



## *Rayuela:* juego y lenguaje

Eduardo F. Coutinho  
(Universidad Federal de Rio de Janeiro)



En una reunión del “Club de la Serpiente”, que integra uno de los llamados “capítulos prescindibles” de *Rayuela*, uno de los personajes, al referirse a Morelli, que ha sido visto por la crítica como una especie de *alter ego* de Cortázar, afirma que según aquel, “no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado”. Y sigue: “Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo” (*R*, p. 509). Aunque su observación haya sido hecha casi *en passant* y en una conversación informal del personaje, ella sugiere, al ser confrontada con observaciones semejantes al largo de la narración, un programa estético que parece haber nortado no solo la construcción de *Rayuela*, sino todo el proceso de creación literaria de Julio Cortázar.

Rebelándose contra un tipo de literatura basada en la transparencia del lenguaje que había dominado en la segunda mitad del siglo XIX, pero que, pese a la ruptura efectuada por las vanguardias, seguía viva en América Latina bajo la forma de narración de protesta (las llamadas “novela indigenista” o “de la revolución mexicana”, y los ciclos de la novela regionalista como el del “gaucho”, o de la “selva”, y la “novela del Nordeste” en Brasil) Cortázar se ha vuelto, desde sus primeras obras, hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión, con el fin de reemplazar ese tipo de novela por una suerte de ficción que ha designado “novela-abismo”, “novela-labirinto” o aún “novela-revelación”. La narración anterior criticada por Cortázar presentaba una dicotomía insostenible entre forma y

contenido. Se trataba de una literatura de denuncia, basada en un credo intencionalmente revolucionario, pero que tejía su crítica al sistema por medio de un lenguaje propio de ese mismo sistema, volviéndose consecuentemente una manifestación más del sistema contra el cual se rebelaba. Cortázar, al contrario, al deconstruir el lenguaje literario, teje su crítica al sistema a través de la recusación de sus formas lingüísticas cristalizadas, y, al buscar restaurar el sentido poético del texto, desvanecido en la estética anterior por el empleo anacrónico de esas formas, efectúa una revolución sin precedentes en la prosa de ficción latinoamericana.

Las teorías de Cortázar sobre el lenguaje narrativo aparecen por la primera vez en una serie de ensayos publicados en la revista *Realidad*. En esos ensayos, él se refiere a dos modalidades del lenguaje, la enunciativa y la poética, y observa que hasta las primeras décadas del siglo XX la novela siempre había dependido de la coexistencia y del equilibrio perfecto de esas dos modalidades. Sin embargo, en la novela contemporánea, ese equilibrio ha desaparecido, y el elemento poético se ha vuelto dominante sobre la simple función instrumental del lenguaje. La vieja dicotomía entre forma y contenido ha sido abolida y el modo enunciativo del lenguaje ha dado lugar a una manifestación poética total que abarca, como lo ha señalado la crítica Maura Filer, al mismo tiempo formas como el poema, el drama y la novela (Filer, p. 135-36). Cortázar cree que hay un estado de intuición según el cual el lenguaje solo puede revelarse de modo poético; por tanto es necesario formularla poéticamente. Y como el poeta es un "mago metafísico", su lenguaje debe ser directo, un lenguaje que no hable de cosas, sino que encarne el mundo. Como Cortázar mismo lo afirma en su *La vuelta al día en ochenta mundos*, "en todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la 'expresión de ideas y sentimientos' y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado. Un poco como ocurre con el raro intérprete musical que establece el contacto directo del oyente con la obra y cesa de actuar como intermediario" (Cortázar, 1967, p. 49).

En su obra Cortázar se rebela contra la literatura, pero lo hace, como afirma en *Rayuela*, "... desde la literatura misma en vez de repetir el *Exeunt* de Rimbaud o ejercitar en su temporal izquierdo la notoria eficacia de un Colt 32" (*R*, p. 603). Según el autor, el concepto de realidad siempre había sido algo incompleto, que se ha restringido a una perspectiva unilateral. El mundo tecnológico del hombre de ciencias es para él tan irreal como el mundo del *Roman de la Rose*. La admiración que ciertas personas sienten delante de un microscopio no es absolutamente más plausible que su creencia en milagros. La realidad no es algo por venir, una meta, un último peldaño, el final de una evolución. Es algo que ya está aquí, en nosotros, algo múltiple y cambiante que es posible sentir cuando se estira la mano en la oscuridad. De ese modo, no se puede aprehenderla o penetrarla si no se cambian los medios de asediarla. En sus palabras: "Si seguimos ateniéndonos a categorías kantianas... no saldremos nunca del atolladero"



(R, p. 508). El lenguaje del hombre, y consecuentemente su literatura, están llenas de prejuicios provenientes de sus viejas categorías de pensamiento; por eso, son incapaces de expresar los aspectos más profundos de la realidad. Para expresar esas "realidades más hondas", es necesario "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 sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso" (R, p. 509). Al emplear la expresión "incendiar el lenguaje", Cortázar no se refiere a la simple sustitución de la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Ésta ha sido, según él, la falla de los escritores surrealistas. Lo que él quiere realmente es transgredir el hecho literario total, "... a veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite" (R, p. 509). Cortázar denuncia su instrumento de trabajo, sus herramientas, y, al hacerlo, está al mismo tiempo cuestionando el trabajo que se produce con ellas. Como él mismo afirma, refiriéndose al libro escrito por Morelli en *Rayuela*, "lo que el libro contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura" (R, p. 603).

La deconstrucción del lenguaje literario es una preocupación presente en toda la obra de Cortázar, y eso se vuelve evidente cuando, en *Rayuela*, él declara guerra a las palabras, aquellas "perras negras" que deforman a la realidad, y propone, como Horacio Oliveira, el protagonista de la narración, reemplazarlas por actos. Es importante, dice él, "concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta" (R, p. 485). Sin embargo, los actos necesitan ser descritos por palabras, y ésta es la gran paradoja que todo autor tiene que enfrentar: "Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio", afirma Cortázar en una entrevista a Luis Harss (Harss, p. 286). Y en seguida, explica esa paradoja: "Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día (y equivocadamente, al fin y al cabo) contra los sofistas" (Harss, p. 286). Ante lo que Cortázar se rebela es contra un cierto uso del lenguaje, un tipo de lenguaje que le parece artificial y afectado y que prefiere una forma que "emprendió el descenso" a la construcción mucho más sencilla que "empezó a bajar". Como él mismo deja claro en el capítulo 112 de *Rayuela*, "emprender el descenso no tiene nada de malo como no sea su facilidad; pero empezar a bajar es exactamente lo mismo salvo que más crudo, prosaico (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable. En suma, lo que me repele en 'emprendió el descenso' es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende)" (R, p. 538).



La repulsión que Cortázar siente por el lenguaje literario que, según él, enmascara la realidad en vez de transmitirla, lo lleva a clamar la necesidad de una revitalización total de ese lenguaje con el fin de “devolverle... sus derechos” (R, p. 500). Así, refiriéndose una vez más a Morelli, otro personaje de *Rayuela*, dice: “Habla de expurgarlo [el lenguaje], castigarlo, cambiar ‘descender’ por ‘bajar’ como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo ‘descender’ todo su brillo para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar-común” (R, p. 500). Si el lenguaje es incapaz de expresar una realidad que trasciende la pura objetividad porque está desgastada por una serie de clichés y estereotipos adquiridos a través de una larga tradición literaria, se vuelve una misión del escritor despojar a este lenguaje de toda su “ropa ajena” y retornar al sentido originario de las palabras, a su origen. Es decir, él tiene que “terminar con la impureza de los compuestos y devolver sus derechos al sodio, al magnesio, al carbono químicamente puros... no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo” (R, p. 488 y 503). De ahí la afirmación de Cortázar de que todo lo que se escribe actualmente y que vale la pena leer, se encuentra orientado hacia la nostalgia: “Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...)” (R, p. 432).

En un artículo titulado “Sobre Julio Cortázar”, el crítico Osvaldo López Chuhurra afirma que el autor de *Rayuela* pertenece al clan de los profetas del arte, poseedores de lo que llama de *palabra nueva*. Y prosigue: “Una novela o un cuento de Cortázar son existencia con cuerpo de palabra; energía creadora que estructura una frase, una oración, una cláusula, un período, la obra misma” (Chuhurra, p. 8). “Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje”, Cortázar declara a Luis Harss en entrevista. Las palabras de Julio Cortázar tienen un valor nuevo. Ellas nacen o re-nacen en el momento de la expresión y corresponden a la experiencia única que el autor tiene del mundo, así como la expresión de un pintor, que es distinta y única en cada momento de su existencia. Por eso, al discutir su manera de escribir, Morelli afirma en *Rayuela*:

Hay primero una situación confusa, que solo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir (R, p. 458).



Con el fin de revitalizar el lenguaje, de destituirlo de su “ropa ajena”, y transformarlo en el “portador de la cosa misma”, en vez de un mero vehículo para la expresión de cosas e ideas, es necesario, según Cortázar, descomponerlo, destruir sus formas preestablecidas, que se transmiten mecánicamente de una generación a otra. Así, el autor propone “describir el lenguaje”, y lo hace en *Rayuela*, sirviéndose, entre otros, de tres procedimientos básicos, que pasaremos a discutir en seguida: la acumulación, la alteración de las normas convencionales del lenguaje y la ironía o el humor.

La acumulación contribuye para el proceso de “describir” el lenguaje porque rompe su pureza y la linealidad del discurso. Ella se refiere a la mezcla de estilos que integran *Rayuela* (el uso simultáneo de trozos altamente líricos, como la carta que la Maga escribe a su hijo, el bebé Rocamadour, después de su muerte, y algunos pasajes bastante prosaicos, como los episodios de la *clocharde* y de la pianista Berthe Trépat) y a la mezcla de formas coloquiales y dialectales, como el “voseo” argentino y el lunfardo, con otras eruditas e incluso “cosmopolitas”, que reflejan el *status* cultural de los personajes. Los vocablos o expresiones coloquiales, incluida la jerga, se mezclan en su libro con una serie de términos y construcciones eruditas y con un gran número de vocablos e inclusive sentencias provenientes de idiomas extranjeros, como se puede observar en el pasaje siguiente:

Babs armada de lo que Ronald llamaba the alligator's smile, Ronald entusiasmado y golpeando a Etienne en la espalda, empujándolo para que se apurara, Perico Romero maldiciendo la literatura, primer piso RODEAU, FOURRURES, segundo piso DOCTEUR, tercer piso HUSSENOT, era demasiado increíble, Ronald mediendo un codo en las costillas de Etienne y hablando mal de Oliveira, the bloody bastard, just another of his practical jokes I imagine, dis donc, tu vas me foutre la paix, toi, París no es más que esto, coño, una puñetera escalera atrás de otra, ya está uno más harto de ellas que del quinto carajo. Si tous les gards du monde... (R, p. 492).

Además, hay los neologismos y las palabras sin sentido creadas por el autor, y principalmente el “glíglico”, una jerga inventada por Cortázar basada en la simple asociación de sonidos. El pasaje que sigue constituye un ejemplo del uso de esa jerga:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el



trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia..." (R, p. 428).

La alteración de las normas convencionales del lenguaje consiste en la mayoría de las veces en una ruptura de la sintaxis tradicional y en el empleo de términos en un sentido distinto del gramatical corriente. Los ejemplos de esos dos procedimientos son abundantes en *Rayuela*, como también en los demás libros de Cortázar. Es importante señalar, con todo, que la ruptura de la sintaxis tradicional incluye el uso de una puntuación arbitraria, muy cercana de los patrones del lenguaje oral (véase como ejemplo el capítulo 120 de *Rayuela*), y la interrupción de sentencias en un punto donde no es más necesario seguirla para comprender el significado. Este último recurso, muy común en el cine, proviene de la utilización de técnicas cinematográficas en la novela y en el cuento, y es un rasgo frecuente en la prosa de Cortázar. Las citas siguientes, de *Rayuela* y *La vuelta al día en ochenta mundos*, constituyen ejemplos de esa técnica:

La Maga se ponía a preguntar, guiándose por los colores y las formas. Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarle sobre cuándo Théophile Gautier... (R, p. 229).

Fue el primero en acusarme de  
sin pruebas y quizá doliéndose, pero había los que  
Ya se sabe en un pueblo perdido entre  
el tiempo pesa inmoble y solo cada  
gentes que viven de telarañas, de lentas  
acaso tienen corazón pero cuando hablan es...  
("La hoguera donde arde una", *VDOM*, p. 157).

La mayor crítica que Cortázar teje frente a las normas convencionales del lenguaje consiste, sin embargo, en su propuesta de abolirse el diccionario (el "cementerio", como él lo designa) y en su idea irónica de crear una lengua llamada "ispamerikano", que sería independiente de cualquier Academia.

Entre los procedimientos básicos empleados por Cortázar con el propósito de "describir" el lenguaje, el humor es tal vez el más importante. Su función es explorar la realidad y transformarla, es decir, romper el orden establecido por medio de la introducción de un elemento de sorpresa, y forzar al lector a mirar más allá de aquel orden. El humor surge cuando se produce una discontinuidad en una cierta secuencia lógica. Esta discontinuidad es el absurdo que, al introducirse en la vida cotidiana, lleva al individuo a sospechar de su mundo racional y lo induce a buscar lo que se esconde por detrás de las apariencias. El humor establece una distancia crítica entre el individuo y su contexto y le permite penetrar en otras



## RAYUELA: JUEGO Y LENGUAJE

camadas de la realidad todavía no reveladas para él. Como afirma Morelli en *Rayuela*, “la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra...” (R, p. 434).

En *Rayuela*, el humor constituye uno de los elementos centrales de la narración. Por ejemplo, toda vez que el protagonista percibe que está incurriendo en un estilo solemne, propio del tipo de literatura que critica, él interrumpe inmediatamente su relato e introduce un poco de humor: “El sueño del pan me lo puede haber inspirado... Inspirado, mirá que palabra” (R, p. 507). El humor aparece en *Rayuela* bajo formas diferentes. Para recordar algunas de las más comunes, mencionense: el cambio de ortografía, sobre todo la inclusión de un *h* en el principio de los vocablos (ej.: los capítulos 69 y 90); el uso abundante de clichés y estereotipos en pasajes donde normalmente no deberían estar presentes (todo el capítulo 72); los juegos de palabras; el uso exagerado de paradojas y antítesis en textos donde predomina el lenguaje coloquial; el exagero cómico de ciertas escenas; el uso de portavoces grotescos como Ceferino Piriz; y finalmente la creación del “glígllico” y la propuesta del “ispamerikano”, ya comentada.

Aunque el proceso de deconstrucción del lenguaje narrativo constituya uno de los principales aspectos de la obra de Cortázar (es un aspecto que él desarrolla desde el primero hasta su último libro) el autor no parece satisfacerse con ese “primer paso”, y se echa a la tarea de deconstrucción de toda la estructura de la narrativa tradicional. Para Cortázar, del mismo modo que el lenguaje *stricto sensu* de una obra narrativa debe ser “desescrito” y revitalizado para poder expresar realidades “más profundas”, la estructura de la obra también debe ser alterada para poder revelarlas. La estructura tradicional de una novela o de un cuento constituye una estructura “cerrada” porque el autor ofrece al lector una historia o una serie de acaecimientos ya completos que excluyen su participación. El lector recibe esa ficción generalmente organizada en una secuencia lógica o cronológica (una narración con principio, medio y fin) y nada puede hacer para alterarla. La narración es enteramente sometida al deseo y a la organización del autor, y el poder creativo del lector se limita a unos pocos vuelos de su imaginación. Este tipo de narración, “el mero escribir estético”, como lo designa Cortázar, es una mentira, una pura fabricación, que sirve apenas al lector “que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (R, p. 500).

En vez de esa novela tradicional que “malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista” (R, p. 452), Cortázar propone una “anti-novela”, es decir, un texto que dispensaría las articulaciones lógicas del discurso y se caracterizaría por una estructura “abierta”. Como él mismo lo afirma en *Rayuela*, lo que un escritor



contemporáneo debería hacer es:

Intentar el “roman comique” en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible... Intentar... un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos... Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (R, p. 452).

El concepto de “estructura abierta”, empleado por Cortázar, modifica completamente la relación entre el autor y el lector de una obra literaria. El novelista tradicional en general esperaba que el lector lo comprendiera y participara de su propia experiencia, o que él escogiera un determinado mensaje y lo encarara. El escritor romántico quería ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el clásico deseaba ofrecer una lección, dejar una huella en la historia. Para Cortázar, sin embargo, hay una otra posibilidad: la de inducir al lector a volverse un cómplice, un “camarada de camino”, un colaborador activo de su propia tarea creadora. La “anti-novela” o “novela cómica” debería ser, así, como ciertos sueños en los que percibimos, por detrás de los eventos triviales, una serie de elementos importantes que ni siempre podemos comprender. El autor de tal novela jamás engañaría al lector ofreciéndole una serie de explicaciones superficiales ni procuraría envolverlo con las emociones de sus personajes. Lo que él haría simplemente sería darle algo como una “arcilla significativa, un comienzo de modelado”, y dejaría que éste la moldara con el fin de completar a la obra. En sus propias palabras: él le daría “una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí su complicidad) y quizá no encontrará” (R, p. 454). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, todavía en las palabras de Cortázar, “se repetirá (agigantándose quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice” (R, p. 454).

En una otra nota, dispersa en las páginas de *Rayuela*, Cortázar afirma, a través de las palabras de Morelli, que la novela debería dejar de ser un instrumento para la presentación y análisis de los caracteres. El autor de una “anti-novela” debe recusarse a presentar análisis psicológicos, típicos de la novela hedónica, y debe abandonar a las técnicas puramente descriptivas de las novelas de comportamiento, que son para él “meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes” (R, p. 544). En vez de eso, el autor debería poner el lector en contacto directo con un mundo personal, el de sus personajes, sin

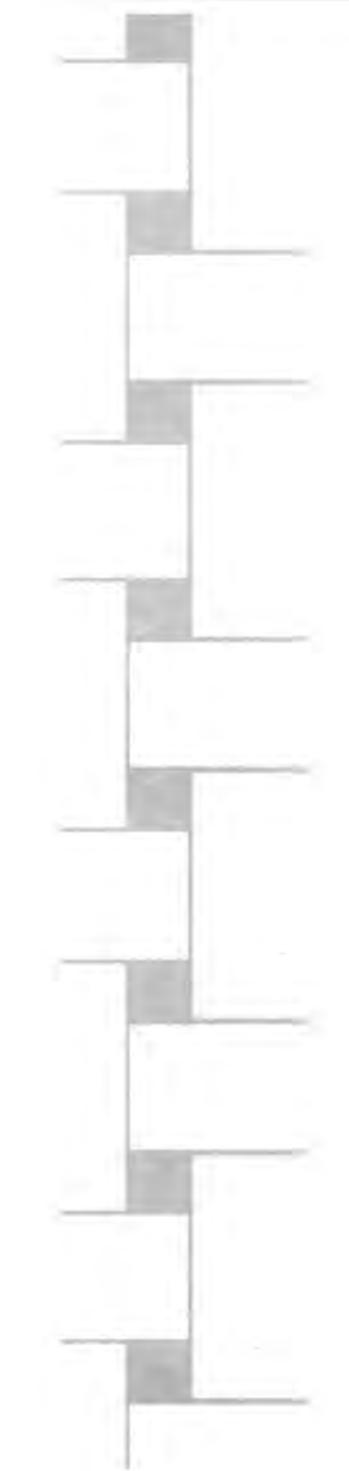


ofrecerle ningún tipo de análisis o explicación. El lector no tendría de ese modo ningún tipo de puente, de intermediarios, y recibiría "las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas (*R*, p. 497). Para Cortázar, las formas exteriores de la novela han cambiado en la segunda mitad del siglo XX, pero sus héroes siguen siendo encarnaciones de Tristán, Jane Eyre, Lafcadio o Leopold Bloom; en otras palabras, siguen siendo personajes. El autor se rebela contra esa idea y afirma que el único y verdadero personaje que le interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribe debería contribuir a mutarlo: "Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo" (*R*, p. 498). La distancia que tradicionalmente existía entre los personajes de una novela y el lector desaparece completamente en la "anti-novela". Aquí, los personajes no son más meras creaciones ficticias, sino, al contrario, el propio lector, o los diversos aspectos de su personalidad, en constante progreso. Como dice Morelli: "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. Con lo cual estos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés" (*R*, p. 543).

Esa estructura "abierta" que induce el lector a participar activamente de la construcción de la obra es la forma literaria que corresponde al concepto del hombre como un ser "abierto", cuya esencia es siempre algo a ser conquistado, a ser creado a través de su vida. La vida del hombre es dinámica, es un constante devenir, una obra en progreso, y su visión de mundo es siempre algo incompleto y fragmentado en la medida en que él no puede aprehender este devenir en la vida de otra persona:

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 eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primer aguja del olvido en el recuerdo (*R*, p. 532).

Si la vida de otra persona se presenta al hombre como una serie de fotografías y no como un cine, el autor de una "anti-novela" debe ofrecer al lector estas fotos y dejar que éste establezca los vínculos entre ellas a fin de



transformarlas en cine. Ofrecer al lector la película ya lista sería llenar con literatura, con presuposiciones, hipótesis e invenciones los huecos existentes entre una foto y otra. La realidad es percibida de modo distinto por los hombres; por tanto, el autor no debería imponer su visión sobre la del lector. La "anti-novela" debería ser como aquellos dibujos propuestos por la Psicología de la Gestalt, en la que ciertas líneas inducirían al observador a trazar en su mente lo restante de la figura. En las palabras de Cortázar: debería ser "una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como un figura, *imago mundis...*" (R, p. 533).

Este concepto de "anti-novela" como un calidoscopio, creado "sobre la base de partes sueltas" (R, p. 614), no es una idea original de Cortázar, sino, al contrario, una tendencia que se ha desarrollado en la literatura occidental a través del siglo XX. La originalidad de Cortázar está en el hecho de poner eso en práctica, de escribir un libro como *Rayuela* (y otros como *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967; *62: modelo para armar*, 1968); y *Último Round*, 1969), con una estructura enteramente nueva que propone al lector "un salto hacia adelante" (Harss, p. 298). Como Cortázar mismo lo afirma, de esta vez a través de las palabras de Etienne (otro personaje de *Rayuela*), al comentar el libro de Morelli: "Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre" (R, p. 502).

En el comienzo de *Rayuela*, Cortázar presenta un "Tablero de dirección", en que afirma que "a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros" (R, p. 7) y prosigue explicando que los dos libros corresponden a dos posibilidades diferentes de lectura, que son: leer seguidamente desde el capítulo 1 al capítulo 56, donde hay tres estrellitas equivalentes a la palabra "fin"; y leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo el orden indicada al final de cada capítulo. El hecho de que *Rayuela* es muchos libros, o principalmente dos libros, en la medida en que puede ser leído de diferentes maneras, inmediatamente establece una distinción en la relación del autor con el lector. En vez de presentar al lector una novela tradicional con una estructura "cerrada" que excluye su participación, Cortázar le ofrece una posibilidad doble y lo invita a ejercer una escoja. El lector queda así delante de una encrucijada, o de una pluralidad de caminos y, exactamente como en la vida, es forzado a escoger una cierta ruta o dirección.

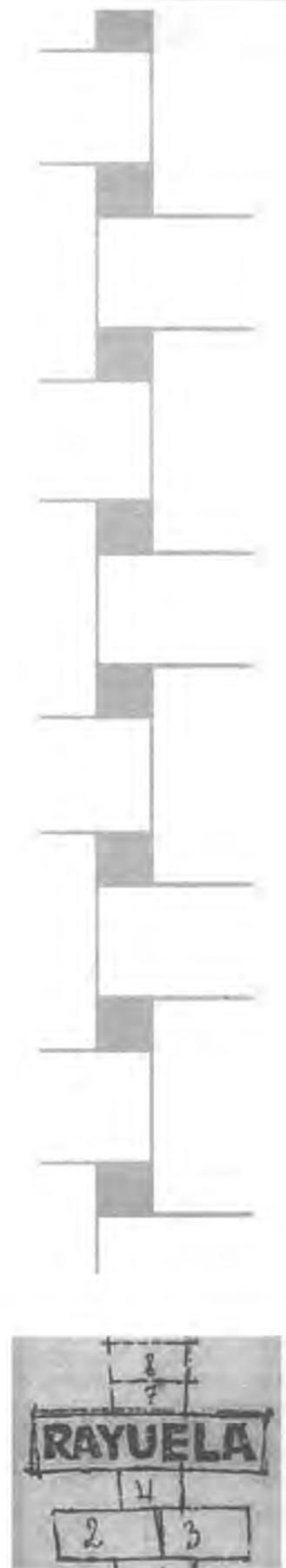
Pero las dos posibilidades de lectura que Cortázar propone en *Rayuela* ya se encuentran indicadas por la manera como el libro ha sido dividido. *Rayuela* se compone de dos partes claramente definidas. La primera, que se extiende desde el capítulo 1 al 56, es una obra de ficción constituida de una estructura tradicional, en el sentido de una narración que puede ser leída de modo directo; la segunda, que va desde el capítulo 56



hasta el 155, es una teoría de la novela, constituida de una estructura fragmentada como una enorme *collage* que incluye inclusive notas de otros autores y trozos extraídos de periódicos o revistas contemporáneos (por ejemplo, la nota proveniente del *Almanaque Hachette* en el capítulo 134, y las noticias extraídas del periódico inglés *The Observer*, que constituyen los capítulos 119 y 130).

Aunque ambas posibilidades de lectura propuestas en *Rayuela* sean perfectamente válidas, hay sin duda una gran diferencia entre ellas. La primera incluye solamente mitad del libro, la parte de ficción en el sentido tradicional, y como tal se destina al lector que no quiere problemas, sino apenas soluciones o falsos problemas, que le permitan sufrir confortablemente, estirado en un sillón. La segunda, por otro lado, abarca todo el libro (la novela tradicional y la teoría de la novela) y se dirige al “lector cómplice”, “copartícipe” o “copadeciente”, que desea compartir con el autor la responsabilidad de la obra. Esta segunda posibilidad de lectura constituye el paso adelante de la ficción, que rompe con la tradición de una lectura seguida, y propone una innovación, un tipo de lectura que se asemeja al juego de la rayuela, según el cual se puede saltar de un capítulo para otro bastante distante y retornar, poco después, al que lo seguiría en el orden normal.

Estos dos tipos de lectura no agotan, sin embargo, todas las posibilidades presentes en *Rayuela*. El libro es muchos libros, el autor lo afirma, no solamente dos; por tanto, puede ser leído de muchas maneras diferentes, del mismo modo que el juego que le da título puede ser jugado de diversas formas. *Rayuela* es una “estructura abierta”, y como tal los elementos que lo componen funcionan como punto de partida, o, como ha afirmado la crítica Graciela de Sola, “no definidores de certeza alguna sino más bien de una cierta disponibilidad de espíritu, de un movimiento *hacia*, que incide... en su punto más vital” (Sola, p. 95). Estos elementos son la base, las piezas de una *collage* con las que el lector tendrá que trabajar. En ese sentido, el libro nunca termina; es simplemente interrumpido cuando el lector lo desea, pero en esta interrupción queda la promesa de una continuidad. Como una construcción calidoscópica, la “anti-novela” ha recusado completamente la “acción” basada en una secuencia lógica o cronológica de acontecimientos y la noción de tiempo basada en la causalidad histórica. La acción que todavía existe en la “anti-novela” es la que ocurre dentro de un cierto episodio o la que está presente en los actos o simplemente en los gestos de los personajes. La acción que funciona como trama o argumento, basada en una coherencia causal o lineal, es reemplazada por un movimiento “a margen de toda gracia” (R, p. 558). Como afirman los personajes de *Rayuela* al discutir el libro de Morelli, “en lo que él llevaba cumplido de ese movimiento, era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de los personajes sino en el mero transcurso de sus acciones y sobre todo de sus inacciones. Acababa por no



pasarles nada, giraban en un comentario sarcástico de su inanidad, fingían adorar ídolos ridículos que presumían haber descubierto” (R, p. 558).

Respecto al tiempo, Morelli señala el error de postular un tiempo histórico absoluto y sugiere que el escritor no debería depender de lo contingente, sino al contrario situarse en un tiempo “donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción...” (R, p. 545). Si existen “tiempos diferentes, aunque paralelos”, en el sentido de que “uno de los tiempos de la llamada Edad media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna” (R, p. 545), no hay motivo para un escritor respetar a los principios tradicionales de tiempo y espacio. Así, en el libro de Morelli, sería posible que “los acaecimientos que relatara sucedieran en cinco minutos capaces de enlazar la batalla de Actium con el *Anschluss* de Austria... o que la persona que apretaba el timbre de una casa de la calle Cochabamba al mil doscientos fraqueara el umbral para salir a un patio de la casa de Menandro en Pompeya” (R, p. 602).

El empleo de una técnica narrativa basada en la simultaneidad de los acaecimientos, en el concepto de espacialización que ha reemplazado con frecuencia la noción tradicional de progresión lineal, se encuentra estrechamente vinculada, en la “anti-novela”, al uso de dos procedimientos muy comunes en la estética contemporánea: la discontinuidad y el metalenguaje. La discontinuidad es un proceso de fragmentación del tiempo; y en literatura corresponde a la ruptura de la coherencia lógica o cronológica de una narración por medio de la eliminación de los eslabones entre los episodios y de la inserción de elementos extraños a la narración. Por ejemplo: notas o citas extraídas de otros libros o de periódicos, poemas o narraciones cortas no directamente relacionados al texto donde han sido incluidos, dibujos e incluso fotografías que funcionan como sustitutos de la palabra escrita. El texto que resulta de ese proceso es una gran *bricolage* en el sentido en que Levy-Strauss emplea el término, i. e., “la elaboración con materiales heteróclitos y residuos de acontecimientos, sin un plan único y estricto, solo como ‘el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores.’” (cit. en García Canclini, p. 86). El uso de la discontinuidad impide que el lector se evada y establece una distancia crítica entre éste y la obra, semejante a la operada por el proceso brechtiano del distanciamiento, que vuelve el lector consciente de que lo que está leyendo es una ficción, pero al mismo tiempo algo que tiene mucho que ver con su propia realidad. La discontinuidad, además, contribuye para transformar el lector en un cómplice porque lo induce a componer los fragmentos con el fin de completar el libro. La totalidad de este se vuelve así siempre mayor que la mera adición de sus partes en la medida en que incluye a la tarea creadora del lector. Ya hemos visto cuando discutimos la estructura de *Rayuela* que la segunda parte del libro constituye una gran *collage* cuyas piezas se mezclan con la novela de la



## RAYUELA: JUEGO Y LENGUAJE

primera parte en la segunda alternativa de lectura propuesta por el autor. Este proceso de construir un libro como una *bricolage* se ha vuelto todavía más radical en las obras inmediatamente posteriores de Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*.

El uso del metalenguaje como un procedimiento de técnica narrativa ya había sido empleado en la obra de Cortázar en el cuento "Las babas del diablo", incluido en *Las armas secretas* (1959), que consiste en la narración de una experiencia por la que ha pasado un fotógrafo con su cámara. Pero en *Rayuela* él se consolida definitivamente. Ya hemos observado, al discutir la estructura del libro, que su segunda parte se compone de una teoría sobre la novela. Esa teoría se presenta bajo la forma de una serie de notas escritas por un personaje ficticio llamado Morelli y de un gran número de discusiones con base en estas notas; y se complementa por diversas citas extraídas de otros autores, contemporáneos de Cortázar, cuyas ideas ratifican las expresas por Morelli. Tanto en las notas de Morelli como en las discusiones sobre ellas, Cortázar expresa una reacción contra la novela tradicional y propone una "anti-novela" de la que *Rayuela* misma es un ejemplo. El libro es, así, al mismo tiempo, una teoría sobre el género narrativo y una aplicación de esa teoría. Es una obra literaria que cuestiona su propia validez y que presenta como preocupación básica la búsqueda de un nuevo lenguaje para la expresión literaria. De ahí la afirmación de Luis Harss respecto de que *Rayuela* constituye la primera novela latinoamericana que "se toma a sí misma como su tema central, es decir, que se mira en plena metamorfosis, inventándose a cada paso, con la complicidad del lector, que se hace parte del proceso creador" (Harss, p. 298).

Tanto en "Las babas del diablo" como en *Rayuela*, el uso del metalenguaje se encuentra directamente vinculado al tema central de las narraciones: la búsqueda del misterio ontológico, del destino del hombre. Y como para Cortázar ese tema no puede ser perseguido ni propuesto sin la pregunta simultánea sobre la esencia del hombre, y la última no puede ser hecha a través del lenguaje tradicional de la literatura que no va más allá de la apariencia, la búsqueda del destino del hombre aparece siempre acompañada en sus obras de la recusación de ese tipo de lenguaje y de la procura de una nueva expresión. Así, la búsqueda existencial en la que se envuelven el fotógrafo de "Las babas del diablo" y el protagonista de *Rayuela* es una búsqueda ejercida en el lenguaje. Como afirma Luis Harss, al comentar este último libro: "El lenguaje en *Rayuela* es como un proceso de eliminación que culmina en una especie de serenidad final, ese 'centro' del laberinto que puede ser un equilibrio estético, una armonía cósmica o una cancelación de deudas existenciales. La función del lenguaje en *Rayuela* es exorcizar el problema agotando todas sus formulaciones" (Harss, p. 285).



### **Bibliografía**

Julio Cortázar (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores.

Julio Cortázar (1970), *Rayuela*. 12ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana (1ª ed.: 1963). En el texto, está referido como *R*, seguido del número de la página.

Malva E. Filer (1970). *Los mundos de Julio Cortázar*. New York: Las Américas Publishing Co.

Luis Harss (1966). "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 252-300.

Néstor García Canclini (1968). *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Oswaldo López Chuhurra (1967). "Sobre Julio Cortázar". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 74: 5-30.

Graciela de Sola (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

