

1990

El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*

Alberto Sacido Romero

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

Romero, Alberto Sacido (Otoño 1990) "El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/8>

This Estudio 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.

EL ESPACIO, ESQUELETO REPRESENTACIONAL EN LA CRISIS LUDICA DE LA *RAYUELA*

Alberto Sacido Romero
Brown University

A mi familia, a pesar de la distancia

I¹

La peculiar configuración física de *Rayuela* tiene su raíz en la inusual utilización del espacio como elemento representacional básico². Mientras que tradicionalmente se le otorga al tiempo una función dinamizadora de la materia narrativa y al espacio se le atribuye un carácter fundamentalmente estático, en la novela de Cortázar es el espacio el que adquiere la función dinámica y motriz de la narración³. Esta capacidad estructuradora del espacio proviene de lo que Enrique A. Giordano llama “*elemento lúdico* [como] dinámica generadora del texto”⁴.

Tanto la casualidad como el juego (*elemento lúdico*) necesitan de un *espacio* donde poder ser representados y, al mismo tiempo, están caracterizados por una temporalidad difusa, dominada por el presente.⁵ En ambos, la falta de un orden temporal preciso es necesario, ya que una cronometría rigurosa eliminaría su esencia y no serían ya más un juego puro y una pura casualidad.

II

ESPACIO NARRATIVO:

Del mismo modo que el juego de la rayuela, con su contorno bien definido, se rige por reglas espaciales, el libro de Julio Cortázar funciona mediante un

“tablero de dirección” que delimita el espacio, la casilla a la que saltar en el viaje que la lectura representa, en ese vagar que la novela es. Es decir, que hay un camino que se va haciendo al vagar, al cuestionarse, al entrar en crisis. Por lo tanto, no sigue las pautas tradicionales de un comienzo y un final, de una estructura cerrada y perfecta,⁶ sino que se sostiene en el principio de la “entropía”, de la “incesante mutabilidad de la materia”,⁷ en la crisis constante y la interminable búsqueda de un orden superior.

Nada más entrar en el texto, las instrucciones del “tablero” sitúan al lector ante una infinita variedad de posibilidades:

A su manera este libro es **muchos libros** [...] (111)⁸

(Subrayado mío)⁹

Esto se corresponde con la verdadera filosofía de la novela, de la cual es metáfora representativa el “ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado” (736) Es éste un contexto donde “la partida infinita” (736) podría llevarse a cabo, pero al autor le parece lícito ofrecer dos posibilidades, regidas ambas por una definición de su espacio.¹⁰

El lector queda invitado *a elegir* una de las posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la **forma corriente**,¹¹ y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego el **orden** que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 [...] -58 - 131 - (111)

En la primera opción está claro que se trata de una de esas “criaturas de elección del Occidente”, con su “orden cerrado” (559). Sin embargo el segundo libro “*a elegir*”¹² por el lector se constituye en esos “muchos libros” que el texto es. La clave de esto se encuentra en el número final de la lista, seguido por el símbolo menos, que priva a la novela de un fin delimitado y preciso. No sólo no hay “tres vistosas estrellitas” al pie del capítulo 131 sino que se manda al lector, en una secuencia sin fin, al capítulo 58. Abierta queda la obra a nuevas posibles e ilimitadas lecturas.

Por otra parte, si se presta atención al desordenado “orden” de la lista se puede apreciar una disposición ascendente y consecutiva, del 1 al 56, que además de incluir la primera novela integra en ella los capítulos “prescindibles”. Esta ruptura del espacio narrativo lineal que obliga al lector a abandonar la secuencia numérica de las páginas, no hace sino sustituir un sistema espacial

rígido por otro de ilimitadas posibilidades. De esta forma se perfilan los contornos del juego narrativo como si se tratase del “ajedrez indio” de la página 736:

...saber que unos pocos podían acercarse a esas tentativas sin creerlas un nuevo juego literario. *Benissimo*. Lo malo era que todavía faltaba tanto y se iba a morir sin terminar el juego.

-Jugada veinticinco, las negras abandonan — dijo Morelli, echando la cabeza hacia atrás. De golpe parecía mucho más viejo—. Lástima, la partida se estaba poniendo interesante. ¿Es cierto que hay un ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado?

-Es postulable -dijo Oliveira-. La partida infinita.

-Gana el que conquista el centro. desde ahí se dominan todas las posibilidades, y no tiene sentido que el adversario se empeñe en seguir jugando. Pero el centro podría estar en un casilla lateral, o fuera del tablero.

He aquí postulada la filosofía del libro: *Rayuela* es una “tentativa” que tiende a buscar un “centro” que por definición es inalcanzable (“podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero. -O en el bolsillo del chaleco”); es una “partida infinita”; es un “juego”, pero serio, más allá de los “nuevos juegos literarios” llevados a cabo por el surrealismo, que se quedan en la forma, que no buscan la trascendencia.¹³ El significado del término “lúdico” sigue, en el surrealismo la acepción corriente de “actividad de diversión y pasatiempo” como forma de subversión de la seriedad racionalista burguesa. Sin embargo en *Rayuela* la palabra retoma el significado original de “*ludus/ludere*” como “movimiento rápido”¹⁴ y pierde la connotación de esterilidad que su “no seriedad” le confería. El “movimiento lúdico” se produce en un ámbito espacial de infinitas posibilidades que, al mismo tiempo que transgrede los rígidos esquemas burgueses occidentales, tiende hacia la búsqueda constante de la auténtica esencia del hombre.

[... Morelli [...] trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre. (613)

La entrópica posición de “describir” como medio para reingresar en “la casa del hombre” prosigue su materialización física con la división del cuerpo narrativo en tres grandes espacios: *Del lado de allá / del lado de acá / De otros lados*. Si se sigue la segunda opción expuesta en el tablero de dirección, la transición entre el *lado de allá* (París) y el *lado de acá* (Buenos Aires) no será tan abrupta y secuencial como en el caso de la novela “rollo chino” que la primera opción propone. Se logra así una integración de los dos espacios geográficos que determinan el constante conflicto interior de Horacio Oliveira,

narrador y protagonista de la novela. La continua alternancia entre las tres secciones da al lector una sensación de “dislocación” permanente. Sin embargo, es este constante movimiento en el espacio el que dota a la novela de una unidad superior, de ese lugar “where the knots of the narrative are tied and untied”.¹⁵

ESPACIO REAL / ESPACIO SIMBOLICO:

El tratamiento del espacio geográfico y físico sufre un proceso de dematerialización y simbolización según se va avanzando en el relato.¹⁶

Al principio de la novela se ofrece una muy detallada y específica mención del itinerario parisino recorrido por la Maga y Oliveira:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua (119).

Tan minuciosas y reiteradas referencias a calles, plazas, puentes y edificios del *Quartier Latin* de París en las primeras páginas de la novela, conectadas directamente con la casualidad como elemento aglomerador, podrían relacionarse con lo que Bakhtin llama “cronotopo del camino”.

The chronotope of the road is both a point of new departures and a place for events to find their denouement. Time, as it were, fuses together with space and flows in it (forming the road); this is the source of the rich metaphorical expansion on the image of the road as a course [...] varied and multi-leveled are the ways in which the road is turned into a metaphor, but its fundamental pivot is the flow of time.

The road is especially (but not exclusively) appropriate for portraying events governed by chance.¹⁷

Si se tiene en cuenta que lo que se está narrando es el recuerdo de una época en la que Oliveira, el narrador, se encontraba en el camino de búsqueda esperanzada del centro a través del amor con la Maga, puede negarse su carácter cronotópico según la acepción bakhtiniana. Es decir, que la naturaleza representacional del cronotopo rayuelesco varía radicalmente de aquella que caracteriza la novela tradicional. Aunque el camino en *Rayuela* sí está gobernado por la casualidad,¹⁸ su avance no está determinado principalmente por el tiempo sino por el espacio. Esto se debe a la reorganización de la materia narrativa desde el recuerdo del narrador, para lo cual éste utiliza el espacio como instrumento básico de representación. Sólo se puede reorganizar el material mediante patrones espaciales precisos que sustituyan la imposible precisión temporal:

Pero todo esto había que decirlo en su momento, sólo que era difícil precisar el momento de una cosa, y aún ahora [...] aún ahora, Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido, ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Saint Michel y el Pont au Change. Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio envilecía mi fracaso llamándolo rodeo (122-123)

El último punto de divergencia con el cronotopo bakhtiniano del camino es la calidad finita y resolutive de éste (“a place for events to find their denouement”), en contraposición con la calidad entrópica de sempiterna “descolocación” que la novela de Cortázar sostiene como fórmula generadora:

Un análisis de la inquietud, en la medida de lo posible, aludía siempre a una descolocación, a una excentración con respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar. Se sabía espectador al margen del espectáculo, como estar en un teatro con los ojos vendados. [...] En esos momentos se sabía más próximo al centro que muchos que vivían convencidos de ser el eje de la rueda, pero la suya era una proximidad inútil, instante tantálico que ni siquiera adquiría calidad de suplicio. Alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras. Un día se dio cuenta de que sus amores eran impuros porque presuponían esa esperanza, mientras que el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volvería más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incómodo. «Hasta de la sopa hago una operación dialéctica», pensó Oliveira (584)

La posición de Horacio, tras su primera gran crisis (con la Maga), es de “excentración con respecto a una especie de orden que [...] era incapaz de precisar”. La búsqueda es continua durante toda la novela, aunque el espacio va a ir paulatinamente trocando su aspecto físico, de escenario real, en una cualidad meramente simbólica. De este modo se pasa del camino al cronotopo que Bakhtin llama del “umbral”:

We will mention one more chronotope, highly charged with emotion and value, the chronotope of threshold; it can be combined with the motif of encounter, but its most fundamental instance is as the chronotope of crisis and break in a life. The word “threshold” itself already has a metaphorical meaning in everyday usage (together with its literal meaning), and is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that charges a life (or the indecisiveness that fails to change a life, the fear to step over the threshold). In literature, the chronotope of the threshold is always metaphorical and symbolic, sometimes openly but more often implicitly. [...] In this chronotope time is essentially instantaneous.¹⁹

Si en el caso del cronotopo del camino Cortázar se aleja de la tradición narrativa, invirtiendo el proceso de representación, en esta ocasión las coincidencias son múltiples y esenciales. En realidad son éstas las coordinadas espacio-temporales que verdaderamente definen el proceso de escritura y lectura del libro, sólo que en *Rayuela* el “umbral” y la “crisis” son permanentes y no un mero “breaking point of a life”. La aparición de espacios simbólicos y metafóricos sigue una línea ascendente y tiene su momento climático en la escena que cierra el capítulo 56.

En la sección parisina las múltiples crisis de Oliveira lo llevan hacia el primer gran espacio simbólico, el mundo de los *clochards*.²⁰ La esperanza, la búsqueda que era París ha terminado en fracaso.

Puesto que la esperanza no era más que una Palmira gorda, ninguna razón para hacerse ilusiones. Al contrario, aprovechar la refrigeración nocturna para sentir lúcidamente [...] que su búsqueda incierta era un fracaso y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria (355)

Sin embargo, como se puede ver, con su bajada al “infierno”, a la “mierda”, el lugar se convierte en espacio regenerador, le devuelve la esperanza de seguir jugando, aunque la esperanza no sea más que una “Palmira gorda” y la victoria sólo sea, en esencia, el continuo fracaso, el juego permanente, la búsqueda de un “kibbutz [del deseo] desesperadamente lejano”. Este capítulo resume la experiencia parisina de Horacio y plantea la metáfora central del libro: la “rayuela”, que completará su complicada significación y sus múltiples y complejas funciones en el último fragmento dedicado a la Argentina.²¹

En Buenos Aires Horacio está ya marcado por el fracaso de su experiencia europea y su percepción del espacio geográfico porteño no tiene los perfiles bien marcados que caracterizaban al cronotopo del camino parisino:

Talita acabó por comprender que a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído. (...)

-Lo que a vos te ocurre [Horacio] es que no sos un poeta -decía Traveler- No sentís como nosotros a la ciudad como una enorme panza que oscila lentamente bajo el cielo, una araña enormísima con las patas en San Vicente, en burzaco, en Sarandí, en el Palomar, y las otras metidas en el agua. [...] (384)

Horacio se encuentra, sin remedio, en el cronotopo del umbral, aunque intenta repetir su propia imagen en la de Traveler y la de la Maga en Talita. El episodio del puente (fragmento 41) simbolizará, de nuevo, ese imposible camino hacia la armonía suprema por medio del juego amoroso que no pudo

tener con la Maga. Lo dicho en la página 592 (fragmento 93) expone con claridad el simbolismo del puente, espacio representativo del amor irrealizable, sin posibilidades reales de éxito:

[...] me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado. [...]

La abstracción va en ascenso y desemboca en los dos espacios simbólicos finales: el circo, como espacio lúdico, como espacio infantil con su agujero de esperanza, y el manicomio como lugar infernal, lugar de dislocación máxima.

En el circo Oliveira se encuentra a gusto y en él descubre un “orificio”, un posible escape hacia ese “centro”, hacia el “espacio liberado”.²² Sin embargo va a quedarse “abajo fumando”. La verticalidad, ya criticada y rechazada en el episodio con la *clochard*, vuelve de nuevo a imponerse aquí y tendrá su culminación en el capítulo 54 cuando Horacio baja al “Hades refrigerado” (479) de la morgue del manicomio.

Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis, la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfarata, el descenso. (476)

De este segundo descenso al infierno, Horacio va a salir absolutamente descolocado, como un “payaso que quiere salirse de su casilla (506), pero recobrará y completará el enfoque que había conseguido al final del capítulo 36: aceptar su permanente situación en el umbral, sabiendo que su única esperanza es aceptar el juego y seguir jugando. Solamente le será posible alcanzar unos breves momentos de armonía que el proceso entrópico-lúdico de la rayuela le proporciona, de vez en cuando, por medio del amor y la solidaridad con los “hombres” (la Maga, Berthe Trépat, Emmanuèle, Traveler y Talita).

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 tímido 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 apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó.

Desde la ventana (el umbral) Oliveira reconoce que no hay solución, que nunca logrará la unión del Cielo y la Tierra, pero admite también que “al fin y al cabo algún encuentro había” La vida, la rayuela, el libro constituyen un juego sin esperanza de solución pero con la esperanza de poder seguir jugando.

III

La rayuela novelística es un permanente juego de espacios que intenta trascender el corsé de finitud del devenir temporal. Para lograr esto fundamenta su discurso transgresor en un sistema de constante transformación de la materia. Sus elementos están dispuestos en una secuencia de infinitas posibilidades, como las ciento veinte piezas del ajedrez indio, como la rayuela con su tantálico cielo inalcanzable. A través de una crisis continua, promovida por el elemento lúdico, el espacio genera el nuevo orden sin fronteras que sostiene la novela.

NOTAS

1 Quiero expresar mi agradecimiento al profeso Julio Ortega por sus sugerencias en la confección de este trabajo. Asimismo quiero agradecer a mis compañeros Tom Harrington y Loló Reyeró muchas de las horas pasadas encima de estos papeles, corrigiendo y sugiriendo. Finalmente: Gracias, Muriel.

2 Para la definición del carácter representacional del tiempo y el espacio parto de la terminología utilizada por M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1988) 250:

“The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied. It can be said without qualification that to them belongs the meaning that shapes narrative.[...]

Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel’s abstract elements — philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect — gravitate toward the chronotope and through it take flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work. Such is the representational significance of the chronotope”. (Subrayado mío).

3 Esto es fundamentalmente lo que dice M.M. Bakhtin, 251, cuando parafrasea la siguiente teoría de Lessing:

“Those things that are static in space cannot be statically described, but must rather be incorporated into the temporal sequence of represented events and into the story’s own representational field”.

4 Enrique A. Giordano, "El espacio lúdico: La narrativa hispanoamericana del siglo veinte", *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico* 1983 Oc.-Dec. 31 (122): 109.

5 Lo que Julio Ortega, *Poetics of Change* (Austin: University of Texas Press, 1988) 43, llama "insistent present" o "pluridimensional present".

Esta idea también aparece en Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York: New York University Press, 1971) 186-187:

Movement provides an excellent means of **spatializing time** by destroying the old linear organization and by proposing in its place the simultaneous existence of a variety of spatial realities, each of which is infused with its own dimension in time. Movement is, then, in architectonic fiction, associated with the idea of the **present**, as Arnold Hauser proclaimed in writing of "Space and Time in the Film", for **all perception of reality takes place in the present time**. This is true even if some mode of perspective, the book, for example, embodies the perspectives of the past or suggests the perspectives of the future." (Subrayados míos).

La relación del tiempo con la perspectiva narrativa, según queda reflejada en esta cita, podría muy bien aplicarse a *Rayuela*. Sin embargo, no se le puede dedicar un comentario más amplio por el cariz restringido de este trabajo. Quede, de todo modos, mencionada la inseparable relación entre espacio, tiempo y perspectiva narrativa, aunque el presente trabajo se limite al tratamiento del espacio.

6 "Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un **orden cerrado**. Resueltamente en contra, **buscar también aquí la apertura** y para eso cortar de raíz toda **construcción sistemática** de caracteres y situaciones. Método: la **ironía**, la **autocrítica**, la **incongruencia**, la **imaginación al servicio de nadie**". Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1986) 559-560. (Subrayados míos).

7 Enrique A. Giordano, 103.

8 Las referencias textuales provienen de Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1986) y van señaladas por el número de página al final de cada cita.

9 De ahora en adelante, todos los subrayados que aparezcan en las citas textuales de *Rayuela* son míos si no van de otra manera indicados.

10 Primera muestra del juego del espacio que va a regir el discurso novelístico.

11 Si no está de otra forma indicado, las palabras en negrita se deben a un énfasis mío.

- 12 Nótese el énfasis del autor al poner en bastardilla el verbo *elegir*.
- 13 [...] No se trata de una empresa de liberación verbal [...] Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. [...] Los surrealistas **se colgaron de las palabras** en vez de despegarse **brutalmente** de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma". Julio Cortázar, 613. (Subrayados míos).
- 14 Etimología recogida del artículo de Enrique A. Giordano, 100.
- 15 M. M. Bakhtin, 250.
- 16 París y Buenos Aires como entidades geográficas concretas.
- 17 M. M. Bakhtin, 243-244.
- 18 "Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos." Julio Cortázar, 120.
- 19 M. M. Bakhtin, 248.
- 20 Debido a la concisión del trabajo voy a reducir las referencias a aquellos espacios simbólicos más representativos pero siempre teniendo en cuenta que Oliveira camina por umbrales constantes y que el análisis de todos los espacios de crisis no es posible hacerlo aquí.
- 21 "[...] el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montañita de bosta, mirar al mundo a través del ojo del culo [...] la piedrecita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría en el camino que lleva al Kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera rofosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y algún día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz". Julio Cortázar, 369.

22 “En el circo se estaba perfectamente [...] Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia un quizá contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejóse reirse y pensó que a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba, y que ese otro no era él que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo”. Julio Cortázar, 422. (Subrayados míos).