

Rayuela: el compromiso de la vanguardia (de los '60 a los '90)

Leonardo Gustavo Vulcano

Universidad Nacional de La Plata

1- Cortázar en los '60: nueva narrativa de lo político.

La narrativa de Cortázar de la década del sesenta aparece, en gran parte, como tributaria de los procedimientos y matices estéticos propios de la vanguardia: de *Historias de cronopios y de famas*, de 1962, a *Último round*, de 1969, se encuentran gran cantidad de textos que abundan en procedimientos y preocupaciones estético-culturales de cuño vanguardista. En los textos cortazarianos pueden identificarse muchas de las inquietudes de los movimientos históricos de vanguardia de las primeras décadas de este siglo: negar las características principales del arte autónomo, la separación del arte respecto de la vida, la producción individual, y la recepción individual; todo esto con la intención de superar la autonomía reconduciendo el arte hacia la praxis vital.

Ahora bien, esa *neovanguardia* de la década del sesenta -de la que Cortázar forma parte- «institucionaliza» el arte vanguardista, obturando la fuerza crítica que detentaba su modelo en la década del veinte. Pero esta consecuencia se produce al margen de la conciencia que tiene el artista de su actividad (vanguardista); y lo mismo sucede con el efecto social de su arte, pues este ya no depende de la conciencia que el artista asocia con su obra, sino del *status* de sus producciones. Y estas devienen en un defecto propio de las obras de arte neovanguardistas: es arte autónomo -negando así la intención vanguardista primera de una reintegración del arte en la praxis vital. Pero -y he aquí lo que interesa fundamentalmente- sigue siendo *revolucionario*: ha destruido el concepto de obra de arte orgánica (cerrada, inmóvil, fija) y ha ofrecido otra, inorgánica,

abierta, móvil ¹. En este sentido, la obra que consideramos clave en estos años y en nuestro campo cultural -argentino y latinoamericano- es la novela/anti-novela *Rayuela* (1963). Es necesario, en consecuencia, realizar las operaciones de lectura pertinentes para llegar a determinar sus planteos *revolucionarios*: analizaremos los procedimientos discursivo-narratológicos del texto, teniendo especialmente en cuenta la dimensión política -contestataria o revolucionaria- que le imprime al proyecto literario y existencial cortazariano, y el modo de lectura -activa, participativa- que propicia aun en los lectores de fin de siglo.

2- *Rayuela*: política textual, textualidad de la política

Debemos tener en cuenta, primeramente, que *Rayuela* (1963) fue escrita teniendo como referentes espacio-temporales elementos del presente, o del pasado muy reciente. Recordemos que en el capítulo 2 el protagonista Horacio Oliveira nos señala: "En esos días del cincuenta y tantos..." -haciendo referencia a su situación en París con la Maga-; y no resulta para nada desdeñable el hecho de poder conocer, gracias al *Cuaderno de bitácora* (pre-textos de la novela, que se publicaron en 1983), que el escritor produjo un cambio, con respecto a su decisión original de fechar esas circunstancias en el año 1952: el señalar "cincuenta y tantos..." marca una indeterminación, una amplitud temporal que supone transitar toda una década, y que acerca considerablemente lo sucedido a la década siguiente -teniendo en cuenta que recién comienza la novela, que luego se narran gran cantidad de sucesos (no fechados) en París, y que el protagonista viajará y vivirá otro tiempo (igualmente no fechado e indeterminado) en Buenos Aires.

Esto determina que los acontecimientos allí narrados tengan una contemporaneidad evidente, tanto para los lectores como para el autor -quien ya se encuentra definitivamente afincado en su hábitat parisino. La relación entre la escritura, la producción narrativa, y la

1 Estimamos que es posible identificar los impulsos cortazarianos con los de la vanguardia (a pesar de la distancia en el tiempo), en especial la surrealista, la cual ha sido analizada por Walter Benjamin y Peter Bürger: en la producción e interpretación de sus obras, la estética y praxis surrealista del *montaje* permite concretar la fragmentación de la realidad, la negación de la "unidad orgánica" y de la referencia al "todo" de la "realidad". Esto posibilita el denominado *pasaje* o tránsito, que atraviesa un mundo de imágenes ya dispersas; la contemplación de los pasajes corporizados en montajes conlleva a que el sujeto de la modernidad observe la inestabilidad del mundo. Esta recepción a través del fragmento, la ruptura, y la negación de un único sentido, tiende a producir un *shock*, y de allí a que el receptor se cuestione su praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla (P. Bürger, 1987).

realidad política con sus avatares cotidianos, debe ser entonces puesta en el foco del análisis a partir de la actividad crítica, ya que no hay distancia temporal ni espacial entre el proceso de narración y lo narrado. Pero este estudio es particularmente dificultoso, ya que en este caso nos enfrentamos con la escritura de un narrador argentino del siglo XX que -haciendo causa común con experiencias anteriores- cuestionaba intensamente las formas de representación realistas, tanto naturalistas como psicológicas. Es por eso que su narrativa, más cercana a los modelos de lo fantástico y a los preceptos de la vanguardia, nos presenta importantes problemas teórico-metodológicos -ya que nos proponemos descifrar en qué medida y por qué medios se filtra lo real, lo cotidiano, lo vivencial en su obra.

Esta problemática se ha empezado a despejar con respecto a *Rayuela*, en la medida en que disponemos de nuevos elementos -desconocidos hasta hace poco tiempo. Nos referimos a los tres volúmenes de la *Obra crítica* de Julio Cortázar aparecidos en 1994. En la publicación y ordenamiento de los volúmenes encontramos dos elementos notablemente importantes -como ya lo señalara M. T. Gramuglio (1995) ². El primero consiste en que los responsables de esa edición consideran que *Rayuela* es la línea divisoria entre los textos del segundo y tercer volumen; puesto que esta novela marca un giro trascendental en la narrativa del autor. Y el segundo es la presencia de otra gran divisoria, la *Revolución Cubana*. Afirma Gramuglio en su artículo que "...mientras que en los dos primeros tomos no hay ninguna referencia explícita a temas políticos, la mayoría de los textos del tercero están directamente vinculados con ellos." (p. 32). Disentimos con la primera afirmación de Gramuglio, ya que el último artículo del volumen 2 contiene directas alusiones a la situación cubana: nos referimos a "Algunos aspectos del cuento", que originalmente fue presentado como una conferencia en La Habana en el primer viaje de Cortázar a Cuba en 1962, y que contiene agudas y esclarecedoras reflexiones acerca de las posibilidades y alcances del cuento como forma literaria; junto a ellas encontramos una serie de argumentos que intentan desarrollar y fundamentar la tesis cortazariana de la perfección formal del cuento para que produzca efectos contundentes sobre la sensibilidad y la inteligencia del lector; y eso sería aún más necesario en Cuba, ya que resultaría imprescindible que el mensaje revolucionario sea expresado

2 Consideramos muy valioso este artículo de M. T. Gramuglio: "Novelas y política", en *Punto de Vista*, año 18, Nro. 52, agosto de 1995. Aunque no compartimos su tesis principal: "Libro de Manuel, la primera novela de Cortázar en que se hace presente la política". En nuestro artículo sostenemos que la política se hace presente -y muy marcadamente- a partir de *Rayuela*.

con lucidez y eficacia³.

Volviendo al artículo de Gramuglio, la ensayista se pregunta si la experiencia misma de escribir *Rayuela* durante esos años (contemporáneamente con los sucesos revolucionarios de Cuba), no habría contribuido a que Cortázar llegara a ver en el socialismo y en la revolución "...la promesa de esa instancia supraestética que lograría abolir todas las distancias y permitiría todas las liberaciones, existenciales y formales, que el programa novelístico de *Rayuela* reclamaba." (p. 32). Y en esta conjetura, es importante contar con la *Teoría del túnel*, primer volumen de la *Obra crítica*. Este libro contiene precisamente unas notas sobre el género novelístico escritas en 1947, a las que -como veremos- no es abusivo atribuir un carácter programático. El túnel que nos señala el título es la figura que se utiliza para hacer referencia a un trabajo en el interior de la novela: un trabajo que socava para construir, al final del cual se vislumbra la sustitución de "lo estético" (que para Cortázar significaba la cárcel que implicaba la forma tradicional) por "lo poético". Una fórmula resume esta teoría: el paso del orden estético al poético entraña o significa la liquidación del distinguo entre los géneros novela y poema, para fusionar ambos.

Los escritores en los que Cortázar encontraba la filiación de sus propuestas, y en

3 Al respecto, transcribimos algunos de los párrafos más significativos:

"El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. (...) Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. (...) Para mí ha sido una experiencia reconfortable ver cómo en Cuba los escritores que más admiro participan en la revolución, dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá el autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre." (*Obras completas*, tomo 2, p. 381-385).

los que asomaba la presencia de dimensiones nuevas en el lenguaje literario son para él, en el siglo XIX, Nerval, Lautréamont y Rimbaud; en el siglo XX, los surrealistas y los novelistas existencialistas y comprometidos. Pero Cortázar explica con preferencia el desarrollo de la línea "poetista", desde que surge la prosa poética hasta la revolución surrealista. Lo importante para él es que esas experiencias abolieron los límites entre lo narrativo y lo poético, y provocaron una infusión lírica que generó un texto complejo dotado de la doble propiedad o potencia literaria: la *novelapoema*. Lo que nos interesa señalar es la configuración surrealista de su programa: la intervención del azar, los acercamientos y montajes, los pasajes, la errancia onírica, lo mágico, el acercamiento a lo fantástico y lo extraordinario, los "escándalos lógicos", son todos elementos que infunden al relato las requeridas dimensiones poéticas. Ellas dilatan el alcance de la novela, a la par que libran nuevas claves de acceso a la realidad. En este ensayo cortazariano también se rescata el intento del arte (vanguardista) de desautomatizar la vida, desalienarla, haciendo de ella una experiencia artística. En palabras de Gramuglio, Cortázar

"...busca una genealogía para la nueva novela en actitudes poéticas y filosóficas que impulsen con fuerza la superación del encierro en la forma estetizante, para alcanzar un orden que la trascienda y una libertad que se realizaría, en última instancia, más allá de la forma: reunión con el tú o con los semejantes, encuentro con el otro, promesas de vías verdaderamente humanas y laicas de acercarse al paraíso en la tierra. No de otro modo se expresaron algunas utopías socialistas." (p. 33).

Ahora bien, al proponernos analizar *Rayuela* a partir de lo enunciado programáticamente por Cortázar, nos encontramos con que las vinculaciones de la novela con las propuestas y los impulsos vanguardistas son muy marcadas. Desde la estructura misma de la novela, vemos que es una puesta en práctica de su propia teoría (contestataria, rupturista). Horacio Oliveira y Morelli, personajes que comparten la pasión por la literatura y por descifrar y desmenuzar sus mecanismos, arremeten con fuerza contra las costumbres lingüísticas y las convenciones literarias (A. M. Barrenechea, 1968). Es central, a este respecto, el capítulo 99, en el que Etienne (otro personaje) sintetiza una explicación primera de la intención visible en la obra de Morelli: acabar con las formas tradicionales y crear las suyas. Morelli odia la novela "rollo", que narra en forma corrida sin problematizar. Contra ella ofrece

una obra fragmentaria en la que le preocupa poco la ligazón de las partes. Esta organización novelística basada en el desorden y la fragmentación es fundamental en la teoría literaria de la novela. La misma se despliega en varios aspectos constructivos o estructurales:

1, la gran cantidad de capítulos (155), en general breves o muy breves, que provocan una lectura cortada, o al menos en la que no es posible privilegiar la unidad o totalidad, y que se complica a su vez por lo que sigue;

2, la "sugerencia" -en el "Tablero de dirección"- de realizar una segunda lectura, que comienza por el capítulo 73 y va saltando por distintos capítulos de las tres partes del libro;

3, la división tripartita del volumen, en el que las dos primeras son claramente narrativas ("Del lado de allá": París; y "Del lado de acá": Buenos Aires) y la tercera es un "cajón de sastre" en la que encajan variados elementos de escritura (lo ensayístico, lo periodístico, lo teórico literario, etc.).

4, esto se complementa con la consideración de aquello contra lo que se escribe: en el capítulo 109 Morelli se expresa contra la novela psicológica, contra sus caracteres bien delimitados y personalizados, contra las conexiones causales rigurosas entre episodios, contra el desenvolvimiento completo de las acciones en movimientos continuados. Es necesario, dice, presentar las visiones parciales en su aparente inconexión y desorden, dejando al lector la tarea de descubrir los hilos que las unen, porque las intuiciones elementales construyen quizá una figura secreta reveladora del universo:

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, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia.

Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la

comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. 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 una figura, imago mundis que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando el té con galletitas Bagley. (ed. F.C.E., p. 386-387).

3- De los '60 a los '90: el compromiso de la forma

3.1.- La nueva idea del arte que trae la vanguardia (y que se retoma mucho después, en el caso de Cortázar), la pensemos ya como una integración de las categorías de *arte* y *vida*, ya como la posibilidad de echar sobre la práctica artística una *mirada política*, es un material principal de *Rayuela*. Y yendo más allá de la estructura general de la novela, también lo encontramos expuesto en el desarrollo narrativo de los distintos capítulos, en los que el orden racional, lógico, cerrado, totalizante y fijo del mundo capitalista-burgués-occidental es severamente cuestionado. Uno de los objetos más minuciosamente atacados es el lenguaje: se plantea la denuncia de sus traiciones o incapacidades, la superación de ellas por la burla, la deformación y aún la revolución total en su estructura (capítulos 18, 79, 84, 90, 93, 94, 112 y 154); se proponen también juegos que lo desestabilicen, como el cementerio (cap. 40), las preguntas-balanzas (caps. 40 y 41), el glígligo (cap. 68).

Un lugar central para observar el despliegue de las formas de confrontación con la narrativa tradicional, con su utilización del lenguaje y con la conformación o cosmovisión cerrada u "ordenada" que implica, es el capítulo 34: más allá de los ataques directos a la narrativa y al lenguaje de la novela de Pérez Galdós -en lo que puede verse como un rechazo al modo de expresión y representación de todo realismo-, son evidentes las estrategias narrativas marcadamente rupturistas. Este capítulo contiene renglones intercalados de dos discursos narrativos distintos, el de la conciencia del narrador Oliveira y el de la novela española. El personaje piensa su desagrado (mezclado con desconuelo) por haber sido abandonado por la Maga; pero simultáneamente lee las páginas de la novela y las comenta, rechazándolas abiertamente: por expresarse en una lengua que pretende siempre ser referencial, captar las cosas "tal como son"; y también por las "ideas archipodridas" que contiene.

Lo interesante es ver cómo se construye todo un capítulo a partir del montaje o la

yuxtaposición continua, de dos discursos que se van montando a través de veloces y vertiginosos pasajes -si leemos de corrido, tenemos que esforzarnos enormemente para ubicar lo que leemos en cada uno de los enunciados que conforman a su vez a cada uno de los discursos. El efecto que se produce, entonces, es de una concreta desestabilización y de distanciamiento crítico hacia los discursos que fluctúan en la narración: el lector presencia y vivencia la tensión que conlleva este producto literario, ya que el discurso realista decimonónico es rechazado/cuestionado por la narración de la conciencia del siglo veinte, y viceversa. La fractura entre ambos es imposible de suturar, y es entonces que la potencialidad crítica del texto surge: el lector debe hacerse cargo de este problema, cuestionar ambas narrativas y los mundos cerrados, unitarios, totalizantes, que construyen.

3.2.- Las referencias a una preocupación constante por el presente (primeros años de la década del sesenta) nos propone una experiencia definitiva: es la propia elección de la estética de cuño vanguardista la que señala la poderosa intención de remitirse al presente. Por lo tanto, *en Rayuela la remisión a una consideración y cuestionamiento de lo real pasa principalmente por su material constructivo*. Y, fundamentalmente, *sigue siendo arte revolucionario*: en ella se encuentran los materiales suficientes como para provocar un cuestionamiento al orden de lo cerrado, inmóvil y fijo, ofreciendo una obra de arte que cumpla con las premisas vanguardistas de apertura, movilidad, inestabilidad.

Con su aparición, y a partir de sus elementos constructivos, estructurales (montajes, pasajes, heterogeneidades discursivas), se propiciaba el cuestionamiento de todo arte anterior, el desplazamiento o destrucción de esas "estéticas", con consecuencias revolucionarias; como así también de toda forma de experiencia vital que siguiera respondiendo al orden de lo racional-capitalista-burgués. Estas pretensiones de los '60 (acaso desmesuradas e idealizadas, surgidas en tiempos en que los cambios se creían -y querían- profundos, rotundos e inmediatos), pueden ser repensadas hoy, en tiempos de rechazos e incertidumbres; y es la propia *Rayuela* la que nos incita a hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 1997 *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Fac. de Ciencias Sociales, UBA.

Barrenechea, A. M., y Cortázar, J., 1983 *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

Barrenechea, A. M., 1978 "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar", en *Literae Hispanae et Lusitanae*, München, Max Hueber, 1968; recogido en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila, p. 195-220.

Benjamin, Walter, 1980 *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus (1969). 1986 *Sobre el programa de la filosofía futura*, Buenos Aires, Planeta-Agostini.

Bürger, Peter, 1987 *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, (1975).

Cédola, Estela, 1994 *Cortázar. El escritor y sus contextos*, Buenos Aires, Edicial.

Collazos, Omar 1977 *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Península.

Cortázar, Julio, 1994 *Rayuela*, Buenos Aires, F.C.E., y las ediciones de Cátedra y de la Biblioteca Ayacucho (1963).

1994 *Obra crítica/1 (Teoría del túnel)*, edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara (1947).

1994 *Obra crítica/2 (anterior a Rayuela)*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara.

1994 *Obra crítica/3 (posterior a Rayuela)*, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara.

Gramuglio, María Teresa, 1995 "Novelas y política", en *Punto de Vista*, año 18, Nro. 52, agosto de 1995, pp. 29 a 34.

Ibarlucía, Ricardo, 1993 «Benjamin y el surrealismo», en *Diario de Poesía*, año 6 N° 26, abril de 1993, pp. 27 y 28.

Jitrik, Noé, 1987 "Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo", en *L a vibración del presente*, México, F.C.E., 1987.

Masiello, Francine, 1994 *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Edicial (1986).

Sigal, Silvia, 1991 *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.

Terán, Oscar, 1990 *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.

White, Hyden, 1992 *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.

Yurkievich, Saúl, 1984 *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik.