



CENTRO DE ESTUDIOS HISPANICOS
K.U. LEUVEN

EMBAJADA DE LA REPUBLICA ARGENTINA

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR



1914 - 1984

Luz RODRIGUEZ

RAYUELA

EL CAMBIO DE UN MODELO NARRATIVO

Para citar este artículo: Rodríguez, Luz. "Rayuela. El cambio de un modelo narrativo". *Homenaje a Julio Cortázar*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 0, De Paepe, C. y Rodríguez, L. (eds.) 1985, pp. 65-74. ISSN 1784-5114.
Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

Mi contribución a estas diferentes evocaciones de Julio Cortázar participa del mismo afecto que expresaron las anteriores. Todos sus lectores, y, particularmente, varias generaciones de argentinos, hemos sentido con su muerte la pérdida del portavoz de nuestros sueños e ideales de adolescencia; como lo dijo Mario Muchsik en El País de 13 de febrero de 1984, "ser un escritor de éxito no es cosa infrecuente: ser una persona querida por la gente es mucho más raro". Es por esto que el eje de las conferencias de hoy ha sido el homenaje a la persona querida: recordar su integridad, su coherencia, su ternura, su coraje, su generosidad. Y hemos dejado para el final, por sobreentendida, la más obvia: la del autor de "Rayuela", uno de los textos que han marcado más profundamente las transformaciones de la novela contemporánea y que es ya un mojón insoslayable en el centro mismo del siglo XX.

Hay, en la evolución de los períodos literarios, obras que efectúan un salto cualitativo y transformador: textos que resumen modalidades anteriores y que las proyectan en un nuevo paradigma totalmente revolucionario, difícil de comprender y de aceptar en un principio, pero que influencia decisivamente todo los que se escribe después. Son obras que no se puede, ya nunca más, dejar de citar: su nombre vuelve, una y otra vez; se las admira, se las imita, y se vuelven patrón de comparación definitivo: antes de ellas y después de ellas. Rayuela es una de estas obras; su canonización indiscutida por parte de la crítica literaria en los últimos veinte años lo prueba, ya que prácticamente no existe ningún estudio sobre la literatura hispanoamericana que no tenga su capítulo importante dedicado a ella.

Este repercusión es, aparentemente el resultado de una "coincidencia": Cortázar escribió en 1963 el libro en el que una clase -muy numerosa, por cierto- de lectores argentinos se reconocieron; e, inmediatamente, pasó lo mismo con lectores de otros países latinoamericanos, norteamericanos y, finalmente, europeos. En Holanda, por ejemplo, Rayuela se lee hoy con la misma fruición con la que se la leía en Argentina en los años sesenta. Y esto atrae nuestra atención sobre un fenómeno que se vuelve muy complejo. ¿Qué tiene en común el horizonte de expectativas de los intelectuales latinoamericanos de hace veinte años, que latían al ritmo de la revolución cubana, del surrealismo y de mayo del 68, con el de los europeos de los años ochenta? Para los adolescentes "del lado de allá", en Buenos Aires, confrontados con la crisis económica y con el horror de los asesinatos de las Juntas Militares, Rayuela, hoy, ya no tiene las mismas respuestas, aunque siga enseñándoles a escribir a los autores novelas; pero para los comparatistas que teorizan el postmodernismo, esta novela de Cortázar es un modelo indiscutido del cambio de periodo literario. Hay en este texto, pues, "algo" que le permite responder a ambos públicos: y ese "algo" es una serie de características que, simultáneamente, la integraron en los gustos de su época e iniciaron un nuevo modelo narrativo que sólo se popularizó veinte años más tarde. Podemos explicar mejor este fenómeno si lo comparamos con la suerte que corrieron en Argentina dos obras significativas en el sistema literario europeo de los últimos veinte años. La Opera aperta, de Umberto Eco, tuvo una trascendencia enorme en América Latina, en 1963: Eco teorizaba lo que Cortázar ponía, al mismo tiempo, en práctica. Il nome de la rosa, del mismo autor italiano, cuyo éxito europeo y americano fue arrollador veinte años más tarde, pasó en cambio prácticamente desapercibida en Argentina,

Explicar esta ecuación arrojaría mucha claridad sobre el papel de vanguardia de la literatura latinoamericana actualmente, pero excedería con creces los márgenes de este texto. Nos limitaremos, pues, a detectar ese cambio de modelo que hizo de Rayuela el caballito de batalla predilecto de los críticos, y de Cortázar un revolucionario de las letras: como lo dice una "nota pedantísima" de Morelli en el capítulo 79, "extraña autocreación del autor por su obra".

Los gustos literarios de su época se transparentan fácilmente en Rayuela, y un buen número de críticos los han descrito minuciosamente; como si fuera poco, el mismo autor los enumera en Ultimo Round y en La vuelta al día en ochenta mundos. Entre ellos, en un lugar de preferencia, están Joyce y los argentinos de Florida y de Boedo; hay buenos rastros del existencialismo, que son detectados en motivos, tales como la búsqueda de la autenticidad, la denuncia de la incomunicación, la fe en la revolución social, la concepción del absurdo; y son claras las presencias de Ionesco, de Kafka y de Beckett, y, sobre todo, la del surrealismo. Aunque "para surrealistas ya ha habido de sobra", como declara Perico en el capítulo 99 de Rayuela, y aunque las críticas a ciertas estrecheces de miras del surrealismo son frecuentes en Cortázar, Evelyn Picon Garfield ha detallado atentamente sus coincidencias: la convicción de la realidad dual, la búsqueda de los pasajes, de los accesos que pueden ser el sueño, las obsesiones, los ritos, la anormalidad, los objetos, el juego, la locura, el azar, el sexo: la denuncia de la cotidianidad, de las máscaras, y, sobre todo, del lenguaje y de la literatura anquilosados. El surrealismo es mucho más que una escuela, y Cortázar lo afirma: "la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante.

Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ísmo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo (1). Así, el surrealismo para Cortázar, es una de las formas de lo fantástico: "Entendímos primero sobre la noción misma del surrealismo: para mí es sencillamente una vivencia lo más abierta posible sobre el mundo; el resultado de esa apertura, de esa porosidad frente a las circunstancias se traduce en la anulación de la barrera más o menos convencional que la razón razonante trate de establecer entre lo que considera real (o natural) y lo que califica de fantástico (o sobrenatural), incluyendo en lo primero todo aquello que tiende a la repetición, acepta la casualidad como fantástico o sobrenatural todo lo que se manifiesta con carácter de excepción, al margen, insólitamente (2). Desde los precursores del movimiento, como Jarry o Apollinaire, Crevel y el mismo Breton, o los "expulsados", como Artaud, las citas y las referencias al surrealismo pululan en Rayuela: y la búsqueda de la otra realidad que hermana a Horacio Oliveira con otros locos geniales y "matadores de brujulas" es, transmutada a las moreliananas, una búsqueda textual.

El eje de la transformación cortazareana se sitúa, como lo han comentado todos sus críticos, en la reflexión sobre el lenguaje, que arranca de una de las preocupaciones surrealistas. En la búsqueda de la emancipación de las palabras, Breton explica que "il importait pour cela de les soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire";

y aclara: "On est là, comme on voit, devant un tout autre projet que celui qu'a pu nourrir Joyce, par exemple. Plus question de FAIRE SERVIR la libre association des idées à l'élaboration d'une œuvre LITTÉRAIRE tendant à surclasser par ses audaces les précédentes, mais dont l'appel aux ressorts polyphonique, polysémantique et autres suppose un constant retour à l'arbitraire. Le tout, pour le surréalisme, a été de se convaincre qu'on avait mis la main sur la "matière première" (au sens alchimique) du langage" (1). Cortázar coincide en reiteradas oportunidades con estas premisas, pero su filiación es también joyceana, y su proyecto difiere: "hay que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. NO YA LAS PALABRAS EN SI, PORQUE ESO IMPORTA MENOS, SINO LA ESTRUCTURA TOTAL DE UNA LENGUA, DE UN DISCURSO" (2). Y aquí especifica sus disensiones: "Por supuesto, Morelli no cree en los sistemas onomatopéyicos ni en los letrismos. No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés" (3).

Esa es una de las claves del fantástico cortazareano: la destrucción de una "literatura" entendida como una disposición textual tónica e inamovible. Hay que permitir la inserción de otras sintaxis. Desde luego, se percibe claramente la influencia de Borges: las otras sintaxis son los libros de los otros. Pero, como lo indica Julio Ortega (4), Pierre Ménard, "el autor del Quijote", supone que la literatura esta ya escrita, que los grandes autores han sido ya dados,

- (1) Breton,A : "Du surréalisme en ses œuvres vives (1953)" en Breton, A, Manifeste du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p 181.
(2) Julio Cortázar, Rayuela, Cap. 99.
(3) Julio Cortázar, Rayuela, 99.
(4) Julio Ortega, "Prólogo" en Julio Cortázar, La casilla de los Morelli, Barcelona, Tusquets Ed., 1981.

(1) Julio Cortázar, "Muerte de Antonín Artaud" Sur, Buenos Aires, número 163, mayo 1948, pág. 80.
(2) María Vargas Llosa: "Cuestionario: Julio Cortázar" El Expreso, Lima, febrero de 1965.

y que sólo resta glosar esos libros, ser así esos autores" (1). En cambio Morelli, el autor puesto en escena en Rayuela, está siendo ahora, porque se propone sólo como medio autor: la otra mitad debe serlo el lector. Y es aquí donde Cortázar da el salto prodigioso hacia la conciencia de la interpretación como elemento indispensable de la significación.

Morelli justifica su poética "sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos elásticamente recordados (...) los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, deberían presumirlos o inventarlos el lector (...). El libro debería ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban" (2). Si toda nuestra vida está hecha de hipótesis, si hasta las sensaciones aparentemente más primarias son el resultado de imaginar la relación entre dos informaciones separadas, por qué obligar a un lector a ingurgitar nuestras propias interpretaciones? Y Cortázar cita a Morelli, quien cita a su vez a Gombrowicz: "Esas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas -conceptuando la obra como una partícula de la obra- y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma- mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes" (3).

Si el lector es elevado a la categoría de autor, no se puede dejar su actividad librada al azar; hay que incitarla, proporcionándole los materiales de trabajo. Hay que darle la Rayuela, y él mismo se encargará de empujar la piedrecita de su propia figura saltando de casilla en casilla, de Europa a Buenos Aires, de la Maga a Oliveira, de Gregorovius a Traveler; de la tragedia a la comedia, de los capítulos del primer libro a los capítulos de prescindibles y de un plano narrativo a otro. Como dice Enrique Giordano, al poner el pie en un casillero,

"se lo pone a la vez en muchos e incluso en todos, y, finalmente, en ninguno" (1). Así, de las dos lecturas que propone Cortázar, surge la tercera posibilidad que sugiere Carlos Fuentes (2): que, quizás, lo que se nos propone sea una tercera, infinita lectura. Pero cuando aceptamos ser lectores cómplices no estaremos totalmente solos; seremos también el autor. No vamos a escribir otra novela: vamos a escribir CON el autor ésta, la que está aquí, entre nuestras manos. Así, la comunicación entre autor y lector es fundamental. "Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector prodria llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, EN EL MISMO MOMENTO Y EN LA MISMA FORMA. Todo ardido estético es intútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación (...) no engaña emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado" (3). Cortázar está decididamente contra

- (1) E.Giordano, "Algunas aproximaciones a 'Rayuela' de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego" en Giacoman, Helmy, ed., Homenaje a Julio Cortázar, Las Américas Publishing Co., New York, Madrid, 1972.
- (2) Cortázar, "La caja de Pandora" en La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortiz, México, 1972, 3a.ed.
- (3) Rayuela, cap.79.

- (1) idem, pág. 13.
(2) Rayuela, cap. 109.
(3) Rayuela, cap. 145.

la novela psicológica: se niega a dar interpretaciones reductoras de las acciones de los personajes; basta de Freud -y con esta exasperación se aparta drásticamente del surrealismo-; la manera de evitar la esclerosis de los diagnósticos es parapetarse en el humor, la parodia y la ironía.

Para permitirle al lector que co-participe de la gestación, el autor se desdobra y, sobre todo, desdobra el proceso literario. La novela de Morelli es leída por los personajes de Rayuela. Y es Rayuela misma, que se descompone para permitir que se la reescriba, siempre según las pautas de Morelli: creando figuras mediante un sistema analógico, y no "racional"; se nos dan material y método de trabajo; recobramos el mundo de referencia de la novela gracias a su intertextualidad, y se nos dice claramente cómo efectuar el gesto que nos incorporará a la interpretación. Habrá así figuras que van a constituirse, esa vuelta a lo arbitrario que temía Breton: pero cada lectura destruirá la coherencia anterior, incorporándola a otra. Texto y metatexto simultáneamente, burlándose de nosotros, de la tradición y de sí misma, Rayuela es el yunque en el que se forjan, en adelante, las novelas latinoamericanas, y que influencia decisivamente a la intertextualidad mundial de la segunda mitad del siglo.

- n° 1 V.NACHTERGAELE, Le monde imaginaire dans la trilogie des Soirs d'Emile Verhaeren.
- n° 2 R.DECLERCK, A Proposal concerning the Underlying Structure of Literal Phrasal Verbs.
- n° 3 C.DE PAEPE, Joos de Rycke (Fray Jodoco Rique 1498-1578) in Belgische archiefstukken.
- n° 4 R.DECLERCK, An unexpected Implication of 'Nouns and Noun Phrases' (Bach 1968).
- n° 5 R.DECLERCK, A special Use of Noun Phrases and the Theory of Relativization.
- n° 6 D.DE BLECKER, Over lexicale en perifrastische Causatieveen.
- n° 7 C.DE PAEPE, La curva vital de Vicente Aleixandre (Introducción a una antología mínima).
- n° 8 R.DECLERCK, On the Semantics of English before-clauses.
- n° 9 R.DECLERCK, Aspect and the bounded/unbounded (telic/atelic) distinction.
- n° 10 V.NACHTERGAELE, Micromégas (Voltaire) ou le disfonctionnement des procédés de la narration.
- n° 11 B.LAMIROY, Questions de traduction. Le 'Lyrisches Intermezzo' de H.Heine et ses versions françaises.
- n° 12 L.JASPAERT, Een onderzoek naar de relevantie van het opstellen van semiotische cryptotypes voor een utilitaire taaluiting, in casu de publiciteitstaal.
- n° 13 E.DEFOORT en E.LION, Brieven van J.M.Gantois aan V.Celen. I. 1925-1939 (bibliotheek de Franse Nederlanden)
- n° 14 E.DEFOORT en R.BALCAEN, Brieven van J.M.Gantois aan V.Celen. II. 1941-1951 (bibliotheek de Franse Nederlanden).
- n° 15 R.DECLERCK, Pseudo-modifiers: another type of relative clause.
- n° 16 C.JORDENS, Pierre Emmanuel. Poète cosmogonique.
- n° 17 C.JORDENS, Pierre Emmanuel. Introduction générale à l'œuvre.
- n° 18 M.COKELAERE en D.DE BLECKER, De structuur en de functie van de klankproducerende organen.
- n° 19 R.DECLERCK, On the role of progressive aspect in nonfinite perception verb complements.
- n° 20 R.DECLERCK, The Structure of Infinitival Perception Verb Complements in a Transformational Grammar.
- n° 21 E.COULIER, Wat zegt Albrecht Rodenbach aan de hedendaagse Jeugd?
- een enquêteverslag -

Luz RODRIGUEZ