LA INFLUENCIA DE RAYUELA EN ALGUNOS TEXTOS ARGENTINOS

RITA GNUTZMANN
Universidad del País Vasco

El impacto de la novela de Cortázar se hizo sentir enseguida, no sólo en la Argentina, sino también en otros países latinoamericanos como muestra el hecho de que García Márquez le rinda un pequeño homenaje al final de *Cien años de soledad* cuando envía a su personaje «Gabriel» a París, donde escribe en el cuarto «donde había de morir Rocamadour». El año 1963 es decisivo para la literatura argentina, una «verdadera división de las aguas» (Prieto, 1983: 892) por la publicación de *Rayuela*. Los años siguientes están dominados por nuevos experimentos bajo el signo de esta novela.

Uno de los primeros en preocuparse por el efecto-Cortázar fue David Viñas, representante de la literatura «comprometida», quien publica un ensayo, «Después de Cortázar: historia y privatización» (1969). Cita expresamente a seis escritores y la mala influencia de su «líder» Cortázar sobre ellos, a saber, Ricardo Piglia, Néstor Sánchez, Aníbal Ford, Ricardo Frete, Germán García y Manuel Puig. Viñas los critica ante todo por su abandono de la perspectiva histórico-política, sustituida por la interiorización de la historia, así como el recurso al collage y la fragmentación del discurso. Denuncia a la nueva «generación del 66» y su:

> inquietud ante el exterior, intento de conjuro, torpeza frente a lo concreto cotidiano, incapacidad operativa, repliegue, arrinconamiento creciente, abdicación de todo proyecto modificador, desinterés, exaltación de la intimidad, separación, alejamiento exacerbado hasta, por fin, enclaustramiento y encierro total (1969: 738).

Viñas predice que esta nueva literatura «corre el riesgo de encallar en una nueva forma de *impotencia* (1969: 739).

No sé si Cortázar conoció el artículo de Viñas en otra publicación anterior a la citada; al menos en 1967 toma la defensa de Néstor Sánchez en su ensayo «No hay peor sordo que el que» de *La vuelta*. Alaba su novela *Nosotros dos* como «una de las mejores tentativas actuales de crear un estilo narrativo digno de ese nombre» (1968: 93).

No sorprende que Cortázar se fije sobre todo en el lenguaje del joven autor, que tiene un «sentimiento musical y poético de la lengua», ya que él mismo confesó en una entrevista con Omar Prego: «Para mí, la escritura es una operación musical» (1985: 61). La novela de Sánchez pertenece a la gran literatura por su «ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase, que a su vez se apoya en cada párrafo»; en fin, es «prosa basada en la *simpatía*» (1968: 93). Cortázar exige que el autor no use la lengua en su mera función informativa sino que tenga en cuenta el ritmo verbal de las estructuras sintácticas, de los acatamientos y las transgresiones. Ataca directamente a «esa corriente comprometida» (¿Viñas?) que piensa acabar con los «bizantinismos borgianos» sobrevalorando en éste al hombre (y sus aberraciones políticas) sobre el escritor. La grandeza argentina será precisamente llegar a dominar un idioma aún infectado por momias hispánicas e influencias del periodismo y de malas traducciones.

Sometamos primero la novela de Sánchez al examen, ya que fue objeto de la controversia. El autor declara su amor a *Rayuela* al tomar el epígrafe de ésta: «¿Por qué, a ciertas horas, es tan necesario decir: "Amé esto"? Amé unos blues, una imagen en la calle, un pobre río seco del norte». *Nosotros dos* evoca el pasado del protagonista anónimo, donde se distingue claramente entre un pasado de compadrito, vividor y explotador de mujeres, y otro con Clara, el amor al parecer perfecto de la pareja. En realidad no se detallan los acontecimientos sino que se insinúan y se ofrecen fragmentos.

Aunque el tipo de acontecimientos en *Rayuela* y *Nosotros dos* difieran, la temática es la misma: la soledad existencial, la búsqueda y el fracaso del amor. El tema del doble también está presente con el «Adivino». Tal vez incluso los nombres de las mujeres principales son un pequeño homenaje a *Rayuela*: la Polaca, la primera mujer que lo mantiene, recuerda el nombre de Pola y el de su gran amor Clara es comparable con Lucía (claridad y luz); tampoco será casualidad que Sánchez instale a su pareja en Banfield, el pueblo de la infancia de Cortázar. Al igual que Oliveira, el protagonista de Sánchez es un hombre que aspira a ser escritor y lleva sus notas y cuadernos que Clara le pasa en limpio; discuten sobre sus lecturas favoritas (Arlt, Proust, Faulkner, Apollinaire, Marechal...), como el Club de la Serpiente, y escuchan discos de música (incluso se cita a Charlie Parker, 1971: 129). Sería demasiado largo enumerar todas las coincidencias en el contenido y en las ideas.

Con respecto a la estructura es evidente el aprendizaje de Cortázar; a pesar de su brevedad es una novela muy compleja, dividida en 26 capítulos numera-

dos, sin títulos. Trece de ellos están escritos en primera persona, seis en tercera y tres en la segunda, un «tú» autorreferencial; dos capítulos mezclan la primera y la tercera persona (18, 25), otro la tercera y la segunda persona (19) y por último, en el capítulo 21 se mezclan las tres:

> se encerraba en la pensión a leer... ese empuje tuyo (del emisor) hacia delante... él cruzó despacio la pista... aquel desprecio por todo lo que nos concernía, me burlaba de mí mismo (1971: 106 s.).

A estos cambios de pronombres se unen las experiencias en diferentes tiempos y espacios. Como *Rayuela*, esta novela se relata desde el final, apelando a la amante perdida.

Sobre el lenguaje ya vimos la detallada opinión de Cortázar: mezcla el lenguaje coloquial con un tono poético, todo en la línea de su maestro, con el que coincide en su amor por la música: su segunda novela *Siberia Blues* (1967) se construye sobre las improvisaciones del jazz y tiene como epígrafe una cita de Charlie Parker sobre las armonías y la música interior.

En 1967 Amalia Jamilis publica su antología *Detrás de las columnas*, cuentos que se asemejan a la novela al referirse uno al otro, ampliándose mutuamente. Los mismos temas se enfocan de esta manera desde diferentes perspectivas.

El relato *Hombre junto al parapeto* recuerda directamente *Las babas del diablo* de Cortázar, con el que tiene en común el comienzo, la dificultad de la escritura y la insistencia en la ficcionalización. En el cuento se mezclan el presente y el pasado: Washington en el parapeto observa a dos chicos con mochila y surgen escenas del pasado en el que un amigo Buby intentó suicidarse. En realidad los dos tiempos de pasado y presente confluyen en un momento en el futuro en el que Washington cuenta y mezcla los sucesos de Buby y los dos chicos del puente. Como en Cortázar, no se separan los tiempos y, como en él, se cambian los puntos de vista, ya que este cuento trata el mismo tema de otro anterior, *Los buenos propósitos*.

La influencia cortazariana se puede suponer también en *Migala en la tarde*, donde se encuentra la misma superposición de tiempos. El relato comienza desde el final (la muerte de los hijos) y, en contra de la cronología, recupera épocas anteriores, como la convivencia de ella sola con los hijos, su separación del marido y, al final, su primera época de amor con éste. Los episodios se separan mediante la cursiva de un texto sobre la migala, recitado por los hijos, que lo toman de un libro de zoología.

J.C. Martini Real reconoce su admiración por Cortázar en un cuento como *Pequeños cazadores* (antología del mismo título, 1972). En él el protagonista, Alejandro, viaja en autobús de Rosario a Buenos Aires y establece contacto con un tal Quiroga mediante la lectura de *Rayuela:*

> Entonces, posiblemente, encontrarán en París, más adelante los fantasmas de la Maga, de Horacio, de Babs (Charlie Parker no estará...). La Maga no será más vieja, Horacio y Babs tampoco, y si vuelven al Club, se utilizarán otra vez las palabras «gregario» y «delicuescente»... Alejandro se afloja la corbata y enciende un cigarrillo. En seguida sigue leyendo una larga novela de Cortázar» (1972: 5 s.).

Martini incluso repite la técnica del capítulo 34 al mezclar dos textos: el monólogo interior de Alejandro por un lado, y la carta de la Maga a Rocamadour por otro. El tema del cuento de Martini sigue en la línea de Cortázar al ocuparse de las «figuras» que se forman entre los personajes.

En una novela como *Copyright* (1979) las referencias literarias se hacen mucho más complejas. Describe un grupo de amigos que se retira ante la amenaza nuclear a un lugar de la Patagonia. Parodia y reescribe otros textos anteriores como *Sobre héroes y tumbas* de Sábato y los cuentos de Borges; hay referencias a *Adán Buenosayres* de Marechal, la imitación de una escena de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, citas directas de *Ulysses* de Joyce etc...

El comienzo de la novela es una alusión a Rayuela: «¿Encontraría la verdad...?», y más en adelante: «no era la palabra ni tampoco la estación» (en *Rayuela* se dice, citando a Darío, Echeverría, Góngora y el Evangelio: «era un aire suave... era del año la estación florida, era el Verbo», 93: 595 s.). En uno de los capítulos el protagonista, durante un viaje en metro, repite la experiencia de atemporalidad de Johnny de *El perseguidor*. El tema de *Copyright* es la búsqueda del intelectual fracasado Recanati y el intento de salvación de la humanidad. Hay escenas sexuales cuya franqueza presupone un texto como *Rayuela* y su lucha contra el falso pudor.

Con respecto a la forma y a la tematización de la literatura es obvio el aprendizaje de *Rayuela*. Durante todo el texto se encuentran alusiones a la ficcionalización y en alguna ocasión Recanati niega la obligación de representación de la literatura:

> ¿Cuándo vamos a terminar con las píldoras rosas, los textos seductores, el realismo ingenuo o inteligente...? Basta de contar... O sea, enumerar o computar las cosas considerándolas como unidades homogéneas. Un argumento sirve si quiebra la estructura que lo contiene. La literatura no puede ser un archivo de sucesos y protagonistas. Ni ceder a las esencias platónicas ni a las cronologías historicistas. Hay que movilizar lo estático y petrificar lo dialéctico. Encontrar un discurso con conciencia de sí mismo (1979: 184).

Ni en esto ni en la cita de Céline de *Muerte a crédito* que refuta la seriedad y la pretensión de la gran literatura (1979: 232) está lejos la voz de Morelli (*cf.* la parecida cita de *Ferdydurke* en *Rayuela*, cptl. 145). Las alusiones literarias, la inclusión de un texto como prueba de la mala literatura (la historia del francés Antoine), el poliglotismo, los paréntesis para los pensamientos, los juegos

de palabras («Cuántas reinas de Java y babas y esclavas, pensar en tantas habas, menoscaba...»), las onomatopeyas, la invención de un nuevo lenguaje, la mezcla de tiempos y su acronología son otros indicios del aprendizaje de Cortázar, cuyo mérito de haber llamado la atención de los jóvenes autores sobre textos de Arlt, Macedonio Fernández, Marechal y los europeos como Joyce, Gombrowicz, Gide etc. tampoco se debe subestimar.

Otro admirador de Cortázar en el que se percibe un influjo de éste es Daniel Moyano. Contestó en una carta del 30 de mayo de 1988 a mi pregunta sobre cuáles eran los elementos que destacaría en la obra de su compatriota. Cito extensamente el juicio directo de esta carta:

> Lo primero que siento cuando leo a Julio: alegría. Alegría con placer... uno siente que con él la literatura deja de ser esa cosa adusta que nos imponían nuestros escritores españolizantes, como Enrique Larreta o Arturo Capdevila... Nuestra literatura era de cuello duro, solemne, aspirábamos a escribir bien como lo hacían los españoles, no nos animábamos a usar nuestra propia habla...
>
> De esa alegría primordial, digo yo, surge su ética (de la que derivan sus actitudes políticas), su humor, con sus formas y contenidos concomitantes. Nos enseñó a mirarnos de otra manera... A dejar de mirarnos el ombligo, a burlarnos un poco de nosotros mismos para conocernos mejor... nos hizo ver que se podría salir de la vocación fatalista de los tangos y entrar en el mundo lúcido del jazz... nos hacía ver que también formábamos parte de Occidente y nos recordaba que también éramos Europa...
>
> La obra de Julio surge menos de una postura estética que de una simple o natural actitud ante la vida, que es lúdica y a la vez profunda, seriamente comprometida (con la totalidad del hombre) y a la vez alegre.

Algunas de las características mencionadas se pueden detectar en la narrativa del propio Moyano, como son la ética, su actitud comprometida hacia la vida y hacia los demás (lo cual le costó el encarcelamiento en 1976); otros rasgos son el humor sutil, sobre todo de sus cuentos (véase los primeros de *El estuche del cocodrilo*), y la liberación del lenguaje, que para él mismo como escritor del interior resultó ejemplar como independización de las normas lingüísticas impuestas por la capital. Además la música juega un papel capital en la obra de Moyano; escribió todo el monólogo del padre de *El oscuro* sobre un cuarteto de Brahms; el protagonista-músico del *Libro de navíos y borrascas*, alter ego del autor, es otra prueba de su amor por la música. Moyano, como Cortázar, incluye la fantasía dentro de la descripción realista, por lo que se ha hablado de un «realismo profundo» practicado por él.

Existen dos escenas concretas en el *Libro de navíos* y en *El vuelo del tigre* que hacen pensar en *Rayuela* (y en los monólogos de Persio de *Los premios*). En un capítulo Horacio usa la imagen de una pieza con suelo de baldosas: «una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se or-

denara en su justa perspectiva» (19: 214). En *El vuelo* el viejo, tras la tortura y muerte de su hijo, el Cholo, también busca el «centro» que completaría la «figura» (el vuelo de los pájaros, 1985: 166 ss.). Usa incluso los mismos términos de «figura» y «centro» que emplea Horacio para su búsqueda. También el tapiz en el castillete de popa del capitán del barco del *Libro de navíos* parece ser un lejano reflejo del cuadro anamórfico del que habla Horacio (cpt. 19), en el que se debe buscar el ángulo justo para que cobre sentido y se convierta en el retrato de Francisco I o en la batalla de Sinigaglia.

En realidad no sólo se debe pensar en influencias directas de Cortázar, sino también en el cuestionamiento del propio quehacer literario y en un nuevo espíritu de libertad que se introduce con *Rayuela*. En este sentido más amplio también se podría incluir a autores como Rubén Tizziani y Abelardo Castillo. Pero por el número de páginas limitadas terminaré aquí resumando las características más salientes de *Rayuela* que se vuelven a encontrar en obras posteriores:

— el abandono del desarrollo de una «historia»
— la temática existencialista y la búsqueda de un nuevo hombre
— la franqueza sexual
— el tema de la literatura: el texto autorreferencial
— la introducción del humor como actitud y no como mero elemento gracioso
— la inclusión del lector en el proceso literario
— la mezcla de los géneros (la inclusión del lenguaje poético)
— el uso definitivo del lenguaje coloquial (que incluye al narrador)
— el poliglotismo
— la fragmentación de la historia
— las técnicas del montaje
— el abandono de la cronología (el relatar desde atrás y a saltos)
— la disolución de las categorías de tiempo y espacio
— el uso de las técnicas de la corriente de la conciencia (el monólogo interior y el estilo indirecto libre)
— los cambios de perspectiva
— la alternancia del pronombre personal (saltos entre la primera, segunda y tercera persona).

BIBLIOGRAFÍA

J. CORTÁZAR, *Rayuela*, Cátedra, 1984.
—, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
A. JAMILIS, *Detrás de las columnas*, Buenos Aires, Losada, 1967.

J.C. MARTINI REAL, *Pequeños cazadores*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
—, *Copyright*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
D. MOYANO, *El vuelo del tigre*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
—, *Libro de navíos y borrascas*, Gijón, Noega, 1984.
O. PREGO, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik, 1985.
A. PRIETO, «Los años sesenta», *Revista Iberoamericana*, nº 125, oct.-dic. 1983, pp. 889-901.
N. SÁNCHEZ, *Nosotros dos*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
D. VIÑAS, «Después de Cortázar: historia y privatización», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 234, junio 1969, pp. 734-739.