

Los usos poéticos de la interferencia en *Rayuela*

CECILIA GONZÁLEZ

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

cecilia.gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr

*Topoema = topos + poema.
Poesía espacial, por oposición a la poesía
temporal, discursiva. Recurso contra el
discurso.*

Octavio Paz

mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa
mi pez hada
mi luvisita nimia
mi lubísnea
mi lu más lar
más lampo

Oliverio Girondo

1. De los numerosos poetas y artistas con los que *Rayuela* conversa, quisiera destacar dos: Octavio Paz y Oliverio Girondo. Con el primero, el diálogo es explícito: como se sabe, el capítulo 149 consta de un poema del escritor mexicano. El encuentro con el autor de *En la masmédula* (1954), en cambio, se perfila más callada, pero no menos eficazmente. De Paz retendremos los efectos de la espacialización comunes al topoema y al principio de fragmentación y montaje en *Rayuela*. Del encuentro con Girondo, el proyecto de deconstrucción poética de la lengua del diccionario, un humor absurdo que abreva a la vez en Macedonio y en las vanguardias históricas, el extrañamiento como arma contra los automatismos de las buenas costumbres, poéticas o sociales:

La costumbre nos teje, diariamente una telaraña en las pupilas –proponía cortazarianamente el poema 14 de *Espantapájaros*– Poco a poco nos aprisiona la

sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles.” (Girondo, 1991; 73).

2. En *Rayuela*, esta deconstrucción pasa también, entre otros procedimientos, por la explotación literaria de la infracción lingüística. Cortázar reflexionaba en este sentido sobre la necesidad que experimentaba de trascender la corrección gramatical o estilística en favor de una “obediencia profunda a un ritmo, a un latido, a una palpitación” que la escritura impone (Cortázar, 2017; 153). Una de las formas que toman estas “infracciones” es la interferencia, fenómeno vinculado con el contacto entre lenguas que *Rayuela* utiliza profusamente, a través de la alternancia y la mezcla de códigos o incluso, aunque en menor medida, del préstamo¹. Favoreciendo también el acercamiento de referencias culturales heterogéneas hasta convertirlas en materiales de hallazgos inesperados, la interferencia se convierte en *Rayuela* en uno de los procedimientos a través de los cuales la escritura busca “expatriar lo narrativo” (Yurkievich, 1997; 661)².

3. En las páginas de este artículo se analiza el papel de la interferencia en la creación de un lenguaje novelesco concebido como un artefacto cuyo espesor se exhibe, y cuya apuesta se teoriza en las secuencias metaficciones del libro. Junto con el glígligo, los dispositivos tipográficos y los diversos juegos lingüísticos de *Rayuela* ya abundantemente tratados por la crítica³, la transformación de la interferencia en procedimiento de escritura

1 Desde un punto de vista sociolingüístico y psicolingüístico, la alternancia de códigos, la mezcla de códigos y el préstamo son objeto de estudio en tanto prácticas usuales en las poblaciones plurilingües y en situación de contacto de lenguas. Solo nos referimos aquí a una “infracción” en relación con usos institucionales y normativos de la lengua. Partimos, por otra parte, de una definición amplia de interferencia, que incluye dentro de este término tanto los fenómenos de calco y préstamo como el cambio y la mezcla de códigos: “On dit qu’il y a interférence, quand un sujet bilingue, utilise dans une langue-cible A un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B.” (Jean Dubois, 2002; 305). Entre otras caracterizaciones de fenómenos de interferencia, ver Grosjean, 1982; Gumperz, J., 1989; Lüdi, P y Py, B, 1986.

2 Reproducimos la cita en su contexto: “*Rayuela* se instaura y se construye a partir de lo que descalabra, excentra y extrapola lo novelesco, lo lanza hacia la otra orilla. *Rayuela* intenta expatriar lo narrativo, es decir lo anecdótico, hacia su otredad. *Rayuela* expulsa el relato hacia lo visionario y extático; lo deporta hacia el polo opuesto, hacia lo poético.” (Yurkiévich, 1997; 661).

3 Mario Goloboff resume de este modo, por no mencionar más que uno de los numerosos aportes críticos sobre este tema, los procedimientos característicos de la escritura de *Rayuela*: “Entre las mayores y más sustanciales innovaciones que se le reconocen, cuentan las que tienen que ver con el manejo del lenguaje, sus alteraciones del español, su subversión de la sintaxis, de las normas gramaticales y hasta del léxico. Los juegos lingüísticos, los palíndromos, los anagramas, las superposiciones, las imitaciones (de

participa en la empresa de convertir a la novela en esa “manifestación poética total” promovida por Cortázar desde sus ensayos tempranos (Cortázar, 1994; 150). Al igual que “Notas sobre la novela contemporánea” y su propuesta de “novela-poema” (Cortázar, 1994; 149), *Teoría del túnel* reclamaba ya en 1947 un nuevo término capaz de trascender la división entre poetas y novelistas:

El surrealista parte de que la visión pura –la del poeta– revela [el] paraíso; ergo el paraíso existe y solo falta habitarlo sin resistencia. El poetismo de estas décadas es siempre diario de viaje al paraíso; con frecuencia, también, noticia del extravío, mapas errados, retorno melancólico. Pero surrealistas y existencialistas –poetistas– reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo [...] (Cortázar, 1994; 136-137).

4. Esbozada en 1947, esta empresa no está lejos de la antropofanía buscada por *Rayuela*. No puede realizarse para Cortázar sin un momento negativo o deconstructivo previo que pasa por “la agresión contra el lenguaje” y la “destrucción de formas tradicionales” (1994a; 66). Pero esta, como lo expone la propia novela a través de la crítica a los límites de la innovación formal de los surrealistas (471), no es suficiente. *Rayuela* retoma en este punto un viejo proyecto de las vanguardias históricas: el de “organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital” (Bürger, 1987; 104)⁴. Si la experimentación, como recordaba Adorno en su *Teoría estética*, es el “modo privilegiado de irrupción de lo nuevo en el arte contemporáneo” (Adorno, 1983; 73), *Rayuela* vincula esta novedad con una experiencia que involucra tanto al que la lleva a cabo como a quien la reactiva desde la recepción –lector o espectador cómplices– o el que la teoriza. En este sentido, la novela apunta a forjar un lenguaje capaz, retomando un propósito de Morelli, de “quebrar los hábitos mentales del lector” (471); pone en escena a los sujetos de la experiencia y reflexiona sobre ella. La inflexión introducida por “El perseguidor”, señalada en diferentes oportunidades por Cortázar y estu-

César Bruto, un transgresor más, entre otros), las invenciones, como es el caso del célebre “glíglíco”: formas rebeldes todas ellas, y en cierta manera pre-lingüísticas, utilizadas para combatir lo heredado de la lengua, para huir de los significados congelados, para establecer un contacto más íntimo con el laboratorio de la significación” (Goloboff, 2004; 85-86). Para una síntesis detallada de los procedimientos desplegados en la novela, ver Waldegaray, 2018; 155-169.

- 4 Reproducimos la cita en su contexto: “La praxis vital, a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en esa praxis vital; por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital.” (Bürger, 1987; 104).

diada por la crítica, entronca con esta voluntad de unir una práctica experimental de filiación vanguardista con una empresa de transformación subjetiva y social que se va imponiendo en el contexto cultural internacional de los años 50 para profundizarse en la década siguiente. Como lo señala Jaume Peris Blanes,

La posibilidad de una liberación subjetiva fue una idea que sobrevoló buena parte de las luchas culturales, políticas y filosóficas de finales de los años 50 y toda la década de los 60. Desde el movimiento hippie hasta el Che Guevara, pasando por la cultura beatnik o los desarrollos filosóficos de la llamada Nueva Izquierda, la posibilidad de una nueva subjetividad, liberada de la alienación de la sociedad industrial, fue uno de los *topoi* fundamentales de las culturas críticas de la época. “El perseguidor” (1959), de Julio Cortázar, absorbió esa problemática y la anudó, de forma sutil, a una reflexión incisiva sobre la creación artística, a la que subyacía una concepción vanguardista de la escritura y del proceso creativo en sí (2011; 72).

5. La conexión entre estas dos series vinculadas con la renovación experimental y la puesta en escena de la renovación de la experiencia guiará el estudio propuesto en estas páginas.

Del préstamo a la alternancia de códigos

6. El plurilingüismo es un rasgo que recorre enteramente la prosa de Cortázar, aunque la ausencia de traducción se modere y sin duda cambie de función. Ilse Logie propone una interesante hipótesis al respecto cuando analiza cómo la integración de la lengua extranjera en la escritura pasa tempranamente de ser un “tic esteticista heredado del grupo cultura *Sur*” a convertirse en “catalizador de la dimensión fantástica” en “*Lejana*” y adquirir mucho más tarde, “en el Cortázar maduro de *Libro de Manuel*, finalidades ideológicas y utópicas” (2003). Coincidimos con este enfoque que señala el sesgo escritural del plurilingüismo en la prosa de Cortázar. La ausencia de traducción de las numerosas ocurrencias y modalidades de la interferencia en *Rayuela* corresponde a una apuesta poética que difícilmente puede subsumirse en la experiencia autobiográfica de la vida parisina, y menos aún en eventuales exigencias vinculadas con algún verosímil realista relativo a la elocución de los personajes⁵.

5 Un ejemplo de este despegue de la elución de los personajes con respecto a su origen se propone en el capítulo 100, cuando Etienne recibe la visita de Horacio Oliveira con una réplica de dominante rioplatense popular perceptible ante todo en la forma verbal correspondiente al voseo: “Te podías dejar de joder [...] Sabés que a esta hora trabajo

7. Dentro de las interferencias léxicas y sintácticas que corresponden al préstamo, menos frecuentes por cierto que la alternancia de códigos, encontramos diversas modalidades. Así, por ejemplo, el capítulo 22 propone una traducción literal, un calco, de la expresión “*griller un feu rouge*” (“quemar una luz roja” por “pasar el semáforo en rojo”). La interferencia se asume y se exhibe gráficamente a la vez como discurso referido y como traducción incorrecta, señalada por las comillas: “Las opiniones eran que el viejo se había resbalado, que el auto había ‘quemado’ la luz roja, que el viejo había querido suicidarse, que todo estaba cada vez peor en París” (113). En el capítulo 155, el adjetivo “enorme” adquiere la acepción francesa de “increíble”, que no tiene en español: “La portera, que los quería mucho, les dijo [a Étienne y Oliveira] que los dos tenían cara de desenterrados, de hombres del espacio, y por esto último descubrieron que madame Bobet leía *science-fiction* y les pareció enorme” (593). Si la lengua extranjera se señala visualmente con bastardillas en el término *science-fiction*, la interferencia léxica se diluye en la prosa rioplatense, volviendo indiscernible la cuestión del carácter voluntario o involuntario del préstamo.
8. Estas dos ocurrencias corresponden a usos relativamente estandarizados de la interferencia en situaciones de contacto de lenguas como los que refiere la novela y operan como connotadores de oralidad. En otros pasajes, el préstamo genera una significancia suplementaria. Es el caso, por ejemplo, del empleo del verbo intransitivo “titilar” (agitarse con ligero temblor/centellejar) como verbo transitivo y con una significación suplementaria traspuesta del francés: “en el aliento que Ronald le estaba echando en la nuca había una mezcla de vodka y sauerkraut que *titilaba* espantosamente a Babs” (65, el subrayado es nuestro)⁶. El préstamo permite aquí actualizar el potencial metafórico de las acepciones del verbo español. Si el aliento de Ronald excita o cosquillea agradablemente el cuello también, en virtud de la construcción sintáctica, hace latir o centellejar al personaje.
9. Este comienzo del capítulo 13 cuenta una discada del club de la Serpiente en el que la experiencia erótica se enlaza con la escucha del tema de Louis Armstrong. La infracción lingüística potencia la polisemia reunida de

como un loco” (479). Esto no impide al narrador hacer intervenir a este mismo personaje en francés unas líneas más adelante, a través del uso del vocablo “*Tiens*” (480) con función de interjección.

6 Titiller, v. tr. Chatouiller. Fig. Caresser. *Dictionnaire Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1981.

las dos lenguas a través de la fusión de ambos significantes. La invención poética que resulta de esta mezcla hace converger diversas series semánticas. La operación es doblemente benéfica si se considera que le permite al narrador alejarse del verosímil realista del relato de una reunión de bohemios cosmopolitas en París, pero también remitir, a través del hallazgo metafórico, a la novedad de la propia experiencia grupal de los miembros del Club.

10. Poco más lejos, el capítulo 18 narra otro encuentro del Club a partir, esta vez, de la perspectiva de Horacio. La narración menciona dos elementos que alteran la percepción de la escena: la luz de las velas verdes y el vodka. Estos estados alterados se tematizan en el discurso del personaje a través de la mención de la obra de Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, en una prosa plagada de interferencias inter e intralingüísticas:

Qué mamúa padre. The doors of perception, by Adley Huxdous, Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrohea. Pero seamos serios (sí, era Johnny Dodds [...]) [...]Seamos serios, Horacio, antes de enderezarnos muy de a poco y apuntar hacia la calle, preguntémonos con el alma en la punta de la mano (¿la punta de la mano? En la palma de la lengua, che, o algo así. Toponomía, anatología descripto-lógica, dos tomos i-lus-tra-dos), preguntémonos si la empresa hay que acometerla desde arriba o desde abajo (pero qué bien, estoy pensando clarito, el vodka las clava como mariposas en el cartón, A es A, a rose is a rose, April is the cruellest month, cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa es una rosa es una rosa...)

Uf. Beware of the Jabberwocky my son (89).

11. La borrachera motiva el monólogo en el plano de la diégesis y justifica las “caídas” lingüísticas de carácter humorístico –la inversión de sílabas en el nombre del Aldous Huxley, y en los términos “anatomía” y “topología”, de sintagmas en el uso de las expresiones “la palma de la mano” y “la punta de la lengua”– que marcan el distanciamiento de Horacio con respecto a la validez de su razonamiento.
12. “Cuidado con el Jabberwocky, hijo”, alerta el verso de Lewis Carroll reproducido en lengua original, pero la deconstrucción de la comunicación no deja de constituir, a lo largo de la secuencia, una eficaz etapa previa para acceder, aunque sea de manera efímera, en el paréntesis abierto por el vodka y la luz de las velas verdes, a la entrevisión de otra escena, otro lado del espejo o del hábito. La recomposición del nombre de Huxley tomada ya no como caída sino como juego significativo, la cita no traducida y no traducible tal vez de T.S. Eliot (“April is the cruellest month”), la probable alusión

al verso de Gertrude Stein “a rose is a rose [is a rose]”, la referencia al poema de Carroll, refuerzan de manera redundante la asociación entre poesía y deconstrucción de los usos estandarizados de la lengua. La interferencia interlingüística se pone al servicio de esta tarea introduciendo la radical singularidad del lenguaje poético, su carácter en última instancia intraducible. También lo hacen las numerosas interferencias intralingüísticas, diastráticas y diatópicas en este caso, entre las ocurrencias del lunfardo “mamúa” (“sbornia”, término del lunfardo tomado del italiano, en otros fragmentos de este capítulo), el vocativo popular “brother” y las alusiones intertextuales a una poesía perteneciente al canon literario occidental.

13. Ya no estamos aquí en el ámbito del préstamo sino en el de la alternancia de códigos. Algunos ejemplos suplementarios permitirán mostrar sus usos en la escritura. El primero se resume a una frase compuesta por la Maga. Ejecutando de manera metaficcional el trabajo de un lector cómplice, el personaje realiza un montaje entre un fragmento de verso de Saint-John Perse y otro de un tema de jazz tocado por Earl Hines: “tu es là mon amour and nobody cares for me” (cap 16, p.79), engarzándolos en un sintagma único a través de la conjunción coordinante. Este nuevo enunciado reconfigura apariciones anteriores de estos versos en el capítulo (“Tu es là mon amour et je n’ai lieu qu’en toi”/ “I ain’t got nobody /and nobody cares for me”), los aísla de las citas que se han ido desgranando a lo largo del texto, corta y pega los versos creando un efecto de saturación polifónica. En el nuevo enunciado compuesto por la Maga, en efecto, convergen tres locutores, dos lenguas, dos poemas, pero también dos zonas de la poesía, la popular y la culta, la blanca y la negra. La Maga encarna aquí una figura interna de autor, proponiendo variaciones análogas a las del músico de jazz que parte del fraseo de una melodía conocida para hacer nacer algo nuevo en su improvisación.

14. Una operación análoga se lleva a cabo en el monólogo de Horacio del capítulo 21, que reúne en un mismo enunciado versos de la canción *A Saint-Germain-des-Prés* de Léo Ferré y el poema «Eche veinte centavos en la ranura» (1926) del poeta argentino Raúl González Tuñón, musicalizado años más tarde por Juan Cedrón:

J’habite à Saint-Germain-des-Prés, et chaque soir j’ai rendez-vous avec Verlaine/ Ce gros pierrot n’a pas changé, et pour courir le guilledou... Por veinte francos en la ranura Leo Ferré te canta sus amores, o Gilbert Beaud, o Guy Béart. Allá en mi tierra: Si quiere ver la vida color de rosa/Eche veinte centavos en la ranura... (110).

15. A pesar del trabajo de yuxtaposición y acumulación que pone en escena la actividad creadora, estas interferencias podrían considerarse todavía sujetas, sin embargo, a un principio de motivación vinculado con la enciclopedia cultural de los personajes. En otros fragmentos, en cambio, el procedimiento es directamente asumido por el narrador en tercera persona:

En el portal de la casa de Ronald hubo como un interludio de cierraparaguas comment ça va a ver si alguien enciende un fósforo está rota la minuterie que noche inmunda ah oui c'est vache, y una ascensión más bien confusa interrumpida en el primer rellano por una pareja sentada en un peldaño y sumida profundamente en el acto de besarse (52-53).

16. El uso de la alternancia formulada en estilo directo libre ejerce una torsión extrema sobre la escritura. La escena narrada se define metafóricamente como interludio señalando así autorreferencialmente el ritmo generado por la puntuación agramatical de las frases, que omiten todo signo de separación entre lenguas y sintagmas. En un plano visual, la alternancia lingüística diluye sus fronteras al evitar una tipografía específica y convencional, presentándose como flujo continuo. Y para destacar aún más el deslizamiento hacia la prosa poética, que conjura la banalidad de la anécdota referida –una escena de casi nulo carácter funcional en la economía narrativa– se recurre a una palabra nido: “interludio de cierraparaguas”.
17. Si ha seguido el tablero de dirección, el lector de *Rayuela* acaba de leer el capítulo 68, redactado en glígllico, idiolecto del que la llamada “palabra nido” es uno de los componentes fundamentales (“jadehollante embocapluvia”, “resolviraba” o “argutendidas” son algunas de sus manifestaciones en dicho capítulo). La centralidad del recurso al “*mot valise*” o “palabra nido” recorre la línea poética que va del “portmanteau” y el Jabberwocky de Carroll al glígllico, pasando por *Altazor* de Vicente Huidobro (1931), *En la mas-médula* de Oliverio Girondo (1954) y en las experiencias de Raymond Queneau contemporáneas a la redacción de la novela. No hay que olvidar, en efecto, que *Le chien à la mandoline* fue publicado en 1958 y que dos años más tarde se creaba L'Ouvroir de Littérature Potentielle.
18. El cuarto ejemplo que propondremos está tomado de las secuencias que componen *Del lado de acá*. Menos frecuente que en los capítulos parisinos –dejando de lado el capítulo 54, en el que Horacio se dirige a Talita/La Maga en francés y vuelven a emerger referencias culturales no traducidas como *Les amoureux du Havre*– la alternancia interlingüística sigue estando con todo presente en las secuencias porteñas y más aún la

heteroglosia, ampliamente explotada. Así, el capítulo 41 contiene algunas de las secuencias de mayor concentración de interferencias. Como en los casos anteriormente citados, el humor preside a menudo también estos encuentros inesperados entre lenguas y entre variantes.

19. Dentro de este capítulo que recurre al juego del cementerio, al “Diálogo típico entre españoles”, o al juego de las preguntas-balanza, encontramos también el uso lúdico-poético de la alternancia lingüística en la jitanjáfora compuesta por Oliveira sobre la base de una lista de nombres que integran el Consejo de Birmania. Al igual que en el capítulo 35, en el que la lista de farmacias de turno de Buenos Aires componía un diálogo con ecos de teatro del absurdo, la lista de integrantes del Consejo de Birmania se reescribe como poema. Una vez terminado, Oliveira lo comenta: “Los tres Wunna Kaw Htin son un poco monótonos, se dijo mirando los versos. “Debe significar algo como Su excelencia el Honorabilísimo. Che, qué bueno es lo de Thiri Pyanchi U Thant, es lo que suena mejor. ¿Y cómo se pronunciará Htoon?” –Salú –dijo Traveler. –Salú –dijo Oliveira” (261). Independizándose tanto del sentido como de la significación, el encadenamiento significativo se vuelve pura materia fónica y rítmica; dispositivo visual, también, en los versos reproducidos en la página. El montaje propuesto con los usos de la oralidad popular rioplatense –manifiesta en el vocativo “che” y en la elisión de la “d” final de “salud”– apuesta una vez más por la convergencia de materiales heterogéneos en una composición común, generadora de un humor distanciador con respecto a los usos de la lengua y sus variantes. El rioplatense popular no aparece aquí como vector de una ilusión referencial: gracias a la mutua iluminación entre la jitanjáfora birmana y el sociolecto porteño, este también gana en espesor y aparece como idioma forjado en la escritura.

20. La interferencia forma parte, entonces, de una batería de procedimientos que construyen la lengua de la novela como lenguaje poético fundado en la experimentación, tanto en lo que se refiere al montaje de materiales heterogéneos como a la creación de una escansión que desconstruye usos normativos o convencionales de la lengua de la comunicación. En uno y otro caso se subraya el espesor de una lengua desfamiliarizada, transformada en artefacto poético. La experimentación presenta en estos usos las dos facetas que Adorno distinguía, identificándolas con dos momentos o inflexiones de su uso en el arte contemporáneo. “Si hasta los años 30 –afirmaba el filósofo alemán– el término había designado “el intento filtrado por

la consciencia crítica en oposición a la repetición irreflexiva” “se ha[bía] añadido [más tarde] la idea de que las obras de arte deben tener unos rasgos no previstos en su proceso de producción, que el artista debe ser sorprendido por sus propias obras” (Adorno, 1983; 57). Pero como se ha dicho más arriba y se ha visto en algunos de los ejemplos analizados, el proyecto de *Rayuela* requiere no solamente forjar un lenguaje poético en la escritura sino también vincular esta práctica experimental con sujetos de la experiencia, ya sea vital, artística, lúdica, erótica. La práctica experimental se tematiza y se teoriza. Voy a detenerme, para concluir este estudio, en dos secuencias autorreflexivas que convocan la interferencia y dan cuenta de su alcance y función en la novela.

Alternancia de códigos y poética del collage

21. El segundo de los topoemas de Octavio Paz, “Parábola del movimiento” propone, junto al título: “Cf. el capítulo 56 de *Rayuela*”. Retomando un diálogo de libro a libro iniciado por Cortázar en la novela de 1963, los versos se despliegan en la página del siguiente modo comentando el final del primer itinerario de lectura de la novela:

¿DE DONDE VIENES?
A DONDE VAS
¿A DONDE VOY?

DE DONDE VENGO ¿A DONDE VAS?
DE DONDE VIENES
¿DE DONDE VENGO?
A DONDE VOY (Paz, 1979)

22. Por muchos ecos que puedan encontrarse entre los itinerarios de Horacio Oliveira y los desplazamientos tipográficos y enunciativos del texto de Paz, la remisión a *Rayuela* constituye menos una ilustración temática de poema a capítulo, que un diálogo de poética a poética, de topoema a novela collage⁷. Si se tiene en cuenta la manera como Paz define este tipo de com-

7 Sobre el tratamiento de la imagen en *Rayuela*, ver Ávila, 2001. La autora destaca el valor metafórico que es necesario acordar al término “collage” aplicado a la novela de Cortázar y propone un riguroso recorrido por distintas prácticas del collage pictórico con las que *Rayuela* comparte algunos rasgos, entre otros su “carácter híbrido y heterogéneo, el uso del intertexto, la cohabitación entre realidad y arte” (2001; 65).

posición –“Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal. Recurso contra el discurso” (1979)– se observan también las líneas de confluencia con la poética de la figura en la novela de Cortázar; en particular, con su manera de conjurar la linealidad del ordenamiento narrativo propia de la “novela rollo”, “el libro que se lee desde el principio al final como un niño bueno” (471), a través de la apuesta por los efectos de simultaneidad, ubicuidad y anacronismo. Las búsquedas en torno al libro almanaque que se consignan en *Cuaderno de Bitácora*⁸ apuntan también a la desorganización temporal de la lectura, a la reunión de lo heterogéneo o discontinuo. De hecho, también el poema de Paz reproducido en el capítulo 149 de *Rayuela* instauraba poéticamente la reversibilidad de voces y espacios y la ubicuidad de esos pasos que desafía los principios lógicos de identidad:

Mis pasos en esta calle
resuenan
 En otra calle
Donde
 Oigo mis pasos
Pasar en esta calle
Donde
Solo es real la niebla (581).

23. Los usos del cambio de código en *Rayuela* son una de las manifestaciones de la poética de la fragmentación operada en la novela, en la lógica del “*patchwork*” y el “mosaico” evocados por Cortázar en su relato del montaje final de sus capítulos (Cortázar, 2017; 206). Junto con otros vectores de espacialización como el trabajo con la disposición, la alternancia de capítulos cortos y largos, los capítulos poema, las columnas de nombres, las notas al pie, el capítulo hecho con enumeraciones, el pegado de citas heteróclitas que van del breve poema al ensayo de Ceferino Piriz o las noticias de *The Observer*, el encuentro de lenguas se señala también visualmente, convirtiendo la página y el párrafo en soportes materiales del encuentro, o, parafraseando a André Breton, en mesa de disección para el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas. “El montaje –propone G. Didi Huberman– hace surgir y adjunta estas formas heterogéneas ignorando todo orden y toda medida, toda jerarquía, es decir proyectándolas en el

8 “Log book/De ningún modo admito que esto pueda llamarse una novela./ Llamarle (subtítulo)/ALMANAQUE” (Cortázar/Barrenechea, 1983;166). Cabe con todo recordar que Cortázar relativiza la pertinencia de la aplicación de esta categoría a *Rayuela*, diferenciándola de sus libros almanaque *La vuelta al día en 80 mundos* o *Último round* (Alazraki, 1987; 87-88).

mismo plano de proximidad, como ocupando el frente del escenario” (2009; 87, la traducción es nuestra). En tal sentido su disposición es también una dis-posición (Didi-Huberman, 2009; 86): supone desordenar un orden previo para recomponer los materiales en un nuevo agenciamiento. El plurilingüismo de la escritura de *Rayuela*, su utilización de los cambios de código inter e intraoracionales, favorece el “choque de heterogeneidades” (2009; 86) propio del montaje; las diferentes texturas evocan la materialidad del collage plástico y el objeto artístico en la escritura.

24. La novela señala este procedimiento en dos secuencias autorreflexivas que convocan la interferencia. La primera corresponde al monólogo interior de Oliveira que ocupa el capítulo 21. Organizadas dialógicamente, las reflexiones del personaje son escandidas por citas de Jacques Crevel resignificadas como respuestas o comentarios a través de los cuales el propio Horacio toma distancias, como en la utilización de las “h”, con respecto a las derivas de su discurso. Más allá de estas citas en francés no traducidas, introducidas en bastardillas, las interferencias inter e intralingüísticas son numerosas en el capítulo. También los acercamientos entre referencias culturales argentinas y francesas. La “sed de ubicuidad” (109) de la que habla el personaje en el capítulo se resuelve en la escritura mediante montajes vertiginosos en los que se acercan, se ponen en presencia autores correspondientes a espacios o a tiempos distantes. Ubicuidad y anacronismo son inherentes a la lógica del collage que preside estas com-posiciones. La escritura del capítulo pone todo esto de manifiesto, mediante una referencia en *abyme* al recurso a través de la evocación de una fotografía:

Hay que luchar contra eso.

Hay que reinstalarse en el presente. Parece que soy un Mondrian, ergo...

Pero Mondrian pintaba su presente hace cuarenta años.

(Una foto de Mondrian, igualito a un director de orquesta típica ((Julio de Caro, ecco!)), con lentes y el pelo planchado y cuello duro, un aire de hortera abominable, bailando con una piba diquera. ¿Qué clase de presente sentía Mondrian mientras bailaba? Esas telas suyas, esa foto suya ... Habismos.) (109).

25. La interferencia se vuelve vector de extrañamiento destacando, a través de la variante sociolectal “piba”, la heterogeneidad cultural que ya el recuerdo había evocado, al acercar la imagen de Mondrian al director de orquestas de tango argentino Julio de Caro. El adjetivo “diquera” asociado a “piba” unifica unos barrios bajos, portuarios, que pueden corresponder tanto al espacio europeo como al argentino. El término italiano “Ecco!” cumple una función análoga: es irrupción a la vez de otra lengua y de una

variedad sociolectal, puesto que se utiliza en el habla popular porteña. Los (h)abismos son múltiples: Mondrian sintiendo su presente como Oliveira el suyo; Mondrian componiendo una figura mixta con de Caro en un espacio-tiempo donde los dos lados de la novela se vuelven reversibles.

26. También el capítulo 14 de *Rayuela* trabaja a partir de una escena de lectura de la fotografía. Se trata en este caso de las ocho imágenes que reproducen una escena de tortura ocurrida en China durante la década de 1920. La descripción de las fotos, narrada en tercera persona, adopta el punto de vista de Oliveira. La decodificación aparece doblemente perturbada por la mala calidad de las fotografías y la borrachera de Horacio. El final de la secuencia propone un cuadro enmarcado por la percepción del personaje, que tematiza la operación de reunión de voces e imágenes venidas de espacios y tiempos lejanos y ajenos unos a otros:

La voz de Wong llegaba de tan lejos que parecía una prolongación de las imágenes, una glosa de letrado ceremonioso. Por encima o por debajo Big Bill Broonzy empezó a salmodiar *See, see, rider*, como siempre todo convergía desde dimensiones inconciliables, un grotesco collage que había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad (70).

27. La mirada de Horacio, alterada por el vodka, abre, como el trabajo experimental del artista, el horizonte posible de una visión renovada. La invocación de las categorías kantianas, es decir, aquello que el sujeto pone, ya sea categorías de la intuición o del entendimiento, en su aprehensión de lo real, confirma la centralidad de la mirada que compone el cuadro, al igual que el término “ajustar”, que trae a la escritura el vocabulario técnico de la óptica o de la fotografía. El “lector” de las fotos de Wong busca el encuadre y ajusta la visión. Pero la reunión se opera efectivamente en la escritura, donde la voz del letrado chino *ceremonioso* comunica con la letra *salmodiada* por el intérprete de blues americano. La continuidad de este eje semántico vinculado con lo ritual –como la escena de tortura ritualizada o como las ceremonias del club– se postula a su vez como encabalgamiento: una voz surge “por encima o por debajo” de la otra, estableciendo una relación de superposición entre ambas, y no de contigüidad.

28. A esto hay que añadir que *Rayuela* registra solo dos ocurrencias del término collage, y que esta es una de ellas: la escena compone para Horacio un “collage grotesco” por la heterogeneidad misma de los elementos que lo constituyen. En este collage, como proponía G. Didi-Hubermann en la defi-

nición antes citada, todos los elementos se sitúan en el mismo plano y jerarquía anulando, en este caso, distancias espaciales, temporales y lingüísticas. Así, unas líneas más abajo, el blues propone un comentario anacrónico de las fotografías de tortura ocurridas décadas atrás: “*see, see, rider, see what you have done*” (70). Una vez más, en esta secuencia, la interferencia habrá operado como intensificador de la heterogeneidad. Y una vez más, la escritura pone en escena tanto el montaje propuesto como la experiencia de quien lo crea a través de su visión, esbozando así una figura de autor-creador, pero también una figura de lector-creador, que la novela promueve igualmente en otras secuencias.

29. Es el caso del capítulo 66, en el que Morelli reflexiona sobre el posible final de su libro. En este breve texto Morelli, “compilador de almanaques” (396), enuncia su voluntad de “*dibujar* ciertas ideas” (396), materializándolas en imperfectos diseños de espiral. Como bien lo analiza María Lourdes de Ávila, el final proyectado por Morelli toma la forma de un poema visual o *grid* que se describe minuciosamente como “maqueta” (y no como borrador):

La página contiene una sola frase: “En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”. La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas, ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (396).

30. Inscrito en la filiación del arte moderno, el *grid* se proyecta como creación de un poema objeto, análogo al libro objeto que también es *Rayuela*. Pero el poema prevé también el trabajo del espectador/lector: el muro de palabras deja un lugar, un hueco o brecha, para que este se vuelva agente de la visión de lo que el propio muro impide ver, pero puede volver visible. Señala así el horizonte utópico de la escritura de la novela.
31. En estas páginas, nos hemos centrado en el papel de un procedimiento preciso en la construcción del proyecto estético de *Rayuela*, podríamos decir también de su política de la ficción. Los usos poéticos de la interferencia en la novela la alejan tanto del verosímil realista como de la ostentación erudita para convertirla en uno de los vectores de creación de una lengua renovada, capaz de narrar nuevas subjetividades que pronto encarnarían –

que en ese mismo momento estaban encarnando— una también nueva radicalidad política.

Bibliographie

ALAZRAKI Jaime, *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

ÁVILA María Lourdes, *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

BURGER Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Edición crítica, Julio Ortega – Saul Yurkievich coordinadores, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, San Pablo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, Colección Archivos.

_____, *Rayuela*. 50 Edición conmemorativa, México, Alfaguara, 2017.

_____, *Obra crítica/1* (edición de Saul Yurkievich), Madrid, Alfaguara, 1994a.

_____, *Obra crítica/2* (edición de Jaime Alazraki), Madrid, Alfaguara, 1994b.

_____, *Clases de literatura. Berkeley, 1980* (Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carlos Álvarez Garriga), Madrid, Penguin Random House, 2017, “Debolsillo Contemporánea”.

CORTÁZAR Julio y BARRENECHEA Ana María, *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

DUBOIS Jean et alii, *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, 2002.

GIRONDO Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

GOLOBOFF Mario, “Cortázar y el libro”, *CELEHIS, Revista del Centro de Letras hispanoamericanas*, Año 13, n°16, Mar del Plata, Argentina, 2004, pp. 81-90.

GROSJEAN François, *Life with two languages. An Introduction to Bilingualism*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1982.

GUMPERZ J., *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989.

LOGIE Ilse, “Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 10, 2003, en línea <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm>

LÜDI P y PY B, *Etre bilingue*, Berne/New York, Peter Lang, 1986.

PAZ Octavio, *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

PERIS BLANES Jaume, “El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de una vanguardia y la emergencia de una subjetividad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 37, n° 74, Lima-Boston, 2do semestre de 2011, pp. 71-92,

en línea: https://www.academia.edu/2227115/El_perseguidor_de_Cort%C3%A1zar_entre_la_figuraci%C3%B3n_de_la_vanguardia_y_la_emergencia_de_una_nueva_subjetividad

YURKIEVICH Saúl, “La pujanza insumisa” en *Rayuela*, Edición crítica, Julio Ortega – Saúl Yurkievich coordinadores, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, San Pablo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, Colección Archivos, pp. 661-674.

WALDEGARAY Marta Inés, *Julio Cortázar: rupturas y solidaridades. El programa narrativo de Rayuela en perspectiva*, Paris, PUF-CNED, 2018.