

Dos libros y una novela: la función sintagmática y paradigmática de los espacios en *Rayuela*¹

Libertad Garzón Hurtado²
Universidad Autónoma de Colombia

Artículo de Reflexión derivado de investigación
Recibido: abril 30 de 2014- Aprobado: mayo 25 de 2014

Resumen

El presente texto se pregunta por el sentido de los “dos libros” contenidos en *Rayuela* y anunciados por Cortázar en el Tablero de dirección al inicio de la novela. Se propone aquí un análisis semiótico-estructural centrado en dos modalidades del espacio narrativo que representan dos modos de cohesión textual: la sintagmática de los macro-espacios y la paradigmática de los micro-espacios en la novela. Mediante este análisis se intenta mostrar cómo la narrativa resultante de cada uno de los órdenes posibles de lectura (el consecutivo y el salteado) se sostiene sobre ejes de construcción distintos, dando lugar a dos sistemas comunicativos diferentes: uno característico de la narrativa, y el otro de la poesía.

Palabras clave: Espacio narrativo, Cortázar, *Rayuela*, frontera semiótica, ejes sintagmático y paradigmático, novela poética.

-
- 1 Título original del proyecto de investigación del que se deriva este artículo: *Rayuela y la rayuela: analogía entre la narrativa y la imagen*. Autora: Libertad Garzón. Fecha de iniciación del proyecto: agosto 2007. Fecha de terminación del proyecto: agosto de 2008. Entidad financiadora: Syracuse University.
 - 2 Maestra en Lengua y Literatura Hispánicas, Candidata a Doctora en Letras Latinoamericanas. Profesora de Tiempo Completo, Universidad Autónoma de Colombia. Dirección electrónica: libertad.garzon@gmail.com

Two books and one novel: the syntagmatic and paradigmatic function of *Rayuela's* spaces

Abstract

The present text considers the question for the sense of the two books contained in *Rayuela*, which were, also, announced by Cortázar in the Direction board at the beginning of the novel. A semiotic-structural analysis is proposed here centred in two modalities of the narrative space that represent two ways of textual cohesion: the syntagmatic one of the macro-spaces and the paradigmatic one of micro-spaces in the novel. Through this study we intend to show how the resulting narrative of each one of the possible reading orders (the consecutive reading and the jump reading) stands over different construction axis, giving way to two different communicative systems: one which is a typical feature of narrative, and the other one a typical feature of poetry.

Key words: Narrative space, Cortázar, *Rayuela*, semiotic border, syntagmatic and paradigmatic functions, verse/poetry novel.

Dois livros e uma novela: a função sintagmática e paradigmática dos espaços em *Rayuela*

Resumo

Este texto pergunta pelo sentido dos “dois livros” presentes em *Rayuela* e anunciados por Cortázar no Tabuleiro de Direção no início da novela. Propõe-se aqui uma análise semiótico-estrutural centrada em duas modalidades do espaço narrativo que representam dois modos de coesão textual: a sintagmática dos macro-espacos e a paradigmática dos micro-espacos na novela. O objetivo dessa análise é mostrar como a narrativa resultante de cada uma das ordens possíveis de leitura (sequencial ou pula-pula) se apoia em eixos de construção distintos, dando lugar a dois sistemas comunicativos diferentes: um, característico da narrativa, e o outro, da poesia.

Palavras-chave: Espaço narrativo, Cortázar, *Rayuela*, fronteira semiótica, eixos sintagmático e paradigmático, novela poética.

Introducción

El lector de *Rayuela* sabe desde un primer momento, al observar el Tablero de dirección, que no ha de enfrentarse a un problema de narrativa convencional, es decir, un relato marcado por una serie de

personajes y conflictos; que *Rayuela*, más que un libro, es “muchos libros”.³ Sea cual sea la historia que se cuenta, la obra va a requerir un segundo nivel de lectura que justifique de alguna manera por qué o en qué sentido se usa esa pluralidad, esos “muchos libros”.

“Puede ser que haya otro mundo dentro de este [...] pero este mundo no existe, hay que crearlo como el fénix”, escribe Cortázar en una de sus *Morellianas*.⁴ Jaime Alazraki, en “Imaginación e historia en Julio Cortázar”, interpreta estas palabras como expresión de una intención socio-política: la proclamación de la posibilidad de cambio social, de otros mundos en el mundo fuera de la literatura. Alazraki ve la obra de Cortázar, y en particular *Rayuela*, como epicentro de un momento histórico de adquisición de la consciencia latinoamericana. Según el crítico existe en la novela una “simbiosis” entre literatura e historia, ya que “el drama de la escritura es también el drama de la historia”.⁵

Lejos de negar esta aserción, me propongo inscribir en otro contexto el significado de estas palabras –la posibilidad de “otro mundo dentro de este”–, uno donde la escritura dialogue con las claves mismas de la novela, quizá con el “este libro es muchos libros” de Tablero de dirección.

Por otra parte, afirma también Alazraki, que Cortázar, “que trajo a la literatura hispanoamericana la surrealidad de lo cotidiano, el humor de lo insólito, una crítica demoledora a la cultura y de los valores de nuestro tiempo, trajo también una ética”.⁶ Sin embargo, sin desmerecer el valioso aporte de Alazraki, podría decirse que si bien en *Rayuela* opera una visión crítica y ética de la realidad, se estructura además –y quizás de esto dependa su perdurabilidad– un drama estructural propio, es decir, una simbiosis no solo entre historia y literatura, sino también entre narrativa y poesía.

Rayuela es una novela que elabora de manera poco convencional su relación con el lector, pero al mismo tiempo puede decirse que es solidaria con él, en tanto no lo excluye ni lo aliena del juego de la escritura, sino que lo invita a intervenir en el orden de lectura, inaugurando de este modo al menos dos órdenes posibles. Al existir la posibilidad de leer la novela en dos momentos, que representan dos grados de dificultad, *Rayuela* sirve al lector de puente hacia un nuevo concepto de lectura. De algún modo la novela se vuelve lo que podríamos llamar una “novela taller”, ya que ofrece al lector la posibilidad de tránsito hacia una narrativa experimental que poco tiene en común con la prosa tradicional, romántica o realista.

Por otra parte, las dos lecturas servirán también de puente entre dos modelos culturales. Afirma Alazraki que *Rayuela* contiene “una crítica demoledora a la cultura y de los valores de nuestro tiempo”.⁷ Cabría agregar que esta crítica demoledora no se produce de manera aislada, sino que se construye en un diálogo constante con otro modelo del mundo, el oriental, que entra en juego en

3 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 111.

4 *Ibid.*, pág. 540.

5 Alazraki, Jaime. “Imaginación e historia en Julio Cortázar”. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994, pág. 300.

6 *Ibid.*, pág. 322.

7 *Ibidem.*, pág. 322.

Rayuela sobre todo a través del pensamiento de Morelli (posible *alter-ego* del autor): a Morelli, “esa violenta irracionalidad [se refiere al orientalismo y en especial al budismo Zen] le parecía natural, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del Occidente”.⁸

Con el objetivo de mostrar cómo esto ocurre —cómo una novela puede darse en dos momentos y servir de puente entre el lector y un nuevo concepto de lectura, así como entre dos modelos culturales, estudiaré ambos órdenes de lectura —el consecutivo y el salteado— como textos distintos e independientes el uno del otro, para llegar a la conclusión de que cada uno enfrenta al lector con una poética distinta. Aunque ambos libros emplean un mismo material —una serie de capítulos idénticos que establecen el lenguaje literario inicial—, al leerse en diferente orden, cada uno adopta un sistema comunicativo distinto que modela o trabaja este material según sus propios principios, dando como resultado dos obras diferenciables a nivel discursivo y estructural, y por lo tanto también de la trama. Esto, en última instancia, se logra siempre dentro del marco de una sola obra, tal vez, si se quiere llamar así, una “tercera obra”, la novela en su totalidad: *Rayuela*.

Semiótica del relato: los ejes sintagmáticos y paradigmáticos de *Rayuela*

El teórico Roman Jakobson, en su modelo de lingüística, establece dos procesos que se dan de manera simultánea en el lenguaje natural. Para construir una oración es necesario, 1) seleccionar un elemento (una palabra) de un conjunto de elementos equivalentes, pertenecientes a una misma categoría léxico-semántica, y 2) combinar los elementos seleccionados en una cadena gramaticalmente correcta, la oración. Todo acto de habla es, por lo tanto, el producto de los procesos simultáneos de selección y combinación.⁹

Yuri Lotman, crítico formalista de la escuela de Tartu y fundador de la semiótica estructural en el estudio de la cultura, elabora, sobre esta misma teoría para el análisis de unidades lingüísticas, un método para el estudio del lenguaje no natural, es decir, el lenguaje artístico. Lotman argumenta que todo texto se construye sobre dos ejes o niveles que actúan de manera simultánea: el eje sintagmático y el eje paradigmático. Estos ejes representan dos tipos de relaciones que se dan simultáneamente en el texto: sobre el eje sintagmático se da una relación de oposición entre elementos adyacentes no equivalentes (como en el eje de la combinación de Jakobson). Pertenecen a la sintagmática del texto narrativo elementos como los personajes, las acciones, los eventos, el tiempo y el espacio, mientras que en el eje paradigmático, la relación de contraste u oposición se da entre elementos equivalentes que no son adyacentes (como sucede en el eje de la selección de Jakobson). Son elementos paradigmáticos del texto artístico el ritmo, la imagen, la repetición y la metáfora, entre otros.¹⁰ A esto, Lotman añade una observación que continúa siendo de gran utilidad para el estudio

8 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 599.

9 Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, págs. 88-89.

10 Lotman, Yuri M. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Istmo, 1970, pág. 107.

del género literario: según el teórico, la tendencia a la conjunción (la elaboración de la sintagmática del texto) podría tratarse como un principio de construcción característico de la prosa —la tendencia de la narrativa a organizarse en torno a los espacios, los personajes, los eventos, etc.—, mientras que la tendencia a la repetición (objeto paradigmático) podría considerarse un principio de construcción característico de la poesía.¹¹

En *Rayuela*, como en toda novela poética, es notable la tendencia a elaborar el material narrativo sobre ambos principios de construcción: por un lado están los personajes (Oliveira, la Maga, Traveler, Talita, Gregorovius, etc.) y los dos grandes espacios que estructuran la novela: París y Buenos Aires. Por otra parte están las figuras de repetición: la repetición de fragmentos y capítulos, pero también, como explica Ana María Barrenechea, la cuestión de los dobles y lo que la autora llama “símbolos multiplicados”, como los puentes, las carpas, las rayuelas, los centros o los mandalas.¹² Estas figuras de repetición funcionan de manera similar a la aliteración o los paralelismos en la poesía.

Rayuela usa la repetición y otros elementos paradigmáticos como potente principio de construcción, pero esto no se hace visible en igual grado en cada una de las lecturas. El eje paradigmático, regido por elementos como la repetición o la metáfora, adquiere una mayor relevancia en la segunda lectura salteada, hasta el punto de que acaba reemplazando el principio de construcción dominante en la primera lectura, que se erige, como veremos, sobre la sintagmática de los macro-espacios (París-Buenos Aires).

Quizás, entonces, podamos hablar de dos novelas dentro de *Rayuela*: una, la lectura consecutiva, donde dominan los efectos de la prosa, y otra, la lectura salteada, donde prevalecen los efectos de la poesía. No se trata, sin embargo, de dos novelas que usan diferentes lenguajes o estilos, sino de dos textos que se diferencian en sus principios estructurales: uno se organiza en torno a los elementos sintagmáticos del texto: una ciudad, París; un personaje, Oliveira; una búsqueda, la de la Maga; y otro texto se organiza sobre ciertos elementos paradigmáticos: la repetición, la metáfora y las imágenes.

A continuación veremos cómo en *Rayuela* coexisten estos dos principios de construcción, y cómo, en cada una de las lecturas, uno de estos adquiere dominancia, reorganizando la narrativa en modos muy distintos. Me centraré aquí en dos usos del espacio que determinan el carácter predominantemente narrativo o poético de cada uno de los textos.

Semiótica del espacio en *Rayuela*

Yuri Lotman habla de las artes “figurativas” y entre paréntesis añade “espaciales” para discutir las leyes de la perspectiva en la pintura, sin embargo explica que las artes visuales no son las únicas que pueden ser concebidas como áreas delimitadas espacialmente. Dentro de sus límites, los textos verbales también modelan un material ilimitado, constituyéndose así en un modelo de la estructura

11 *Ibid.*, pág. 106.

12 Barrenechea, Ana María. *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983, pág. 35.

del espacio del universo.¹³ Esta idea adopta especial importancia en el estudio de una novela como *Rayuela*, ya que, como es bien sabido, la novela abandona en gran medida la temporalidad propia de la narrativa para concentrarse en el aspecto espacial: el *antes-después* (relación temporal) queda subordinado al *allá-acá* (relación espacial). El icono de la rayuela que aparece en la portada del libro es un buen ejemplo de lo que sucede con el espacio al interior de la narrativa: las casillas que van de la 1, “tierra”, a la 6, “cielo”, representan un lenguaje de modelación espacial de un universo particular; en este caso se trata del universo de la cultura occidental, donde el antes y el después, la vida y la muerte, las relaciones causa-efecto, están directamente asociados a la relación espacial: tierra-cielo.

Sin embargo, la función estructural del espacio en la novela no se reduce a este modelo, sino que, como veremos, se desdobra y se transforma en dos lenguajes simultáneos: dos sistemas de modelación del espacio artístico que adquieren mayor o menor visibilidad en cada uno de los órdenes de lectura. Analizaré ahora el uso del espacio en cada una de las lecturas para mostrar cómo este se convierte en un potente principio organizativo de naturaleza distinta en cada caso.

El uso sintagmático de los macro-espacios en la lectura consecutiva

En la lectura consecutiva, el modelo aristotélico Tierra-Cielo se refleja en la utilización de dos grandes espacios, París y Buenos Aires, que de ahora en adelante llamaremos *macro-espacios*. Una de las funciones de estos dos macroespacios es delimitar un principio y un final marcados: si “Del lado de allá” constituye la primera parte del libro, “Del lado de acá” apunta hacia el final. En la primera lectura de *Rayuela*, estos dos polos (allá-acá) sustituyen otras fórmulas tradicionales de demarcación de los límites del relato, como por ejemplo lo son el tiempo, el orden narrativo o la lógica de los sucesos. En *Rayuela*, dicha distribución espacial favorece un movimiento lineal de escritura y de lectura en dos pasos consecutivos marcados por los dos macro-espacios: París-Buenos Aires. En segundo lugar, los macro-espacios permiten un movimiento lineal de partida y llegada de un personaje, Horacio Oliveira, y del desarrollo de unos acontecimientos: 1) la muerte del bebé Rocamadour en París, 2) la desaparición de la Maga, 3) el viaje de Oliveira a Buenos Aires.

El marco de la primera lectura está por lo tanto regido por un elemento espacial (sintagmático) que actúa de eje organizador de la narrativa, delimitando un principio y un fin bien marcados por dos puntos espaciales: París (el acá, origen, tierra, principio) y Buenos Aires (el allá, destino, cielo, fin). Ahora bien, ¿Cómo opera este modelo de organización en el nivel de la trama? Es decir, ¿cómo contribuye este marco espacial a la lectura de *Rayuela*? Un concepto clave para responder a estas preguntas es el concepto de “frontera” articulada por Yuri Lotman, ya que, como veremos, incide directamente en la semántica de los personajes y las acciones, es decir, en el nivel de la historia, y por lo tanto permite una aproximación a los límites interpretativos de esta.

13 Lotman, Yuri M. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Istmo, 1970, pág. 270.

La frontera semiótica

Lotman define el concepto semiótico de “frontera” como la distancia que separa el terreno cultural al que pertenece un individuo del resto de los espacios extraños a él, es decir, el lugar o *topos* en el que se inscribe la semántica del personaje. En palabras del autor, es “el límite externo de una forma de tercera persona”.¹⁴ Este espacio, según Lotman, separa el mundo del individuo, entendido como lugar “seguro” y organizado de manera armónica, de otros espacios que a menudo le resultan hostiles y caóticos.¹⁵ La manera en que se interpreta esta relación binaria, según Lotman, depende de la topología de cada cultura; puede ser la frontera que separa “los vivos de los muertos, los pueblos asentados de los nómadas, el poblado de las llanuras”, como una “frontera estatal, social, nacional, confesional, o cualquier otro tipo de frontera”.¹⁶

El personaje principal de *Rayuela*, Horacio Oliveira, es un joven argentino sumergido en el París de las vanguardias y en el universo intelectual del Club de la Serpiente: el universo de las palabras. En un momento de su vida encuentra a la Maga, un ser revelador que le abre las puertas hacia un mundo de creatividad, inocencia y sensualidad muy diferente a ese mundo intelectual y dialéctico del que Oliveira participa y dentro del cual busca constantemente respuestas al caos y a la excentricidad de la vida circundante, mientras la Maga simplemente lo experimenta, “lo vive”:

... una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que solo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso...¹⁷

Dentro de este mundo, la Maga, de nombre Lucía, se convierte en el tema surrealista de la mujer como encarnación de la capacidad de “ver”: “Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos”.¹⁸ Oliveira intuye esta capacidad de la Maga, cosa que anhela para sí mismo y que le atrae hacia ella, empujándolo a una búsqueda constante del personaje como figura que afirma un cierto orden, aunque no sea el ortodoxo, como una posible salvación.

Podría decirse que, paradójicamente, en el caso de Oliveira el lado “seguro” y armónico de la frontera semiótica no se halla en Buenos Aires, su lugar de origen, y a donde regresa hacia el final de

14 Ibid, pág. 131.

15 Ibidem

16 Ibidem

17 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 234.

18 Ibid, pág. 234.

la novela sin encontrar allí la salvación. Para Oliveira, la armonía, o el lado seguro de la frontera, es un estado móvil que se encuentra, no en un lugar, sino en un personaje: la Maga. El espacio de sus encuentros con ella es París, de manera que a pesar de encontrarse en un país extraño, ajeno a su propia cultura, París constituye el lado seguro de la frontera, el lugar donde Oliveira por primera vez encuentra una forma de orden que tanto anhela en medio del caos. Al saltar al otro lado y volver a Buenos Aires, Oliveira cruza la frontera hacia el lugar hostil, lugar en el que se confirma la ausencia de la Maga. Es *del lado de allá*, en Buenos Aires, donde Oliveira pierde la cordura.

La relación entre el escenario París y el personaje Maga se hace visible desde el mismo comienzo de la novela (lectura consecutiva), donde la figura de este personaje se imprime en los objetos que definen el entorno arquitectónico parisino: las calles, los arcos, el río Sena, los puentes, etc.¹⁹ París y la Maga conforman en cierto sentido un solo personaje o un solo espacio inseparables que se comportan de modo muy parecido, apoyando uno la semántica del otro; al igual que la Maga, París es un ente que rehúye toda dialéctica y orden convencional de las cosas, pero ambos, en su comportamiento, muestran poseer un modelo propio. Si la Maga vive en un desorden que es “su orden misterioso”, París, como lo entiende Oliveira es “un centro [...] un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las formulas pragmáticas no sirven más que para perderse”.²⁰

Para Oliveira, París, lugar marcado por la presencia de la Maga y su visión particular de las cosas, se convierte en ese espacio en cierta medida armónico, terreno firme del que quiere apropiarse. Su dependencia de un orden preexistente, que se derrumba ante la imposibilidad de explicarlo, causa en él un exilio o huida de este modelo y una búsqueda de otro orden que le salve del caos. La Maga significa para Oliveira este otro orden o “el desorden” que funciona, que no se derrumba, y que en cierto modo le permite vivir con independencia de las palabras; no es necesario describirlo si puede “verlo” como lo ve la Maga. Por el contrario, Buenos Aires, está marcado por la ausencia de la Maga y de toda esperanza de encontrarla, lo que convierte a este espacio, por oposición a París, en un espacio más allá de la frontera semiótica de Oliveira. El salto de uno a otro significará para Oliveira el paso de la cordura a la locura.

En la lectura consecutiva, al ser posible el cruce de la frontera semiótica, el movimiento lineal queda bien enmarcado por los elementos sintagmáticos “allá-acá”, que el lector puede fácilmente asociar con relaciones binarias como “partida-llegada” o “cordura-locura”, recorriendo un trayecto lógico que imita el modelo occidental, cuyo modo de organización espacial requiere a menudo un principio y un fin bien delimitados y con una alta carga semántica. En este orden de lectura, los polos París-Buenos Aires sirven a la novela de elementos estructurales que constituyen el eje de su sintagmática, estableciendo los dos puntos de partida y llegada, y los dos lados de la frontera semiótica de Oliveira.

Desde el punto de vista de la lógica narrativa, este principio de estructuración espacial permite que la narrativa conceda hasta cierto punto una secuencia lógica tal y como la definieron los forma-

19 *Ibid.*, pág. 119.

20 *Ibid.*, pág. 595.

listas.²¹ Por ejemplo, el acontecimiento que podría constituir la función de apertura de la narrativa o motor de la historia, la muerte del bebé Rocamadour y la consecuente desaparición de la Maga en el capítulo 28, se encuentra localizado hacia el final de la primera parte (Del lado de allá), es decir, en una frontera física del libro que además corresponde al momento de la narrativa que introduce la frontera semiótica del personaje principal, Oliveira, y su paso de la cordura a la locura. Esto permite que el lector reconozca y haga coincidir el salto de París a Buenos Aires con el paso hacia una posible segunda función lógica, quizás una acción real de búsqueda por parte de Oliveira –recordemos que la Maga, según Gregorovius, podría estar en Montevideo, y a pesar de que según Oliveira “ella no tiene plata para eso”, tanto para el personaje principal como para el lector la probabilidad ya ha sido pronunciada y se ha vuelto un hecho posible.²² Por lo tanto, el lector puede quedar en espera de que, en la segunda parte del libro, tenga lugar el evento que materialice dicha posibilidad. Esta búsqueda se dará en la segunda parte (Del lado de allá), pero no de manera física, (Oliveira no va a buscarla a Montevideo), sino en un movimiento psicológico que ocasionará eventualmente un cambio radical en la definición semántica del personaje: en su búsqueda, Oliveira terminará proyectando a la Maga en otros personajes, acción que manifiesta su locura.

Si en la primera lectura los dos grandes macro-espacios enmarcan la novela mediante su unificación sintagmática, produciéndose así un tipo de movimiento lineal que permite una lógica narrativa formal, en la segunda lectura este modo de ordenación se vuelve imposible. En la lectura salteada ambos espacios, Buenos Aires y París, se fragmentan, se dividen y se mezclan en capítulos intercalados, causando la disolución de la frontera.

La lectura salteada, por lo tanto, pierde una fuente comunicativa: el lector ya no puede hacerse un esquema de la historia previo a la lectura, ya que dicha estructura venía dada por una división del texto en dos partes que establecían dos puntos en una línea de movimiento sintagmático. Al romperse esta línea, la estructura espacial deja de comunicar o evocar la visión lineal de un modelo concreto del mundo, en este caso el modelo occidental, que se manifiesta en la linealidad de la narrativa tradicional.

El uso paradigmático de los micro-espacios en la lectura salteada

En la segunda lectura, el sistema comunicativo dominado por el uso de los espacios París-Buenos Aires (o el allá-acá) deja de constituir un principio de organización del material narrativo. El lector ya no tiene la clave para la pre-construcción de un marco para la historia. El nuevo modelo, sea cual sea, no se ajusta al adquirido por el lector y usado por el autor en el primer orden. En la lectura salteada este modelo pasa a ser de-construido, fragmentado e invalidado por el nuevo orden de los capítulos, dejando al lector sin un esquema comunicativo preexistente a la novela. Al desintegrarse las dos grandes estructuras espaciales París-Buenos Aires, y como consecuencia congelarse el movimiento lineal (la historia entre

21 Véase *La lógica de los posibles narrativos*, de Claude Bremond.

22 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 324.

Oliveira y La Maga “real”, es decir, presente), la estructura deja de apoyar la secuencia lógica.

Sin embargo, no por esto la lectura salteada pierde cohesión. Al diluirse los capítulos, el desorden espacial no produce un completo vacío comunicativo, es decir, el lector, incluso habiéndole sido arrebatado un esquema de ordenación espacial análogo a su modelo de cultura (un marco de principio-fin representado por el *allá-acá*), no necesariamente se siente abandonado en un texto sin ordenación espacial. El principio sintagmático que Cortázar utilizó para construir la dimensión espacial de la lectura lineal, París-Buenos Aires, es reemplazado aquí por otro juego de espacios, otro sistema comunicativo que cobra fuerza sobre el eje paradigmático, y que, como mostraré, desvía la atención del lector de la historia y la dirige hacia el gran tema de la segunda lectura y de la novela en conjunto: la escritura de *Rayuela*.

En el capítulo 79, (capítulo prescindible), el tema de la escritura se introduce a través de una de las notas de Morelli, allí aparecen algunas de las claves de la escritura (y la lectura) de *Rayuela*: “Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos mas esotéricos”.²³ Estas notas hablan de un nuevo tipo de novela que Morelli llama “novela cómica”, y que de manera contraria a la novela realista o romántica, no se reduce al desarrollo de un relato en torno a un tema político o psicológico, o al drama individual de unos personajes. En palabras de Morelli: “una narrativa que no sea pretexto para la trasmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)”.²⁴ *Rayuela* también ha de ser una estructura que habla por sí misma, el discurso que preexiste a la idea, y la obra que contiene en sí misma las claves para su lectura. Claro que, al distanciarse de la novela tradicional, la “novela cómica” asumirá la apariencia de un texto “desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico”,²⁵ produciendo así cierto desconcierto en el lector. Por ello, el lector ideal de *Rayuela* deberá ser más bien “un cómplice, un camarada de camino”,²⁶ un lector dispuesto a emprender el reto de descifrar su lenguaje artístico, atendiendo a las claves se encuentran dentro del texto, y no fuera.

Veamos ahora lo que ocurre con la clave espacial una vez eliminada la macro-estructura París-Buenos Aires, correspondiente a un principio organizativo o modelo del mundo preexistente a la obra.

El evento

De la desintegración de estos dos grandes espacios (París-Buenos Aires) y la consecuente disolución de la frontera semiótica, se deduce otro factor que contribuye al debilitamiento del hilo de la trama en la lectura salteada de *Rayuela*: la falta de eventos.

23 *Ibid.*, pág. 559.

24 *Ibid.*, pág. 560.

25 *Ibid.*, pág. 557.

26 *Ibid.*, pág. 560.

Para explicar este suceso narrativo (la novela sin eventos) me apoyaré nuevamente en el modelo lotmaniano. El teórico considera el evento no tanto una unidad semántica como un elemento que cumple una función estructural: el evento es “el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico”.²⁷ Es el momento en que el personaje transgrede sus límites semánticos y sufre una transformación: el villano se vuelve héroe, por ejemplo.

En *Rayuela*, el único evento real es la transformación psicológica de Oliveira, es decir, el cruce de la frontera, o el paso de la cordura a la locura. En la lectura salteada, al intercalarse capítulos de la primera parte (de París) con los de la segunda (de Buenos Aires), la frontera semiótica que el personaje debe cruzar para que sea posible el evento se halla fragmentada y disuelta, no hay manera de establecer el momento en que Oliveira empieza a perder la cordura, haciéndose imposible el cruce esencial que define el único evento de la novela. Por lo tanto, en este segundo orden de lectura, la trama pasa de ser débil a ser prácticamente inexistente. De este modo, la novela se libera de la definición tradicional de narrativa como estructura de eventos encadenados, tal como la concibieron los formalistas. De esto se deriva, en un primer plano, un incremento de la dificultad para leerla e interpretarla. Por otra parte, el lector, al ser liberado de la necesidad de perseguir en todo momento el desarrollo de la trama, tiene la posibilidad ahora de dedicar total atención al nivel poético-discursivo, que es realmente donde se produce el evento de este segundo libro: *Rayuela* como escritura, como experimento narrativo.

En la lectura salteada, al desintegrarse los dos grandes macro-espacios, pasan a adquirir protagonismo lo que denominaremos *micro-espacios*, o espacios reducidos dentro de los que actúan diferentes personajes. Estos micro-espacios, a pesar de encontrarse presentes ya desde la primera lectura, se encuentran allí subordinados a la macro-estructura binaria París-Buenos Aires, es por ello probable que el lector no los perciba como elementos estructurales, sino más bien como meros escenarios de la acción. Ahora, en la lectura salteada, estos micro-espacios son la única clave espacial de la novela, y por lo tanto pasan a adquirir un valor muy distinto al que tenían en la primera lectura, contribuyendo de manera diferente, como veremos, a la construcción narrativa.

Pasajes

Los micro-espacios en la novela funcionan a la manera de los términos de una metáfora, sin embargo, a diferencia de estos, los micro-espacios no se encuentran directamente yuxtapuestos en la página; es por lo tanto el lector el que deberá reconocer la analogía entre unos y otros, y extraerlos mediante un acto de memoria del entramado de la novela para establecer su contigüidad semántica y estructural. Las relaciones espaciales en el orden salteado dependerán entonces de la capacidad del lector de poner en juego en su imaginario el nuevo paradigma o mundo de imágenes e ideas que se abre como consecuencia del debilitamiento del gran eje sintagmático París-Buenos Aires.

27 Lotman, Yuri M. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Istmo, 1970, pág. 285.

El modo en que estos micro-espacios se relacionan entre sí es por similitud/oposición (como los signos del lenguaje de Saussure). En el caso del puente, la rayuela o el tablón, la analogía es evidente: en todos está la idea de cruce o pasaje. Pero al mismo tiempo éstos parecen funcionar por oposición frente a una figura central: la imagen de la Maga sobre el Pont des Arts al comienzo de la novela. El efecto sería parecido al de las ilusiones ópticas: tras observar por varios segundos una imagen, al desviar la mirada hacia un espacio vacío, es posible ver una forma allí donde ya no hay nada. En la novela, unos lugares hacen eco de otros, todos los puentes parecen el mismo puente, el mismo pasaje hacia lo trascendental, hacia el cielo o el centro del Kibbutz del que Oliveira habla en las últimas páginas de la primera parte. Sin embargo, tanto para el personaje de Oliveira como para el lector es posible notar un contraste esencial entre los espacios de pasaje vacíos (en ausencia de la Maga) y el pasaje o puente que conserva su presencia a lo largo de toda la novela: el Pont des Arts. El resultado o ilusión óptica que aquí se propone como posible efecto del paradigma, es la proyección de la imagen de la Maga sobre el Pont des Arts sobre todos los otros espacios de pasaje o cruce en la novela. Para mostrar este fenómeno exploraré el funcionamiento de tres de estos micro-espacios: el puente del capítulo 1, el tablón del capítulo 41 y la rayuela del capítulo 54.

Acabamos de mencionar que el espacio que opera por oposición al resto de los espacios de pasaje en la novela es el puente del primer capítulo, el Pont des Arts. Pero ¿cómo se destaca este puente como espacio central en la narrativa? Al igual que sucede en las ilusiones ópticas, donde es necesario una exposición de varios segundos, en *Rayuela* esta exposición continuada se realiza mediante la repetición de una imagen a lo largo de la narrativa. La primera vez que la Maga es evocada, al comienzo de la novela, Oliveira la sitúa sobre el famoso puente, parada o caminando de un lado a otro: “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”.²⁸ Unas páginas después, en el mismo capítulo, este puente reaparece como un elemento que pasa a formar parte de la semántica del personaje de la Maga. Esto sucede durante la lectura de la pitonisa, madame Leonie: “Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts”.²⁹

De este modo, desde el comienzo de la novela (primer capítulo de la lectura consecutiva y segundo de la salteada) se establece la relación entre el personaje y el espacio en el que se inscribe por primera vez: el Pont des Arts. Este mismo puente vuelve a aparecer en el capítulo 21, donde se repite el mismo fragmento narrativo en una evocación de búsqueda de la Maga por parte de Oliveira: “Y por qué no, por qué no había de buscar 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 oliva que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts”.³⁰

En el capítulo 36, Oliveira, tras el gran tumulto que ocasiona la muerte de Rocamadour, decide salir a caminar junto al Sena, y se para bajo un puente. Allí se encuentra con Emmanuele, “la clo-

28 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 119.

29 *Ibid.*, pág. 124.

30 *Ibid.*, pág. 233.

charde”, quien trae una y otra vez sin darse cuenta el recuerdo de la Maga: Emmanuel saca el tema de la mujer que habían hallado muerta en el río (tema que Horacio había estado discutiendo con Gregorovius al ver la noticia en el periódico, considerando la posibilidad de que la ahogada fuera la Maga);³¹ poco antes, Emmanuele se había puesto a cantar *Les Ammants du Havre*, canción que solía cantar Lucía.³² Este puente es una vez más el mismo Pont des Arts donde Oliveira sitúa la figura de la Maga al comienzo de la novela. Aunque en este capítulo no se ofrece este dato, en la lectura saltada, gracias a la adición de los “capítulos prescindibles” (en concreto el capítulo 108, que se lee en este orden antes que el 36), se confirma esta información, además de estrecharse aún más el vínculo entre el personaje de la Maga y el puente:

Se quedó firmemente convencida de que era un insulto confundir a un linyera con un mendigo, y su simpatía por la clocharde del Pont des Arts se arraigó en razones que ahora le parecían científicas. Sobre todo en esos días en que habían descubierto, andando por las orillas, que la clocharde estaba enamorada, la simpatía y el deseo de que todo terminara bien era para la Maga algo así como el arco de los puentes, que siempre la emocionaban...³³

Llegado a este punto, la imagen de la Maga sobre el puente ya ha quedado fijada en la memoria de lector, así como en el imaginario de Oliveira, y todo lo que sucede después (la proyección de la Maga sobre otros espacios), tanto para Oliveira como para el lector, es solo un “efecto óptico”, un juego de la imaginación y la memoria.

En el capítulo 41 (posterior al 1, 108 y 36 en el orden saltado) puede producirse por primera vez esta ilusión óptica: la proyección de la Maga sobre un espacio de pasaje que no es el Pont des Arts, y sobre un personaje que no es la Maga, en este caso, Talita. Oliveira pide a Traveler que le pase unos clavos y un poco de mate. Las ventanas de ambos edificios se encuentran frente a frente y deciden montar un puente hecho de dos tablones unidos por una cuerda para pasarse el paquete. Oliveira propone que sea Talita la que se monte sobre el tablón para acercárselo. Cuando Talita se encuentra a mitad del tablón, a media distancia entre las ventanas, Traveler y Oliveira comienzan a discutir sin que Talita pueda moverse hacia delante ni hacia atrás, es decir, se queda suspendida en medio del tablón, evocando de nuevo la imagen de la Maga sobre el Pont des Arts.

En la siguiente conversación entre Oliveira y Talita, que sigue en mitad del tablón, por si el lector todavía no hubiese hecho la conexión, sale de manera explícita el tema de los parecidos, los espejos, y las copias:

– [...] Reconocerás que el lío con Manu es que nos parecemos demasiado.

31 *Ibid.*, pág. 363.

32 *Ibid.*, págs. 362-363.

33 *Ibid.*, pág. 639.

- Sí –dijo Talita–. Es bastante molesto a veces [...]
- La peor de las peores diferencias. Dos tipos con pelo negro, con cara de porteños faristas, con el mismo desprecio por casi las mismas cosas, y vos...
- Bueno, yo... –dijo Talita.
- No tenes por qué escabullirte – dijo Oliveira –. Es un hecho que vos te sumas de alguna manera a nosotros dos para aumentar el parecido, y por lo tanto la diferencia [...] ¿Nunca te fijaste en los picaportes de las puertas, en los botones de metal, en los pedacitos de vidrio?
- Sí, a veces me fijo –dijo Talita.
- Si te fijaras bien verías que por todos lados, donde menos se sospecha, hay imágenes que copian todos tus movimientos. Yo soy muy sensible a esas idioteces, creeme.³⁴

Oliveira, en esta conversación, trata de “sumar” a Talita en el tema de los parecidos. Lo que el lector puede descubrir, si consigue hacer la conexión entre el diálogo y la estructura del espacio en que tiene lugar la escena, es que Oliveira realmente podría estar apuntando al parecido entre Talita y la Maga (que en este momento comparten el espacio evocado del puente en el tablón), y no tanto a su propio parecido con Manu.

En el capítulo 54 la figura de la Maga vuelve a proyectarse sobre Talita, y sobre otro espacio de cruce, análogo al puente. Esta vez se trata de una rayuela dibujada en el piso, un espacio simbólico de pasaje (de la Tierra, primera casilla, al Cielo, la última). Oliveira observa a Talita desde la ventana de su cuarto en el manicomio:

Después [Talita] cruzó el patio, pisoteando sin orden la rayuela, y desapareció debajo de la ventana de Oliveira. Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose [...] la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela. Desde lo alto veía el pelo de la Maga, la curva de los hombros y como levantaba a medias los brazos para mantener el equilibrio [...] Talita alzó la cabeza y vio a Oliveira en la ventana.³⁵

Podría decirse entonces que estos espacios (el tablón, el puente y la rayuela) conforman una textura espacial que junto con otros conglomerados (los espacios-orificio como la boca del lavabo,

34 *Ibid.*, pág. 410.

35 *Ibid.*, pág. 474.

el agujero de la carpa, por ejemplo), forman el otro tejido espacial de la novela. Estos espacios están presentes en ambos ordenes de lectura, y podría argumentarse que en ambos órdenes mantienen la misma función paradigmática que aquí se expone. Sin embargo, estas texturas de micro-espacios no tienen el mismo valor a nivel de organización de la narrativa en cada una de las lecturas. En la lectura salteada, debido al vacío estructural que produce la fragmentación de la línea sintagmática París-Buenos Aires, estos micro-espacios adquieren un papel central, volviéndose pequeños ejes paradigmáticos de la novela. Además, como mostré anteriormente, en la lectura salteada, debido a la nueva ordenación de los capítulos y la adición de algunos capítulos “prescindibles”, la narrativa apoya más consistentemente la función estructural de los micro-espacios.

Conclusión

Al estudiar las dos lecturas propuestas por *Rayuela* como actos discursivos distintos a partir de dos usos de los espacios en la narrativa, vemos que los elementos que dotan de cohesión a cada una de las lecturas actúan a diferentes niveles de construcción del texto. En la lectura consecutiva, la novela juega aún con los principios organizativos que caracterizan la preceptiva, aunque estos se encuentren debilitados, debido, sobre todo, a la ausencia de eventos. Sin embargo, en cierta medida, la novela continúa sosteniéndose sobre una serie de elementos sintagmáticos: el eje París- Buenos Aires, que demarca la frontera semiótica de Oliveira, el antes y el después de la historia, creando la ilusión de que la novela se apoya sobre un esquema lineal de partida y llegada, de principio y fin. Hemos estudiado hasta qué punto en la primera lectura Cortázar utiliza estos principios y elementos argumentales al mismo tiempo que comienza a desviarse del orden de la narrativa tradicional, ofreciendo al lector una suerte de introducción a la operación discursiva que es *Rayuela*.

En la segunda lectura se abandonan estos principios, y el lector, habiendo ya sido introducido al lenguaje particular de la novela, queda invitado a continuar el reto de una segunda lectura salteada que no se apoya ya en elementos de ordenación sintagmática, (elementos del argumento: personajes, eventos, tiempo, lugar), sino que busca la unidad modelando el “objeto universal” o paradigmático. En este caso, vimos cómo los micro-espacios de la novela referentes a lugares de cruce o pasaje operan a manera de imágenes que cumplen la función de los términos de una metáfora, donde el tema en común, la idea de cruce, permite evocar el elemento ausente: la Maga. Los micro-espacios de la novela adquieren entonces una función central sobre el eje paradigmático de la narrativa, permitiendo al lector realizar un recorrido que se apoya ahora en elementos propios de la poesía, como las imágenes y las metáforas, y quizás también propios de otro modelo del mundo, representado no tanto por el icono de la rayuela como el de un mandala “que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las formulas pragmáticas no sirven más que para perderse”.³⁶

36 *Ibid.*, pág. 595.

Referencias Bibliográficas

Alazraki, Jaime. "Imaginación e historia en Julio Cortázar". *Hacia Cortázar:*

aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994.

Barrenechea, Ana María. *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.

Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Lotman, Yuri M. *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Istmo, 1970.

---, *Universe of the Mind: A semiotic Theory of Culture*. Indianapolis: Indiana UP, 1990.