

Acá y allá, yo y ellos: la escritura de la ciudad y de las relaciones en el espacio urbano de *Rayuela*

Claire Simon
Sorbonne Université
c.simon534@laposte.net

Citation recommandée : Simon, Claire. "Acá y allá, yo y ellos: la escritura de la ciudad y de las relaciones en el espacio urbano de *Rayuela*". *Les Ateliers du SAL* 14 (2019) : 42-55.

Résumé :

Le présent travail est une approche de *Rayuela* de Julio Cortázar dans laquelle l'écriture de l'espace urbain est analysée dans la perspective des relations entretenues par le protagoniste, Horacio Oliveira, et les autres personnages. Il s'agit de démontrer la polarisation du roman entre les deux villes Paris et Buenos Aires et leur implication dans la présentation et l'évolution du personnage.

Mots-clés : Cortázar, *Rayuela*, ville, Paris, Buenos Aires

Resumen:

El presente trabajo es una aproximación a *Rayuela* de Julio Cortázar en la que se analiza la escritura del espacio urbano en la perspectiva de las relaciones mantenidas por el protagonista, Horacio Oliveira, con los demás personajes. Se trata de demostrar la polarización de la novela entre las dos ciudades París y Buenos Aires y su implicación en la presentación y evolución del personaje.

Palabras clave: Cortázar, *Rayuela*, ciudad, París, Buenos Aires

Abstract:

This work is an approximation to Julio Cortázar's *Rayuela*. Here we analyze the way urban space is written in the perspective of the relationships between the protagonist, Horacio Oliveira, and the other characters. The aim is to demonstrate the polarity of the novel between the two cities Paris and Buenos Aires and their implication in the presentation and development of the main character.

Keywords: Cortázar, *Rayuela*, city, Paris, Buenos Aires

La primera frase del tablero de dirección de *Rayuela* de Julio Cortázar introduce de entrada una multiplicidad que es especialmente una dualidad: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros." (111), y el caso es que no se trata tan sólo de la dualidad de las lecturas esgrimidas por el tablero sino también de la de los espacios, pues los capítulos que llamaremos "imprescindibles" se dividen en dos partes: del lado de allá, que remite al París de los años mil novecientos cincuenta, y del lado de acá, que se corresponde con la inmediata vuelta del protagonista, Horacio Oliveira, a Buenos Aires. Ambas capitales cobran un matiz especial si se consideran los adverbios de lugar que se asocian a cada uno de los espacios, pues « il existe entre ces deux adverbes et, respectivement, les pronoms personnels yo (nosotros, -as) et él (ella, ellos, ellas) [...] la même corrélation [...] », propone Jean-Marc Bedel (*Nouvelle grammaire* 285). ¿Se puede suponer que la diferencia, o la relación, entre "acá" y "allá" puede entenderse de la misma manera que la que existe entre "yo" y "ellos"? Entonces, el espacio "allá" de París sería el espacio del encuentro con "ellos" (y sobre todo con ella, la Maga) y de la relación con el otro por las calles de la ciudad, mientras que el espacio "acá" de Buenos Aires sería el espacio del yo, que remite a la identidad personal pero también a la soledad y al encerramiento progresivo de Oliveira después de la desaparición de la Maga.

Esta lectura se apoyará especialmente en el orden numérico de los capítulos de la novela, pues esta estructura nos parece recalcar mejor la dialéctica que se instaura entre París y Buenos Aires y, como lo observa José García-Romeu, el carácter mimético de este libro otorga una función determinante al personaje, que en cambio tiende a diluirse frente a las reflexiones metaliterarias asumidas por Morelli en el segundo libro:

En conclusion, si acá et allá sont les espaces de la quête d'Horacio, otros lados est l'espace de la quête de Morelli et de Cortázar, quête esthétique grâce à laquelle *Rayuela* se construit comme texte ouvert et multiple sous nos yeux. D'où la stratification de *Rayuela*, avec un Roman A plutôt mimétique dont le personnage, tributaire d'une fracture encore conventionnelle, détermine les coordonnées spatiotemporelles, et un Roman B versé dans l'abstraction et l'autoréflexivité où ces coordonnées perdent leur préséance diégétique au profit du récit d'idée (*Cortázar* 175-176).

Por ello, no nos olvidaremos de los capítulos "prescindibles" que, por supuesto, no lo son en absoluto y nos dan también a conocer otros aspectos de las ciudades.

Rayuela se presenta así como una novela de la multiplicidad, especialmente en las referencias urbanas que convoca: Aix-en-Provence, Alabama, Amsterdam, Assouan, Asunción del Paraguay,

Babilonia, Baltimore, Birmingham, Bogotá, Budapest, Buenos Aires, Burzaco, Cannes, Capri, Carmen de Patagones, Chicago, Chipre, Cincinnati, Ciudad del Cabo, Copenhague, Dubrovnik, El Palomar, Ginebra, Glasgow, Grenelle, Grenoble, Jerez de la Frontera, Kansas City, La Habana, Lanús, La Plata, Le Havre, Lhasa, Lille, Londres, Lourdes, Lucca, Luján, Lyon, Madrid, Maguncia, Mar del Plata, Marly-le-Roi, Marsella, Mendoza, Menton, Meudon, Milán, Montevideo, Montpellier, Nantes, Nápoles, Neuilly, Niza, Nueve de Julio, Odessa, Palermo, Pantin, París, Pau, Pekín, Perpignan, Perugia, Pisa, Pitchcombe, Pontoise, Puteaux, Reijavik, Roma, Rosario, Santa Fe, San Vicente, Sarandí, Sheffield, Sinigaglia, Stalingrado, Trelew, Tsarskoie-Selo, Tucumán, Valencia, Varsovia, Viena, Vierzón.

La precedente lista ilustra la importancia del ámbito urbano con oposición al campo que parece convocarse especialmente para poner de manifiesto la preeminencia de la ciudad. Así, en el capítulo 2, nos enteramos de que el hijo de la Maga, Rocamadour, está en el campo antes de que la Maga y Horacio vuelva a París por estar enfermo en el capítulo 19. Otra evocación del campo aparece en la reacción de Berthe Trépat al mencionarse el origen de Horacio: "Ah, la Argentina. Las pampas..." (254). Pero, de hecho, la Argentina de Horacio es esencialmente su ciudad de origen, Buenos Aires, de la misma manera que otros personajes se refieren a su pasado evocando ciudades: la Maga viene de Montevideo, Wong de Pekín y el origen borroso de Ossip Gregorivius se sitúa entre Odessa y Glasgow. En medio de la larga lista de ciudades, París y Buenos Aires constituyen el marco espacial del relato. En los dos incipits posibles de la novela, París aparece nombrado muy rápidamente (120, 546) y se da a conocer aún más pronto como marco espacial del relato con la mención de calles y lugares famosos de la ciudad. El capítulo 1 empieza con la mención de la rue de Seine, del Quai de Conti y del Pont des Arts en el primer párrafo. En cuanto al capítulo 73, se abre con una visión de la rue de la Huchette. En cuanto a Buenos Aires, su primera aparición en las dos lecturas corresponde al capítulo 1 (que se lee en segunda posición según el tablero de dirección en el segundo libro): "[...] terminaba por ver al lado de los zapatos una latita de Té Sol que mi madre me había dado en Buenos Aires" (126). Es en estas ciudades donde se anima la ficción desde el primer párrafo del capítulo 1:

¿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. Y era tan natural cruzar la

calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa [...] (119-120).

Los personajes se pasean, deambulan y se encuentran en este ámbito urbano, como lo indican los verbos de movimiento. A propósito de movimiento, el viaje de Horacio de Francia a Argentina se pasa por alto, pues del camión celular en París el personaje pasa al puerto de Buenos Aires, con una breve escala en Montevideo. Las dos ciudades se presentan así como lugares exclusivos que asisten al desarrollo del relato y se presentan en un juego de oposiciones marcado por las connotaciones respectivas de ambos lados. En efecto, si bien André Malraux habla de Buenos Aires como del "París de las pampas" (ap. Orecchia Havas, *Les villes et la fin du XX^e siècle* 4), las dos ciudades presentan ambientes contrastados en *Rayuela*. De entrada, mientras que París se asocia al movimiento, al andar por las calles y los muelles, Buenos Aires vuelve a la mente de Horacio en un momento de estatismo: "Sentados en un montón de basuras fumábamos un rato y la Maga me acariciaba el pelo o canturreaba melodías ni siquiera inventadas, melopeas absurdas cortadas por suspiros o recuerdos. Yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles [...]", entre las que surgen el recuerdo de la "latita de Té Sol" de Buenos Aires y la cara de la novia argentina, Gekrepten, "[...] hasta que la Maga, besándome y echándome en la cara el humo del cigarrillo y su aliento caliente, me recobraba y nos reíamos, empezábamos a andar de nuevo [...]" (126). La colocación de las ciudades respecto a su río participa en estos contrastes, pues frente a París que "[...] es un centro [...]" (595), el sexto distrito y el Sena que parte la ciudad en dos, Buenos Aires es la ciudad del puerto, al borde del río de la Plata. De la misma manera, la mención de un París frío y lluvioso, opuesto al calor aplastante del capítulo 41 en Buenos Aires, recalca la diferencia de las dos capitales. Al frío efectivo de París se suma la hostilidad de los parisinos xenófobos y que rechazan a las minorías, una hostilidad que Horacio no encuentra en su ciudad de origen. En Buenos Aires, Horacio habla su lengua materna y, aunque aparecen algunas frases en francés del lado de acá, la lengua francesa se habla sobre todo del lado de allá, primero al designar los lugares. No son calles, muelles o puentes los que se presentan en París, sino *des rues, des quais, y des ponts*, como para recalcar mejor la diferencia lingüística.

Por otra parte, la lista de los topónimos urbanos resalta otro contraste llamativo en las presentaciones respectivas de las dos ciudades. A la cantidad de calles que se designan en París: el boulevard de Sébastopol, el Boulevard Jourdan, el Boul'Mich', el Boulevard Raspail, el 23 rue Hermel, la calle Clichy, la rue Clothilde, la rue Danton, la rue Dauphine, la rue Daval, la rue de Babylone, la rue de Bellechasse, la rue de Buci, la rue de la Glacière, la rue

de la Huchette, la rue de l'Arbre Sec, la rue de la Tombe Issoire, la rue de l'Estrapada, la rue de l'Hirondelle, la rue de Médicis, la rue de Nevers, la rue de Provence, la rue des Abbesses, la rue de Seine, Sèvres-Babylone, la rue des Lombards, la rue de Tournon, la rue de Varennes, la rue de Vaugirard, la rue de Verneuil, la rue du Chemin Vert, la rue du Cherche-Midi, la rue du Jour, la rue du Sommerard, la rue Galande, la rue Gay-Lussac, la rue Gît-le-Cœur, la rue Lobineaux, la rue Madame, la rue Mallarmé, la rue Monge, la rue Monsieur-le-Prince, la rue Réaumur, la rue Saint-Jacques, la rue Saint-Sulpice, la rue Scribe, la rue Soufflot, la rue Thouin, la rue Tournefort, la rue Valette, la rue Vaneau, el Quai de Bercy, el Quai de Conti, el Quai de Jemmapes, el Quai de la Mégisserie, el Quai des Célestins, los muelles del Sena, el Jardín des Plantes, el Luxembourg, el Parc Montsouris, la Place Dauphine, la Place de la Concorde, la Place de la République, la Place d'Italie, el Pont au Change, el Pont des Arts, el Pont Marie, el Pont Neuf, el Pont Saint Michel, Belleville, cinquième, sixième y septième arrondissements, el barrio latino, el Quartier Latin, el canal Saint-Martin, el Carrefour de l'Odéon, el Champ de Mars, el Chatelet, el Faubourg Saint-Denis, el ghetto del Marais, el hospital Necker, el Louvre, el Museo del Hombre, el Panteón o el Panthéon, el Sena, la orilla izquierda, el Vert-Galant, la Bastille, la Bibliothèque Mazarine, la Conserjería, la Cour de Rohan, la estación de Saint-Lazare, la Foire du Trône, la Gare de Lyon, la isla Saint-Louis, la Porte d'Orléans, la Sorbona, la Salle de Géographie, la Tour Saint Jacques, Montparnasse o *Montparno*, Notre-Dame, Saint-Cloud, Saint-Germain-des-Prés, el marché Saint-Germain, Saint-Germain l'Auxerrois; responde un número reducido de topónimos en Buenos Aires: el barrio Almagro, el barrio de Boedo, el Campo de Mayo, el Cerro, el puerto, el río, la Avenida General Paz, la Avenida San Martín, la calle Anchoarena, la calle Cachimayo, la calle Corrientes, la calle Lavalle, la calle Maipú, la calle Trelles, la clínica de la calle de Trelles, la calle Viamonte, la calle Warnes, las calles de La Rioja, la Plaza del Congreso, la Plaza Independencia, San Isidro, Villa del Parque.

Así se evidencia la importancia de lo exterior en la ciudad francesa, a diferencia de la interioridad dominante en la capital argentina. Mientras que los paseos por la calle se multiplican en París, los personajes hablan sobre todo desde sus ventanas en Buenos Aires y, a partir de la entrada en la clínica psiquiátrica en el capítulo 50, no volveremos a ver a los personajes en la calle. Incluso el patio interior del manicomio cierra la vista al espacio callejero: "Desde la ventana de su cuarto en el segundo piso Oliveira veía el patio con la fuente, el chorrillo de agua, la rayuela del 8, los tres árboles que daban sombra al cantero de malvones y césped, y la altísima tapia que le ocultaba las casas de la calle" (473). Así la escritura de los espacios urbanos va construyendo la oposición entre París y Buenos Aires, hasta tal punto que la escritura de París,

multiplicando las referencias toponímicas, parece haber inspirado al editor de nuestra edición la necesidad de integrar un mapa del barrio latino parisino, mientras que María Cristina Preciado Núñez apunta la ausencia del equivalente bonaerense ("Poética de la imagen" 373-374). Con este mapa se tratará probablemente de facilitar la lectura racionalizando el espacio urbano. Ahora bien; la escritura de París tiende a presentar la ciudad como un verdadero laberinto en que Horacio y el lector "se [andan] golpeando contra las paredes" (272), como lo observa Ossip. Parece que no se trata de mostrar al lector una representación racional de una ciudad por la que los protagonistas se pasean conscientemente, sabiendo dónde van. De la misma manera en Buenos Aires, la ubicación de los interiores y ventanas se hace borrosa, pues se trata de ver una calle, una esquina, la terraza de un café cualquiera: lo importante es que estos elementos urbanos se vean desde ventanas, que son "los ojos de la ciudad" (401) según Traveler. De hecho, como lo explica Gaspard Bachelard, el espacio captado por la imaginación, puesto en palabras en la ficción, es necesariamente diferente del espacio presentado por el geómetra (17). Así pues, lo que se escribe del espacio urbano en *Rayuela*, no es el nombre de una calle o de un puente que se encontraría en el catastro de la ciudad, sino la relación que mantienen los personajes con este espacio.

Fernando Ainsa considera que todo espacio en un texto "[...] precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, en lo que es la creación de un espacio estético" (35). Apreciamos efectivamente esta creación estética en la escritura de la ciudad en *Rayuela*, pues la densidad evocada por Ainsa no sólo concierne el espacio sino también al personaje que se halla en él. Se sabe del escollo, que amenaza la lectura de *Rayuela*, de la confusión del autor Cortázar con la figura autorial de Morelli al que se atribuyen ciertos capítulos "prescindibles", que se presentan como "Morellianas". Sin embargo, el análisis de José García-Romeu permite establecer un paralelo entre estas teorías morellianas y la práctica de la escritura en *Rayuela*:

Sans nous arrêter aux considérations discutables selon lesquelles Morelli serait l'alter ego de Cortázar, observons d'abord que ces deux écrivains constituent un binôme. D'un côté se dresse en effet la figure fictive de Morelli, dont les diverses spéculations théoriques reflètent la pratique mise en place dans *Rayuela* par Cortázar (166-167).

Nos referimos espacialmente a la Morelliana del capítulo 115, que insiste sobre el que "la novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes" (657). De hecho, las dos ciudades

principales de la novela se instalan en los protagonistas, y especialmente en Horacio Oliveira, según su propia modalidad: París, del lado de allá, del lado de ellos, es el espacio del encuentro con el otro por la calle, mientras que Buenos Aires, del lado de acá, del yo, es la ciudad de la identidad, de la interioridad del personaje que se asoma a la ventana. El capítulo 1 lo abre una interrogación acerca de un encuentro inseguro: "¿Encontraría a la Maga?" (119). Este encuentro se relaciona con lugares de París, en el sexto distrito: la rue de Seine, el Quai de Conti y el Pont des Arts. Es decir que es en el corazón de la ciudad donde se encuentra la pareja. Este capítulo, escrito en primera persona, resalta el encuentro del "yo" con "ella". De la misma manera, en el segundo íncipit posible de la novela se expresa un "yo" que parece contestar a la pregunta del capítulo 1: "sí" (544), se encontrará con la Maga, y de este encuentro nacerá el "fuego sordo [...] que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos" (544), el fuego del amor de Horacio por la Maga y el "fuego inventado" (546) de la ficción que vamos a leer en *Rayuela*. Después de este primer encuentro, la pareja reproduce las circunstancias casuales que los han reunido por la calle, como para repetir la experiencia de la complicidad de la ciudad en su encuentro:

Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, [...] [p]referíamos 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 (120).

[...] La técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, leyendo-un-libro-más. [...] De acuerdo en que en ese terreno no lo estarían nunca, se citaban por ahí y casi siempre se encontraban. [...] [S]e habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía (156-158).

En torno a esta relación amorosa se evocan una serie de recuerdos que remiten todos a un espacio urbano y que se pueden leer como una manera de "instalar la situación en los personajes", como lo teoriza Morelli. Un ejemplo resulta particularmente representativo de esta "instalación", el del encuentro de Horacio y la Maga en el cruce de las calles Sèvres y Babylone, al final del capítulo 93. Ahí las calles prestan sus nombres a los protagonistas, de tan intrincados como son el recuerdo y el espacio urbano, "y así Sèvres se fue con Babylone a tomar un vaso de pelure d'oignon" (596). El propio andar por la calle parece expresar los sentimientos amorosos, pues "[...] al caminar se sentía el juego leve de los músculos como un lenguaje monótono y persistente, [...] te quiero te quiero te quiero. No una explicación: verbo puro, que-rer,

que-rer" (163). Durante estos paseos por la calle, la Maga le enseña a Horacio a mirar y le permite vislumbrar esta unidad que él anhela tanto:

Por si fuera poco ya le daba lecciones sobre la manera de mirar y de ver; lecciones que ella no sospechaba, solamente su manera de pararse de golpe en la calle para espiar un zaguán donde no había nada, pero más allá un vislumbre verde, un resplandor, y entonces colarse furtivamente para que la portera no se enojara, asomarse al gran patio con a veces una vieja estatua o un brocal con hiedra, o nada, solamente el gastado pavimento de redondos adoquines, verdín en las paredes, una muestra de relojero, un viejito tomando sombra en un rincón, y los gatos [...] (146).

Notamos que la mirada se detiene en elementos urbanos. La Maga, ella, da sentido a los "rodeos" por la calle, que se convierten en "fracasos" en la ausencia de la mujer: "[...] aún ahora, Maga, me preguntaba si este rodeo tenía sentido [...]. 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). De modo que la Maga se convierte en puente para Horacio: él, que se ahoga en los "ríos metafísicos" (226-227), se encuentra con esta mujer, en el centro de París, la ciudad partida en dos por el río Sena, en el Pont des Arts, que sirve de palabra-clave en la definición de la Maga por Madame Léonie: "Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts" (124). Es del lado de allá, de ella, del Pont des Arts o del puente-Maga, donde Horacio encuentra la unidad. Por otra parte, tres otros encuentros callejeros resultan determinantes para Horacio. Primero se encuentra con Morelli durante un accidente por la calle. Luego dialoga con Berthe Trépat acompañándola a su piso, o sea caminando por la calle. Y finalmente, se vuelve a encontrar con Emmanuèle, la clocharde, bajo un puente, en el excipit de esta primera parte, "Del lado de allá", antes de la vuelta a Buenos Aires.

En contraste con las calles de París aparece la importancia de lo interior en Buenos Aires, de las ventanas que "son los ojos de la ciudad". Desde la ventana de su interior, de su "yo" del lado de acá, es desde donde el protagonista mira el espacio urbano y su doble, Traveler, la parte de él que nunca salió de Argentina. De hecho, Buenos Aires es la ciudad de la unidad identitaria, la ciudad compacta al lado del río de la Plata y que no está partida en dos como París. Con todo, en esta ciudad también se tiende un puente con los tabloncillos del capítulo 41 y la mujer Talita entre las dos ventanas. Pero finalmente, ella regresa del lado de su marido, dejando a Horacio solo con su "yo", acá:

Pero Talita se había enderezado lentamente, y apoyándose en las dos manos trasladó su trasero veinte centímetros más atrás. Otro

apoyo, y otros veinte centímetros. Oliveira, siempre con la mano tendida, parecía el pasajero de un barco que empieza a alejarse lentamente del muelle. Traveler estiró los brazos y calzó las manos en las axilas de Talita. [...]

Talita había cerrado los ojos y se dejaba sostener, arrancar del tablón, meter a empujones por la ventana. Sintió la boca de Traveler pegada en su nuca, la respiración caliente y rápida (416).

La distinción de estos dos lados y la expresión de la soledad y del encerramiento de Horacio se expresan entonces en el último capítulo de esta segunda parte. Al instalar los piolines, palanganas y rulemanes, Horacio divide concretamente su pieza en dos, su lado y el otro lado: "Si por lo menos Manú fuera capaz de sentir que nada de lo que estaba pensando tenía sentido del lado de la ventana, que sólo valía del lado de las palanganas y de los rulemanes [...]" (500). Así se renueva la partición del libro en dos: "Del lado de allá", de ellos, Traveler y los que golpean a la puerta, y "Del lado de acá", de "yo", Horacio. De la misma manera que Buenos Aires se queda al borde del río, Horacio se queda al borde de la unidad que buscaba: "Andá a saber si me habré quedado al borde, y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado, seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca y yo, en cambio..." (508). Así pues, las relaciones entre los personajes cambian de un ámbito urbano a otro, de ahí las imágenes distintas que se proponen de la ciudad.

La lectura de Morelli explicita otra vez la representación urbana, al indicar que la búsqueda de la realidad total en la escritura se relaciona con la formación de una ciudad:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad [...] (647).

Quizá por haber leído a Morelli, en la ciudad es donde Horacio busca asimismo la armonía, pero sin encontrarla: "Buscás eso que llamás la armonía, pero la buscás justo ahí donde acabás de decir que no está, entre los amigos, en la familia, en la ciudad" (439). De modo que hay momentos en que parece que poco importa la ciudad en la que Horacio se halla. Así su postura de observador se satisface de cualquier esquina para ilustrar su estado de ánimo:

Parado en una esquina, harto del cariz enrarecido de su reflexión [...], Oliveira se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y que como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo (241).

También es lo que parece sugerir la presencia del poema de Octavio Paz entre los capítulos "prescindibles":

Mis pasos en esta calle
Resuenan
 En otra calle
Donde
 Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla.
 OCTAVIO PAZ (749)

Poco importa la calle, pues el "yo" oye sus pasos en todas y sólo la niebla que hace la visión borrosa es real. Así Horacio sabe que, "por todos lados [allá o acá] habrá lámparas, habrá hojas secas que no [verá]" (568). Quizá también sea por haber leído a Morelli por lo que le cuesta tanto a Horacio entregar la llave del piso del anciano a Etienne:

Una llave, figura inefable. Una llave. Todavía, a lo mejor, se podía salir a la calle y seguir andando, una llave en el bolsillo. A lo mejor todavía, una llave Morelli, una vuelta de llave y entrar en otra cosa, a lo mejor todavía. [...] Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad (739).

Si le cuesta tanto como "rendir una ciudad", probablemente es porque esperaba encontrar en casa de Morelli lo que él no encuentra: la realidad total. Ahora bien; la actividad de escritura de Morelli indica que es de la creación de la ciudad de donde surgirá la realidad total. Y el caso es que la creación se encuentra del lado del "Gran Tornillo", de París, como se afirma en el segundo íncipit posible de la novela, el capítulo 73. Ahí se presenta París como el lado de las "turas", de la invención que se asimila a un tornillo:

Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. [...] Se puede elegir la tura, la invención, es decir el tornillo o el auto de juguete. Así es como París nos destruye despacio, deliciosamente [...]. Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura, un artilugio de la raza, una ciudad que es el Gran Tornillo [...] (545-546).

París es la ciudad de "[...] la Kultur en sus formas más preclaras" (146), hasta tal punto que la Maga pretende cultivarse directamente en sus calles: "Vos pretendés cultivarte en la calle, querida" (150). Se trata también de la ciudad del amor, otra interpretación posible del fuego, imagen de la pasión, en el capítulo 73. De hecho, París da su nombre al sentimiento amoroso: "[...] la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos" (592). De modo que esta ciudad se convierte, durante

un breve paréntesis para Horacio, en "realidad total", en una armonía de amor y de creación, en "ovillo París":

En pleno contento precario, en plena falsa tregua, tendí la mano y toqué el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas; entonces no había desorden, entonces el mundo seguía siendo algo petrificado y establecido, un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses (135).

Pero este momento de plenitud parisina infinita es efectivamente una tregua para Horacio, quien adopta finalmente el mismo comportamiento que en Buenos Aires, pues "en París todo le era Buenos Aires y viceversa, en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido" (141). Entonces Horacio regresa a su primer amor, que tacha de "puta encorsetada". Con esta designación de la ciudad, Horacio explica a Traveler y Talita que expresa su amor a Buenos Aires:

Traveler le había criticado su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorsetada, pero Oliveira les explicó a él y a Talita que en esas críticas había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos (383).

Con todo, es evidente el distanciamiento paradójico de Horacio mientras que ha regresado del lado de acá, del "yo", cuando "acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa" (383). De la misma manera que no encontró en París este "derecho de ciudad" (144) que tanto le envidiaba a la Maga, Horacio no consigue formar el "pacto ciudadano" (383) con Buenos Aires a pesar de los paseos repetidos con sus amigos, no "siente la ciudad" como ellos, como poeta, fracaso máximo del personaje cuyas pretensiones literarias se malogran en la propia percepción de la ciudad: "– Lo que a vos te ocurre 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 [...]" (384). De modo que asistimos, como lo observa José García-Romeu, "à une sorte de contraction de l'espace, à un enfermement progressif qui reflète l'enfermement croissant d'Horacio dans la folie" (174). Hasta tal punto que vemos finalmente a Horacio cerca de salir del "ojo de la ciudad", de caer de la ventana, "dejarse ir, paf se acabó. ***" (509).

Aparece así que la escritura de París y Buenos Aires en *Rayuela*, construyéndose en un juego de oposiciones, reproduce la dualidad característica de la novela y determina las relaciones entre los personajes y con el espacio urbano. Presenciamos la descripción de

dos ciudades, dos lados y dos modos de ser y estar en la ciudad: con los otros o solo, dentro o fuera, en el centro o al lado, partido en dos o como unidad, en medio del amor y de la creación o encerrado en una soledad que raya con la locura. Ahora bien; en ambas ciudades se nota la frustración de Horacio que nunca parece encontrar el puente que le permitiría reconciliar ambos lados, de modo que nos preguntamos, con el *esprit* de la Maga, si quizá Oliveira hubiera sido más feliz en el campo: "[...] en cualquiera de las Arcadias de bolsillo que fabrican las madame Léonie de este mundo [...]" (199).

Bibliografía

- Ainsa, Fernando. "¿Espacio mítico o ciudad degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana". *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana, 2002, 19-40.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1992.
- Bedel, Jean-Marc. *Nouvelle grammaire de l'espagnol moderne*. Paris : PUF, 2017.
- Cortázar, Julio. *Rayuela* [1963]. Madrid: Cátedra, 2008.
- García-Romeu, José. *Cortázar: Rayuela. Queremos tanto a Glenda*. Clamecy: Atlante, 2018.
- Navascués, Javier de (ed.). *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- Orecchia Havas, Teresa (éd.). *Les villes et la fin du XX^e siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berne : Peter Lang, LEIA (Laboratoire d'Etudes Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines) de l'Université de Caen, 2007.
- Preciado Núñez, María Cristina. "Poética de la imagen en Buenos Aires: el espacio narrativo de Julio Cortázar para una *Antropofanía* en *Rayuela*". *Sincronía, Revista de Filosofía y Letras*. 72 (julio-diciembre de 2017): 373-388.