RELEER RAYUELA DESDE EL CUADERNO DE BITACORA

POR

BEATRIZ SARLO

Universidad de Buenos Aires

Una mujer interviene decisivamente en el circuito de las lecturas de *Rayuela*: la crítica argentina Ana María Barrenechea, quizás la primera investigadora que se ocupó con profundidad y extensión de este texto por muchos motivos revolucionarios. En mayo de 1964, en el número 288 de *Sur*, Barrenechea publicó la recensión de la novela: «*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero». Desde el título, la nota apuntaba a un linaje (*A partir de cero* había sido una de las revistas del surrealismo poético, dirigida, a comienzos de los cincuenta, por Enrique Molina) y señalaba, además, una serie de estrategias de ingreso al texto. Es un mapa de *Rayuela* donde están ubicados los ejes de su problemática estética e ideológica, tal como estaban inventariados en las morellianas y los soliloquios de Oliveira. Cortázar, sin duda, debió de haber reconocido a su novela en esta nota. Este reconocimiento explica hoy la publicación del *Cuaderno de bitácora*¹, que su autor entregó a Barrenechea. Los borradores de *Rayuela* constituyen esa zona oculta de la producción del texto, zona en la que también se inscribe el capítulo no incorporado a la novela y que se publicara en la *Revista Iberoamericana* (núms. 84-85, julio-diciembre de 1973). Podría decirse que Barrenechea protagoniza varias escenas fundamentales de la historia de las concretizaciones críticas del texto cortazariano²: desde 1964 hasta hoy, veinte años después, con su estudio y edición del *Cuaderno*.

¹ Julio Cortázar y Ana María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de «Rayuela»* (Buenos Aires: Sudamericana, 1983). Las páginas de los pasajes citados pertenecen a esta edición.

² Barrenechea elabora, en la recensión publicada en *Sur*, muchos de los temas que la crítica desarrollará sobre *Rayuela*, practicando, en este sentido, una lectura fundadora. También es fundadora de lecturas (y coincidente en zonas con el artículo de Barrenechea) la larga nota de Héctor Schmucler publicada en *Pasado y presente*, núm. 9.

LEER A CORTÁZAR LEYENDO A CORTÁZAR

1. *Cuaderno de bitácora* es el itinerario de una lectura. Se trata de la primera lectura de *Rayuela*, es decir, la que practica Cortázar mismo mientras va escribiendo su texto. Es una lectura contemporánea a la escritura, de manera absoluta. El escritor lee, como lector ideal, su novela, y la lee también como crítico literario.

Las huellas de este modo de leer están en las *instrucciones de escritura* que puntúan las páginas del *Cuaderno*: «Matar la elegancia» (p. 89); «No tener miedo a lo fantástico» (p. 104); «Las primeras partes son 'artista'». Trop. Empezar con el lenguaje del final» (p. 130). Cortázar crítico de Cortázar trabaja a favor de su poética. No se desdobra como punto de resistencia a su 'espontaneidad' literaria, sino que controla y aconseja para que esta poética sea puesta con éxito en discurso. En este sentido, Cortázar no sólo discute sobre el tipo de novela que está escribiendo (cosa que parece tener clara), sino cómo lograrlo. Desde este nivel, el *Cuaderno de bitácora* discute largamente el procedimiento. Cortázar crítico de *Rayuela* anota las zonas de perplejidad en el armado del texto: «La noche de Trépat: era un camino. ¿Hice mal en no seguir?» (p. 107); «Manicomio. ¿Estaba loco Horacio?», y luego, en la misma página, para ser tachado posteriormente: «¿Partir ahora de la Maga, desde Montevideo, llegamos a Buenos Aires, arrestada, loca?»

Esta primera lectura absoluta de *Rayuela*, la que yo llamaría de Cortázar crítico, confirma en términos generales la estrategia del texto final y discute las tácticas de la puesta en discurso de esa estrategia. Supone entonces un hipotético espacio previo al *Cuaderno de bitácora* que no conocemos y que quizá no haya tenido nunca existencia textual, donde la figura de la novela se habría diseñado previamente. En el *Cuaderno*, esta figura ya aparece dibujada con una fidelidad no casual con la que resultaría finalmente en la novela.

2. En segundo lugar, *Cuaderno de bitácora* es un espacio libre donde Cortázar le explica a Cortázar el sentido del *text in progress*: una pantalla donde se registra no sólo la ruta, sino su discusión y sus cambios. Se tiene, aparentemente, claro el punto de llegada (para decirlo brutalmente: ésta no va a ser una novela como las otras, las de otros) y se discuten las opciones de rumbo. Además, la pantalla funciona proyectivamente al recibir las anotaciones que van construyendo un sentido de la novela que Cortázar está escribiendo. *Rayuela* es explicada en el *Cuaderno*³.

³ Por ejemplo, entre otros muchos, la página 50 de *Cuaderno*, donde Cortázar añade explicaciones al episodio del balcón.

3. En tercer lugar, el *Cuaderno* es un depósito de materiales: citas, reflexiones, nombres, sueños, mapas, itinerarios, planos. Es el *scrapbook* del escritor de *Rayuela*, que luego, en parte, se convertirá en la zona *scrapbook* de los capítulos (im)prescindibles de la novela. Abundan los testimonios sobre el gusto cortazariano por la palabra y el *objet trouvé*. Sus libros de miscelánea (*La vuelta al día* y *Ultimo round*) son, en efecto, *scrapbooks*, y sus personajes la Maga y Oliveira son también coleccionistas de basura posible de entrar en un proceso de estetización.

De la patafísica y el surrealismo, Cortázar había heredado el gusto por estos materiales aparentemente azarosos, pero en verdad regidos por un destino que en cualquier momento los vuelve significativos. Organiza el *scrapbook* desde la mirada de artista, animada por la certeza de que todo puede, llegado el caso, resultar de alguna utilidad. El *scrapbook* es una de las formas de la enciclopedia incluida en el texto. Además de las citas, que pasarán casi siempre a la novela, se registran los sueños y algunas experiencias de límite. Una especialmente significativa, donde Cortázar captura, después de un sueño, un disparo del inconsciente: «Entredormido, un día llamé 'Memecita' a Aurora. Una noche, bien despierta, Aurora, desde la otra habitación, quiso llamarme y dijo: '¡Mamá!'» (p. 25). Pasar por el lenguaje de un Lado al Otro es uno de los problemas que se plantea constantemente el *Cuaderno*, buscando soluciones para la puesta en discurso. Significativamente, casi al comienzo del cuaderno este registro de dos experiencias personales son como el material experiencial que inaugura todo el juego de los pasajes.

Armando su *scrapbook*, Cortázar se da instrucciones de lectura: «Leer Nietzsche/Daumal/Bataille», y copia sus citas favoritas. Trabajo intertextual que se completa con el trabajo interdiscursivo. Las citas funcionan como en un banco de pruebas: puestas en el *Cuaderno*, al ser copiadas, permiten su lectura minuciosa y su apropiación. Como Ménard, Cortázar vuelve a escribir los párrafos de Eliade, de Venturi, de Eckhardt o de Anaïs Nin. Con la propia letra, esos enunciados ajenos comienzan a cambiar de dueño. Su pasaje por las páginas del *Cuaderno* es un proceso de apropiación que los prepara para la relación intertextual. Esto es: para cambiar de dueño. Al transcribirlos con su letra, Cortázar los incluye en un ciclo de metabolización.

Los pasajes ajenos se vuelven productivos en un doble sentido. Por un lado, colaboran en la construcción del espacio ideológico de la novela (característicamente, la cita de Eliade sobre el mandala o la de Venturi sobre el arte no como reproductor, sino como productor de imágenes). Por el otro, entran en un nuevo proceso de enunciación, preparan su inclusión en el texto, en la medida en que Bataille, para poner un ejem-

plo, va a ser introducido como cita que cita Morelli. Al ser copiados en el *Cuaderno*, los pasajes de otros autores arman una nueva relación interdiscursiva, que no será todavía la de *Rayuela*, sino una etapa de mediación que neutraliza al autor original y los prepara para ser citados por otro. El *scrapbook* ya es en sí mismo una obra del arte de componer.

4. Finalmente, el *Cuaderno de bitácora* puede describirse como una máquina de leer y de escribir *Rayuela*. Es un documento de la arqueología de la producción novelística. Si es cierto que, como dije anteriormente, fue la primera lectura del texto, también lo es que muestra aspectos importantes de su sistema de producción. Hoy esa máquina de leer y escribir puede ser espiada por lectores a los que no estaba destinada.

Espiamos, entonces, a Cortázar leyendo y repasando sus comentarios sobre el trabajo de escritura en curso. Las líneas de entrada al *Cuaderno* son, en ese sentido, *privadas*. Ninguna página fue pensada para nuestra lectura, como ninguna pieza de una máquina de producción es pensada para que sea usada por el destinatario de su producto. Somos intrusos en el *Cuaderno de bitácora* y, con la curiosidad de quien observa una línea de montaje, seguimos algunos de los procesos de escritura. Tenemos, además, una ventaja adicional: el *Cuaderno*, tal como ha sido impreso en esta edición, reproduce la 'realidad' de la escritura de Cortázar y arroja, entonces, un efecto de inmediatez, de intimidad casi física con el proceso de producción de una escritura.

¿CÓMO SE ESCRIBE?

El *Cuaderno de bitácora* abre la posibilidad de preguntarse sobre algunas cuestiones relacionadas con los procesos que conducen al texto, de los que permite percibir las vacilaciones, perplejidades y problemas de autor. Este *Cuaderno* es una obra de autor de manera más fuerte, incluso, que la novela misma, ya que, escrito para no ser mostrado, nadie se ocupa de borrar las huellas que sí tenderán a ser borradas o procesadas más tarde.

Por ejemplo, la relación Cortázar-Oliveira. El personaje surge del contacto entre dos superficies, la que el autor escribe en el *Cuaderno* y la que escribe finalmente en el texto de la novela. Hay un momento en el *Cuaderno* (p. 74) en que Cortázar y Oliveira aparecen escandalosamente próximos: «Oliveira. Empiezo a verlo —a verme—. Tenía que ser. Oliveira sube una escalera. Se siente como el bichito que recorre el canto de la moneda.» También Cortázar, puede hipotetizarse, se siente así ante su *Cuaderno*: recorriendo varios cantos. El de la lengua en que se escribe

Rayuela y el de las inscrustaciones en francés e inglés que aparecen en el *Cuaderno* (incluso algunas indicaciones que se da a sí mismo: «Ça c'est à écrire en développant»). El borde entre sus propios textos y los ajenos: caminando sobre ese borde, Cortázar va a construir a Oliveira y Morelli. Y los bordes, que son límites, pero también puentes ante lo inexplorado. En este sentido, la escritura misma se coloca en el borde: «Por la escritura me asomo a mi *Oneness*, como la sentía Keats en *Endymion*» (p. 47).

Registro de la práctica de escritura, el *Cuaderno* muestra de qué modo la inclusión de diversos fragmentos de discurso hará necesario un personaje. Barrenechea señala que «el proceso de emergencia» de Morelli es lento y que «no se le atribuyen algunos de los pensamientos que... luego figurarán como morellianas en *Rayuela*»⁴. Morelli es más bien un producto de las citas que se van acumulando y de cuya acumulación, las que son copiadas en el *Cuaderno*, funcionan como prueba parcial (ya que se puede imaginar un depósito mucho más vasto). Morelli es un lugar de cruce de citas, un lugar necesario para anclar enunciados que, en el proceso de escritura, Cortázar no destina a otros personajes. Las citas del *Cuaderno* informan que la hipótesis Morelli es necesaria para la construcción de la novela.

Morelli emerge como lugar porque Oliveira no puede ser el portador de todas las citas, que tampoco pueden ser todas atribuidas a Ossip o a Ronald (proyecto que Cortázar, en el *Cuaderno*, adopta fugazmente: constituir a Ronald como el personaje erudito e hipercultural). La emergencia tardía de Morelli en el *Cuaderno* tiene que ver con el lugar que algunas preocupaciones centrales de Cortázar van tomando en la versión de la novela que no conocemos sino a través de la lectura del *Cuaderno*.

Si tuviera que definir la preocupación central del *Cuaderno*, diría que es también una de las preocupaciones centrales de *Rayuela*. Su enunciado puede tomar la forma de una convicción: todavía se puede hacer algo con la literatura, en la medida en que la productividad literaria se traduzca en productividad vital. Para pasar de un borde al otro, de la literatura a la vida (viejo proyecto de los surrealistas), la discusión del orden es esencial. La discusión del orden es la forma de esa ideología literaria en el proceso de composición de *Rayuela*. Y me parece que es por esta razón que los problemas vinculados al orden de los materiales (escritos y por escribirse) tienen un peso tan decisivo en *Cuaderno* y también en *Rayuela*.

¿Cómo disponer el texto? El ordenamiento tiene un significado, según el *Cuaderno*, que no es solamente narrativo. En los itinerarios se juega la inclusión o la exclusión del mundo donde la escritura intenta penetrar

⁴ A. M. Barrenechea, *op. cit.*, p. 85.

y donde, se confía, podrá penetrar la lectura. Por eso *Rayuela* expone de manera tan abierta una teoría de la lectura que, previamente, ha sido discutida en detalle en el *Cuaderno*, donde se anotan opciones de orden de los materiales. Evidentemente Cortázar está asaltado por la obsesión de que en el orden se juega uno de los destinos de su novela. En consecuencia, la discusión del orden no parece nunca una discusión 'formal', aunque, de hecho, también lo sea.

UNA TEORÍA DE LECTURA

Rayuela inicia a sus lectores en un teoría de la lectura. Y por ese mismo gesto, los divide entre quienes son capaces de practicar la lectura que puede conducir hacia los Centros y quienes sólo siguen las peripecias narrativas. La elección de uno u otro itinerario era, para los lectores de 1963, decisiva. Hoy puede decirse que *Rayuela* quizá no permita otra lectura que la salteada.

Al releer *Rayuela* se me presentan claramente tres formas de la invención: el trabajo con la cita, la producción de distintos lugares desde donde se enuncia y la producción de perfiles de lector y órdenes de lectura.

1. La cita entra en el texto a través de dispositivos y tácticas diferentes, que la colocan en funciones narrativas también diferentes. Un personaje, por ejemplo la Maga, puede ser respondido en una cita y permanecer, al mismo tiempo, ciego respecto de ella. En el capítulo 5.º, la Maga piensa cómo hacer para pasar hacia el Lado de Horacio, y discurre: «que la matara en el amor donde ella podía encontrarse con él, en el ciclo de los cuartos de hotel». De allí se remite al capítulo 81, que sólo incluye una cita de Lezama Lima: «Procuremos inventar pasiones nuevas o reproducir las viejas con pareja intensidad... La verdadera creencia está entre la superstición y el libertinaje.» Cita confirmatoria, que explica, legitima y da sentido 'estético' al deseo de la Maga, quien, sin embargo, la ignora. El lector, en cambio, es invitado casi brutalmente a poner en relación ambas superficies discursivas.

Esta misma estrategia de cita confirmatoria es utilizada también en el caso en que el personaje no es ciego respecto de lo citado. Abundan los ejemplos referidos a Oliveira y Morelli: de este último, en el capítulo 4.º, se dice que «pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el microcosmos se uniera en una visión aniquilante», de donde se remite al capítulo 71, una morelliana regida por la pregunta sobre el mundo otro y cómo acceder a él, a lo que se agrega que ese mundo otro existe en éste, pero bajo la forma de una figura que es preciso leer.

2. Las morellianas y los soliloquios de Oliveira son tácticas de cita, y definen, en consecuencia, los más explícitos espacios de enunciación intertextuales. *Rayuela* es un texto sumamente preocupado por inventar lugares desde donde se puedan disparar citas, precisamente por su importancia no sólo como material ideológico, sino también como estrategia para hacer ingresar enunciados ajenos que legitimen o confirmen la problemática de la novela. De allí la invención del personaje Morelli, que es la forma intertextual por excelencia bajo la que se colocan, en momentos diferentes, Cortázar como autor, un hipotético Oliveira futuro y una remisión hacia el pasado: Morelli como una especie de Macedonio. Pero también están Ossip, Ronald, Oliveira y Holiveira y la casi conversión en personaje de Ceferino Piriz.

3. El tercer movimiento de la invención es, como se dijo, el de los perfiles de lector y lugares de lectura. Todo texto, se sabe, contiene consejos para su manejo. En *Rayuela*, estos consejos son una de las zonas más explícitas y también autoritarias, porque el Tablero de Dirección es un indicador de lectura que sólo se atreve a desconocer quien se anime, por ese mismo acto, a quedar convertido en Lector-Hembra. La novela se propone a sus lectores como un curso laberíntico que es preciso recorrer según el orden del tablero, que, presentado como uno de los órdenes posibles, configura, por la fuerza de la propuesta inicial, un modelo de recorrido. Es innegable que se pueden inventar otros tableros, pero parece menos cierto que la lectura por el orden de peripecias, o la lectura corrida de los primeros 56 capítulos, no sean las aconsejadas. La fuerte linealidad de una lectura por el orden de las peripecias destruiría la figura de mandala, espiral o rayuela, que es la imagen misma que el texto quiere producir.

Rayuela debía encontrar lectores dispuestos a seguir esta propuesta. Los lectores de 1963 podían ser claramente divididos entre los que se animaban al viaje y los que no podían romper con sus hábitos poco aventureros de lectura. Al dividir, *Rayuela* se esfuerza por construir un nuevo actor: el lector activo, aunque tampoco se trata de tomar al pie de la letra la autonomía de su práctica. Lo que el Tablero programa es la interrupción permanente del fluir de la intriga. Por eso corta la intriga con la cita, creando una 'intriga de citas' que parecía responder a una poética antinarrativa.

El corte de la intriga por la cita proporciona otras ventajas: los capítulos llamados 'prescindibles' y las citas intercaladas entre los 'imprescindibles' construyen una enciclopedia de lector. En 1963 parecía una enciclopedia *chic*, que guiaba desde *Rayuela* hacia otros libros, tejiendo una cadena de lecturas que podía volver a desembocar en el texto. En este

sentido, *Rayuela* era una novela a la que muchos de los lectores de 1963 debimos agradecer la inclusión de consejos sobre literatura, jazz, filosofía, topología urbana, nueva moral sexual. Nos proporcionaba una enciclopedia *chic*. El tiempo, que acostumbra ser despiadado con lo *chic*, convirtió a esta enciclopedia casi en su opuesto: un lector que hoy la consulte demasiado se convierte en lector *kitsch*⁵.

Cortando la intriga, *Rayuela* habituaba a sus lectores a diferir el momento del placer que proporciona la peripecia. En un proyecto imposible, *Rayuela* quería impedir que la novela fuera consumida, comprometiendo a sus lectores en una accesis de lectura, a imitación de la accesis de escritura que propone Morelli en el texto y Cortázar como autor. Una estrategia para hacer que el consumo final sea imposible explica la salida clausurada de la novela, ya que en la lectura, según el Tablero, los dos capítulos finales se remiten uno al otro de manera infinita. Figurando esta clausura, el Tablero pone un módico obstáculo al fin (la consunción) del texto.

Pero, lo que desde mi perspectiva es más importante, la lectura de *Rayuela* según las instrucciones del Tratado, logra un contacto permanente y material con *todo* el texto de la novela al mismo tiempo. Quiero decir que para pasar de un Lado al Otro y a los Otros Lados es necesario hojear constantemente el libro y, en esa actividad, el lector suele quedar mirando, leyendo o releando otros capítulos que no son aquél hacia donde se dirige. Así se prolonga el tiempo de contacto material con la novela. Y, para decirlo con palabras de Tiniánov, el tiempo se convierte en factor constructivo.

UN «NEW DEAL» LITERARIO

En 1963 y los años que siguieron hasta comienzos de la década de 1970, *Rayuela* proporcionó a sus lectores activos la imagen más halagadora de sí mismo. Nadie quiere identificarse con el Lector-Hembra, y, con un sólo movimiento en el Tablero, los lectores se convertían en cómplices de una empresa estética de búsqueda anti-intelectual del Gran Desorden, figurado, una vez más, en el desorden *à clé* del Tablero. La gratificación de los lectores cómplices era máxima: leían, por un lado, una antinovela, incluida en el universo de la antiliteratura que *Rayuela* contribuía a enriquecer en su sección rioplatense; por otro lado, estaban protegidos por la sagacidad y la precisión en el uso de los grandes recursos narrativos,

⁵ Véase, por ejemplo, Ricardo Piglia, «El socialismo de los consumidores», en *La opinión cultural* (Buenos Aires, domingo 8 de diciembre de 1974), pp. 2-3.

de los que Cortázar mismo afirmó que no es aconsejable prescindir. Lúdica y a la vez didáctica, no es extraño que *Rayuela* fuera el libro esperado.

Supo diseñar el espacio de lectura y el perfil de lector. En otras palabras: pudo proponer un nuevo pacto de lectura a un sector del público⁶ que deseaba precisamente un *New Deal* literario. Nuevo trato, nuevo pacto: éste es un punto decisivo del programa de *Rayuela*.

Desde esta perspectiva puede decirse también que *Rayuela* es un libro contemporáneo de sus lectores. Quiero decir que responde a un sistema de preguntas que, de manera vaga, bajo la forma de tensiones de la conciencia práctica⁷, ellos también podían hacerse. La colocación excéntrica de Cortázar respecto de las relaciones materiales e ideológicas del campo intelectual argentino y de su público abrió la posibilidad de que sintonizara, desde lejos, tendencias que estaban a la búsqueda de su texto.

Cortázar relee *Rayuela* mientras la escribe, anotando en el *Cuaderno* las variantes del nuevo pacto de lectura. La constante preocupación por el orden de los capítulos es la manera en que el nuevo pacto queda registrado y tiene, en esta instancia de composición, dos niveles manifiestos.

Está, por un lado, la idea de que uno de los poderes de la literatura (o, por lo menos, una de las capacidades a la que no debería renunciar) es la de aprehender relaciones ocultas, la de perforar la sintaxis trivial para instalar, en otra parte, otra sintaxis de los hechos: «esa mesa y un amor de antaño, esa mosca y un tío oficinista». La nueva relación sólo es posible si se renuncia a la epistemología de la ciencia y a la centralidad de la razón.

Excéntrico del campo intelectual argentino, pero instalado a la vez en un campo intelectual central como es París, donde Cortázar vuelve, doblemente, a ser un excéntrico, en el *Cuaderno* anota: «Sólo excentrado aquí, se podrá quizá alcanzar un centro, una armonía. Pero a costa de una ruptura total con la realidad» (p. 120). Y expone en seguida los pasos de su gnoseología: «¿Cómo superar esa ruptura, seguir vivo? 1) Negando realidad a la 'realidad' (Vedanta); 2) Apagándola, crepuscularizándola, nadándola; 3) Volviéndose loco [que es el camino que le señala a Oliveira]; 4) Accediendo gracias a un Satori, una iluminación.»

Los pasos 3 y 4, reconoce inmediatamente Cortázar, no pueden ser producto de una gestión de la voluntad. Pero lo que sí puede alcanzar la

⁶ Se trata del «nuevo público» de la década de los sesenta, uno de cuyos perfiles puede rastrearse en la revista *Primera Plana*, de Buenos Aires.

⁷ La noción de «conciencia práctica» ha sido expuesta por Raymond Williams en su discusión de los términos ideología y cultura. Véase *Marxism and Literature* (Oxford University Press, 1978).

voluntad es ese largo desarreglo de todos los sentidos que Cortázar reclama citando en el *Cuaderno*, y una de cuyas formas es el minucioso desplazamiento de todos los órdenes que se le ocurren para los capítulos de su novela.

Me parece que es muy fuerte la relación entre el desorden (la locura) que abriría el camino del centro descentrado y el desorden, más controlado, pero también proliferante en variaciones, a que son sometidos los textos de *Rayuela*, que Cortázar está escribiendo y son registrados en el *Cuaderno de bitácora*.

La primera página del *Cuaderno* se abre con una deliberación acerca de orden de lectura: «El libro se podrá leer: 1) siguiendo el orden de las remisiones; 2) como cualquier otro libro. Tenerlo presente al hacer el *shuffling*». Orden de lectura y orden de juego, porque *shuffling* quiere decir barajar las cartas, esto es, barajar los capítulos para desarticular el orden de la intriga, el del tiempo y el de los lugares, y articular un orden distinto que, al trazar una nueva figura, la de la rayuela-mandala, conduzca al lector hacia la verdad que está por debajo, como en la clásica figura del iceberg, a la que Cortázar también recurre. La preocupación obsesiva por el orden no alude sólo a la presentación de los materiales ni tampoco sólo al orden del discurso, que debe ser dislocado, sino a los órdenes de lo real más allá de las percepciones y organizaciones racionales, intelectuales, científicas. El orden de lectura es también un orden de conocimiento.

Como en las alfombras afganas o persas que se mencionan al final del *Cuaderno* (p. 137), cuyos dibujos «son mensajes», el orden de los capítulos traza el dibujo de la rayuela, y es también un mensaje que recupera para Occidente lo que ha olvidado: según Cortázar, «el mundo mágico, simpático, analógico» (p. 9).

Esta figura se va reformando durante todo el proceso de construcción de la novela. Todavía en la página 100 del *Cuaderno* asistimos a la propuesta de un orden que no va a ser el que, en definitiva, adopta el Tablero de dirección. Y si en la página 132 del *Cuaderno* se presenta una ordenación que es la finalmente adoptada, sin embargo todavía se sigue discutiendo las articulaciones de ese orden, es decir, su división en tres partes.

La reflexión sobre el orden de lectura se relaciona también con lo que Barrenechea llama «poética del lector»⁸. Cortázar, en efecto, anota en el *Cuaderno* todas las tácticas que se le van ocurriendo para articular una estrategia 'participativa', que da como resultado la imagen de un lector

⁸ A. M. Barrenechea, *op. cit.*, pp. 107 y ss.

activo, capaz de realizar algunas operaciones de trabajo con el texto, diferentes a las propuestas en la novela tradicional. Estas tácticas tienen que ver con el llenado de blancos, literalmente: «¿Por qué no escribir un capítulo o pasaje dejando en blanco el nombre del personaje? El lector «aplicará el que le parezca» o la posibilidad de rearmar un orden como operación de lectura: «Hojas intercambiables (Mallarmé). Pasajes musicales intercambiables.» Y dos páginas más adelante (p. 51), Cortázar presupone, dentro de los probables efectos de las operaciones de lectura, el *olvido*, que puede llegar a potenciarse estéticamente: «Además: como el libro será muy largo, el lector olvidará ciertos pasajes breves a los que ya se le habrá remitido. En ese caso, *volver a remitirlo más adelante.*»

Al olvido se agrega la casualidad, mencionada explícitamente en la misma página del *Cuaderno*: «Poner pasajes que no tienen nada que ver con la acción, y que el lector leerá o no por casualidad.» Pasajes, entonces, que sean como *objets trouvés*, que pueden o no ser reconocidos, pero, en caso que lo sean, ayudan, por el cortocircuito de la casualidad, a trazar el dibujo de la novela. En la epistemología de *Rayuela*, la casualidad es, precisamente, un factor decisivo (aquí parece casi innecesario citar el célebre interrogante con que se abre el capítulo 1.º de la novela, y que, de algún modo, anuncia el sistema de encuentros y desencuentros). El azar no se opone a la causalidad, sino que define una causalidad otra, cuya figura aparente es la casualidad, pero cuyo significado real, en la ideología de la novela, puede ser la necesidad misma.

La otra manera de contar con la actividad del lector es la de su progresiva modificación en el curso de la lectura. Por eso es necesario, como dice Cortázar, que la novela sea larga y, como señalé antes, que el contacto del lector con ella sea prolongado: «Cuando hay episodios ya leídos, pero hace mucho, remitir *de nuevo* indicando que después se pasa a... y dar la nueva remisión. Obligar al lector a *refrescar* ciertos episodios y, sobre todo, a leerlos *bajo una nueva luz*» (p. 81).

Estas instrucciones, muchas de las cuales pasan al texto definitivo de *Rayuela*, buscan, por un lado, establecer el nuevo pacto de lectura. Por el otro, modificar desde el orden de la lectura zonas del relato que, de otro modo, parecerían menos ajenas a un discurso novelístico tradicional.

Gozosamente reconocida como obra abierta, la propuesta de *Rayuela* se inscribe en un clima de ideas que marca el comienzo de los sesenta. En 1958, Umberto Eco presenta al XII Congreso Internacional de Filosofía su ponencia «El problema de la obra abierta»⁹. Es de poca impor-

⁹ Una versión de esta ponencia fue incluida en Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Seix Barral, 1966; 1.ª ed. en italiano, 1962).

tancia demostrar que Cortázar conocía o desconocía este texto. Lo menciono aquí como una de las propuestas que definían un clima de época, como diez años después la teoría de la intertextualidad será un motor productor de literatura. Tiene que ver con un fenómeno más general de interrelación entre teoría estética, crítica y escritura literaria que parece signar la producción de las últimas décadas. No se trata hoy de leer *Rayuela* como 'obra abierta', sino de pensar hasta qué punto ciertas ideas y tendencias permean el medio ideológico de un período.

La preocupación por el orden de los materiales es una marca de época y define, también con sus marcas de época, los pactos de lectura y los requerimientos exigibles al lector (por lo menos al lector que aspire a librarse del estigma sexual figurado bajo la metáfora del Lector-Hembra).

El orden del Tablero es un orden de lectura, pero al alterar la costumbre de que el orden de lectura sea el orden de presentación de los capítulos en el libro como forma material, Cortázar ponía en discusión, por la mera presencia si se quiere autoritaria del Tablero, la idea de que el único orden posible es el orden material de las páginas encuadernadas.

En este sentido, es claro que proponía un nuevo pacto, y la recepción de *Rayuela* indica que un sector del público estaba dispuesto a aceptar las nuevas condiciones contractuales. Las gratificaciones eran muchas. En primer lugar, salvarse del infierno del lector pasivo. En segundo lugar, acceder a los capítulos prescindibles, que son justamente los que proponen una versión completa de la nueva enciclopedia, que permite leer 'mejor' los capítulos imprescindibles. Y, más aún, permite pasar a otros libros, otros discursos y otras ideologías: constituirse como lector contemporáneo a los textos que se leen, rompiendo la Gran Costumbre, para decirlo con una lexicalización cortazariana, de la literatura. Sin duda, el público en rápido proceso de modernización estética e ideológica de comienzos de los sesenta aspiraba a convertirse en empírico lector ideal de *Rayuela*.

Como parte de la programación del nuevo pacto está la discusión acerca del título del texto. En el *Cuaderno de bitácora*, Cortázar expone su certeza de que un nuevo pacto de lectura debería comenzar por el nombre mismo del libro, cuyas diversas variantes quedan unidas por la obsesión de hacer desaparecer la palabra «novela».

La primera vez que el *Cuaderno* anota su propio nombre lo hace junto con una propuesta de nombre para el *text in progress*: «Log book. De ningún modo admitir que esto pueda llamarse una novela. ¡Llamarle! *subtítulo* ALMANAQUE» (p. 44). Precisamente, el nombre «novela» instala un pacto de lectura que Cortázar quiere evitar, también porque prescindir de ese nombre plantea mejores condiciones para la actividad de escritura

que está realizando. Al borrar el nombre «novela», su propia situación frente al texto es diferente.

La palabra «almanaque», ¿qué designa? En primer lugar, la miscelánea, un lugar, como los viejos almanaques populares, donde se puede encontrar de todo, y esa variedad de oferta puede ser hojeada de ida y vuelta, casi al azar. Este es el efecto buscado, aunque luego un orden de lectura se imponga en el Tablero. La palabra «almanaque» es también una instrucción de escritura para el propio Cortázar, que éste acompaña, como un imperativo, por lo siguiente: «No tener miedo. *C'est ça, un almanac*» (p. 61).

Rayuela/Mandala: Cortázar oscila en el *Cuaderno* entre estos dos nombres para el Almanaque. La elección final, que, obvio es decirlo, recae en Rayuela, está apoyada por la idea de que Mandala suena efectivamente pedante. Cuando la elección se realiza, en la página 117 del *Cuaderno*, Cortázar evita llamar al texto por un nombre y, sobre todo, evita la palabra «novela»: «Creo que esto debe llamarse Rayuela.» *Esto*: el texto que escribe y que, ni siquiera en el espacio privado del *Cuaderno*, es designado como novela. Otras veces se lo llama genéricamente «el libro». Y en la página 95 del *Cuaderno* hay una atribución a Morelli: «Il faut être voyant. Los novelistas no son más que *voyeurs*.» En esa diferencia: *voyeur/voyant* se explica la reticencia de Cortázar a adoptar el nombre «novela» para su texto y el de novelista para quien lo escribe, él mismo.

Texto, libro, mandala, rayuela, almanaque: de lo que se trata en el *Cuaderno* es de evitar el nombre, que instalaría el pacto habitual de lectura y también, previamente, una situación de escritura. En este punto, es difícil no unir la discusión del nombre y la discusión del orden de lectura. El *Cuaderno de bitácora* expone con frecuencia la convicción de que es necesario buscar un nombre que describa el nuevo orden y, en consecuencia, designe el nuevo pacto que se propone al lector.

Vinculada con estos dos problemas significativamente reiterados, está la discusión de lo que Cortázar denomina la *mise en page* del libro: «A estudiar. El texto iría de corrido, es decir, que se podría leer sin inconvenientes. Pero estaría dividido en párrafos, y las remisiones se harían a los párrafos para evitar al impresor el lío de calcular la paginación en cada edición diferente...» (p. 97). Es curiosa la aclaración final: «cada edición diferente» hace suponer que Cortázar estaba pensando en el éxito de su libro, con el que al mismo tiempo considera que está rompiendo muchas de las convenciones y comodidades de las novelas y lecturas tradicionales. Seguridad ante el éxito de mercado, por parte de un autor que no había sido tocado previamente por ese éxito y cuya propuesta podría leerse como

situada al margen de las líneas de fuerza del mercado. Sin duda, Cortázar no se equivocó y, en este sentido, fue el primero, pero también un sagaz lector de *Rayuela*, la novela esperada.

Esta certeza, escrita como de paso en el *Cuaderno*, quizá habla también de la lectura de *Rayuela* que Cortázar estaba realizando. Dije antes: lectura absolutamente contemporánea a la escritura del texto, y me gustaría imaginar ahora un recorrido más o menos como el siguiente: Cortázar lee, Cortázar escribe *Rayuela*, Cortázar escribe sus comentarios de lectura en el *Cuaderno*, Cortázar lee *Rayuela*, Cortázar lee otros textos, Cortázar copia esos textos en el *Cuaderno*, Cortázar escribe *Rayuela*, Cortázar lee *Rayuela*, Cortázar repasa su escritura de la lectura en el *Cuaderno*, Cortázar vuelve a escribir *Rayuela*...

Esto que así dicho parece un laberinto, podría ser un hipotético itinerario de ida y vuelta entre el *text in progress* y el *Cuaderno* donde se discuten sus progresos. La posibilidad de imaginarlos, aunque sólo de manera aproximativa y parcial, impone una nueva lectura de *Rayuela*, pero también sienta bases materiales para pensar los procesos de construcción de un texto: el peso de las obsesiones, el lugar de las seguridades, el circuito de los textos ajenos, la marcha y contramarcha de las correcciones, la fusión de materiales ideológicos, experienciales, estéticos.

El *Cuaderno de bitácora* es la perspectiva de un autor sobre su libro. La publicación de este texto permite demostrar su pertinencia para la crítica y su legitimidad. Los libros no se escriben, alguien los escribe. Que ese alguien sea un haz de recuerdos, de citas, de experiencias, no impide, por su multiplicidad, que sea admitido en el lugar del sujeto.