

APROXIMACION A LOS PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS EN «RAYUELA»

Las breves notas que sobre *Rayuela* presentamos las juzgamos un anticipo de lo que, en su día, constituirá un trabajo más extenso sobre la obra toda de Cortázar. Asimismo intentan ser un esbozo del método de análisis que preferentemente aplicaremos para alcanzar un mejor conocimiento de la obra. Dicho método de análisis se basará en la búsqueda de los procedimientos expresivos más sobresalientes en ella.

Lo juzgamos anticipo porque consideramos que basarse en una obra, por representativa que ésta sea en la trayectoria del autor —como es nuestro caso, ya que partimos de *Rayuela* (1)—, es, en cierta medida, estudio parcial del autor, aunque, por supuesto, nuestro análisis intenta destacar los procedimientos expresivos de un autor y de una obra: Cortázar y *Rayuela*.

Desearíamos que nuestro método de análisis (restrictivo, al no ser global) constituyera un marco que nos sirviera de punto de referencia para que a través de él pudiéramos constatar la evolución e imbricaciones que tales procedimientos expresivos han tenido —y tienen— a lo largo y ancho de toda su producción, si bien es cierto que cada obra moldea su forma de acuerdo con los fines que pretende.

Entendemos, por consiguiente, que nuestras conclusiones pueden ser interpretadas como una tendencia del autor, pero no tienen, como es lógico, validez objetiva fuera de *Rayuela*. Para confirmar o desestimar tales tendencias tendríamos que partir de la obra global.

Rayuela, como toda obra literaria, presenta desde la perspectiva de los procedimientos expresivos su propia arquitecra que puede ser observada desde dos presupuestos: abundancia o carencia de recursos expresivos. Es decir, ¿abundan los recursos fonéticos, morfológicos, léxicos y sintácticos? A saber, ¿existe en *Rayuela* abundancia

(1) *Rayuela*, Edhasa, 1977.

de procedimientos expresivos en los niveles apuntados o, por el contrario, la lengua de *Rayuela* está más próxima al prototipo ya tradicional de lengua literaria?

La respuesta a tal planteamiento, desde nuestra óptica de análisis, es que, en su conjunto, los procedimientos expresivos parten del castellano normativo en todos sus niveles; en consonancia con el planteamiento de la obra, de sus personajes, de la localización, del *status* social y cultural en que se circunscribe. Sin embargo, esta tendencia que percibimos en la disposición lingüística de *Rayuela* no es suficiente para invalidar la posibilidad de que se den determinados procedimientos expresivos alejados, por así decirlo, del prototipo tradicional del lenguaje literario.

Estamos, a no dudarlo, ante una obra peculiar: «Esta concepción de las "figuras" crea sus técnicas literarias propias. Una, que atañe a la forma exterior del relato, es la de la novela-mosaico (*Rayuela*), cuya secuencia de capítulos, algunos declarados "prescindibles", proponen diversos órdenes de lectura (dos de los cuales quedan sugeridos por el autor al encabezar el volumen): cada orden de lectura es una aventura distinta y lleva a un desenlace distinto del de las otras o a ninguno; de tal modo el lector se convierte en un coautor activo, que configura su propio y personal "dibujo" del relato propuesto» (2).

La localización, París y el ambiente cultural francés, están presentes a lo ancho de toda la obra. No es, pues, extraño que exista una abundante transcripción en lengua francesa, tanto de la lengua literaria como de la viva. Asimismo se respira un indudable ambiente bohemio cuyo vehículo de comunicación es el inglés. Técnicas ambas que jalonan la obra y que en sí no constituyen novedad alguna, ya ya que han sido muy del gusto de los escritores hispanoamericanos contemporáneos.

«En el portal de la casa de Ronald hubo un interludio de cierra-paraguas *comment ça va*, a ver si alguien enciende un fósforo está rota *la minuterie* que noche inmunda ah oui c'est vache, y una...

—Allez, c'est pas une heure por faire les cons —dijo Etienne.

—Ta gueule —contestó una voz ahogada—. Montez, montez, ne vous gênez pas. Ta bouche, mon trésor» [p. 54].

«I could sit right here and think a thousand miles away» [p. 89].

«Cortázar vive en el barrio 15 de París, en una casita angosta y alta como él, atestada de libros, cuadros y curiosos objetos que ha fabricado él mismo o ha recogido por el mundo.

(2) Julio Cortázar: *Antología*, Edhasa, 1978 [p. 40].

Frente a su escritorio, en una especie de pizarrón, prendidos con alfileres como mariposas, hay una antología de lo insólito cotidiano (recortes de periódicos, postales, inverosímiles avisos publicitarios, etc.) que siempre se renueva y está al día. Espíritu extraordinariamente alerta para todo lo que denuncie en el hombre una dimensión maravillosa, Cortázar es también un observador muy certero de esa realidad inmediata que se compone de gestos y palabras banales, de actos triviales sin consistencia. En sus libros, esas dos caras de la vida se funden como una moneda. Pero él no cree que la vida sea "divisible" (3).

Rayuela es, desde luego, creación de un hispanoamericano; los usos más característicos del español atlántico están presentes en ella, tales como el «voseo», el «yeísmo», el «seseo» y los aportes léxicos específicos.

Sin duda alguna, el uso más característico es el empleo del «voseo» (4) como medio normal de tratamiento entre la Maga y Oliveira:

«Le hablé de todo eso a la Maga, que se había despertado y se acurrucaba contra él maullando soñolienta. La Maga abrió los ojos, se quedó pensando.

—Vos no podrías —dijo—. Vos pensás demasiado antes de hacer nada» [34].

En cuanto al léxico conviene advertir que no presenta abundantes particularidades; es decir, desde nuestra perspectiva de castellano-hablantes no hemos encontrado, a lo largo de las páginas de *Rayuela*, grandes dosis de lo que terminológicamente denominamos hispanoamericanismos léxicos. No se nos escapa que Argentina presenta menos soporte autóctono —entiéndase lingüístico— que otros países hispanoamericanos, y que su entorno cultural, por su peculiar conformación, es, sin duda alguna, el más europeizado de los países de Hispanoamérica. Por otra parte, y como ya hemos dicho, la localización e intención de la obra están lejos de Argentina, aunque Oliveira no renuncia a determinados hábitos; por ejemplo, cebar mate, el tango...

(3) Mario Vargas Llosa, en el diario *Expreso*, Lima, 7-11-65.

(4) Lapesa, R.: *Personas gramaticales y tratamiento en español*, Homenaje a M. Pidal, IV, 1970, 141-167. Solé, Y.: *Correlaciones socioculturales del uso del «Tú/Vos y Usted» en la Argentina, Perú y Puerto Rico*, *Thesaurus*, XXV, 1970, 161-195. Weinberg, B.: *La evolución de los pronombres de tratamiento en el español bonaerense*, *Thesaurus*, XXV, 1970, 12-22.

*«Después fuiste la amiguita
de aquel viejo boticario,
y el hijo de un comisario
todo el viento te sacó...»*

Oliveira canturreaba el tango [102].

Los elementos léxicos que más nos llaman la atención por su escaso (o nulo) uso en la Península tienen que ver con términos que reproducen objetos muy concretos y de empleo frecuente. Así tacho, caja de útiles, saco, pieza, pibe, boliche, traste, pavita, polenta, letrina (en el español peninsular está reducido a los campamentos militares), anteojos (el término más usado en la Península es gafas).

«... Papá se había ido al boliche del tuerto» [99].

«... a quien no le gustaba en absoluto que le anduvieran en el traste» [99].

«... Cuando subía a mi pieza» [24].

«... en el bolsillo del saco» [24].

Adentrándonos en el campo morfológico y sintáctico, no existe una única tendencia, ni siquiera una que predomine sobre las otras, sino que los procedimientos expresivos representan una proteica composición de tendencias, audaces en su momento, y evocadas, mejor dicho, destacadas según los gustos y técnicas empleadas. No se nos olvida que el uso de técnicas como el estilo directo, indirecto y directo libre, monólogo interior, soliloquio, segunda persona, etc., requieren formas lingüísticas apropiadas para tal cauce o, en su defecto, las han propiciado.

Indudablemente, no se nos escapa que todo hecho gramatical conlleva en su génesis una intención expresiva. Este hecho gramatical puede discurrir siguiendo una elaboración de cláusulas acabadas —sintaxis tradicional— o bien provocar la ruptura de dichas cláusulas. En ambos casos puede conseguir el efecto estilístico deseado.

Pues bien, si tuviéramos que caracterizar el lenguaje de *Rayuela* no encontraríamos definición más apropiada que la de distorsión sintáctica, provocada por el tratamiento cinematográfico del tema, estilo nominal y por un sinnúmero de procedimientos expresivos.

Destaquemos algunos de dichos procedimientos: el impresionismo en el lenguaje.

Es el vehículo que propicia el presentar la realidad lo más mediata a la conciencia, como le llegan las sensaciones a los sentidos, unitariamente, sin analizarlas, produciendo en nuestro ser una impresión totalizadora de lo percibido.

El llamado estilo cinematográfico, al no poder cambiar de perspectiva mediante las cámaras, intenta una superación del impresionismo mediante la economía verbal, suplida, en parte, por las formas nominales del verbo, en particular del gerundio, al ser eminentemente descriptivo y creador de escenas por sí mismo.

«La urdimbre de esa acción es una biblioteca mental surtida, dos idiomas, pluma fácil, interés irónico por la soteriología y las bolas de cristal, tentativa de creación de una mandrágora plantando una batata en una palangana con tierra y esperma, la batata criándose al modo estentóreo de las batatas, invadiendo la pensión, saliéndose por las ventanas, sigilosa intervención de Talita armada de unas tijeras, Traveler explorando el tallo de la batata, sospechando algo... [261].

El estilo nominal, las elipsis y la adjetivación plástica son medios necesarios para la consecución por medio del lenguaje del estilo cinematográfico.

«Habían dormido con las cabezas tocándose y ahí, en esa inmediatez física, en la coincidencia casi total de las actitudes, las posiciones, el aliento, la misma habitación, la misma almohada, la misma oscuridad, el mismo tictac, los mismos estímulos de la calle y la ciudad, las mismas relaciones magnéticas, la misma marca de café, la misma conjunción estelar, la misma noche para los dos, ahí estrechamente abrazados...» [609].

Además de lo anteriormente expuesto, el procedimiento impresionista que hemos detectado por medio del lenguaje de la obra se consigue mediante la reproducción en estilo directo, indirecto y directo libre de ese fluir de la conciencia, que en la obra adquiere entidad propia.

Hemos de resaltar que el estilo directo libre puede aparecer sin signo alguno introductor, sin los tradicionales signos de interrogación y admiración.

El capítulo 69 está dedicado a reproducir en «Ortográfico» una noticia dada en un supuesto diario, logrando una aproximación fonética al habla viva de los argentinos; en este apartado es de destacar el «yeísmo», el «seseo» como rasgos típicos del español atlántico:

«Ingrata sorpresa fue leer en "Ortográfico" la noticia de haber fayeado en San Luis de Potosí el 1 de marzo último, el teniente Coronel (asendido a coronel para retirarlo del servicio), Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porque no teníamos noticia de que se ayara en kama...» [429].

En otro caso lo ortográfico se convierte en un puro juego formal sin más trascendencia:

«... y lo importante de este ejemplo es que el ángulo es tan terriblemente agudo, hay que tener la nariz casi adosada a la tela...» [98].

El capítulo 68, por su parte, presenta un intento puramente formal, ya que la disposición de los sintagmas están ordenados desde la perspectiva del significante, en detrimento del significado. No descartamos que tal disposición puede producir un significado puramente evocador, pero en sí las oraciones construidas son asignificativas:

«Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las armillas se espejunaban, se iban apoltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia» [428].

Otro aspecto interesante es la tendencia a marcar las sílabas bien dentro de la unidad palabra, bien dentro del sintagma:

«que ese te quiero te quie-ro» [51],
«solo-entre-los-demás» [120].

También nos encontramos con elementos escritos tal cual los oímos. Así se atiende a la contigüidad de los elementos fónicos:

«Como una estrella de un azul pierodellafrancesca» [81].
«Hubo un interludio de cierraparaguas» [54].

Asimismo nos hallamos con distorsiones, que a la manera de juegos de palabras, bien desde la perspectiva del significante, bien del significado, inciden lógicamente en aspectos morfológicos:

«Pureza. Horrible palabra. Puré y después za» [92].

Refranes o modismos en los que alguno de sus elementos se sustituye o simplemente se cambia por otro elemento que en su origen no está incluido, con lo que el modismo, al ser distorsionado, gana en expresividad e ironía.

«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...» [92].

Indudablemente también existen giros idiomáticos que nos indican lo peculiar, lo familiar, las raíces del narrador; es decir, las expresiones que nos identifican con nuestro terruño:

«Llovía a baldes» [146].

«Y la noche que el soldado me tocó el traste» [110].

«No seas sonso» [169].

«... que juntan guita en Argentina» [173].

«... son un macaneo inconmensurable» [173].

En cuanto a la derivación de palabras, encontramos que la lengua sigue su desarrollo de acuerdo con las reglas implícitas a todo proceso lingüístico. Lo que suele ocurrir es que cuando algunos derivados no han sido perfectamente asimilados, producen una llamada de atención: grotesquería (5), jazzología, mamadera, discada, amoricidio...

«No me quedo por solidaridad ni por lástima ni porque hay que darle la *mamadera* a Rocamadour» [103].

«Ahora solamente te falta reírte con todas las vísceras de mi grotesquería sin pareja, y la rematás fenómeno» [100].

Por lo que respecta a los apreciativos es indudablemente parco en su empleo, encontrándonos con prioridad casi absoluta para la sufijación en ito: jarrito, chorrito, jovencita, muñequita...

Hemos intentado, aunque brevemente, apuntar algunos de los procedimientos expresivos que conforman la realidad estilística de *Rayuela*. Pese a ello, es fácil intuir la enorme diversificación de tales procedimientos, como corresponde a una obra compleja y de primera entidad dentro de las letras hispánicas.

JESUS SANCHEZ LOBATO