rajuela: el puente* (o pasaje) y el *centro*.^{8bis}

- I La pieza de Traveler
- II El puente a la pieza de Oliveira
paso de un mundo a otro. El *centro* (Mandala).

con la función ritual de la acción descripta y la función retórica en la economía de la novela:

Talita es la intercesora
Oliveira la desea
La escena en el puente es en realidad el juicio de la situación
(background; Gekrepten, el circo [la vida])

Aquí se da la reiteración de la clara pareja opositiva que atraviesa no solo *Rayuelo*, sino *El perseguidor*, *Los premios* y en general la mayor parte de la obra de Cortázar: *vida/trascendencia* donde *vida* puede ser a la vez lo negativo (aburguesamiento, anquilosamiento, muerte de la imaginación, hasta el ridículo, la vulgaridad y el mal gusto de Gekrepten y los Gotusso) o lo positivo (el reino de este mundo, el territorio, el amor de la pareja —Talita y Traveler— la amistad y la lealtad, que Borges y *El cuaderno de bitácora* dan como virtudes argentinas); donde *trascendencia* puede ser la plenitud, el Kibbutz, Ygdrasil o la muerte. Como dijimos antes, leyendo *El cuaderno* se

asiste al proceso de nacimiento de *Rajuela* con este episodio de "La araña" (escena erótica entre Talita y Traveler en su dormitorio). Pero también se asiste al proceso en que se lo cancela definitivamente cuando ha generado y mantenido por un tiempo junto a sí dos núcleos: el núcleo "El puente", que es su complementario y "El terror" (luego llamado "Los hilos"), que es su núcleo gemelo: la escena en que Oliveira, en su pieza del manicomio, se defiende del supuesto ataque de Traveler y se enfrenta con él.

También se asiste a los vaivenes topológicos en el proceso de creación del texto, que empieza en el ámbito de Buenos Aires (39) seguido de París, hasta invertir totalmente el orden y elegir París-Buenos Aires. Como dije, la novela comienza a gestarse con "La araña" y no abandona el espacio Buenos Aires por el lapso de diez páginas donde se consolida la escena de "El tablón", con la construcción del puente entre ventana y ventana, y donde aparecen algunas figuras menores: Gekrepten, la chica de los mandados, los Gotusso.

Durante este tiempo el espacio París permanece casi en el limbo y las anotaciones de *El cuaderno* no lo registran (salvo indicios, del jazz como intercesor (46,47), de la necesidad del Gran Desorden (46) que están ya aludiendo a París, pero sin desarrollar todavía para uno las escenas de "La jazz session", para el otro las de Berthe Trépat o la clocharde).

En la página 51 se diseña con vacilaciones la estructura del libro con sus dos espacios: Buenos Aires-París, pero manteniendo la idea de situar primero a Buenos Aires. Esta página contiene observaciones claves sobre la escritura del libro, su orden no cronológico lineal y su concepción "salteada" vista en profundidad, tanto en lo que respecta al escritor que produce el texto como al lector que lo re-produce :

B.A.  París

Técnicas: Para una parte del libro

[Sigue en la p. 30]

Pero, si bien sigue, el personaje está en otro tiempo y espacio y rodeado de otras gentes.

[Vuelve a la p. 10]

Retoma la acción, pero con la carga de la p. 30.

O retoma la acción de la p. 30 pero en el clima de la p. 10.

Ojo: Además, entre la p. 9 y la 10, poner pasajes que no tienen nada que ver con la acción, y que el lector leerá o no por casualidad. Pasajes eróticos sin nombres.

La existencia de los "capítulos prescindibles" queda ya anotada aunque no se les de aun el nombre de "disculibro".⁹ La escritura para la lectura adquiere, como se ve, singular relieve, lo que se confirma con otras frases de la misma página:

Además: como el libro será muy largo, el lector olvidará ciertos pasajes breves a los que ya se le había remitido. En ese caso, *volver a remitirlo más adelante.*

Sin embargo, en la concepción de la naturaleza de los dos espacios y sus relaciones, aun no se ha estabilizado el ámbito París y no ha adquirido líneas claras. Así en la página 52, puede anotarse que "Oliveira decide inventar a la Maga para darle celos a Talita", aunque luego se tache la frase.

La página 53 plantea el primer vuelco radical de la novela en dos sentidos: 1) que en el orden que venía proponiéndose (Buenos Aires primero, luego París, se tacha la parte de Buenos Aires y queda solo la otra;¹⁰ 2) que esta parte está citada con el nombre del personaje femenino: Maga, que en este punto empieza a cobrar importancia.

También en la misma página escribe un párrafo (lo que Oliveira piensa en *la. Jazz session*) que alude al esquema mental de la novela toda: la busca de la trascendencia bajo la forma tropológica: A como B.

La vida como un comentario de otra cosa que no alcanzamos y que está ahí, al alcance del salto que no damos. La vida, un ballet sobre un tema histórico, o una historia sobre un hecho vivido, o un hecho vivido sobre un hecho real. La vida, fotografía del número, la vida, posesión en las tinieblas (mujer, monstruo?) la vida, proxeneta de la muerte, espléndida baraja, tarot de olvidadas claves que unas manos gotosas rebajan a un triste solitario.

En las páginas siguientes se afianzan los dos ámbitos con nombres de personajes distribuidos entre las dos ciudades y algunas de sus características, especialmente los rasgos de la Maga, a menudo polarizados con los que atribuye a Oliveira.¹¹

En la página 57 resurge la importancia de Buenos Aires¹² y empieza a diseñarse la escena que va a competir con el núcleo inicial de "La araña", a la que llama "El terror". Oliveira teme a Traveler, cree que planea matarlo, y prepara sus defensas en la pieza del manicomio. "El terror" no avanza sobre el territorio de "La araña" en su primer diseño, pues le falta el componente básico de los hilos —trama defensiva, laberinto, mandala, figura, trampa— : también se insiste en el circo y el manicomio con su conformación simbólico-paródica del mándala, bifurcada en carpa=centro, manicomio=pasaje.

Paralelamente a este trabajo que va delineando cada vez más los espacios Buenos Aires-París, luego invertidos París-Buenos Aires, va surgiendo y desarrollándose la idea de estructurar un libro con estrategias de escritura-lectura: con intercalaciones de aventuras que sin dejar de pertenecer a un espacio se incluyen en el otro bloque, con repeticiones de

símbolos que señalan líneas de pasaje y extrapolaciones cada vez más insistentes, con dos modos (entre otros posibles) de lectura.

Las propuestas de orden, los vuelcos y rectificaciones van mostrando la duda, el tanteo, las experiencias provisorias que irán cuajando en la forma final.

En lo que se refiere al orden, vemos por ejemplo, que afirmado ya el vuelco París primero, Buenos Aires después, se propone en las páginas 78 a 80 la secuencia que inserta entre ambas los "capítulos prescindibles": París-disculibro-Buenos Aires.¹³

A esta altura París (solo una parte de París?) se llama "El Gran Desorden", que abre el camino a un centro, al que se agrega en la página 87: "*Extrapolación . . . Este es el subtema de todo el gran Desorden*",¹⁴ para culminar como en una apoteosis en la página 96: "*Para el final de París*" con los episodios de la clocharde: "Desde lo más bajo: ¿una posibilidad de centro? Un mandala, no ya de seda y colores, ni siquiera de tiza (rayuela). Sí, por extrapolación (ver👁). Barro, mierda, las palabras y las cosas más viles [pasaje de Sade, por ej.]" Y con otra tinta —azul— agrega: "Hundir al lector en el asco más absoluto, para que después, quizá, haya una posibilidad de levantarse."¹⁵

La página 97 fija definitivamente que habrá dos clases posibles de lecturas del libro, y se aclara la forma de impresión para facilitarlas.

Tras volver a la Argentina y al manicomio como busca de un sentido otro —la anagogía, la magia— restablece en la página 100 "a esta altura" el doble orden de lecturas:

1) *Lectura corrida*

Primero, todo París

Segundo, proemios al "balcón" / Balcón

Circo

Manicomio.

2) *Lectura por párrafos*

Primero, proemios al "balcón"

Balcón

Explicación del "juicio"

PARIS (todo)

Circo

Manicomio

Aquí la lectura corrida coloca primero todo París y luego todo Buenos Aires, mientras la lectura por párrafos sitúa primero el "Balcón" ("El tablón" o puente),¹⁶ luego todo París y al fin "Circo" y "Manicomio", es decir que inaugura el libro desgajando la escena de "El balcón" o "El puente" — símbolo de pasaje y busca trascendente — como si quisiera configurarlo desde que se inicia, y sellarlo con la imagen arquetípica que moldea y conforma (confirma) toda la obra.

Existe claramente el intento de establecer nexos subterráneos entre Buenos Aires y París, con énfasis que unas veces se vuelca sobre París y otras sobre Buenos Aires, por medio —entre otras cosas— de núcleos narrativos que son simbólicos de pasaje, y que insertados en un lugar (al principio, en París) unen o traban ambos territorios.

Ese modo de resolver el problema Buenos Aires-París, como Buenos Aires en París sin dejar de ser Buenos Aires (igual que Bánfield en Pierre Leroux sin dejar de ser la casa de la infancia, 23) se encomienda alternativamente a dos núcleos narrativos que intenta insertar, por momentos, en el bloque París. Se disputan esa función "El puente o balcón" y "El terror" (llamado ahora "Los hilos" pues ya se está definiendo más como doble de "La araña" inicial, al introducirle la red protectora que le faltaba al comienzo).¹⁷ Los dos son mandalas, los dos son puentes, los dos ritos de pasaje entre uno y otro ámbito, entre uno y otro mundo, entre una y otra forma de vida, en el intento de construir signos alusivos de la plenitud y la unidad.

En la página 100, como vimos, propuso iniciar la novela según la lectura por párrafos, con "Proemios al balcón y Balcón"; en la página 104 ordena su inclusión en medio de París, con palabras que merecen citarse completas:

La escena del balcón

En París: Oliveira y la Maga (hasta p. 16)

En la p. 12 (silbido) *remisión y se invierten los papeles*
(puente tendido!!) Remisión a

p. 16: Buenos Aires La idea de que el puente une París y

B.A. O sea que hay que tener paciencia y *reescribir el*

balcón No tener miedo a lo fantástico.

La página 105 muestra en seguida la confusa situación itinerante de "El balcón": primero entre escenas de "El patio" en Buenos Aires, después tachado y pospuesto tras otros fragmentos pero siempre en el territorio "del lado de acá", lugar que mantiene en 106.¹⁸ De pronto en la página 107 irrumpe con la fulguración de un hallazgo, la decisión de emplear "Los hilos" con la función que venía asignándole a "El balcón":

Ojo! *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 períodos.

[Un agregado al final, en otra tinta, acota "No creo."]

En la página 111 se decide, aun conservándole su papel, por colocarla en la serie de "El Manicomio", y en 112 repite el plan de esa serie donde sitúa definitivamente la aventura de "Los hilos" al caer el día (después de con-

signar la fusión de Talita y la Maga), ahora encargada también de la función¹⁹ de unir explícitamente, junto con otros signos, los dos espacios París-Buenos Aires. Esto no se realiza sin haber engendrado otra secuencia simbólica que refuerza la síntesis, la escena del Puente de Avenida San Martín:

Todo debe ir bajando lentamente del día a la noche
Talita ya sabe de la Maga.
Talita acepta la idea de que quizá la Maga *se dé en ella*.
Escena de los hilos (París/B.A. simultáneamente)
Oliveira espera que Traveler lo mate
Teoría del Mandala. El puente de Avenida San Martín
Aclaración de los roles: el hermano enfermo

Hemos visto, pues, como después de varios tanteos en que intentó anticipar capítulos de Buenos Aires en París, concluye por abandonar ese camino²⁰ y se decide por reforzar la fusión en el territorio de Buenos Aires, confiando a varios otros medios el expresarla. Uno de ellos es la fusión de personajes.

En cierto modo podría compararse el proceso de la pugna de los dos capítulos ("Los hilos" y "El balcón o tablón") por invadir París, con el proceso tan complejo de la Maga por fundirse o por sustituir a Talita, y las varias apariciones de Pola o la Maga, junto a Talita.

Según adelanté, la Maga comenzó por ser concebida como invención de Horacio para dar celos a Talita (52), se desarrolló ampliamente como personaje clave de París (desde 53), polarizada con Horacio, y concluyó por desaparecer misteriosamente sin fijar su destino (79). Oliveira la busca en París, en Montevideo, en Buenos Aires; en (101) dice: "Identificación progresiva de Talita y la Maga. Oliveira cree que puede resucitar a la Maga, que murió en París. Fracasaré, of course". Sin embargo, en (109), vuelve a insistir: "Partir ahora de la Maga, desde Montevideo, llegando a B.A., arrestada, loca?", como medio de evitar que Oliveira monopolice la sección porteña (con "el soliloquio excesivo, la desmesura egocéntrica") pero tacha esta propuesta y opta por la solución de "Centrar la acción en Talita y Traveler en lo posible. *Miran* a H. O. y lo vemos a través de ellos. (Esto hasta el manicomio, en que H.O. recobrará el primer plano)."

En este proceso, Talita va afirmándose cada vez más y relegando a la Maga al papel de fantasma. En la página 110 ha dicho "Talita empieza a crecer", pero esto no ocurre sin lucha con las apariciones de la Maga (o Pola, en menor medida), que *El cuaderno* registra en varios modos, desde anotar el nombre solo (111) o su visita fantasmal ("Pero la maga es también una de las locas"), hasta sugerir la aparición en "El patio" en plena cotidianidad (105).²¹ Así propone la entrevisión ("Entrevisión de la Maga, de Pola, de Talita: ~~?~~", 113), la visión confusa ("Oliveira ve a la Maga en la rayuela ?O es Pola ?O

Talita?", desde la ventana del manicomio en "Los hilos"), el afianzamiento ("La Maga se afirma", 123),²² hasta culminar en la inclusión en el esquema genérico tropológico:

Quizá *lo que ocurre es otra cosa*, que no vemos.
Quizá hay como un segundo acontecer por encima
O a través de lo que pasa.
Quizá hay una duplicación de signo inverso (por eso el
sentimiento del doppelganger)
Quizá la Maga esta ahí, entonces.
Quizá nunca hubo Maga y solamente Talita
Quizá hubo solamente Pola, Lilith. (125)

Se ve que esta constante invasión del territorio de Buenos Aires por un personaje-territorio de París tiende a desenvolverse en forma repetida y más libre (por la vaga zona de visitante real-fantasma-entrevisión en que se mueve) mejor para manejar que la difícil inserción de los episodios de "El balcón" y "Los hilos". Estos están mucho más pormenorizados y determinados en su localización propia, la cual los define en pugna con el ámbito ajeno en que quiere introducirse los.

Otro camino para subrayar en Buenos Aires la invasión de área de París es la invención de una escena como la del puente de la Avenida San Martín que vimos generarse en la página 112.²³ Este nuevo núcleo contaba con perfiles interesantes como para, prometer un desarrollo con éxito, debió de atraerlo porque volvió sobre él para diseñar un plano del lugar, y sin embargo, después de haberlo redactado *in extenso* (conservo los originales), fue suprimido casi en su totalidad, quedando de él un breve pasaje, en el no. 125 de los capítulos prescindibles de *Rayuela*. Tenía la ventaja de repetir, concretizado, el símbolo básico que informa la novela y constituir un lugar propicio para el vagabundeo de Oliveira en una zona suburbana (como esos espacios de "las orillas" immortalizados por Borges). En su idea originaria, consignada por *El cuaderno*, dialogaba sin duda con los textos borgeanos, con su esquina y su "malevo".

El puente
Siempre la idea del pasaje. La vieille Lanterne
El hombre en la esquina. Una noche de Baltimore
La esquina que es también una esquina de París
Mandala
No me puedo salvar solo
No me puedo salvar sin que se salven los otros (112)
¿Puede llegarse a los valores desde los desvalores?

La extrapolación, El puente, el agujero de la carpa,
el mandala: ¿pasaje?

El malevo provocador: lo quiere sacar de la esquina

Entrevisión de la Maga, de Pola, de Talita:  (113)

En la obra ya impresa, la breve escena del puente de la Avenida San Martín, no. 125, va intercalada según el orden "salteado" después del no. 43, donde Oliveira medita en la carpa del circo "ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado", o en conversación con Talita, ésta le recuerda el puente de tablonés, donde estaba situada como en el fiel de la balanza, "puente mediúmnico".

De todos modos, no parece conformarse con abandonar el intento de insertar "Los hilos" en París, según lo refleja *El cuaderno*, donde en la página 125 insiste: "Ojo! "Los hilos" debe ir forzosamente antes del capítulo 19" aunque luego cancele la anotación, tachándola.²⁵ y vuelva a ponerlo en Buenos Aires.

La novela, tal como se presenta en su proceso de elaboración en *El cuaderno*, con sus vacilaciones y repetidos intentos de situar algunas escenas de Buenos Aires ("La araña", "El puente o balcón", "El terror o los hilos") en el bloque de París, manteniendo su radicación porteña, tendía a realizar imaginativamente lo que fue su aguda experiencia del sueño-vigilia. Me refiero al sueño que consignó en la página 23 de *El cuaderno* y hasta llegó a dibujar, donde entrevé la posibilidad de anular las barreras de tiempo y espacio (infancia/madurez, Buenos Aires/París) y alcanzar la plenitud y la unidad. "*Convicción de la unidad de la casa* (Bánfield + Pierre Leroux). Tiempo: resueltamente el de la infancia —aunque en el sueño yo no era un niño, era hoy— [...] Sigo en el aura de sueño, pero despierto y objetivándolo. Entonces siento profundamente que la sala (por decirlo así, pero es más que una metáfora) es más real que Pierre Leroux, que mi vida de hombre es un fantaseo al lado de la solidez y la permanencia de la sala, de su olor y los jazmines del jardín."

Con el gesto que hemos descubierto gracias a *El cuaderno*, ensayado y abandonado tantas veces, se quiere dar también por el orden de remisión de capítulos — a través de la ruta marcada indefectiblemente por la linealidad de la lectura— lo que se expresa por muchos otros medios: la tensión entre las fuerzas de fragmentación y unificación en personajes (Talita-La Maga-Pola; La Maga-Berthe Trépat-la clocharde Emmanuel; Horacio-Traveler, Horacio-Morelli, Horacio-Ossip) en símbolos multiplicados (puente(s), carpa, circo, rayuela, manicomio, montacargas, mandalas y centros) junto con los variados reflejos, ecos, duplicaciones de los capítulos prescindibles. Se trata de una busca que es siempre la busca de una escritura que alcance el milagro de la revelación —siempre inminente y siempre diferida, si hemos de creer a Borges— la revelación de una figura.

NOTAS

1. En realidad, la única excepción parecería ser la página 1, donde figura indicado el doble modo de lectura de *Rayuela*; pero se trata de una anotación muy posterior hecha sobre la página inicial de *El cuaderno*, que había dejado en blanco al principio.

2. El comienzo (1-38) recoge además un esbozo de relato sobre un hombre que sabe que va a morir, meditaciones sobre la declinación de la "poesía-poema" en el occidente racionalizado al extremo, algunos fragmentos, la síntesis de un cuento "Después del almuerzo" que publicó en la segunda edición aumentada de *Final de juego*, la lista de los cuentos que formarán su libro *Las armas secretas*.

3. El otro sueño tiene también el rasgo de unir dos espacios y tiempos (estación de Milán, cama cruzada en las vías), pero agrega una visión dinámica posterior, de desplazamiento en la campiña.

4. Al anunciar la redacción de una nueva obra, Cortázar no le pone título específico; inaugura esta parte de *El cuaderno* con el nombre genérico *Novela*. En (43) sigue manteniendo el título genérico y agrega *Los juegos*; en (45) destaca polémicamente su carácter de anti-novela: "Log book. De ningún modo que esto pueda llamarse una novela. Llamarle (subtítulo) ALMANAQUE". La idea del Mandala queda registrada explícitamente desde (45), y aunque no se lo da como título, debió de llamarla constantemente así, pues rechaza ese nombre en (115) por "pedante" y elige definitivamente *Rayuela*. En otras páginas figuran nomenclaturas parciales para segmentos del libro: "disculibro", "arquepítulos (o capetipos)" (98). Se ve que al iniciar su libro predomina el impulso de escribir un texto extenso que permita un gesto narrativo más amplio como le escribió a Emma Speratti con motivo de *Los premios*: "este golpe de timón. . . me está llevando a cosas mucho más interesantes que los cuentos fantásticos... Aludo a una necesidad que se me ha vuelto insuperable de hacer frente a otra visión de la realidad en que estamos metidos." La novela es "mucho menos refinada y perfecta que el cuento pero el único medio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de la realidad." Paralelamente a ese gesto amplio, existía la idea fija de desescribir, fragmentar, romper con las tradiciones de la obra "realista", de cuestionar el lenguaje, el diseño de los personajes, la organización y los nexos narrativos.

5. En el resumen de *El cuaderno se habla de "el hombre" y "la mujer"* sin individualizarlos; en el desarrollo de la *Revista Iberoamericana* no se les menciona de ningún modo y se dejan en blanco los lugares de nombres como también el del tercer personaje que silba llamando del otro lado de la ventana. Cortázar que planea en *El cuaderno* escribir algún capítulo sin nombres para que el lector aplique el que le parezca (49, 51). viene cumpliéndolo desde esta escena que calculó como la inicial de la novela.

6. Muchas páginas de *El cuaderno* hacen referencia explícita a este simbolismo del manicomio y del circo. Sobre Mandala véanse: 46, 47, 52, 96; sobre circo=Centro, manicomio=pasaje, ambos conectados con el Mandala (a veces paródicos): 57, 79, 101, 105, 111, 113; sobre Mandala-puente, Mandala-centro: 96, 101, 112.

7. Véanse: "Por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto al Centro — sea lo que sea—. " (47). "Llevar adelante la línea Medrano: el amor, ceremonia *onto logizante*. El amor, dador de *más ser*. " (49). "La vida, como un comentario de otra cosa que no alcanzamos y que está ahí al alcance del salto que no damos. . . La vida, fotografía del número, la vida, posesión en las tinieblas (¿mujer? ¿monstruo?." (53).

8. En la misma página 39 donde anotó la síntesis de "La araña", con otra tinta (que indica quizá otro día de escritura) aparece como otro posible núcleo narrativo —solo mencionado— "El circo. La locura total" y lo repite en una secuencia de tópicos en página 43: "El circo "Las estrellas". El espía. La seña. El hombre de la pipa (El administrador del circo)".

8 bis. En mi reseña del libro: "*Rajuela*, una búsqueda a partir de cero", Sur, 288 (mayo-junio de 1964), 69-73, dije: "La novela es la historia de la persecución de un absoluto... que toma diversos nombres. Se llama *mandala*, *camino*, *ventana*, *viaje*, *peregrinación*, *descenso a las madres*, *pasaje*, *puente*, *dibujo secreto*, *llave*, cuando acentúa el carácter de movilidad, de búsqueda, de ir hacia un más allá, es decir cuando imaginativamente se presenta en su devenir o cuando se ve en ella el instrumento y la mediación. Se llama centro, kibbutz, ygdressil, unidad, armonía, encuentro, cielo de la rayuela, paraíso perdido, más allá, cuando visto en la dinámica que desemboca en la meta o en el reposo alcanzado se acentúa el fin al cual se tiende, el sentido de esencialidad y totalidad que la búsqueda se propone como ideal" (p. 5). Comentando y aprobando en carta de París 19 de abril de 1964 "la doble enumeración que hacés del vocabulario empleado para aludir a ese absoluto... el doble aspecto de la búsqueda y su expresión verbal" —agrega— "y como me gusta que hayas citado la frase de la p. 507 sobre el rechazo de toda salvación 'individual'".

9. La existencia de citas de otros autores está registrada desde antes (49); el nombre de "discu-libro" para la tercera parte, la de los capítulos prescindibles, figura en (79), (93).

10. Se supone, claro está, que la tachadura de Buenos Aires es provisoria para concentrarse en la redacción de París y olvidar por el momento el problema organizativo de las relaciones de ambas partes y su situación.

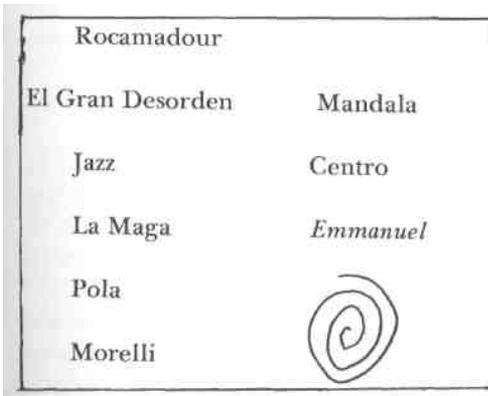
11. Para la Maga y la Maga versus Horacio, véanse: (58, 60, 69, 74, 79 y 83); especialmente (74) donde curiosamente el autor se identifica con Horacio Oliveira (o con su situación): "Empiezo a verlo — a verme. Tenía que ser."

12. A pesar de ello sigue presionando la idea de empezar con París, según lo testifica un orden de frases con remisiones de capítulos tachado, repetido y vuelto a tachar (56-57).

13. Interpretamos que "disculibro" (79) se refiere a esos capítulos. Más tarde (93) anota: "*Ojo!*: propongo: todo el discu-libro *sin remisión*. Pero en un solo bloque. El que no lo vea será meritoriamente ciego" y luego lo tacha.

14. "*Extrapolación* (palabra que no existe en español oh oh!) Todos los datos de un momento, de un espacio, ¿no son extra polables a un otro plano que, así, se deja entrever? El "mundo" es signo de... Cierta Gran Desorden puede extrapolarse a un Centro: brusco cambio de - a +. Miguel de Mañara, Loyola, Pablo  el santo." (87).

15. En una esquina de la misma página resume:



16. Esta escena empezó sin nombre específico: "Tablón. Construcción del puente" (45), siguió como "El puente a la pieza de Oliveira" (50) y desde la página 100 en adelante recibe constantemente el título de "El balcón" aunque se hable de su función narrativa y su simbología de puente (salvo [120] donde reaparece la variante primera "El juicio en el tablón").

17. "El terror" (57) tiene al principio: "Precauciones de Oliveira: palanganas con agua, campanillas" únicamente; en (101) se repite esa descripción, agregando "*ad infinitum*". No se añade otro dato descriptivo hasta (119): donde solo se consigna "medidas de defensa (absurdas al límite)"; pero en (121) se designa el capítulo como "Escena de los hilos". Aunque el dibujo de (124) no los registra -solo marca una doble hilera de círculos (¿palanganas, escupideras, latas de dulce? según el no. 56, p. 380 de *Rayuela*)- "Los hilos-persisten como nombre hasta (125) donde no se añade su descripción, pero sí se les introduce en un diálogo con alusiones humorístico-trascendentes: "¿Por qué -dice Traveler-este absurdo de los piolines? -¿Es absurdo? Desde el territorio, sí. Pero además no crees, que a veces hay que *empujar un poquito*? La almohada, el sexo, la música. . . Poner un piolincito en vez del editorial de La Nación... " Como curiosidad, no deja de llamar la atención que en el capítulo no. 56, P. 380 de *Rayuela* el narrador discute larga y humorísticamente, a través del pensamiento de Oliveira, las prioridades en la construcción de las defensas de las palanganas y los piolines llegando a la conclusión: "De

todas maneras ¿que venía primero, el piolín o la palangana? Como ejecución, la palangana, pero el piolín había sido decidido antes."

18. Una vez situado definitivamente "El balcón" en el bloque de Buenos Aires, se lo coloca generalmente en la serie de "El patio", en la pensión donde viven los Traveler y Oliveira. Sin embargo en (120) aparece sorpresivamente "El juicio en el tablón" tras una anotación que claramente pertenece al manicomio: "El muchacho de pelo blanco y ojos verdes "de una hermosura maligna."

19. La fusión de Talita con la Maga, a las que se une Pola, (como luego se refleja en *Rayuelo*), se encuentra repetidamente apuntada en *El cuaderno* (101, 102, 112, 113, 121, 125, 128, 129). En (125) se sugiere otro nombre femenino, Lilith que pronto se olvida.

20. En realidad, de pronto surge nuevamente en (125): "Ojo! "Los hilos" debe ir forzosamente antes del capítulo 19" y luego lo tacha.

21. En la serie de "El patio" que subraya las notas de lo concreto, lo cotidiano, lo popular urbano, a veces la ignorancia de interlocutores de clase media baja, su visión a ras del suelo, *El cuaderno* indica: "[Aparición de la Maga]"inmediatamente después de la mención de los tangos y de las memorias de Ivonne Guitry, y seguida de "Historias de fantasmas y de locos."

22. Nota posterior —parece— añadida al resumen de las escenas que concluyen el libro, en que se resuelve la tensión de "Los hilos" (mejor dicho queda sin resolverse con múltiples y paralelos caminos posibles y contradictorios). No se sabe si con eso se trata de engañar a Talita y Traveler para confirmar la ficción sugerida ("Se hace el loco") o se sugiere la intercalación de nuevas visiones de La Maga.

23. La mención de "El puente de la avenida San Martín" vuelve a aparecer en (126) en un lugar un poco distinto de (112) (posterior a la escena de "Los hilos" y a la indicación de que "los echan" del manicomio). Esto ahora parece definitivo en *El cuaderno*, pero cambia más tarde (129), igual que en *Rayuela*, y figura como una de los múltiples finales paralelos, simultáneos y contradictorios entre sí que se ofrecen para concluirla.

24. Las páginas no incluidas en *Rayuela*, que poseo, desarrollan la visión panorámica desde el puente, el sabor ambiguo —amenaza, irrealidad, aventura, pasaje ("buscan como siempre un pasaje")— de las callejuelas que cubre como un dinosaurio, pero no la escena que había planeado con el mal-evo. De la función explícita de fusión de París con Buenos Aires que le atribuía en *El Cuaderno* solo queda: "A esa hora [media noche] se permitía despectivamente algunos fantaseos inspirados en *La edad de oro*, y toda calle desconocida, cuanto más angosta y solitaria mejor, le abría una esperanza de desembocar en algún territorio insólito, digamos Baltimore o la Place Monge [en París]."

25. Como se recordará el no. 19 transcribe el diálogo con la Maga y las meditaciones de Oliveira sobre el anhelo de unidad, mientras ella cuida a Rocamadour enfermo.