

## El fenómeno del *Boom* y *Rayuela* como referencia de discurso dislocado

MIGUEL HERRÁEZ

UCH DE VALENCIA (FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN)

mherraez@uchceu.es

1. Mi generación (nací en 1957) se abrió al mundo literario en una España aún sombría, un territorio en blanco y negro cuyos habitantes, en su mayoría, aspiraban (aspirábamos) a lograr el cambio a color. Era un país sujeto al ritmo impuesto por el tardofranquismo, un lugar en el que la censura en sus tres imposiciones (política, eclesiástica y militar) funcionaba inflexible desde 1939, cuando arrancó el régimen franquista. La demencia ridícula de aquellas autoridades llegaba, por ejemplo, hasta el extremo de que el personaje del cuento *Caperucita Roja* (*Le Petit Chaperon Rouge*, con Perrault, y *Rotkäppchen*, recogido por los hermanos Grimm) en España pasó a llamarse *Caperucita encarnada*, al igual que la popular *ensaladilla rusa* debió por obligación trocarse en *ensaladilla nacional*, dado que ambos adjetivos ("roja" y "rusa") connotaban con el enemigo prorrepblicano en lo que había sido la fratricida guerra civil (1936-39) (ver al respecto Abella, 1006). Hay en la actualidad historiadores revisionistas que tildan la España de los años sesenta del siglo pasado como "dictablanda", como siempre ha habido negacionistas (hoy aumentan en Europa con los nuevos partidos tóxicos) de la locura de la Shoá, pero lo cierto es que esa España continuaba siendo una dictadura (y la Shoá sigue siendo una locura), pese a la apariencia de relativas aperturas impulsadas indirectamente por la llegada del turismo, y lo fue hasta la muerte del genocida en noviembre de 1975<sup>1</sup>. Cualquier libro editado, hasta esa fecha de 1975, se veía obligado a recibir previamente el *nihil obstat* reglamentario por parte del ministerio correspondiente, de lo contrario ese volumen quedaba en el archivo y no se publicaba.

2. Valga este brevísimo proemio para constatar qué significaron la aparición en España, en general, de los autores del *Boom* y, en particular, de la obra de Julio Cortázar, en un panorama dominado, de un lado -como

1 Hay que recordar que, poco antes de morir, Franco aún firmó cinco sentencias de muerte (septiembre de 1975), sentencias que se cumplieron.

apunto ahora-, por la literatura oficialista (la primera promoción de posguerra encabezada por Camilo José Cela<sup>2</sup>) y de otro lado por narradores más jóvenes, los del segundo grupo, no proclives al régimen en términos ideológicos pero que vivían y publicaban en España (el grupo de Rafael Sánchez Ferlosio<sup>3</sup>), si bien su modelo narrativo, el de estos, prolongaba un paradigma neodecimonónico, sin duda ya superado por el cuento y la novela latinoamericanos por esas fechas, para quienes el perfil criollista (ver Shaw, 1999) era tema superado.

3. Reivindicar la presencia de los escritores latinoamericanos en el contexto de la novela española de los años sesenta y setenta, en ese escenario político que señalo, empieza a ser una exigencia inesquivable. A ningún investigador del tema se le escapa, con la perspectiva que nos ofrece un margen de más de cincuenta años, que el influjo de dichos autores, su influencia contaminante entre los escritores españoles, fue un suceso evidente y afortunado. Atrás, pues, deben quedar los absurdos recelos de algunos narradores españoles (ver Tola de Habich y Grieve, 1971), los cuales, en su momento, no quisieron aceptar los nuevos aires que traían la escritura y la estrategia practicadas por aquellos. Hagamos, para llegar a Cortázar, un pequeño repaso de cuál fue esa huella del *Boom*.
4. Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez (a estos cuatro autores, José Donoso los llamó cariñosamente "los capos" [Donoso, 1999]) quedan inscritos en lo que, a partir del rótulo que formuló Emil Rodríguez Monegal, se tildó como "boom latinoamericano" (ver *El BOOM de la Novela Latinoamericana*, Emir Rodríguez Monegal, 1972). Tengamos presente que la llegada de los narradores del *Boom* supuso el hallazgo por parte del lector español de un conjunto de escritores decididos a romper con la rigidez novelesca que estaba en vigor. Hacer mención genérica de estos narradores desde el arranque de los años sesenta es subrayar el cuestionamiento de esos modelos en las definiciones de cuento y novela. Estos narradores reforman e imponen un orden distinto, el cual asume las aportaciones técnicas de los grandes creadores de principios del siglo XX, desde el flujo de conciencia de Joyce, el expresionismo kaf-

2 Carmen Laforet, José María Gironella, Juan Antonio de Zunzunegui, Ignacio Agustí, Miguel Delibes, entre otros.

3 Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, entre otros. Al margen, naturalmente, los narradores del exilio. La España peregrina, que pasó por la frontera de Le Perthus hacia Francia, tal como denominó a esa gran diáspora el poeta, también exiliado, José Bergamín.

kiano, el vitalismo de Robert Musil, la simbología de Thomas Mann y el subjetivismo temporal de Proust, hasta el fragmentarismo de Faulkner, el ejercicio contrapuntístico de John Dos Passos y el impresionismo de Virginia Woolf, y dicha asunción determinará un perfil de relato sin duda novedoso entre los narradores españoles de entonces, bastante más preocupados en la construcción del mensaje social. De esta manera, la respuesta que surge de los autores del *Boom* obedece a una voluntad de desintegración del discurso que se da en aquel decenio de mediados del siglo XX, con el arranque en 1962 de Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*) y con el cierre, en 1968, de José Donoso y su novela *Coronación*, en su edición de Seix Barral. En el centro de ese paréntesis hallaríamos títulos tan significativos, y los ofrezco por cronología, como *El siglo de las luces*, *Rayuela*, *Cien años de soledad* y *Cambio de piel*. Nada descubro con lo dicho, solo me sitúo en una atmósfera.

5. Respecto al conocimiento de Julio Cortázar entre los escritores y lectores españoles, es necesario indicar que, hasta que Carlos Barral inicie el proceso de lanzamiento del *Boom*, y este fue a partir de *La ciudad y los perros*, Cortázar es un escritor de mínima presencia en España (de hecho, es más conocido entonces en Francia), y recordemos que, desde 1951 hasta 1962, el narrador argentino ya ha publicado nueve títulos -algunos de ellos encomiables-, entre los que encontramos *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* y *Los premios*. Pero también es cierto lo que va a representar la publicación de *Rayuela* cuando ya es una obviedad constatable la materialización del *Boom* en medio de las editoriales españolas, y es que la edición de *Rayuela* fue un verdadero revulsivo para la novela en español porque atentó directamente contra la propia naturaleza del discurso. *Rayuela* vino a intensificar la descomposición de un esquema narrativo abiertamente desgastado.
6. ¿Pero de dónde procedía Julio Cortázar, el autor más heterodoxo del *Boom*, y en dónde residía la propuesta de *Rayuela*<sup>4</sup>? Cortázar no fue un

4 Es lugar común subrayar cuál es la capacidad de desnormativización de *Rayuela*. Multitud de investigaciones avalan la aportación de este título como un regenerador de la estructuras novelescas de los años sesenta y como marco incuestionable de renovación de la segunda mitad del siglo XX. Cito algunos: Pere Gimferrer (1965), Félix Grande (1967), Rafael Conte (1968), H.M. Muzika (1969), Andrés Amorós (1969), Malva E. Filer (1970), José María Guelbenzu (1970), Sonia Goldfarb (1972), Ana María Barrenechea (1972), Saúl Sosnowski (1973), Kathleen Genover (1973), Blas Matamoro (1980), Jorge Rodríguez Padrón (1980), Jaime Alazraki (1983), Saúl Yurkievich (1994).

escritor precoz en el terreno de la edición, si bien sus primeros textos, en especial poemáticos, los escribió siendo jovencísimo. Lector omnívoro desde niño, solo cuando sintió que lo que estaba escribiendo era lo que pretendía, se decidió a publicar<sup>5</sup>. Extraemos esta consideración para señalar su permanente actitud autocrítica. Ello explica, por tanto, que su inicio como autor impreso haya que ubicarlo a principios de la década de los cincuenta con la publicación de *Bestiario*. Por entonces, Jorge Luis Borges ya ha editado *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), y Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo dan a la luz sus primeros cuentos, lo que proyecta un cierto grado de superación de otros escritores, como podrían ser Ezequiel Martínez Estrada, Roberto Mariani, Leónidas Barletta o Eduardo Mallea, quedando de lado en esa superación Roberto Arlt, narrador muy vigoroso y de gran sintonía con Cortázar. La publicación en Sudamericana de *Bestiario* en 1951 representó las conexiones generacionales de Julio Cortázar con Leopoldo Marechal, José Bianco, Ernesto Sábato, Bernardo Verbitsky o Manuel Mujica Lainez, entre otros. En este período, y con esas claves nominales, en que la literatura argentina se expande hacia espacios e intereses antes inexplorados (desde la ética hasta la estética, desde el mensaje hasta sus formas estructurales), el cual expondrá títulos referenciales, alguno, *Adán Buenosayres*, de Marechal, tan querido y admirado por Cortázar, quien llegó a ocuparse con entusiasmo de él en la revista *Realidad* (Buenos Aires, 1949).

7. "Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinovela", le dirá por epístola Cortázar a su amigo Jean Barnabé (Ver *Cartas*, Aurora Bernárdez) en 1959. *Rayuela*, por sus juegos estructurales, sus pulsiones inmediatas y los quiebros en el cronotopo, su buscada incoherencia, su rechazo de la causalidad indiscutible, vino a intensificar la descomposición de un modelo de novela sujeto a formas tradicionales. De ahí que el propio Cortázar la catalogara de "antinovela". No obstante, el escritor dejó pronto de aceptar ese denominador y le impuso el de "contranovela", tal como expresó con estas palabras: "No creo que sea una antinovela. La noción es muy negativa. Sería casi una tentativa venenosa de destruir la novela como género, si dices antinovela. Y no es eso, al contrario, es la tentativa de buscar nuevas aperturas, nuevas posibilidades novelescas. Pienso que la novela es uno de los vehículos literarios más fecundos, y que incluso en nuestro tiempo tiene una vigencia muy grande. No hay más que

5 Él mismo se lo confiesa a Joaquín Soler Serrano en una larga entrevista en el programa *A fondo*, de RTVE (1977).

imaginar el número de lectores que tiene una novela. No, no es eso. Cuando alguien dijo que era una contranovela, eso ya está más cerca de la verdad. Porque fue una tentativa para tratar de eliminar, de ver de otra manera el contacto entre una novela y su lector”. Cortázar sospechaba el alcance de su título, supo desde el primer instante el valor de liquidación que conllevaba en su seno.

8. Enumero en cinco epígrafes qué supuso, desde nuestro punto de vista, *Rayuela*:

1.- *La rayuela*, que era como se iba a titular al principio, fue un verdadero golpe de mano para la novela en español, un tsunami formal y conceptual. Su determinación en el marco discursivo, con respecto a su vinculación con el registro de ruptura, cabe establecerlo a partir de un mecanismo de novela que queda dinamitado con Cortázar y que trajo saludables consecuencias en el ámbito de la literatura en español. En tan solo un año fue estudiada o comentada en varios centenares de artículos en prensa general y especializada, ensalzándola. Pasó, desde su misma aparición, la frontera universitaria y se convirtió en objeto de análisis. Con este título, el escritor argentino dejó de ser el hombre soterrado, casi inencontrable, para elevarse de repente en uno de los intelectuales pronunciables como sinónimo de magnitud. De otro lado, no olvidemos un dato preciso: cuando *Rayuela* se publicó en Francia tardó diez años en agotar una edición de 2.500 ejemplares.

2.- *Rayuela* centrará la frontera divisoria no sólo en el cambio conceptual del escritor y en su relación con el mundo, fraguado ya desde el cuento “El perseguidor”, sino supondrá también una transformación en el Cortázar social que abandona el perfil individualista, si se quiere incluso pequeño-burgués. De la misma manera, la escritura de *Rayuela*, en un plano estrictamente personal, fue una pretensión de negar la realidad cotidiana y la admisión de otras aperturas. ¿Por qué no una confesión, un tipo de confesión dirigida a un lector abstracto? En esa línea hay que decir que el público que se va a encontrar será mayoritariamente joven, algo que no dejó de sorprender al propio Cortázar, quien, a punto de cumplir cincuenta años, había escrito una novela pensando en un hombre de su edad.

3.- *Rayuela* era una dislocación completa, pues Cortázar había decidido ir más allá de articular una simple anécdota como ya había hecho con *Los premios* cinco años atrás. La propuesta nueva era la de un relato que

admitía no sólo diferentes niveles de lectura en el plano de la anécdota sino que posibilitaba otra lectura, ahora transversal, un inédito juego desde una doble acción (un primer libro que finaliza naturalmente en el capítulo 56 y un segundo que emerge en el 73, siguiendo otro cronograma con los mismos capítulos), era algo subversivo e inédito en ese 1963, y lo era, sin duda, en la literatura en español publicada hasta entonces. Cortázar construyó la contingencia joyceana, que sí existía, desde 1922, con *Ulysses*, en lengua inglesa.

4.- *Rayuela* fue una apuesta por ese lector activo, participativo, ese lector por que Cortázar siempre anheló y un rechazo firme del lector pasivo (el famoso y desafortunadamente calificado en una ocasión por el escritor lector-hembra, expresión que corrigió y luego desterró), más próximo al de *Los premios*. Las eventualidades de una lectura poliédrica y la destrucción, en definitiva, del formato convencional de relato, más el recorrido por las múltiples invitaciones que se ofrecen en la novela a través de las incrustaciones culturalistas (jazz, poesía, pintura, glíptico, cine, patafísica, París, literatura), implicaron que la novela pasara a ser considerada casi de inmediato como un texto de culto.

5.- *Rayuela*, en definitiva, era una búsqueda, el experimento de dar con una lectura abierta. Lo que hace Cortázar no es otra cosa que servirse de un género que se autoliquida, lo desestructura, lo desajusta, para expresar su reflexión sobre el ser humano y su condición, su exploración acerca de las circunstancias que atenazan a ese ser humano contemporáneo encarnado en Horacio Oliveira: la desorientación, el absurdo, el desarraigo y la angustia existencial, la inquietud, la incomunicación y el tedio vital. Fue un triunfo. Algo que, a cincuenta y seis años de su aparición, permanece inalterable: sumando lectores cada día, siendo estos, en su inmensa mayoría, lectores jóvenes.

## **Bibliographie**

---

ABELLA Rafael, *La vida cotidiana bajo el franquismo*, Madrid, Planeta, "Temas de Hoy", 1996.

BERNÁRDEZ Aurora, *Cartas*, Madrid, Alfaguara, "Biblioteca Cortázar", 2002.

M. HERRÁEZ, « El fenómeno del *Boom* y *Rayuela* como referencia de discurso dislocado »

DONOSO José, *Historia personal del boom*, Madrid, Alfaguara, 1999.

HERRÁEZ Miguel, *Julio Cortázar, una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés, 2011.

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.

SHAW Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.

SOLER SERRANO Joaquín, *A fondo: Julio Cortázar*, Madrid, RTVE, 1977.

TOLA DE HABICH Fernando y Patricia Grieve, *Los españoles y el boom*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.