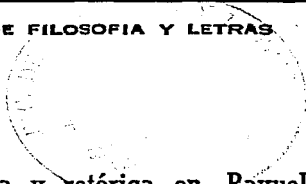




UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

33
20



Transgresión lingüística y retórica en Rayuela
de Julio Cortázar.

T E S I S

Que para obtener el Grado de:
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

P r e s e n t a:

Leonila Hortensia Rosete Olvera



MEXICO, D. F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2000
2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre, Gustavo Rosete Olivares, en su memoria.

Al Lic. José Antonio Muciño Ruiz,
mi asesor.

Al Lic. Gonzalo Celorio, mi
maestro.

"En la lengua [...], servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística, según la escribió Kierkegaard cuando definió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra incluso interior, dirigido contra la generalidad, la gregariedad, la moralidad del lenguaje; o también por el amén nietzschiano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua, a eso que Deleuze llama su manto reactivo. Pero a nosotros que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta futilería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo literatura."

* Roland Barthes

* Barthes, Roland. Lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977. (Tr. Oscar Terán). México. Siglo XXI Editores. 1982. pp. 121-122.

Transgresión lingüística y retórica en Rayuela de Julio Cortázar.

Por Leonila H. Rosete Olvera

Introducción

La novela Rayuela (1963) de Julio Cortázar figura dentro de las obras narrativas más importantes de la literatura latinoamericana contemporánea. Ha sido consagrada por la crítica y considerada un texto representativo de la <<nueva novela>> y del movimiento editorial conocido como el <<Boom>> latinoamericano. Se han escrito numerosos ensayos, artículos, reseñas, libros etc., que analizan, describen, interpretan y elogian los méritos literarios de este texto .

Su autor, Julio Cortázar por su obra completa como cuentista, novelista, ensayista y crítico literario, es considerado uno de los escritores más sobresalientes de la literatura hispanoamericana contemporánea y con Rayuela un narrador y un teórico de la antinovela de este continente.

Existe una abundante bibliografía sobre este texto del que se han publicado ensayos y artículos que enmarcan el problema hermenéutico de la novela; abordan los temas del humor, el juego, el plano filosófico y metafísico, el absurdo, el racionalismo occidental, la literatura, el arte, el tema de la búsqueda, el tango, el jazz, etc. Así como ensayos en los que se estudia el problema lingüístico, donde el lenguaje es considerado el tema central de Rayuela. Dentro de los análisis lingüísticos hay ensayos en los que se describen algunos elementos retóricos como

"los juegos en el cementerio ", la invención del gígllico, las jitanjáforas, las "preguntas balanza", la escritura fonética, la ausencia de signos de puntuación, las enumeraciones multilingües, las aliteraciones humorísticas, las onomatopeyas, los criptogramas, los extranjerismos en inglés, frances, italiano, etc. También existen análisis estructurales en donde se describe la complejidad narrativa de la novela, el ataque teórico y práctico que realiza a las estructuras narrativas tradicionales, sus técnicas innovadoras, el papel del lector en la novela, la teoría literaria implícita, la transgresión al idioma, su novedosa composición gráfica, etc. El propio Cortázar escribió artículos sobre la novela en donde explica sus propuestas narrativas y temáticas.

Se han publicado numerosas entrevistas y conversaciones que los críticos y estudiosos de la literatura cortazariana sostuvieron con él a fin de conocer la teoría literaria y las concepciones sobre la novela que motivaron su escritura.

Lo anterior hace evidente que realizar un trabajo de tesis sobre un texto con tal prestigio literario, exige en primera instancia plantear sus límites y alcances; no se pierde de vista que todo análisis es parcial, pues se aborda desde cierto ángulo y se estudian solamente algunos elementos, sobre todo cuando se trata, como en el caso de Rayuela, de una obra narrativa de 746 páginas con una compleja estructura por sus novedosos aportes narrativos, su propuesta antiortográfica y antigramatical, su profundidad temática, que exige del lector un gran

dominio de cultura (el jazz, el tango, la pintura, la filosofía, la literatura universal, el idioma francés, el inglés, el latín, el italiano etc.), así como la gran complejidad retórica de su escritura a nivel tanto de la expresión como de contenido.

Por lo que cabe aclarar en primer lugar, que el presente trabajo de tesis enmarca el problema lingüístico en la novela Rayuela, pues de ella se realiza un análisis retórico.

Desde la primera lectura resulta evidente que la escritura en el nivel de la palabra, de la frase, del párrafo, de la página, del capítulo y finalmente del libro, se realiza transgrediendo las normas, reglas, convenciones narrativas y gramaticales. Entre los múltiples elementos que se infringen, se viola la ortografía, la espacialidad y linealidad del texto, con lo que se altera el plano gráfico visual de la escritura, muchas veces con elementos que están fuera del dominio lingüístico, pero que también contribuyen a dotar de sentido al texto, lo que pone de manifiesto la riqueza retórica de esta novela.

La presencia de estas transgresiones lingüísticas y narrativas en la escritura de este texto, me sugirió la realización de un análisis retórico, pues los elementos que violan el código gramatical y narrativo son figuras literarias que los manuales de retórica describen y analizan.

De los elementos retóricos ya comentados fueron seleccionados sólo aquellos que afectan la composición gráfica de la novela, es decir las faltas de ortografía y las violaciones a la morfología

gráfica de palabras y enunciados y su consecutividad lineal en la escritura. Es decir, se eligieron sólo algunos de los procedimientos retóricos que Cortázar utilizó para construir una antinovelita, con la certeza de que dichos procedimientos que la retórica denomina metagrafos, forman parte de la novela concebida como una estructura cerrada en sí, dentro de la cual todos sus elementos están relacionados, son congruentes con el conjunto y por lo tanto son portadores del mismo sentido.

La presencia en la escritura de Rayuela de faltas de ortografía, de una escritura fonética, la ausencia de mayúsculas y la violación a la linealidad y a la consecutividad de la escritura, me llevó a considerar que la intención literaria predominante en este texto era la transgresión, pues también a nivel semántico, los personajes en su modo de vida, en sus discursos ideológicos sobre la cultura, el idioma, el arte, la literatura, los valores sociales, etc., se manifiestan como seres infractores de toda norma y convención.

Por lo anteriormente expuesto, se propone como tesis en el presente trabajo, que la propuesta tanto formal como semántica que predomina en Rayuela es la transgresión y que la intención de violar el orden lingüístico y literario de la novela tradicional, se encuentra en todos los niveles del texto: en el verbal, narrativo y semántico. Los metagrafos sólo son uno de los múltiples elementos lingüísticos que forman parte de la propuesta narrativa de Cortázar.

Se asume que los metagrafos son procedimientos artísticos que guardan correlación con el resto de los elementos tanto semánticos como formales de este texto literario. El objetivo primordial del presente trabajo es su análisis y descripción retórica dentro del contexto semántico, así como la explicación del sentido o función que tienen dentro de la construcción total de la novela.

El estudio de un texto literario se puede realizar a partir de diferentes teorías y metodologías, pero es el mismo texto el que debe determinarlo, sin perder de vista que cualquier enfoque teórico y metodológico tiende a ser reduccionista, pues sólo aborda una parte del texto.

Hablar de transgresión lingüística y de retórica en literatura, es hablar de lenguaje, por tanto, la teoría y metodología de análisis que empleo en este trabajo, aborda a la literatura desde una perspectiva lingüística al considerar al texto literario ante todo como lenguaje, lo que planteó la necesidad de asumir una de las llamadas teorías objetivas en donde la obra misma es considerada el centro de los estudios literarios.

Por tanto, el presente trabajo de tesis se enmarca dentro de los postulados teóricos y metodológicos del estructuralismo lingüístico que a principios del siglo gesta lo que actualmente se conoce como poética estructuralista, en la que se incluyen los estudios retóricos de la literatura.

La poética estructuralista es el punto de partida teórico y metodológico que me permite, por un lado, precisar el marco conceptual bajo el cual se concibe la obra literaria y por otro, desarrollar la metodología que se emplea para realizar el análisis retórico de los metagrafos, considerados en este trabajo transgresiones lingüísticas.

El trabajo de tesis ha quedado dividido en ocho capítulos. En el primero se ubica a la novela y a su autor dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea, a través de los juicios y comentarios que la crítica ha publicado sobre ellos.

El siguiente capítulo contiene el planteamiento teórico y se divide en cuatro subcapítulos. En el primero se expone el origen de la lingüística estructural y su vinculación con los estudios literarios que dieron lugar a la poética estructuralista, de donde surge el análisis estructural del relato. En el siguiente se expone el nacimiento de la retórica desde su origen clásico hasta la revaloración realizada por la poética estructural, así se ubica el análisis retórico de la novela como parte del análisis estructural del relato. En el subcapítulo tres se exponen los conceptos teóricos que permiten denominar transgresiones lingüísticas a las figuras retóricas. En el subcapítulo cuatro se plantea la aplicación del método estructural en la clasificación de las figuras retóricas en general y en particular en la clasificación de los metagrafos de Rayuela. Así mismo, se describe la estructura retórica de la novela y el método con el que se analizan los metagrafos.

En el tercer capítulo se expone el análisis de los metagrafos de la novela, los cuales fueron divididos en dos grandes grupos: las faltas de ortografía que a su vez se subdividen y las transgresiones tipográficas que también se clasifican. Se realiza la descripción retórica de cada figura y se describe su función dentro del contexto semántico.

En el cuarto capítulo se describe el sentido global de la transgresión en Rayuela, así como el sentido y la función que cada metagrafo tiene en la estructura total de la novela.

En el capítulo seis se expone la función que cumple en Rayuela el efecto de sentido denominado desautomatización, por uno de los teóricos de la poética estructuralista.

En el capítulo siete se precisa como los metagrafos también son procedimientos retóricos cuyo sentido radica en desautomatizar al lenguaje.

Finalmente en el capítulo ocho se comenta la teoría literaria implícita en Rayuela, es decir, se expone la razón por la que Cortázar plantea en su novela una poética de la transgresión.

I

Ubicación de Rayuela en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Autores como Jorge Lafforgue¹, Jean Franco², Donald L. Shaw³, Carlos Fuentes⁴, Angel Rama⁵, plantean que el surgimiento de la narrativa latinoamericana contemporánea se da en la década de los cuarenta, época en la que se ubica el origen de lo que se ha denominado <<nueva novela>>, caracterizada sobre todo por su ruptura con la tradición narrativa del siglo XIX, es decir, con la novela costumbrista, realista y naturalista: "El inicio de lo que denominamos <<nueva novela>> coincide efectivamente con la década de los cuarenta y va madurando a lo largo de los siguientes hasta el presente [...]"⁶, comenta Marina Gálvez Acero.

Hernando Valencia Goelkel en su artículo "La mayoría de edad"⁷ considera que la narrativa hispanoamericana llega a su mayoría de edad en esta década, momento en la que se empieza a otorgar un reconocimiento internacional a la narrativa de nuestro

1. Jean Lafforgue. La nueva novela latinoamericana 1 y 2.
2. Jean Franco. Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia.
3. Donald L. Shaw. Nueva narrativa hispanoamericana.
4. Carlos Fuentes. La nueva novela hispanoamericana.
5. Angel Rama. Nueva novela latinoamericana.
6. Marina Gálvez Acero. La novela hispanoamericana contemporánea. p.14.
7. Hernando Valencia Goelkel. "La mayoría de edad" en América Latina en su literatura.

Rosete

Transgresión lingüística...

continente, lo que también genera el desarrollo de la industria editorial que surge paralelo a esta nueva novela; fenómeno conocido como el << Boom >> de la literatura latinoamericana contemporánea, que propició tanto su divulgación como su valoración internacional.

Marina Gálvez Acero en su texto La novela hispanoamericana contemporánea⁸, expone las características de esta <<nueva novela>>, mencionando que en ella el lenguaje tiene una finalidad creativa más que comunicativa y que el profundo cambio experimentado por esta narrativa a partir de los cuarenta, surge también por una nueva concepción del realismo en el que:

[...]el ser humano es fundamentalmente ambiguo y contradictorio; la realidad externa es algo más compleja que la que muestra su simple apariencia y, además, no existe fuera de la perspectiva de los sujetos que la contemplan, de forma que habrá tantas realidades como sujetos la aprehendan; la realidad humana es también la del subconsciente, la de sus angustias motivadas e inmotivadas y los atributos de este mundo interior son fundamentalmente la ilogicidad, la incoherencia y sobre todo la ambigüedad; el caos, el azar[...]⁹

La autora menciona que la <<nueva novela>> recogerá en lo formal los experimentos de la vanguardia y en especial los del surrealismo, el cual revolucionó la literatura europea y latinoamericana contemporánea, pues de él derivan técnicas narrativas como el monólogo interior, la ruptura del orden de la realidad,

8. Marina Gálvez Acero. Op.Cit.

9. Ibidem. p. 94.

el onirismo, los sueños, las pesadillas, las fantasías, es decir, la otra realidad, la del subconsciente, lo que permitió la aceptación del mito dentro de la realidad misma.

Según plantea, esta misma narrativa también se ha nutrido de las técnicas cinematográficas, del periodismo, el cómic, la televisión, la pintura, la música pues: "[...]han permitido la construcción de otro tipo de discurso narrativo: revelan las facetas de una realidad no racionalizada ."10

En lo que coinciden los autores mencionados es en afirmar que una característica de la <<nueva novela>> es su ruptura con la novela realista a la que denominan novela tradicional y la fecha de 1940 como la línea divisoria entre la novela tradicional y la <<nueva novela>> en Latinoamérica: " [...] siendo un tipo de novela en la que se conjuga la experimentación verbal con la estructural [...]. Lo que deja claro que la << nueva novela >> es fundamentalmente innovadora."11

Autores como Rodríguez Monegal¹² y Donald Shaw¹³ consideran que en esta <<nueva novela>> no se puede hablar ni de escuela, ni de grupo, ni de movimiento literario, ni siquiera de generación, pues como apunta también Marina Gálvez, en la actualidad coexis-

10. Ibidem. p.97.

11. Ibidem. pp. 103-104.

12. Emir Rodríguez Monegal. "Tradición y renovación" en América Latina en su literatura.

13. Donald Shaw. Op. Cit.

Rosete

Transgresión lingüística...

ten al menos cinco o seis generaciones cronológicas de narradores: "Pero constituyen un solo bloque sustentado en su intento de renovación en busca de nuevos lenguajes narrativos[...]"¹⁴

Rodríguez Monegal en su artículo "Tradición y renovación"¹⁵ a pesar de que menciona que no se puede aplicar el método generacional a los narradores de la <<nueva novela >>, plantea un cuadro generacional para exponer la evolución de la novela latinoamericana de este siglo, de la que forma parte Rayuela de Julio Cortázar .

Según explica este autor, existen cuatro generaciones de escritores dentro de la llamada <<nueva novela >>. Antes de 1940 la novela latinoamericana estaba representada por los escritores de la llamada <<novela de la tierra >> o <<del hombre campesino>>. Esta narrativa es una crónica de la rebeldía, de la sumisión y de la exploración de los vínculos del hombre con la naturaleza avasalladora de Latinoamérica. Dentro de tales escritores se encuentran Horacio Quiroga, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, entre otros.

La primera generación se da a partir de 1940. A estos escritores se les considera los grandes revaloradores del género narrativo de este siglo, entre los que se encuentran Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yañez

14. Marina Gálvez Acero. Op. Cit. p.14.

15. Emir Rodríguez Monegal. Op. Cit.

Rosete

Transgresión lingüística...

Leopoldo Marechal. Según considera Rodríguez Monegal: "[...] con los primeros libros de estos fundadores se produce, lo quieran ellos o no, una ruptura tan profunda y completa con la tradición lingüística y con la visión de Rivera y de Gallegos."¹⁶

La segunda generación incluye a escritores como Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, José María Arguedas, Juan Rulfo, Julio Cortázar, entre otros. Según Rodríguez Monegal la obra de cada uno de ellos es personal e intransferible, pero los une: "[...] la huella dejada en su obra por los maestros de la promoción anterior. Para citar un solo ejemplo ¿qué sería de Rayuela, de esa novela archiargentina que es Rayuela, debajo de su pátina francesa, sin Macedonio Fernández, sin Borges, sin Roberto Arlt, sin Marechal, sin Onetti."¹⁷

Otro aspecto que une a los narradores de esta segunda promoción es la influencia de escritores extranjeros como Faulkner, Proust, Joyce, Jean Paul Sartre entre otros, de los que sabemos Julio Cortázar era un profundo conocedor. Según Rodríguez Monegal en este grupo de escritores hay otro rasgo en común: "[...] las obras de la segunda promoción se han caracterizado sobre todo por atacar la forma novelesca y cuestionar su propio fundamento."¹⁸

La tercera promoción narrativa la integran Carlos Martínez Moreno, Augusto Roa Bastos, Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmedia,

16. Ibidem. p. 116.

17. Ibidem. p. 157.

18. Ibidem. p. 158.

Rosete

Transgresión lingüística...

Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa. En ellos se da una doble atención a las estructuras externas y al papel creativo y hasta revolucionario del lenguaje: "Pero la gran mayoría de los narradores de esta tercera promoción son eficaces fabricantes de máquinas de novelar."¹⁹

La cuarta generación que sucede a estos grandes narradores está formada por una cantidad de jóvenes escritores, que según Rodríguez Monegal: "[...] acometen el acto de narrar con la máxima latitud posible y sin respetar ninguna ley o tradición visible, salvo del experimento."²⁰ Entre ellos se encuentran Gustavo Sáinz, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Severo Sarduy, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas, Edmundo Desnoes, Nélide Piñón, Dalton Trevisan, Néstor Sánchez, Daniel Moyano, Manuel Puig, entre otros. Para Rodríguez Monegal de esta cuarta generación los autores más relevantes son Manuel Puig, Néstor Sánchez, Gustavo Sáinz y Severo Sarduy: "A los cuatro les une una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema, como fingían creer, o tal vez creían los románticos narradores de la tierra, ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está muy naturalmente para ellos en el lenguaje."²¹

Según considera este crítico, el lenguaje es el tema subterráneo de la nueva novela latinoamericana: "[...] el tema del -----

19. Ibidem, p. 160.

20. Ibidem, p. 162.

21. Ibidem, p. 163.

lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que realmente ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única y final de la novela."²²

Rodríguez Monegal al referirse a la segunda generación, en la que incluye a Julio Cortázar, plantea que:

[...] en los libros principales que producen (en Blanco como en Paradiso, en Rayuela como en Gran Sertón:veredas)lo que se cuestiona no es sólo la situación del hombre en su mundo, tema esencial y central de esas obras, sino también la estructura poética misma, el lenguaje en tanto que límite y acicate de la creación, la forma que es ya inseparable del contenido porque no hay otro acceso al contenido que a través de y por la forma.²³

Este crítico considera que: "De un orden aún más revolucionario porque ataca no sólo las estructuras de la narración sino las del lenguaje mismo, son las dos novelas centrales de Julio Cortázar y José Lezama Lima."²⁴ Rayuela y Paradiso, y sobre la novela que nos ocupa en este trabajo opina que:

Cortázar parece haber escrito Rayuela desde el centro del mundo intelectual en tanto que Lezama Lima empezó a escribir su Paradiso en lo que era una de las periferias más periféricas de América Latina, la verdad es que Cortázar arranca de una apoteosis de la cultura que es París, para negar la cultura, y que su libro quiere ser, sobre todo, una resta, no una suma, una antinovela, no una no-

22. Ibidem, p. 166.

23. Ibidem, pp. 141-142.

24. Ibidem, pp. 158-159.

vela . Por eso ataca lo novelístico, aunque se cuida de preservar, aquí y allá, lo novelesco. La forma narrativa es puesta en cuestión por el libro mismo que emplea por indicar al lector como es posible leerlo[...]

La complejidad tanto formal como temática de la novela Rayuela ha sido estudiada e interpretada por la crítica desde diferentes puntos de vista, concordando en que se trata de una antinovela porque transgrede la tradición narrativa que imperaba en Latinoamérica y porque el mismo Cortázar en su novela la teoriza y la pone en práctica:

Uno de los más brillantes teóricos de la <<nueva novela>> ha sido el argentino Julio Cortázar. Es sabido que el texto de Rayuela desarrolla una poética narrativa (en torno a lo que a veces se entiende como <<novela futura >> o <<antinovela>>, en palabras de Morelli) al tiempo que se ejemplifica dicha teoría con el propio discurso de la ficción. Las formulaciones teóricas vienen expuestas a través de las reflexiones que a lo largo del discurso aparecen en boca de Oliveira el protagonista de la novela y fundamentalmente en las <<morellianas >> que son anotaciones del viejo Morelli.²⁶

Andrés Amorós en la edición crítica de Rayuela inicia la introducción con la siguiente opinión: "Es un libro relativamente difícil que exhibe una serie de técnicas renovadoras y se inscribe dentro del espíritu de la vanguardia".²⁷ Agregando que: "Esta novela que pretende ser antinovelística, que no se interesa

25. Ibidem, p. 159.

26. Marina Gálvez Acero. Op. Cit., p. 128.

27. Andrés Amorós. Editor. "Introducción" en Rayuela de J. C. p.15.

demasiado por el puro relato, cae cerca del ámbito de la poesía."²⁸

Ana María Barrenechea, en su ensayo sobre la estructura de Rayuela, expone acerca de Cortázar y de sus personajes:

Horacio y Morelli empiezan por arremeter contra las costumbres lingüísticas y las convenciones literarias. La paradoja fundamental radica en que se odia al lenguaje, pero es necesario servirse de él, y se intenta crear una antiliteratura (antinovela), pero con el instrumento literario del género novela porque no se ha renunciado a la comunicación con los otros hombres .²⁹

Jean Franco al analizar el papel de la literatura en la cultura latinoamericana considera que la novela Rayuela es "[...]fundamentalmente una obra de irreverencia [...]"³⁰, porque viola todas las convenciones, transgrediendo a la literatura misma. En esta novela, o mejor dicho antinovela "[...] Cortázar es parte de una hiperbólica rebelión contra toda convención posible."³¹

Para precisar el concepto antiliteratura y antinovela , que los críticos de Rayuela han empleado para caracterizarla, recorro

28. Ibidem, p. 48.

29. Ana María Barrenechea. "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar " en Julio Cortázar, p. 210.

30. Jean Franco. La cultura moderna en América Latina. p. 245.

31. Ibidem, p. 196.

al ensayo de Fernando Alegría, titulado "Antiliteratura"³² en el que plantea que la antiliteratura del siglo XX, es un movimiento que se inicia a principios del siglo, como un deseo de los poetas, novelistas y dramaturgos europeos de rebelarse contra el arte institucional, creando lo que se conoce como antipoesía, antinovela y antiteatro.

Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia. Lo Blasfemo así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen.³³

En Europa las vanguardias y en especial los manifiestos surrealistas dan a la literatura una base teórica. En Latinoamérica la antiliteratura produce un tipo de crítica diferente en el género narrativo: "[...] la antiliteratura latinoamericana es un intento por desarmar la narrativa para hacerla encajar en el desorden de la realidad. Es también una autovisión crítica del intento y una afirmación heróica, es decir, cómica, del absurdo de éste y de todo intento metafísico en que meta mano el hombre."³⁴

Siguiendo estos planteamientos, Fernando Alegría considera

32. Fernando Alegría. "Antiliteratura" en América Latina en su literatura.

33. Ibidem, p. 243.

34. Ibidem, p. 245.

que la novela Rayuela de Cortázar, es el texto antiliterario representativo en Latinoamérica, por su carácter experimental e innovador, radicando su trascendencia en que:

Se rebela fundamentalmente contra dos cosas: primero, contra una forma de narrar que corresponde a una falsa concepción de la realidad (esa forma que Cortázar llama "Rollo chino") y segundo, contra un lenguaje que masticado y rumiado hasta la excrecencia termina por desvirtuar la expresión literaria. Cortázar propone una novela abierta, hecha de fragmentos que en su simultaneidad, darán una imagen auténtica de la realidad. La ironía de este planteamiento, lo que transforma a Rayuela en la negación de su afirmación, es decir en antinovela está en el hecho de que el autor del planteamiento no es Cortázar sino un personaje, Morelli[...]³⁵

En suma, la novela que me ocupa en este trabajo de tesis, está incluida dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea y es uno de los textos más representativos de lo que se ha denominado <<nueva novela>>; por tanto posee las características que la contraponen a la llamada novela tradicional.

Su autor, Julio Cortázar forma parte de una generación de escritores que cuestiona y ataca no sólo la tradición novelística anterior a 1940, sino al lenguaje mismo en tanto que instrumento que somete y enajena al hombre y le impide una verdadera comunicación humana. En este sentido, la novela Rayuela junto con otras de su generación, se sublevan contra las formas narrativas y

35. Idem.

Rosete

Transgresión lingüística...

lingüísticas tradicionales, creando un tipo de discurso literario que ha sido denominado antinovela, de la cual Rayuela es el ejemplo más sobresaliente, según la opinión de la crítica, entre otros aspectos, por su novedosa estructura narrativa y por la propuesta antigramatical y transgresiva al idioma.

Por lo anteriormente expuesto, resulta evidente que uno de los temas centrales en Rayuela es el lenguaje, motivo por el cual el presente trabajo tiene como objetivo primordial el análisis retórico de algunos de los procedimientos lingüísticos que Cortázar utilizó para construir un texto antiliterario.

Se eligieron solo aquellos elementos que por su transgresividad alteran el plano gráfico visual de la novela como las faltas de ortografía y las infracciones a la consecutividad y linealidad de la escritura. Dichos elementos son figuras literarias que los manuales de retórica denominan metagrafos porque solamente alteran el aspecto gráfico de la escritura.

Para describir y analizar estas infracciones lingüísticas, denominadas en este trabajo transgresiones lingüísticas, se consideró indispensable partir de una teoría literaria, que por un lado precise el marco conceptual bajo el cual se concibe la obra literaria en general y por el otro, aporte la metodología para el análisis retórico de los elementos seleccionados.

Por tanto, el análisis, la descripción y la búsqueda de sentido de dichos elementos, retóricamente denominados metagrafos, será realizado a partir de los planteamientos teóricos del siguiente capítulo.

II

Planteamiento teórico.

2.1 Lingüística, estructuralismo y poética en la novela.

2.1.1. Lingüística y estructuralismo.

Desde principios de este siglo, la lingüística experimentó un nuevo avance que ha repercutido en otras disciplinas cuyo objeto es el lenguaje, tomado a partir de entonces, como objeto de estudio en sí mismo .

Emile Benveniste en su texto Problemas de lingüística general¹ ³⁶ plantea que la lingüística occidental nace en la filosofía griega y hereda en su traducción latina la terminología que actualmente emplea esta ciencia, y considera que su desarrollo hasta nuestros días ha pasado por las siguientes tres etapas:

Durante siglos, de los presocráticos a los estoicos y alejandrinos, y luego en el renacimiento aristotélico que prolonga el pensamiento griego hasta el fin de la Edad Media, la lengua sigue siendo objeto de especulación, no de observación. Nadie se ha cuidado entonces de estudiar y de descubrir una lengua por sí misma, ni de verificar si las categorías fundadas en gramática griega o latina tenían validez general. Semejante actitud no cambió nada hasta el siglo XVIII.

Al principio del siglo XIX se abre una fase nueva con el descubrimiento del sánscrito. Se descubre a la vez que existe una relación de parentesco entre las lenguas llamadas en adelante indoeuropeas. La lingüística se elabora en los marcos de la gramática comparada, con métodos que se hacen cada vez más riguro-

 36. Emile Benveniste. Problemas de lingüística general 1.

... sos a medida que hallazgos o desciframientos favorecen esta ciencia nueva con confirmaciones de principio y acrecentamientos de dominio [...]. Pero hay que ver que, hasta los primeros decenios de nuestro siglo, la lingüística consistía esencialmente en una gramática de las lenguas. Se fijaba por tarea estudiar la evolución de las formas lingüísticas. Se planteaba como ciencia histórica, y su objeto era por doquier y siempre una fase de la historia de las lenguas[...]

Poco a poco, a través de más de un debate teórico y bajo la inspiración del *Cours de Linguistique générale* de Ferdinand De Saussure (1915), se precisa una noción nueva de la lengua. Los lingüistas adquieren conciencia de la faena que les incumbe: estudiar y descubrir mediante una técnica adecuada la realidad lingüística actual, no mezclar ningún presupuesto teórico o histórico a la descripción que deberá ser sincrónica, y analizar la lengua en sus elementos formales propios.

La lingüística entra entonces en su tercera fase, la de hoy. Toma por objeto no la filosofía del lenguaje ni la evolución de las formas lingüísticas, sino ante todo la realidad intrínseca de la lengua, y tiende a constituirse como ciencia, formal, rigurosa, sistemática.³⁷

Existe un reconocimiento general de lingüistas como Oscar Ducrot³⁸, Emile Benveniste³⁹, B. Trnka⁴⁰, entre otros, en reconocer a Ferdinand de Saussure como el precursor de la reciente lingüística estructural surgida a principios de este siglo, como desarrollo y oposición a la lingüística histórica y comparativa que predominó en el siglo XIX, enfocada al estudio diacrónico de

37. *Ibidem.* p. 21-22.

38. Oscar Ducrot. ¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística. p. 50.

39. Emile Benveniste. Op. Cit. p. 33.

40. B. Trnka. El círculo de Praga. p. 20.

la lengua:

La tendencia estructuralista que se afirma en 1928 y que luego habría de ser puesta en primer plano, tiene así sus orígenes en Saussure. Aunque este nunca haya usado en sentido doctrinal el término "estructura" (el cual además por haber servido de lema a movimientos muy diferentes, ha acabado por perder todo contenido preciso), la filiación es indudable de Saussure a todos los que buscan en la relación de los fonemas entre sí el modelo de la estructura general de los sistemas lingüísticos.⁴¹

Bertil Malberg en su texto Los nuevos caminos de la lingüística⁴² plantea que el estructuralismo lingüístico no es un fenómeno aislado, que surja de manera espontánea, sino por el contrario, se origina como una tendencia metodológica de las diferentes disciplinas del conocimiento humano:

[...]las ideas de De Saussure por su parte, también están ligadas al pensamiento científico contemporáneo [...]De Saussure, sin embargo dio la espalda al estudio aislante de los detalles y estudió de qué forma los múltiples detalles se anulaban constituyendo una red de interrelaciones, una estructura. Haciendo esto De Saussure y sus seguidores pusieron la lingüística a la par del movimiento de la moderna psicología conocida como psicología de la Gestalt, que veía un todo dado como algo más -algo diferente- que la mera suma de sus componentes. Tal cambio de punto de vista no se limita a la lingüística. En filosofía, líneas similares de pensamiento fueron seguidas, por el francés Emile Meyerson. Hasta en la crítica literaria se ha tendido en años recientes a apartarse del estudio histórico y psicoanalítico de la personalidad y del medio del escritor, y de las circunstancias en que fue producida una obra, para analizar, mejor, la obra

41. Emile Benveniste. Op. Cit. p. 43.

42. Bertil Malberg. Los nuevos caminos de la lingüística.

como un todo, como "Gestalt" o "estructura"; este movimiento, como el de la lingüística, circula con el nombre de estructuralismo. Tendencias similares se manifiestan en la sociología y la teología. También en las ciencias naturales aumenta la tendencia a considerar la individualidad y la identidad constituidas por forma y no por sustancia. 43

En el Curso de lingüística general 44 publicado por los discípulos de De Saussure, están las fuentes de la lingüística moderna y del estructuralismo en otras disciplinas. Dentro de las aportaciones más importantes al estructuralismo, desarrolladas por otros destacados lingüistas, está lo que Jonatahan Culler comenta :

[...]Ferdinand De Saussure abordó resueltamente la heterogénea masa de los fenómenos lingüísticos y reconociendo que el progreso sólo es posible si se aísla un objeto de estudio apropiado, distinguió los actos de habla (la parole) y el sistema de una lengua (la langue). Esta última es el objeto distintivo de la lingüística. Siguiendo el ejemplo de De Saussure y centrándose en el sistema subyacente a los sonidos del habla, miembros del círculo lingüístico de Praga — en particular, Jakobson y Trubetzkoy — realizaron lo que Levi-Strauss llamó la "revolución fonológica" y proporcionaron el que para los estructuralistas posteriores fue el modelo más claro del método lingüístico. Al distinguir el estudio de los sonidos efectivos del habla (la fonética) y la investigación de los aspectos del sonido que son funcionales en una lengua particular (la fonología) [...]. La fonología fue importante para los estructuralistas porque mostró la naturaleza sistemática de los fenómenos más familiares, distinguió el sistema de su realización y no se centró en las características sustantivas de los fenómenos individuales sino en

43. Ibidem. p. 58.

44. Ferdinand De Saussure. Curso de lingüística general.

los rasgos diferenciales abstractos que podían definirse en función de las relaciones .⁴⁵

El campo del estructuralismo lingüístico es extenso y las escuelas estructuralistas son diversas y difieren unas de otras en sus principios y métodos. En el artículo "La lingüística estructural del Círculo de Praga", se comentan los rasgos que en la opinión de estos autores, tienen en común las corrientes estructurales en lingüística:

[...]las corrientes de la lingüística estructural tienen por lo menos dos rasgos en común: divergencia de los métodos de los neogramáticos que tendían al psicologismo y a la atomización de la realidad lingüística, y una tendencia a establecer la lingüística considerada por la vieja escuela como un conglomerado de psicología, fisiología, sociología y otras disciplinas, como ciencia independiente basada en el concepto de signo lingüístico.

Según este mismo autor, las escuelas estructuralistas más destacadas son las siguientes :

La palabra "estructuralismo" se usa para designar diversas corrientes de la lingüística moderna que surgieron entre las dos guerras mundiales, pero, dejando aparte la escuela de Ginebra, las que se asocian con el Cercle Linguistique de Prague, Cercle Linguistique de Copenhague y con el nombre de Leonard Bloomfield son consideradas como las más típicas [...] (es) aconsejable usar una designación especial para cada una, a saber lingüística funcional (el término es de Mathesius) para la escuela lingüística de Praga, glosemática para la lingüística hjelmsleviana y lingüística descriptiva para las tendencias bloomfieldianas.

45. Jonathan Culler. Poética estructuralista. p. 20.

46. B. Trnka. El Círculo de Praga. p. 15.

47. Idem.

En el extenso panorama del estructuralismo lingüístico, la escuela del Círculo Lingüístico de Praga cobra relevancia en el presente trabajo, porque como se expondrá más adelante, aborda dentro del análisis de las diferentes funciones de la lengua, la función de la lengua poética, planteando así, la relación entre los estudios lingüísticos y los estudios literarios desde una perspectiva estructural. "Las Tesis del 29"⁴⁸ presentadas por el grupo de lingüistas que formó el círculo Lingüístico de Praga, abordan los problemas metodológicos derivados de la concepción de la lengua como un sistema, planteamiento que también aplican al estudio del lenguaje literario.

En suma, hasta comienzos de este siglo surge la lingüística como una ciencia poseedora de planteamientos metodológicos sobre el lenguaje, que van a ser retomados por otras disciplinas humanísticas, sobre todo aquellas cuyo saber también se deposita en el mismo lenguaje, como son la antropología, la psicología, la sociología y los estudios literarios entre otras.

A continuación se expondrá la relación que existe entre el estructuralismo lingüístico y la poética y cómo esta última resurge también en este siglo, a partir de este novedoso enfoque teórico y metodológico.

48. Ibidem. p. 30.

2.1.2 Estructuralismo y poética.

Como ya se mencionó en el anterior capítulo, en Occidente la lingüística, al igual que la poética, se originan en la Antigüedad griega .

La poética de Aristóteles⁴⁹ se considera la primera reflexión teórica sobre la literatura. Su importancia es tal que actuales teóricos opinan que: "[...] toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico".⁵⁰ Durante la Antigüedad latina y la Edad Media, el texto de Aristóteles no tuvo gran repercusión. Del Renacimiento hasta nuestros días, es cuando vuelve a resurgir el interés por la reflexión teórica que este filósofo realiza sobre la literatura.

En el Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje Ducrot y Todorov⁵¹ mencionan la tipología que M.H. Abrams realizó sobre las diferentes teorías poéticas que se han desarrollado a través de la historia occidental:

Abrams se basa en lo que llama los cuatro elementos constitutivos del proceso literario -autor, lector, obra, universo- y en el mayor o menor énfasis puesto por cada teoría en cada uno de esos elementos. Las primeras teorías estudian esencialmente las relaciones entre la obra y el universo; son teorías miméticas. En los siglos XVII y XVIII se constituyen doctrinas interesadas sobre todo en la relación entre la obra y el

49. Aristóteles. La poética.

50. Ducrot y Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. p. 100.

51. Ibidem. pp. 100-101.

lector: son teorías pragmáticas. El Romanticismo pone énfasis en el autor, en su genio personal: puede decirse que sus teorías son expresivas. Por fin con el Simbolismo se inaugura la era de las teorías objetivas, que describen la obra como tal [...] la teoría de Aristóteles sería a la vez mimética y objetiva.⁵²

Tomando en cuenta este planteamiento se puede considerar que la poética que nace en el siglo XX, como disciplina autónoma, influida por el estructuralismo lingüístico, queda incluida dentro de las teorías objetivas, donde la obra misma es el centro de los estudios literarios.

Estas teorías objetivas, o como también han sido llamadas por César González⁵³, teorías literarias centradas en el texto, se desarrollaron desde principios de este siglo, a partir de los novedosos planteamientos teóricos y metodológicos de la lingüística estructural. Este autor incluye a los formalistas rusos y a los estructuralistas franceses dentro de esta tendencia, por efectuar el estudio de los textos literarios a partir del modelo lingüístico.

Lo anterior hace evidente que el estudio lingüístico de la literatura es muy reciente y tiene su origen en la lingüística estructural, a partir de la cual se establece el vínculo entre los estudios lingüísticos y los literarios, vínculo inexistente en los siglos anteriores .

52. Idem.

53. César González. Función de la teoría en los estudios literarios.

El grupo de lingüistas denominado formalistas rusos, al inicio de este siglo, emprende el estudio de la literatura colocando a la obra en el centro de su atención, al analizar su construcción, su funcionamiento y sus cualidades; posición que los alejó del enfoque psicológico, filosófico y sociológico que realizaban sus contemporáneos.

Todorov en su antología Teoría de la literatura de los formalistas rusos plantea que:

Formalismo fue el nombre que designó en su acepción peyorativa que le daban sus adversarios, la corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre los años 1915 y 1930. La doctrina formalista se encuentra en el origen de la lingüística estructural por lo menos de la corriente representada por el círculo lingüístico de Praga.⁵⁴

Estos lingüistas propician el renacimiento de la poética entendida como teoría de la literatura, aportando elementos teóricos como la descripción de la función poética de la lengua, la relevancia del aspecto creador de la literatura, la diferencia de la lengua poética y la lengua común y sobre todo la búsqueda de la especificidad de la literatura al plantear que: "[...]el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia."⁵⁵

54. Tzvetan Todorov. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. p. 11.

55. B. Eichenbaum. "La teoría del método formal" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. p. 25.

Los formalistas rusos aportan también una metodología innovadora para el análisis de textos, tal es el caso del artículo "El arte como artificio" de V. Shklovski⁵⁶, quien desempeñó el papel de cabeza del grupo formalista en su primer periodo. En este artículo plantea el papel renovador que cumple el arte, al liberar a los objetos del automatismo perceptivo; de donde obtuve elementos teóricos para realizar la descripción de los procedimientos que el autor de Rayuela emplea para desautomatizar la lengua.

La teoría de las diversas funciones de la lengua, es desarrollada posteriormente por los integrantes del Círculo Lingüístico de Praga, quienes en "Las tesis de 1929" plantean que: "[...] es preciso estudiar la lengua poética en sí misma."⁵⁷ y como parte de los estudios lingüísticos.

Según estos teóricos, la lengua poética se caracteriza porque:

Tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, resulta que todos los planos de un sistema lingüístico, que en el lenguaje de comunicación no tienen más que un papel servicial, adquieren, en el lenguaje poético, valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión agrupados en estos planos, así como las relaciones mutuas existentes entre estos y tendentes a convertirse en automáticos en el lenguaje de comunica-

56.V. Sklovski. "El arte como artificio" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos.

57.B. Trnka. "Las tesis de 1929" en El Círculo de Praga. p. 52.

ción, tienden, por el contrario a actualizar-se en el lenguaje poético."⁵⁸

Otro de sus planteamientos relevantes es considerar que la obra poética es: "[...] una estructura funcional, y sus diferentes elementos no pueden comprenderse fuera de su relación con el conjunto [...] En la lengua poética pueden actualizarse los elementos acústicos, motores y gráficos de un lenguaje dado[...]"⁵⁹.

El término estructuralismo ha sido polemico e impreciso, desde su origen en la lingüística. Emile Benveniste plantea que: "[...] no es tanto estructura el término que en adelante aparece como esencial, cuanto el adjetivo estructural, para calificar la lingüística. Estructural trajo en seguida estructuralismo y estructuralista."⁶⁰

Con el nombre de estructuralistas, en la década de los sesenta en Francia, se ha denominado a un grupo de intelectuales que han intentado aplicar el modelo metodológico de la lingüística a los estudios literarios. La figura más destacada ha sido Roland Barthes, quien a su vez considera que: "[...] el nombre de estructuralismo debería reservarse hoy para un movimiento metodológico que reconoce específicamente su vínculo directo con la lingüística."⁶¹

58. Ibidem, p. 47.

59. Ibidem, p. 47-48.

60. Emile Benveniste. Op. Cit. p. 91.

61. Jonathan Culler. Op. Cit. p. 357.

Las teorías poéticas originadas a partir de estos planteamientos teóricos y metodológicos, han sido agrupadas en lo que se conoce como poética estructuralista o poética lingüística, en la que además de Roland Barthes, teóricos como Roman Jakobson y Tzvetan Todorov, son algunos de los más destacados, que han aplicado los modelos lingüísticos al análisis de textos literarios.

En el siguiente capítulo se describen los aportes más importantes que han realizado a la poética estructural estos teóricos, y la manera personal en que han aplicado el modelo lingüístico al análisis de textos; destacando en especial su contribución metodológica al análisis estructural de la novela.

2.1.3 Poética estructuralista y análisis estructural de la novela.

La poética estructuralista enfoca el estudio de la literatura a partir de modelos lingüísticos, en un intento por describir las convenciones del lenguaje que hacen posible la obra literaria, con lo que evitan el comentario y la interpretación temática de los textos.

Jonathan Culler, en su libro Poética estructuralista⁶², analiza los principales aportes aplicados al estudio de la literatura y menciona que son tres las influencias lingüísticas más importantes, que se suman a la de Ferdinand De Saussure⁶³. La de Jakobson y Trubetzkoy porque: [...] realizan lo que Levi-Straus llamó la <<revolución fonológica>> y proporcionan el que para los estructuralistas posteriores, fue el modelo más claro del método lingüístico."⁶⁴ Según Culler, la fonología muestra la naturaleza sistemática de los fenómenos más familiares y distinguió el sistema de su realización.

Del lingüista Hjelmslev y la escuela de Copenhague se aplicó la tesis de que: "[...] para cada proceso existe un sistema correspondiente, por el cual el proceso puede analizarse y describirse mediante un número limitado de premisas [...]. Esta tesis

62. Ibidem.

63. Ferdinand De Saussure. Op. Cit.

64. Jonathan Culler. Op. Cit. p. 20.

pasó a ser uno de los axiomas del método estructural."⁶⁵

Emile Benveniste fue otra de las figuras influyentes, ya que los artículos sobre temas lingüísticos, que contiene su texto Problemas de lingüística general ⁶⁶ fueron ampliamente difundidos entre los estructuralistas. Culler menciona que este texto: "[...] proporcionó a los estructuralistas descripciones lucidas del signo y de los niveles y relaciones de la lingüística, sus análisis de una serie de subsistemas -los pronombres personales y los tiempos verbales- fueron adoptados directamente por los estructuralistas en sus estudios de la literatura."⁶⁷

En el presente trabajo esta influencia es relevante, porque los aportes lingüísticos de Benveniste, enriquecen al grupo de retóricos estructuralistas, autodenominado Grupo "M", en lo que se refiere sobre todo al artículo titulado "Los niveles del análisis lingüístico" ⁶⁸, en el que se basan para elaborar la taxonomía retórica que utilizo en esta investigación.

La separación que realiza De Saussure entre lengua y habla, significante y significado, entre estudio diacrónico y sincrónico de la lengua, son otros de los conceptos empleados en el análisis estructural. La diferencia entre las relaciones sintagmáticas y

65. Ibidem. pp. 20-21.

66. Emile Benveniste. Op. Cit.

67. Jonathan Culler. Op. Cit., p. 21.

68. Emile Benveniste. "Los niveles del análisis lingüístico" en Problemas de lingüística general 1. pp. 118-130.

paradigmáticas en la lengua, ha permitido explicar los contrastes significativos y las combinaciones permitidas y prohibidas .

Las relaciones que son más importantes en el análisis estructural, son las oposiciones binarias, que han permitido establecer las clases distintivas. Según plantea Culler: "Los estructuralistas han seguido en general a Jakobson y han adoptado la oposición binaria como operación fundamental de la mente humana, básica para la producción de significado."⁶⁹ Según este autor, la ventaja del binarismo es que nos permite clasificar cualquier cosa y ordenar los elementos mas heterogéneos. En, este tipo de relaciones también se basa la taxonomía retórica que el Grupo "M" propone en su Retórica general.⁷⁰

En el análisis estructural de textos hay diferentes enfoques que dependen directamente, de la interpretación y aplicación que cada teórico ha realizado del modelo lingüístico. Así por ejemplo, Roman Jakobson en su texto Lingüística y poética⁷¹, considera que la literatura es un arte verbal y que el objetivo principal de la poética es la diferencia específica de ese arte verbal con respecto a otras artes. Según él, la poética debe responder a la pregunta: "¿Qué hace que un mensaje verbal sea obra de arte?"⁷² y plantea que:

69. Jonathan Culler. Op. Cit. p. 31.

70. Grupo "M" . Retórica general.

71. Roman Jakobson. Lingüística y poética.

72. Ibidem. p. 28.

La poética trata de problemas de estructura verbal, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda la estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquella.⁷³

Otra de sus aportaciones a la poética estructural, es el precisar las diferentes funciones de la lengua, ya vislumbradas tanto por los formalistas rusos, como por el grupo de lingüistas del Círculo Lingüístico de Praga, del cual formé parte. En su texto Lingüística y poética⁷⁴, plantea que en todo acto de comunicación verbal, intervienen seis elementos: hablante, oyente, mensaje, contexto, código y contacto; y que el predominio de cada uno de esos seis elementos, determina una función diferente del lenguaje, y es así como se da lugar a la función emotiva, connotiva, poética, referencial, metalingüística y fática respectivamente.

En la función poética el mensaje es el elemento que predomina, el cual se centra en sí mismo. Jakobson aclara que: "Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio."⁷⁵ El aporte de Jakobson al análisis de textos literarios, se centra en el estudio lingüístico que realiza de la poesía.

73. Idem.

74. Ibidem.

75. Ibidem. p. 38.

Del extenso número de teóricos literarios, que se ocupan del análisis estructural del relato, comento en este esbozo teórico, el trabajo realizado por dos de ellos, Roland Barthes y T. Todorov, cuyos elementos teóricos y metodológicos, empleo en el análisis de la novela que me ocupa.

Barthes, Todorov y el anteriormente citado Jakobson, han puesto en claro la diferencia que existe entre la crítica literaria y los estudios literarios, en los que han intentado encontrar un estatus científico.

Barthes en su texto Crítica y verdad⁷⁶ se ocupa de plantear la diferencia entre la crítica y los estudios literarios a los que incluye dentro de lo que denomina ciencia de la literatura, explicando que:

Esta ciencia tendrá dos grandes territorios, según los signos que habrá de tratar, el primero abarcará los signos inferiores a la frase, tales como las antiguas figuras, los fenómenos de connotación, las «anomalías semánticas» etc., en resumen, todos los rasgos del lenguaje literario en su conjunto; el segundo abarca los signos superiores a la frase, las partes del discurso de donde pueden inducirse una estructura del relato, del mensaje poético, del texto discursivo, etc. Grandes y pequeñas unidades están evidentemente en una relación de integridad [...]

Las unidades pequeñas a las que se refiere Barthes y que se incluyen en el análisis del relato, son precisamente las figuras

76. Roland Barthes. Crítica y verdad.

77. Ibidem. pp. 63-64.

retóricas de la narración. Los signos o unidades superiores del relato, se pueden describir en tres niveles: el nivel de las funciones, de las acciones y de la narración, según lo plantea este autor en el artículo titulado "Introducción al análisis estructural del relato."⁷⁸

Por su parte, Tzvetan Todorov en su artículo " Las categorías del relato literario", al igual que los teóricos mencionados, considera que: "[...] en lugar de proyectar la obra sobre otro tipo de discurso se la proyecta aquí sobre el discurso literario. Se estudia, no la obra, sino las virtualidades del discurso literario que la han hecho posible; es así como los estudios podrán llegar a ser una ciencia de la literatura."⁷⁹

Este escritor considera que los estudios literarios deben enfocarse a la literariedad y no a la literatura, es decir, a aquello que hace de una obra un texto literario. También plantea que: "[...] la poética se define como una ciencia de la literatura y se opone al mismo tiempo a la actividad de la interpretación de obras individuales (que tiene que ver con la literatura pero que no es ciencia) y a las otras ciencias —como la psicología o la sociología— por cuanto ella instituye a la literatura misma como objeto de conocimiento, mientras que anteriormente se la

78. Roland Barthes. "Introducción al análisis estructural del relato" en Análisis estructural del relato.

79. Tzvetan Todorov. " Las categorías del relato literario" en Análisis estructural del relato. p. 159.

consideraba como una manifestación, entre otras, de la psique o de la sociedad."⁸⁰

En el prefacio del texto Literatura y significación, Todorov explica su propuesta de análisis estructural del relato, comentando lo siguiente : "Distingo tres aspectos de toda narración: verbal, sintáctico y semántico, resultantes respectivamente de un análisis retórico, narrativo o temático."⁸¹

Segun Todorov, el aspecto verbal: "[...] suscita dos grandes grupos de las propiedades estilísticas (los registros verbales) y el de los puntos de vista (las visiones), uno y otro grupo se relacionan con la enunciación. En lo concerniente al estilo, afirmo la necesidad de crear una tipología de los registros verbales [...]"⁸²

En el análisis de los registros verbales o registros del habla, se incluyen las figuras retóricas, que él clasifica en "Tropos y figuras"⁸³. En este artículo realiza una taxonomía de las antiguas figuras retóricas, también con criterio estructuralista.

En resumen, el análisis estructural de la novela incluye el análisis retórico, que se puede realizar en los niveles de la

80. Tzvetan Todorov. ¿Qué es el estructuralismo? Poética, pp.122-123.

81. Tzvetan Todorov. Literatura y significación, p. 16.

82. Idem.

83. Ibidem, pp. 202-231.

lengua: fónico, morfológico, sintáctico y semántico, y en las estructuras del relato. Este último análisis ha sido estudiado por la narratología, corriente de teoría literaria cuyas bases también son estructurales.

Los siguientes capítulos se enfocan a describir los antecedentes históricos de la retórica, hasta llegar a la revaloración que realiza la poética estructural y su aplicación en el análisis retórico de la novela.

2.2 Retórica y novela.

2.2.1 Origen y degradación de la retórica clásica.

La retórica es una disciplina muy antigua, que nace en Grecia en el siglo V A.C. Formaba parte importante de la educación de la clase en el poder y era indispensable en la carrera política, pues tenía la función de: "[...] elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y persuasivos."⁸⁴ Desde esa época se sistematizaron los procedimientos para idear, construir, memorizar y pronunciar los diferentes tipos de discursos, cuya finalidad era la formación del orador.

La oratoria antigua abarcó tres géneros del discurso oratorio:

[...] el forense o judicial o jurídico, el deliberativo o político y el demostrativo o panegírico o epidíctico[...]

El forense versa sobre la justicia o la injusticia de hechos pretéritos por un sujeto a quien se acusa o se defiende. Su finalidad es ventilar juicios y litigios delante de un juez [...]

El discurso deliberativo es propio de asambleas públicas y privadas. Discurre entre el consejo y la disuación. Se emplea para exhortar a los oyentes a tomar una decisión[...]

El discurso demostrativo constituye el elogio exaltante de las cualidades y la figura de un hombre público o bien el vituperio [...].⁸⁵

La elaboración y la pronunciación del discurso, correspondía a cuatro operaciones:

84. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p.421.

85. Ibidem. pp. 421-422.

[...] "inventio", "dispositio", "elocutio", y "actio". La inventio abarca la concepción del discurso, el hallazgo de las ideas generales, los argumentos, los recursos persuasivos [...]

La "dispositio" organiza lo hallado en la "inventio" distribuyéndolo en ciertos apartados o partes: "exordio" (con proposición, división e insinuación); narración y argumentación (que contiene confirmación y refutación), y epílogo (con peroración).

La "elocutio" analiza cuanto atañe a verter la argumentación en oraciones gramaticalmente correctas en forma precisa y clara, con objeto de que sirvan para convencer, y en forma elegante con el objeto de que logren causar un impacto psicológico que sirva a la persuasión. La elegancia se logra mediante el empleo de figuras (metaplasmos, metataxas, tropos y figuras de pensamiento, es decir, en una parte de la "elocutio" (la "elocutio") se eligen las expresiones incluyendo las figuras y se redacta o se construye el texto (en la compositio). En la actualidad suele llamarse retórica solamente a esta parte de la "elocutio", el lenguaje figurado, es decir, a la parte denominada "electio" que normaba la elección de los giros verbales que individualizaban el discurso y determinaban la producción de efectos estilísticos.

La "actio", "hipocrisis" o "pronuntatio" era la puesta en escena del orador al recitar su discurso.⁸⁶

A lo largo de la historia, la retórica sufrió un proceso de degradación que obedeció a los motivos políticos que José María Pozuelo menciona en el texto Teoría del lenguaje literario:

[...] la Retórica era un Arte Oratoria, vinculada a una finalidad práctica y a un público concreto: la persuasión del oyente en los foros públicos de las democracias griegas. Como Miguel Dolc (1947) ha señalado y confirmado Barthes (1970 a), Todorov(1947), Ricoeur

86. Ibidem, pp. 422-423.

(1977), etc., el advenimiento de la crisis del Senado al finalizar las democracias y crecer la fuerza del Imperio/Monarquía trajo consigo la pérdida del sentido de la Retórica. Dejó de ser la Retórica un Arte de la Persuasión y formación del orador para ese fin y con ello pierde su función de arte discursivo para convertirse en un arte elocutivo: su función es cada vez más interior al propio lenguaje [...] la pérdida de la democracia cambió la función social de la Retórica y con ese cambio se originó una nueva ciencia: de ser una ciencia del texto oratorio pasó a ser una ciencia de la palabra, una ciencia netamente verbal.

El otro tipo de motivos de la degradación de la Retórica es la simplificación que la difusión escolar fue imprimiendo. La Retórica pasó a ser una pedagogía sobre los medios de ornamento verbal[...]

2.2.2 Revaloración actual de la retórica.

Desde principios de este siglo, la retórica ha sido revalorada en relación con el discurso literario. Los teóricos de este arte, Tzvetan Todorov⁸⁸ y el Grupo "M"⁸⁹, entre otros, basándose en la herencia de la retórica clásica, en la lingüística estructural y en lo que ellos han denominado poética o ciencia literaria, efectuaron una reclasificación de las figuras retóricas, bajo criterios lingüísticos.

La retórica clásica heredó importantes elementos teóricos a la poética estructural, nacida a principios de este siglo, como ya se ha mencionado, pues muchos de los problemas que esta reciente disciplina ha planteado en relación al texto literario, fueron abordados por la retórica clásica, en relación con el texto oratorio.

Además de la tipología de figuras de la electio, esta disciplina aportó a la poética estructural, los siguientes planteamientos teóricos, que José María Pozuelo menciona en el texto ya citado:

[...]la Retórica ha proporcionado a la teoría literaria actual todo un horizonte teórico, una óptica, una manera de ver y entender lo literario, que se ha proyectado -a menudo de manera subyacente- sobre gran parte de las escuelas de poética lingüística. Es lo que antes llamaba el legado de un paradigma teórico. Este paradigma tiene dos postulados fundamentales que Occidente ha heredado de

88. Tzvetan Todorov. Literatura y significación.

89. Grupo "M". Op. Cit.

la tradición retórica: "[...] la teorización sobre el lenguaje literario se ha hecho desde el interior del lenguaje mismo [...] lo importante es que lo retórico y por extensión lo literario, será visto como lenguaje. La Retórica instituye como paradigma teórico el de la oposición lengua literaria versus lengua gramatical [...] la Retórica trazó como medio de investigación la poesía como lenguaje, enfrentándolo al lenguaje gramatical normal o estándar. Ya veremos como esta óptica será una constante en las teorías poéticas de nuestro siglo [...]. El segundo postulado del paradigma teórico legado por la Retórica es la noción de desvío, de amplia fortuna en la crítica lingüística de este siglo. Del enfrentamiento entre lenguaje retórico y lenguaje gramatical o posición del cuerpo en movimiento al del reposo, se deduce que el primero supone un voluntario apartamiento respecto a la norma de la gramática y que los recursos verbales de la lengua literaria son modificaciones de la norma lingüística común [...]. Esta óptica implica una interpretación unitaria subyacente a las diferentes tipologías de figuras y supone también una perspectiva sobre la lengua literaria de hondas ramificaciones en nuestro siglo[...]"⁹⁰

De los aportes de la retórica clásica antes mencionados, a la teoría literaria elaborada por el estructuralismo, el que resulta más relevante para los fines de este trabajo, es el relacionado con la ordenación y clasificación que realizaron de los ornamentos de la "Elocutio" en "[...] una serie de distinciones binarias[...]"⁹¹, según Barthes; distinguiendo entre Retórica (arte del buen decir) y Gramática (uso correcto del lenguaje); entre figuras de dicción (se dan en el plano del significado) y

90. José María Pozuelo. Op. Cit., pp. 16-17.

91. Roland Barthes. Citado por J.M. Pozuelo en Teoría del lenguaje literario .p. 171.

figuras de pensamiento (se dan en el plano del significante).

José María Pozuelo en su texto Teoría del lenguaje literario⁹² plantea que los retóricos clásicos se sirvieron de cuatro operaciones lógicas para su clasificación: adición, supresión, variación del orden y sustitución. Los tropos se originan por sustitución y constituyen las figuras de pensamiento; las figuras propiamente dichas se originan por adición, supresión y variación del orden y constituyen las figuras de dicción.

Este autor opina que:

Tan grande ha sido el acierto tipológico de la Retórica que las reformulaciones actuales se han construido en realidad sobre estos cimientos. La mayor parte de las neoretóricas admiten e incorporan las principales divisiones (como la de figuras y tropos) y en cuanto al inventario de recursos no añaden mucho salvo terminologías.⁹³

Con el nombre de neoretóricos se ha designado al grupo de teóricos estructuralistas que se han abocado a la revaloración y estudio de la retórica, bajo criterios lingüísticos; entre ellos se encuentran Tzvetan Todorov y el Grupo "M" o Grupo de la Universidad de Lieja, por nombrar a los autores, cuyas metodologías se emplean en este trabajo.

Todorov en su artículo "Tropos y figuras"⁹⁴, parte del

92. José María Pozuelo. Op. Cit.

93. Ibidem. p. 172.

94. Tzvetan Todorov. "Tropos y figuras " en Literatura y significación.

inventario de Fontanier ⁹⁵, retórico del siglo XIX y ordena las figuras tomando en cuenta la relación que existe entre las figuras y el lenguaje ordinario: "Hay pues, dos grandes grupos de tropos: los que presentan una anomalía lingüística y los que no contienen ninguna. Llamaremos al primer grupo anomalías, al segundo figuras (en el sentido restringido de la palabra); el primer grupo es evidentemente una subclase del segundo."⁹⁶

Para Todorov, las anomalías transgreden una regla lingüística: "Según el carácter de esa regla, distinguiremos cuatro grupos de anomalías que se relacionan con los siguientes dominios: la relación sonido-sentido, la sintaxis, la semántica y la relación signo-referente."⁹⁷

La clasificación retórica en la que básicamente descansa el análisis de la novela que me ocupa, es la elaborada por el Grupo "M" o Grupo de Lieja en su Retórica general.⁹⁸ Este grupo de retóricos estructuralistas realiza una relectura de la "elocutio" clásica bajo criterios lingüísticos. Asumen los planteamientos de Jakobson sobre las diferentes funciones de la lengua, pero optan por denominar a la función poética, "función retórica".⁹⁹

95. Pierre Fontanier. Les figures du discours.

96. Tzvetan Todorov. Literatura y significación, p. 223.

97. Idem.

98. Grupo "M". Op. Cit.

99. Ibidem, p. 61.

Ordenan las figuras y tropos de la retórica clásica, según las cuatro operaciones retóricas que definen el modo de funcionamiento de cada figura: supresión, adjunción, supresión-adjunción y permutación. Las tres primeras son operaciones sustanciales que alteran la sustancia misma de las unidades, la última es una operación relacional, que altera su posición únicamente. Aplican la distinción que realiza la lingüística estructural entre expresión y contenido, así como la teoría de los niveles elaborada por el lingüista Emile Benveniste, quien distingue el nivel morfológico, sintáctico, semántico y referencial. Así mismo, por medio de las oposiciones binarias jerarquizan las unidades de significación, representándolas en forma de árboles.

Estos teóricos operan con los conceptos de "grado cero" y de "desvío". Asumen que las figuras retóricas son producto de una desviación de la norma lingüística o grado cero. Estos conceptos operatorios serán precisados en el capítulo destinado al método.

Cabe señalar, que el Grupo "M" no se ha limitado a realizar la sistematización de la antigua retórica desde la perspectiva estructural, sino también han transportado todo el sistema de las figuras retóricas, del campo lingüístico en que se aplican al análisis dentro de los límites de la oración, al campo semiológico que rebaza tales límites; es decir a un área semántica transoracional, pues consideran que el discurso poético se sitúa más allá de la oración. Bajo esta perspectiva, este grupo de retóricos identifican y describen figuras retóricas en el nivel de las

funciones, los actantes, los interlocutores, la temporalidad la espacialidad y el punto de vista del narrador; es decir, establecen la existencia de figuras retóricas en todos los niveles del relato. Plantean que el mecanismo productor de estas figuras, es el mismo que se da en las figuras retóricas a nivel oracional.

2.2.3 Análisis retórico de la novela.

El análisis retórico de la novela es muy reciente, primero que nada, porque el género novela es tardío en la literatura occidental. En lengua española la primera y además gran novela El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha¹⁰⁰ fue publicado por primera vez en 1605; y en Latinoamérica la primera en su género, El periquillo sarniento¹⁰¹ de José Joaquín Fernández de Lizardi, se publicó en 1816. Por tanto, podemos hablar de un análisis retórico del relato sólo a partir de la reciente revaloración que los estructuralistas realizaron de la retórica clásica, que dio lugar a la reelaboración de taxonomías retóricas con criterio lingüístico, aplicadas al análisis de textos narrativos.

Helena Beristáin en su libro Análisis estructural del relato literario¹⁰², recopila varios de los más importantes criterios en el análisis estructural de los relatos: Propp, Tomachevski, Jakobson, Greimas, Todorov, Bremond, Benveniste, Barthes, el Grupo "M", Genette, Van Dijk, Segre, etc. La autora selecciona y ordena sus criterios de análisis literario y elabora un texto en el que sintetiza y aplica la teoría y la metodología estructural de estos autores.

Es así como la autora plantea un cuadro sinóptico en el que

100. Miguel De Cervantes Saavedra. Obras completas. Tomo II.

101. José Joaquín Fernández de Lizardi. El periquillo sarniento.

102. Helena Beristáin. Análisis estructural del relato literario.

presenta las propuestas de Todorov del artículo "Las categorías del relato literario"¹⁰³, en el que divide los elementos y niveles del relato en dos grandes planos: el plano de la historia, referido al hecho relatado o proceso de lo enunciado, cuyos protagonistas son los personajes, y el plano del discurso que se refiere al hecho discursivo o proceso de la enunciación, cuyos protagonistas son el locutor y el oyente o el narrador y el virtual lector. El plano de la historia tiene dos niveles: el de las funciones y el de las acciones. El plano del discurso abarca el tercer nivel que incluye la temporalidad, la perspectiva del narrador, las estrategias de presentación del discurso, las isotopías y por último la retórica del relato.

En la retórica del relato se incluyen las figuras que se presentan en los diferentes niveles de la lengua y las que se presentan en las estructuras del relato. Los planteamientos teóricos de esta última parte del análisis del relato, provienen de la teoría retórica estructuralista que expone el Grupo "M" en su Retórica general.¹⁰⁴

El análisis retórico en el relato y por lo tanto en la novela, se realiza en el plano del discurso, abarcando las figuras retóricas que se dan tanto a nivel lingüístico oracional,

103.Tzvetan Todorov. "Las categorías del relato literario" en Análisis estructural del relato.

104.Grupo "M". Op. Cit.

como en las estructuras narrativas, en donde se rebasan los límites de la oración y se entra en el campo semiológico. Esta parte de la retórica ha sido estudiada por la neoretórica de carácter textual, en donde se pretende desarrollar la "Inventio" y la "Dispositio" clásicas, para llegar a una retórica general textual.

2.3 Transgresión lingüística y literatura.

Como ya se comentó en anteriores capítulos, algunos teóricos de la poética estructuralista asumen que la lengua literaria se opone a la lengua gramatical, porque la primera implica un desvío respecto a la norma lingüística, norma gramatical, lengua común, o como ha sido denominada por el Grupo "M", desvío del grado cero de poeticidad: "[...] todo desvío percibido por un destinatario se le atribuye inmediatamente una significación. Fuera incluso de la naturaleza del desvío, el solo hecho del desvío esta cargado de sentido: significa precisamente Retórica, es decir, Literatura, Poesía, Humor, etcetera." 105

Otros teóricos que ubican a la literatura dentro de la concepción desviacionista, han utilizado sinónimos para designar el mismo fenómeno: "Entre los equivalentes propuestos, a menudo inocentes, se pueden observar abuso (Valéry), violación (J.Cohen), escándalo (R. Barthes), anomalía (Todorov), locura (L. Aragón), desviación (L. Spitzer), subversión (J. Poytard), infracción (M. Thiry) [...]"¹⁰⁶

Como ya se mencionó en anteriores capítulos, la concepción de la lengua como desvío, es uno de los legados teóricos de la retórica clásica. Ahora bien, el enfrentamiento de la lengua literaria a la lengua gramatical, permite su caracterización; de -----

105. Grupo "M". Op. Cit.

106. Ibidem, p. 51.

esta manera Helena Beristáin en su Guía para la lectura comentada de textos literarios ¹⁰⁷ la caracteriza oponiéndola a lo que ella denomina lengua práctica.

Según expone, la lengua práctica soporta perfectamente la paráfrasis, porque no hay una gran cohesión entre significantes y significados. Por el contrario el poema es imparafraseable, la paráfrasis lo borra y lo sustituye; el significado poético es inseparable de sus significantes.

La lengua práctica, sobre todo en su modo de manifestación teórico, es decir, la lengua científica, tiende a ser unívoca, debe tener un solo significado preciso, la ambigüedad es el peor de los defectos, porque dificulta o impide comprobar la información. Por el contrario, la lengua poética es esencialmente ambigua y equívoca.

La lengua práctica está orientada hacia el referente, la lengua poética, siguiendo a Jakobson, se orienta hacia sí misma, la realidad se sustenta en su propia estructura lingüística. La lengua poética, a diferencia de la lengua práctica, posee una gran capacidad de síntesis.

El modelo de la lengua escrita en su función teórica o científica, se produce sujetándose a restricciones y esquemas de la gramática, es una lengua apegada a patrones automatizados. La lengua poética está elaborada de manera no automatizada. Siguien-

107. Helena Beristáin. Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte 1.

do los planteamientos del formalista ruso Shklovski, la lengua literaria está sembrada de rasgos inesperados que liberan al lenguaje del automatismo perceptivo, dichos rasgos constituyen desviaciones y transgresiones respecto a las normas gramaticales. Bajo esta perspectiva, se puede decir que la literatura tiene el poder de liberar al lenguaje de las restricciones y normas que impone la gramática de los textos escritos con una función práctica, así mismo también los libera de las convenciones literarias vigentes, puesto que también estas últimas han surgido como producto de la transgresión de normas literarias, lo que implica desviación de desviaciones.

Los textos literarios recurren a ambos tipos de desviaciones, pues son el medio por el que el escritor rompe el automatismo verbal e inaugura formas de expresión novedosas, que dotan a las palabras y al texto de nuevos significados.

Jean Cohen en su texto Estructura del lenguaje poético¹⁰⁸ plantea que una desviación es un hecho de estilo que permite al escritor expresar su interpretación personal del mundo, por lo que el estilo es una desviación que: "[...] en literatura posee un valor estético[...]"¹⁰⁹

En resumen, el concepto transgresión lingüística en literatura, según la poética estructuralista, está planteado como una de las características que singularizan al lenguaje literario en -----

108. Jean Cohen. Estructura del lenguaje poético.

109. Ibidem. p. 15.

su función poética y lo contraponen al lenguaje práctico o científico en su función referencial. Se aplica para liberar a la lengua del automatismo verbal y para darle una dimensión estética, pues toda transgresión o desvío lingüístico o tipográfico en literatura, persigue efectos poéticos.

2.3.1 Figuras retóricas y teoría de la desviación.

El análisis retórico en el relato como en otros géneros literarios, presenta un problema teórico y metodológico, que ha sido ampliamente discutido por estudiosos de la literatura como Jakobson¹¹⁰, Todorov y Ducrot¹¹¹, J. Cohen¹¹², el Grupo "M"¹¹³, etc. y que considero pertinente exponer, para aclarar el enfoque metodológico de este trabajo.

Como ya se planteó en anteriores capítulos, desde la antigüedad se asumía que las figuras retóricas eran desviaciones de la manera normal de hablar y de escribir. En base a esta concepción, los retóricos clásicos elaboraron una clasificación de las diferentes desviaciones a las que se llamaron "licencias poéticas" y más tarde figuras retóricas, nombre con el que se les conoce actualmente. Eran consideradas formas toleradas de apartamiento de la gramática de la lengua y con ellas se singularizaban las obras del escritor y se persuadía al oyente o lector. Las alteraciones a la gramática que se practicaban por ignorancia o descuido en el uso vulgar de la lengua, fueron llamadas "solecismos" y "barbarismos" y se consideraban vicios.

Esta concepción desviacionista de la retórica clásica, ha

110. Roman Jakobson. Citado por Helena Beristain en Diccionario de retórica y poética. p. 143.

111. Ducrot y Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.

112. Jean Cohen. Op. Cit.

113. Grupo "M" .Op. Cit.

pasado de manera polémica a la teoría literaria actual y a las nuevas reelaboraciones, tipologías y clasificaciones de las figuras retóricas de la "Elocutio" clásica. Bajo este sentido, la lengua literaria es considerada una desviación de la lengua estándar o común, lo que implica su apartamiento, desvío o transgresión de las normas que rigen el uso comunicativo y cotidiano del lenguaje. Las figuras retóricas serían también transgresiones o modificaciones "[...] de una expresión original considerada normal."¹¹⁴

Ducrot y Todorov exponen las objeciones que se han hecho a la teoría de la desviación, aplicada tanto al mecanismo productor de las figuras retóricas, como a la búsqueda de la especificidad del discurso literario, argumentando que: "[...] muchas figuras no son desvíos, sino con relación a una regla imaginaria, según la cual "[...] el lenguaje debería de carecer de figuras."¹¹⁵

De esta manera, no todas las figuras son desvíos, ni todos los desvíos son figuras. Así por ejemplo, el asinetón y el polisinetón no pueden considerarse como desviaciones de la lengua en su función práctica, pues son utilizados de manera muy común, y por eso al hacer uso de ellos, el lenguaje poético no contradice ninguna regla particular. Otra de las objeciones que plantean estos teóricos es que: "[...] la definición de figura

114. Ducrot y Todorov. Op. Cit., p. 315.

115. Idem.

como desvío es incompleta, mientras no se nombre la diferencia específica."¹¹⁶

Lo anterior ofrece una gran dificultad, ya que en la mayoría de los casos es difícil y cuestionable determinar la norma respecto de la cual se produce la desviación, pues como expone Helena Beristáin: "[...] las lenguas naturales no poseen un estatus normalizado, sino que en su manifestación correspondiente al habla común, se presentan como polisémicas."¹¹⁷ Por lo que para establecer la desviación primeramente se tendría que precisar la norma lingüística a la que el lenguaje poético está infringiendo, lo cual como ya se planteó, ofrece una gran dificultad.

A la teoría de la desviación, se opone la teoría de Roman Jakobson, quien considera a los fenómenos retóricos "[...] dentro del ámbito de una gramática más amplia y permisiva ("gramática de la poesía")."¹¹⁸ Siguiendo esta misma orientación, Samuel Levin¹¹⁹ propone construir una gramática exclusivamente para la poesía, pues según esto, en la poesía se eliminan las restricciones que operan sólo dentro del lenguaje poético.

Para concluir, Ducrot y Todorov consideran que: "[...] la teoría del desvío fracasa en el nivel de las explicaciones, pero

116. Ibidem, p. 315.

117. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética, p. 142.

118. Citado por Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética, p. 143.

119. Samuel Levin. Estructuras lingüísticas en poesía.

puede lograr algunos éxitos en el nivel de la descripción."¹²⁰
Por lo que esta teoría resulta de gran utilidad para la sistematización de los fenómenos retóricos y en la identificación y descripción de los mismos en el análisis de textos. Por esta razón el enfoque metodológico del presente trabajo está basado en la teoría de la desviación, en la que propone Todorov que "[...] cada figura podrá describirse como la transgresión¹²¹ de una regla particular del lenguaje."¹²²

120. Ducrot y Todorov. Op. Cit. p. 316.

121. El subrayado es mío.

122. Tzvetan Todorov. Literatura y significación. p. 219.

2.4 Método estructural y clasificación de las figuras retóricas.

El método estructural es el resultado de la interpretación y aplicación que cada teórico ha realizado del modelo lingüístico para el análisis de textos literarios. En el caso de Grupo "M" los elementos utilizados del modelo lingüístico para la clasificación de figuras que plantea en su Retórica general¹²³ se basan en la teoría de los niveles de la lengua de Emile Benveniste, en las oposiciones binarias, en la dicotomía saussuriana significante / significado, palabra / frase, en la diferenciación del lingüista Hjelmslev entre expresión / contenido y en las cuatro operaciones de las que se sirvió la "Elocutio" clásica para la clasificación de figuras y tropos: adición, supresión, variación del orden y sustitución. Estas cuatro operaciones permiten definir el modo de funcionamiento de cada figura y también permiten obtener su descripción.

Este grupo de retóricos opera con los conceptos de desvío y norma o grado cero: "Desde el punto de vista retórico, entendemos el desvío como alteración notada del grado cero."¹²⁴ Para ellos sólo son retóricas las operaciones que persiguen efectos estéticos.

De acuerdo con lo anterior, cada figura retórica, según sus

123. Grupo "M". Op. Cit.

124. Ibidem. p. 86.

propiedades lingüísticas, se agrupa, para su clasificación en alguno de los siguientes cuatro dominios:

a) Dominio de los metaplasmos: este dominio es el de las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro y gráfico de las palabras y de las unidades del orden inferior a la palabra.

b) Dominio de las metataxis: es el dominio de las figuras que actúan en la estructura de la frase.

c) Dominio de los metasemas: un metasema es una figura que reemplaza un semema por otro.

d) Dominio de los metalogismos: es en parte el dominio de las antiguas figuras de pensamiento, que modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están sometidas a restricciones lingüísticas.

El Grupo "M" en su Retórica general¹²⁵, denomina metábolos a todas las figuras retóricas, cualquiera que sea el dominio de la lengua que se vea afectado por ellas: gráfico, fónico, fonológico, morfo-sintáctico, semántico, lógico.

Los elementos que han sido considerados metagrafos en la novela Rayuela, por violar la forma gráfica de la escritura, son metaplasmos que actúan sobre la forma de la expresión, en tanto que manifestación fónica o gráfica, por tanto, su efecto retórico en la escritura es a nivel de la lengua, porque alteran el significado y no el significado, la expresión y no el contenido.

125. Idem.

2. 4. 1 Los metagrafos y la estructura retórica de Rayuela.

La escritura de Rayuela se singulariza por su riqueza retórica; la abundancia de figuras afectan todos los niveles de la lengua: gráfico, fónico-morfológico, sintáctico, semántico y lógico, y se presentan tanto en el plano de la expresión como del contenido. Pero aquellas figuras que violan el código gramatical son percibidas por el lector, como verdaderas transgresiones a la lengua, por la propuesta antigramatical que implican. De tal manera que no hay uno solo de los 155 capítulos que estructuran la novela, en donde no aparezca algún metaplasmo (neologismos, onomatopeyas, invenciones, el giglico o las jitanjáforas, préstamos de diferentes idiomas, metagrafos, etc.), y alguna metataxis (elipsis, digresiones, enumeraciones, reduplicaciones, paréntesis, coloquialismos, etc.).

Podemos decir que la estructura de esta extensa novela, es de gran complejidad retórica, debido a que las palabras, los enunciados y el texto están sobrecargados de figuras. Es frecuente encontrar superposición de ellas en una sola expresión. Así por ejemplo, en los préstamos o extranjerismos que se realizan en varios idiomas, pero sobre todo en inglés y en francés, abundan las transgresiones metaplásmicas superpuestas, lo que implica una transgresión dentro de otra. La irreverencia que Cortázar manifiesta ante la lengua española, la traslada también a otros idiomas.

Por lo anterior, he considerado que esta novela es susceptible de ser analizada desde una perspectiva retórica, aunque sin perder de vista lo que Aron Kibedi comenta en su artículo "Retórica y producción del texto": "El análisis retórico de un texto completo sería muy largo".¹²⁶ Por tal razón, el análisis textual que realizo en este trabajo de tesis, sólo se ha concretado a una sola figura metaplásmica, seleccionada por: a) presentarse de manera sistemática a lo largo de toda la novela, b) por la propuesta antigramatical que reviste, c) por el impacto visual que su transgresividad provoca y d) por lo novedosas y originales que resultan en el plano retórico.

Se parte de la idea de que los metagrafos son elementos significativos en la narración y que como unidades estructuralmente significativas, se correlacionan con las otras unidades también significativas, en la composición total de la novela.

Estas figuras se definirán por la posición que ocupan en la escritura y por las diferencias que como elementos estructurales tienen en relación con los otros elementos que conforman la novela. El análisis de los metagrafos nos revela su estructura y nos permite describir su sentido y significación dentro de la construcción global de la novela.

126. Aron Kibedi. "Retórica y producción de texto" en Teoría literaria. p. 263.

2. 4. 2 Método de análisis de los metagrafos.

Tomando en cuenta los mecanismos que originan las figuras retóricas: adjunción, supresión, supresión adjunción y permutación, que a su vez dan lugar a las operaciones sustanciales y relacionales, los metagrafos en Rayuela se clasificaron en dos grupos: Las faltas de ortografía y las transgresiones tipográficas, por lo que el análisis de cada una de ellas implicará precisar la operación retórica que la provoca, así como la descripción de la norma o grado cero del que se desvía. Al respecto el Grupo "M" considera que: "Todo lo que forma parte del código lingüístico constituye una norma, es decir un grado cero: ortografía, gramática, sentido de las palabras. A lo que añadimos el código <lógico> definido por la veracidad del discurso."¹²⁷

Se asumió que todo metagrafo en la novela, es un desvío retórico de la lengua gramatical y por tanto debe ser establecida la norma que transgrede. El Grupo "M" reconoce que precisar la norma a partir de la cual se desvía la expresión, es uno de los puntos delicados de la teoría del desvío, en la clasificación y descripción de las figuras. En Rayuela esto no ofrece ninguna complicación, porque las unidades seleccionadas y denominadas retóricamente metagrafos, violan de manera drástica la escritura gramatical (las faltas de ortografía), de tal forma que utilizan-

127. Grupo "M". Op. Cit. p. 82.

do alguna gramática normativa del español, se puede establecer la norma que transgrede dichas figuras. En relación con las transgresiones tipográficas que implican desviación de las convenciones narrativas, tampoco existe complicación para precisar la norma, pues además de que infringen la escritura gramatical, por lo novedosas y originales se convierten en verdaderos experimentos narrativos.

Cabe volver a hacer mención, que este análisis se limita a la descripción retórica de los metagrafos de la novela, así como a la descripción de la función que cumplen en el contexto semántico, pues son los mismos personajes y el narrador, los que dentro de la novela realizan las transgresiones a la lengua y a la literatura, en sus diálogos, en sus monólogos, en los supuestos textos que escriben, etc. Todo el análisis se realiza dentro del texto, sin recurrir a elementos que no formen parte de su estructura.

Tanto las faltas de ortografía, como las transgresiones tipográficas, por sus características han sido clasificadas en subgrupos. En el análisis se describe la operación retórica que las origina y la norma que se viola. Se transcriben los fragmentos textuales que las contienen y se da una explicación semántica de la intención que persiguen con cada transgresión los personajes o el narrador.

III

Análisis de los metagrafos en Rayuela.3.1 Descripción retórica y clasificación de los metagrafos en Rayuela.

El Diccionario de retórica y poética los describe como figuras:

[...] que afectan la forma gráfica del lenguaje sin alterar sustancialmente los fonemas. Puede consistir en una sustitución de grafías con el objeto de dar la impresión de un texto arcaico[...], o bien corresponder a una intención transgresora como en el caso de las faltas de ortografía.¹²⁸

Los metagrafos son metaplasmos que:

[...] únicamente existen en el espacio gráfico, la disposición de las letras o de otras figuras o de signos no grafémicos que se hallen combinados con ellos [...] con lo que interviene otra sustancia de la expresión, característica de otros sistemas de signos que acentúan el significado cuando son análogos, o bien lo atenúan cuando se les opone, por lo que podemos afirmar que afectan al significado.¹²⁹

Estas transgresiones lingüísticas en Rayuela son las que causan mayor impacto en el lector, pues se realizan a nivel visual, violando las normas de la escritura, no sólo de la lengua en su función práctica, sino también literaria, ya que antes de Rayuela la novela latinoamericana tendía a respetar las normas impuestas a los textos escritos, como la ortografía, el

128. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 317.

129. Ibidem. p. 318.

uso de signos de puntuación, de mayúsculas, el uso de los espacios tipográficos tendentes a la linealidad, etc.

Los textos narrativos anteriores a Rayuela se caracterizan por el respeto a la gramática normativa de la lengua escrita, por lo que el metagrafo como figura es una evidente transgresión a las normas de la escritura que establecen el respeto a la ortografía y al uso de convenciones tipográficas.

En un texto científico o en un texto escrito con una función práctica, estas violaciones al lenguaje son consideradas errores de escritura que pueden indicar la calidad formal de los escritos. En un texto literario estas violaciones son parte de la función poética de la lengua.

Los metagrafos en Rayuela se engloban en dos grupos: las faltas de ortografía y las transgresiones tipográficas.

3.2 Función y descripción retórica de los metagrafos dentro del contexto semántico de la novela.

3.2.1 Las faltas de ortografía.

a) Las faltas de ortografía por adición de grafía.

El mecanismo que las produce es la adjunción, pues se anexa el grafema h al inicio de palabras que la norma ortográfica no establece. Esta transgresión no es frecuente en el texto, sólo se presenta en los capítulos: 19, 21, 36, 48, 78, 90. El lector las fija porque a nivel visual es muy impactante y poco común encontrar faltas de ortografía en un texto literario.

Capítulo 19: Oliveira está acompañando de la Maga y de Rocamadour. El personaje reflexiona sobre la vida, sobre las palabras que nombran la vida y "[...] ya medio tomándose el pelo para estar más seguro de que no se iba en puras palabras."¹³⁰ comenta el narrador omnisciente, desortografía intencionalmente algunas de ellas, anteponiéndoles una hache, en un acto que revela su deseo de violar las convenciones gramaticales que imponen al usuario de la lengua reglas y normas:

Un cuadro amórfico en el que hay que buscar el ángulo justo (y lo importante de este ejemplo es que el hángulo es terriblemente hángulo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de

130. Julio Cortazar. Rayuela. p. 215.

Francisco I o en la batalla de Sinigaglia,
algo hincalificablemente basombroso).
(Cap.19, p. 215)

Capítulo 21: Olivera está en una biblioteca, saca un libro de Crevel, otro de Arlt y de Jarry y vuelve a recapacitar sobre las palabras. Entabla un monólogo escrito con los autores, en el que inicia la colocación de haches en palabras que no establece la norma ortográfica, en otro de sus intentos de lucha contra las imposiciones:

Me apasiona el hoy pero desde el ayer (¿me hapasiona, dije?, y es así como a mi edad el pasado se vuelve presente y el presente es un extraño y confuso futuro...¿Qué clase de presente sentían Mondrian mientras bailaba? Esas telas suyas, esa foto...Habismos.)
(Cap.21, p.231)

Capítulo 36: Oliveira sentado en un puente del río Sena, mirando el agua reflexiona sobre el kibbutz del deseo. Cuando piensa en la realización de esos deseos, empieza a escribir en una hoja de papel, palabras a las que les anexa una hache que infringe su correcta ortografía:

Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alcanzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Irmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro. Hojo, Horacio, hanotó Holiveira sentándose en el parapeto debajo del puente, oyendo los ronquidos de los clochards debajo de sus montones de diarios y arpilleras.

(Cap. 36, p. 354-355)

* En lo sucesivo se anotará sólo el capítulo y la página, al pie de las citas textuales de Rayuela (Edición de Andrés Amorós, 3a. ed. Cátedra. España. 1986), excepto cuando se incluyan en el texto.

Más adelante, en este mismo capítulo, acompañado ya de la clocharde, Oliveira reflexiona sobre las mentiras en las que se sumerge el hombre en sociedad, entre ellas la ebriedad, en la que según él, se puede vislumbrar un kibbutz. Según sus reflexiones, estas mentiras están solapadas por el lenguaje y el personaje-narrador anexa una hache a algunas palabras que son significativas para él. La ebriedad y las faltas de ortografía son transgresiones, la primera transgrede el orden social y las segundas el orden lingüístico impuesto por la sociedad al hombre:

Y era tan natural que en la sombra la mano de Emmanuele tanteara el brazo de Oliveira y se posara confiadamente, mientras la otra mano buscaba la botella y se oía el gluglú y el resoplar satisfecho, tan natural que todo fuese así absolutamente anverso y reverso, el signo contrario como posible forma de sobrevivencia. Y aunque Oliveira desconfiara de la hebridad, hastura cómplice del Gran Engaño, algo le decía que también allí había kibbutz, que detrás, siempre detrás había esperanza de kibbutz.

(Cap. 36, p. 361)

Capítulo 48: Ya en la Argentina, Oliveira reflexiona sobre la visita que hizo al Cerro: barrio uruguayo donde vivió la Maga antes de irse a París. Recuerda las veces que creyó verla en otras mujeres y contrasta su pasado en Europa con su presente en la Argentina "[...] cuerpo hinchado de cerveza y papas fritas."¹³¹ En esta ocasión vuelve a transgredir la ortografía anexando la hache a dos palabras que provocan sus reflexiones:

131. Julio Cortázar. Op. cit., p. 361.

[...]pero lo inquietaba una vaga satisfacción a la altura del estómago, esa respuesta felina de contentamiento que da el cuerpo cuando se ríe de las inquietudes del espíritu y se acurruca cómodamente entre sus costillas, su barriga y la planta de los pies.

(Cap. 48, p. 448-449)

Capítulo 78: Este capítulo pertenece a los "Capítulos prescindibles" que narran la vida de Oliveira cuando regresa a la Argentina.

Oliveira monologa sobre la vida que llevan Traveler y Talita y manifiesta la intención de transgredir la escritura de la palabra intimidad, que resume lo que él observa y envidia de sus amigos:

La intimidad de los Traveler. Cuando me despidió de ellos en el zaguán o en el café de la esquina, de golpe es como un deseo de quedarme cerca, viéndolos vivir, voyeur sin apetitos, amistoso, un poco triste. Intimidad, qué palabra, ahí nomás ganas de meterle la hache fatídica. Pero qué otra palabra podría intimar (en primera acepción) la piel misma del conocimiento, la razón epitelial de que Talita, Manolo y yo seamos amigos.

(Cap. 78, p. 557)

Oliveira continúa su monólogo en el que se recrimina lo sucedido en Europa y su deseo de penetrar en la intimidad de los Traveler. Es entonces cuando decide violar la ortografía, anexando a su escritura una hache en la palabra intimidad y en otras que también empiezan con la vocal i.

He aquí que por una parte te has desconectado deliberadamente de un vistoso capítulo de tu vida, y que ni siquiera te concedés el derecho a pensar en la dulce lengua que tanto te gustaba chamuyar hace

unos meses; te rompés literalmente para entrar en la intimidad de los Traveler, instalarte en los Traveler, circo incluido[...].

(Cap. 78, p. 557)

Más adelante, Oliveira con su característico cinismo, reflexiona sobre la abnegación de Gekrepten, anexando la hache a dos adjetivos que lo califican peyorativamente. Con esta expresión irónica y transgresiva el personaje manifiesta su repudio a sí mismo:

[...] que esa chica se ha estado informando en casa de los Traveler de mis derrotas ultramarinas, y entre tanto tejía y destejía el mismo pulóver violeta esperando a su Odiseo y trabajando en una tienda de la calle Maipú. Sería innoble no aceptar las proposiciones de Gekrepten, negarse a su infelicidad total. Y de cinismo en cinismo / te vas volviendo vos mismo. Hodoso Hodiseo.

(Cap. 78, p. 556)

Capítulo 84: Pertenece a los "Capítulos prescindibles" que narran la estancia de Oliveira en París. El personaje camina solo, monologando en tono desilusionado y triste, sobre la comunicación entre los hombres y sobre la búsqueda existencial. De manera irónica se recrimina así mismo, aplicando una hache a su apellido y a otras palabras:

Heste Holiveira siempre con sus hejemplos.

(Cap. 84, p. 570)

Capítulo 90: Este capítulo también forma parte de los "Capítulos prescindibles" que narran la estancia en París de Oliveira, quien en uno de sus comunes momentos de abulia e inactividad física, se somete a profundas reflexiones sobre la actividad política de los otros, como una de las tantas trampas que él repudia y evita.

En esta actitud del personaje, el narrador nos refiere los

juegos con los que se entretiene, transgrediendo las reglas del lenguaje escrito. Las palabras a las que añade una hache, simbolizan las búsquedas existenciales de este personaje, sumadas al placer que experimenta violando las reglas ortográficas, por la desconfianza que le tiene a las palabras que distorsionan las realidades que se pretende nombrar:

En esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: El gran hasunto, o la encrucijada. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. La hунidad hescribía Holiveira. El hego y el hotro.

(Cap. 90, p. 581)

Siguiendo estos mismos planteamientos existenciales, Oliveira continúa en su juego transgresivo al lenguaje, añadiendo hache a las palabras de las que se burla:

Pero todo era escindible y admitía en seguida una interpretación antagónica: a carácter pasivo correspondía una máxima libertad y disponibilidad, la perzosa ausencia de principios y convicciones lo volvía sensible a la condición axial de la vida (lo que se llama un tipo veleta), capaz de rechazar por haraganería pero a la vez de llenar el hueco dejado por el rechazo por un contenido libremente escogido por una conciencia o un instinto más abiertos, más ecuménicos por decirlo así.

Más hecuménico, anotó prudentemente Oliveira.

(Cap. 90, p. 582)

La ironía de Oliveira se desplaza de sí mismo a los otros. Cuestiona el papel de las madres y de los intelectuales y se burla de los valores sociales que exaltan el prestigio social de los individuos:

[...] como los hijos suelen ser la coartada de las madres para no hacer nada que valga la pena en la vida, como la erudición con antiojeras sirve para no enterarse de que en la cárcel de la otra cuadra siguen guillotinando a tipos que no deberían ser guillotinado. La falsa acción era casi siempre la más espectacular, la que desencadenaba el respeto, el prestigio y las hestatuas hecuestres[...] Lo malo, se decía Oliveira, es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa. Espectador activo. Había que hanalizar despacio el hasunto.

(Cap. 90, p. 583)

Al finalizar este capítulo, el narrador-personaje Oliveira, en tercera persona describe el vacío y soledad existencial en que vive. Añade haches nuevamente para burlarse de sí mismo y de las palabras que emplea.

Las mujeres empezaban por adorarlo (realmente lo hadoraban), por admirarlo (una hadmiración hilimitada), después algo les hacía sospechar el vacío, se echaban atrás y él les facilitaba la fuga, les habría la puerta para que se fueran a jugar a otro lado.

(Cap. 90, p. 584)

Esta clase de transgresiones lingüísticas siempre las realiza Oliveira, como un permanente intento de denunciar el carácter alienante y opresivo del lenguaje.

En la narración, Oliveira es el personaje más transgresor, no sólo por su postura ideológica, sino también por la vida que lleva al margen de los convencionalismos sociales, de las reglas morales y por supuesto, en contra de los valores artísticos y literarios. Esto lo lleva a rebelarse también en contra del lenguaje, escribiendo sin tomar en cuenta los dictados ortográficos.

cos, pues se burla de las imposiciones, porque asume que las reglas de ortografía en el lenguaje, son una más de las normas que la sociedad impone al individuo, obligándolo a expresarse con palabras que otros han inventado y dotado de sentido.

Oliveira propone que el sentido de estas palabras se va limitando con su uso, hasta que al final sólo quedan expresiones mecanizadas incapaces de servir de vehículo para la comunicación. Esto lo lleva a violar la escritura correcta cambiando su presencia gráfica con la novedosa e imprevista composición gráfica, que no altera el significado de las palabras:

La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaba de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir —¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca o en qué tenebroso día?— hasta una reconciliación consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable)[...]

(Cap. 90, p. 216)

b) La escritura fonética.

Uso de la escritura fonética del español para sustituir la escritura convencional de las grafías de algunas palabras, lo que da como resultado un discurso con faltas de ortografía. El mecanismo que las produce es la sustitución, pues se cambia una grafía por otra, alterando únicamente la presencia gráfica de las palabras, sin afectar su significado. Estas transgresiones se presentan en los capítulos: 9, 49, 69 y 78.

Capítulo 9: Forma parte de los capítulos denominados "Del lado de allá" y en él se utiliza la escritura fonética del uso dialectal de la /Y/ en Argentina, como una forma irónica en que los personajes la contraponen a los usos dialectales en España:

-Tu parles, coño -dijo Perico-. Y el Ronald de la puñeta, que vive por el demonio.
 -Apretemos el paso -lo recomendó Oliveira-, cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.
 -Ya empezas. Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Como yueve en Buenos Aires.
 El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros.

(Cap. 9, p. 165)

Capítulo 49: Forma parte de los capítulos denominados "Del lado de acá" y en él Oliveira junto con Traveler y Talita, entretienen su tiempo revisando papeles con textos extravagantes, entre los que se encuentran los del periódico llamado Renovigo, que emplea la escritura fonética del español, pasando por alto las convenciones ortográficas del idioma:

[...] estaban los tres perfeccionando sus nociones de lengua ispamerikana, extraídas

con infinito regocijo de un número de Renovigo. Se quedaron casi tristes, pensando que en la clínica los esperaba la seriedad, la ciencia, la abnegación y todas esas cosas.

-¿Ke bida no es tragedia- leyó Talita en excelente ispamerikano.

(Cap. 9, p. 454)

Capítulo 69: Forma parte de los "Capítulos prescindibles" y es una cita textual del periódico Renovigo, con el que Oliveira y los Traveler se entretienen. Esta cita titulada "otro suicida" está impresa con escritura fonética, peculiaridad de este periódico tan alabado por estos personajes.

La cita en su contenido es un texto insensato y absurdo que contiene en su escritura una propuesta antiortográfica, al ofrecernos una prosa en escritura fonética que reproduce únicamente los sonidos de la lengua, anulando las grafías que sólo tienen valor ortográfico y que son producto de una tradición lingüística impuesta de generación en generación. Oliveira y los Traveler gozan de la insensatez del texto así como de la transgresividad lingüística que propone.

Se transcribe el primer párrafo del capítulo:

69

(Renovigo, No 5)

Otro suicida
Ingrata sorpresa fue leer en Ortográfiko la notisia de aber fayesido en San Luis Potosí el 10 de marzo último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes Sorpresa fue porke no teníamos notisia de ke se ayara en kama. por lo demás, ya ase tempo lo teníamos katalogado entre nuestros amigos los suicidas, i en una okasión se refirió Renovigo a siertos síntomas en él obserbados. Solamente ke Abila Sanhes

no eskojió el rebólber como el esckritor
antiklerikal Gijermo Delora, ni la sogá
como el esperantista francés Eujenio Lanti.
(Cap. 69, p. 534)

Capítulo 78: También forma parte de los "Capítulos prescindibles" que narran la vida de Oliveira en la Argentina, quien cuando ironiza las intenciones amorosas de Gekrepten, realiza una violación en la escritura de dos palabras, al eliminar el espacio en blanco que las separa y al sustituir la escritura ortográfica por la fonética:

Todos los actos heróicos deberían quedar por lo menos en la familia de uno, y heakí que esa chica se ha estado informando en casa de los Traveler de mis derrotas ultramarinas [...]

(Cap. 78, p. 556)

c) La ausencia de mayúscula.

Esta transgresión consiste en que se sustituye la grafía mayúscula del fonema /a/ por su grafía minúscula, con lo que se viola la regla ortográfica que indica que: "Se debe escribir con mayúscula la letra inicial de la palabra con que se empieza cualquier párrafo."¹³²

Esta figura se presenta sólo en el capítulo 120 que forma parte de los "Capítulos prescindibles" que el lector puede leer o no según la sugerencia que el escritor le hace. Si prefiere la lectura con el "Tablero de dirección", este capítulo va después del número 15, en el que la Maga narra como fue violada por Ireneo. El capítulo 120 no tiene relación con el hilo narrativo del 15, pues es una digresión temática que narra un pasaje de la infancia sádica del negro Ireneo, por lo que el lector al iniciar la lectura de esta parte, tiene la impresión de que la otra parte del capítulo se encuentra en otro lado. El texto se inicia así:

a la hora de la siesta todos dormían,
era fácil bajarse de la cama sin que se
despertara su madre, gatear hasta la puer-
ta, salir despacio oliendo con avidez la
tierra húmeda del piso [...]
(Cap. 120, p. 663)

El capítulo finaliza también con la violación de otra regla de ortografía que indica que: "Al fin de todo escrito va punto

132.S. Galofre Llanos y Sara Escobar. El arte de escribir correctamente. Ortografía y puntuación. p. 155.

final."¹³³ El enunciado final de este capítulo, está cortado sintáctica y semánticamente, por lo que también el lector presupone que la otra parte se encuentra en otro lado:

[...] Ireneo hubiera querido poder estar también dentro del hormiguero para ver cómo las hormigas tiraban del gusano metiéndole las pinzas en los ojos y en la boca y tirando con todas sus fuerzas hasta meterlo del todo, hasta llevarse lo a las profundidades y matarlo y comérselo

(16)

(Cap. 120, p. 664)

133. Agustín Mateos Muñoz. Ejercicios ortográficos, p. 214.

3.2.2 Transgresiones tipográficas.

Gerardo Mario Gonoboff (sic) [Goloboff] en su ensayo "El hablar con figuras de Cortázar" plantea que lo verdaderamente nuevo en Rayuela se opera en la revolución que realiza en el campo gráfico: "Porque lo que conviene destacar es que por encima de las propuestas expresas del narrador, de Morelli o de otros personajes, es el dibujo de esta novela lo significante."¹³⁴

En este mismo ensayo se afirma que: "[...] no puede ser el tema sino el dibujo del tema el que conduce y conforma esta novela, a partir de una búsqueda expresa, la que confluye con una búsqueda tácita. Esta última [...] es una manera de moverse la escritura [...]"¹³⁵

La escritura de Rayuela en el nivel de la palabra, de la frase, del párrafo, la página, el capítulo y finalmente el libro, se realiza transgrediendo las normas, reglas y convenciones tanto de la escritura de textos en su función práctica, como de la narrativa tradicional. Gonoboff en el ensayo mencionado comenta que: "El antes, el después espacial, la linealidad, la consecutividad, el dibujo comprensible, son materialmente violados en Rayuela[...]"¹³⁶

134. Gerardo Mario Gonoboff (sic) [Goloboff]. "El <<hablar con figuras>> de Cortázar" en Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, p. 248.

135. Ibidem, p. 251.

136. Ibidem. pp. 253-254.

Los elementos violados en la escritura, que están fuera del dominio lingüístico, porque se presentan en el plano gráfico-visual del texto, son denominados en este trabajo, transgresiones tipográficas. La Retórica general del Grupo "M" las considera figuras metagráficas, que se dan sólo en el espacio gráfico de la escritura y que no alteran los fonemas o los grafemas de las palabras, pero que como elementos extraverbales que entran en relación con elementos lingüísticos, tienen su propia significación y sentido, porque según explica el Grupo "M": "[...] el texto es también un objeto y la lectura no es una operación puramente lingüística."¹³⁷

Las transgresiones tipográficas de la novela son múltiples, pues la tipografía de la narración abarca lo que Gerardo M. Gonoboff (sic) ha denominado "el dibujo de la novela"¹³⁸, y que se da desde el nivel de la palabra escrita hasta llegar al libro como un objeto destinado a la actividad visual del lector.

Por tanto la tipografía de Rayuela incluye, entre otros elementos, el uso de diferentes tipos de imprenta, de signos no grafémicos dentro de la narración, como números y signos gráficos que sustituyen el uso de signos lingüísticos convencionales, la estructuración de párrafos narrativos muy extensos o muy breves, la estructuración de capítulos con unos cuantos enunciados, y entre los elementos más transgresivos, el original "Tablero de -----

137.Grupo "M". Op. Cit. p. 116.

138.Gerardo Mario Gonoboff (sic) [Goloboff]. Op. Cit. p. 248.

dirección" con que se inicia la novela y del cual se ha dicho que:

Una de las novedades que aporta Rayuela en materia de espacio de lectura es, obviamente el tablero indicativo. En él se pide al lector que <<haga>> cosa que sólo puede hacer <<leyendo>>. Que haga al mismo tiempo que lee. Pero, puesto que el movimiento de la escritura ya está hecho, y como hecho es presentado editorialmente para su lectura, solamente podemos simultaneizarnos con ese movimiento siguiéndolo en su resultado, en los trazos que dejó. Hacernos cargo de un espacio de lectura posible, y especialmente de la <<salteada>> es, en Rayuela, verificar de un modo completo cómo se ha hecho cargo del espacio una escritura.

En este capítulo se analizan con detalle las transgresiones tipográficas que violan la distribución espacial de las grafías en las palabras, de las palabras en los enunciados y de los enunciados en los párrafos. Estas transgresiones se efectúan infringiendo las convenciones espaciales de la escritura y en ocasiones se realizan utilizando signos no gráficomicos, como es el caso del guión menor entre sílabas de una palabra o entre las palabras de un enunciado, o bien, dejándolos de utilizar como es el caso del guión mayor que se emplea en los diálogos.

139. *Ibidem*. p. 244.

a) Transgresiones a la morfología gráfica de las palabras.

El mecanismo retórico que las genera es la adjunción, pues las sílabas de las palabras se separan por medio de guiones menores. La anejió de este signo gráfico carente de significación lingüística modifica la morfología gráfica de la palabra.

Esta violación se presenta en los capítulos: 5, 15, 18, 48, 56, 99, 127, 151. Implica una transgresión a las normas de la escritura que establecen que las grafías de las palabras se escriben una detrás de otra. Este desvío metagráfico altera sólo la estructura gráfica de las palabras sin afectar sus componentes fonéticos y semánticos.

Capítulo 5: Horacio se burla de la Maga por pretender adquirir una cultura intelectual de un día para otro. Oliveira en tono irónico altera la morfología de la palabra instruirse:

[...] la Maga quería aprender, quería instruir-se[...]

(Cap. 5, p. 155)

Capítulo 9: Horacio realiza la transgresión con el verbo querer al referirse a los sentimientos de la Maga, con el fin de que esta palabra exprese más de lo que convencionalmente significa:

[...] al caminar sentía el juego leve de los músculos como un lenguaje monótono y persistente, una Berlitz obstinada, te quie-ro te quie-ro te quie-ro. No una explicación: verbo puro, que-rer, que-rer [...] Descubrir el método antiexplicatorio, que ese te quie-ro fuese el cubo de la rueda.

(Cap. 9, p. 163-164)

Rosete

Transgresión lingüística...

Capítulo 15: En la discada del Club de la Serpiente, Horacio alcoholizado reflexiona con Babs sobre el absurdo de las reacciones individuales ante las masacres colectivas. Deseccionado e irónico transgrede la morfología de una palabra para expresar que la mayoría de la gente sólo reacciona de manera superficial:

-Todo es superficial, nena, todo es
epi-dér-mico.
(Cap. 15, p. 189)

Capítulo 18: También en la discada, Horacio completamente borracho piensa en irse, pero no lo hace porque continúa con su irónico monólogo de reflexiones filosóficas. Desconfiado y burlándose de las palabras anexa a dos de ellas guiones menores, con lo que resalta su presentación gráfica:

Pero todo en un plano me-ta-fí-sico. Por Horacio. las palabras... Es decir que las palabras, para Horacio...(Cuestión ya masticada en muchos momentos de insomnio.){...}
(Cap. 18, p. 206-207)

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. Toponimia, analogía descriptología, dos tomos i-lus-tra-dos){...}

(Cap. 18, p. 209)

Capítulo 48: Horacio Oliveira en Argentina, instalado junto con los Traveler, escribe sobre la visita que hizo al Cerro en busca de la Maga. Con ironía piensa en la admiración que Gekrepten prodiga a lo que él escribe en sus momentos de abulia y que para él no tiene ningún valor. Para ironizar este hecho, divide con guiones una palabra:

La Maga era uno de esos caminos, la literatura era otro (quemar inmediatamente el cuaderno aunque Gekrepten se re-tor-ciera las manos, la fiaca era otro, y la meditación al soberano cuete era otro.

(Cap. 48, p. 450)

Capítulo 56: Nuevamente Horacio ironiza la actitud de Gekrepten por querer preservar todas las muestras de su talento, lo que contrasta con su actitud, al destruir todo lo que hace como muestra de libertad.

[...]armar por ejemplo un gigantesco dodecaedro transparente, tarea de muchas horas y mucha complicación, para después acercarle un fósforo y ver como una llamita de nada iba y venía mientras Gekrepten se re-torcía-las manos y decía que era una verdadera vergüenza quemar algo tan bonito. Difícil explicarle que cuanto más frágil y perecedero el armazón, más libertad para hacerlo y deshacerlo.

(Cap. 56, p. 487)

En esta violación a la morfología gráfica de la palabra, al separar sus sílabas con quiones, se realiza también la del enunciado al unir sus palabras con este mismo procedimiento.

Capítulo 99: Los miembros del Club analizan la teoría literaria de Morelli. Etienne acorde con ella, resume las intenciones literarias del escritor, aplicando un guión a dos palabras compuestas en las que separa el gramema que indica intensidad, del lexema que contiene el significado de la palabra. Nuevamente se viola la estructura gráfica de dos palabras.

Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo.

(Cap. 99, p. 614)

Capítulo 127: A partir de la peculiar manera en que se miran los Traveler y Oliveira, el narrador introduce una digresión en la que se habla de dos amantes que se miran desesperadamente, centrandose en ese acto su comunicación, pues tienen que sufrir los formalismos de las reuniones familiares. En esta digresión se realiza la violación a la estructura morfológica de una palabra por medio de guiones menores:

[...] y si los hombres fueran verdaderamente hombres, joven, y no unos maricas de mierda (¡Pero Ricardo! Está bien Carmen, pero me subleva, me su-ble-va lo que pasa con el país)[...]

(Cap. 127, p. 678)

Capítulo 151: Esta violación también la realiza el escritor Morelli en uno de sus textos, al dividir con guión menor una palabra compuesta, separando el gramema que indica negación, del lexema que contiene el significado de la palabra:

Basta mirar un momento con los ojos de todos los días el comportamiento de un gato o de una mosca para sentir que esa visión a que tiende la ciencia, esa des-antropomorfización que proponen urgentemente los biólogos y los físicos[...]

(Cap. 151, p. 731)

Las transgresiones a la morfología gráfica de las palabras son efectuadas por tres de los personajes: Oliveira, Etienne y Morelli. Oliveira es quien las realiza de manera más transgresiva, pues divide con guiones las sílabas de la palabra completa, siempre en un contexto semántico de ironía y burla. Los otros personajes sólo realizan la división con guiones en palabras compuestas, con lo que pretenden resaltar su significación semántica.

b) Transgresiones a la estructura gráfica del enunciado.

Transgresiones a la estructura gráfica del enunciado por medio de guiones menores.

El procedimiento retórico que produce esta figura es la sustitución. La desviación radica en infringir las convenciones que establecen que las palabras de un enunciado se separan unas de otras mediante un espacio en blanco. Julio Cortázar sustituye el espacio en blanco con un guión menor, que sirve de enlace a una serie de palabras que conforman un enunciado. Mediante este procedimiento la expresión cobra un sentido particular dentro de la estructura formal de la novela, pues visualmente las palabras así unidas forman una sola unidad gráfica.

Retóricamente esta infracción presenta un problema para su clasificación dentro de las figuras metagráficas, que como ya se explicó, forman parte de los metaplasmos cuyo dominio actúa sobre el aspecto sonoro y gráfico de las palabras y de las unidades inferiores a la palabra como el fonema y el grafema. Esta violación se realiza a nivel del enunciado, pues se unen sus palabras con guiones menores, lo que rebasa el nivel de la palabra, característica de los metaplasmos, por lo que se puede incluir dentro de las metataxis, cuyo dominio son las palabras, pero en su función con la frase.

El Grupo "M" en relación a la rigidez y a la arbitrariedad que implica toda clasificación retórica, explica que:

Ha resultado al análisis que esta última distinción (palabra/frase) comportaba cierta parte de arbitrario: por una parte, algunas figuras de palabras (ejemplo: el *contrepét*) pueden abarcar varias palabras sin convertirse por eso en figuras de sintaxis [...]. En último extremo se podrá incluso considerar el sistema como una jerarquía no rigurosa que comporta una docena de niveles. Esta jerarquía no es rigurosa, en el sentido en que ciertos niveles pueden subentenderse: [...] En fin, es posible también rechazar el carácter ortogonal que hemos atribuido a las dos dicotomías y enfocar más bien una sucesión progresiva de los dominios que marque el paso de la forma pura al puro contenido.¹⁴⁰

De acuerdo con esto, estas figuras por afectar sólo la parte formal de las palabras, en su aspecto gráfico visual, son analizadas en este trabajo, como figuras metagráficas que se incluyen dentro de los metaplasmos, aunque no se pierde de vista lo que el Grupo "M" aclara:

La frontera entre el campo de los metaplasmos y el de las metataxis no es, como fácilmente se puede colegir, completamente estanca.¹⁴¹

Estas figuras se presentan a lo largo de toda la novela en la voz de narrador y de los personajes, principalmente de Oliveira, quien se complace en realizar este tipo de juegos con las palabras. Se presenta en los capítulos: 1, 2, 3, 4, 6, 15, 17, 21, 22, 28, 29, 35, 40, 42, 47, 49, 50, 51, 56, 62, 71, 74, 76, 79, 80, 83, 93, 99, 109, 112, 120, 133, 140, 154, 155.

140. Grupo "M". *Op. Cit.* p. 74.

141. *Ibidem.* p. 102.

Rosete

Transgresión lingüística...

Capítulo 1: Con este capítulo se inicia la lectura de la novela según la opción del primer libro, que se lee de manera normal capítulo a capítulo. Está narrado en primera persona y en él Oliveira refiere, en un inusual pospretérito, su desencuentro amoroso con la Maga. El personaje une con guión las siguientes expresiones:

[...] cine-club [...] p. 120
[...] un mundo-Maga[...] p. 124
[...] cuchara-ratonera [...] p. 126
[...] zapatos-gallina [...] p. 129

Capítulo 2: Oliveira está escribiendo sobre la Maga y Rocamadour. Al final del capítulo, opone los conceptos más dispares sobre temas filosóficos, en una enumeración caótica en la que se entremezclan la Maga y su hijo. Este personaje aplica un guión menor entre el artículo y el sustantivo de uno de los elementos enumerados.

Esta expresión es objeto de las burlas y de la desconfianza de Oliveira, Morelli y los miembros del Club en París. En el contexto semántico en el que se inserta, provoca ambigüedad semántica, pues para el lector no resulta claro si "La-lengua" se refiere a la de la Maga, ya que fue mencionada por Oliveira, o al idioma que tantas reflexiones y críticas genera en estos personajes. El guión menor une las dos palabras en una unidad gráfica que la distingue y resalta de las otras expresiones enumeradas repetitivamente:

Pienso en las jerarquías de valores tan bien explotadas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético. Lo ético, lo religioso, lo estético. El muñequito la novela. La muerte, el muñequito. La lengua de la Maga me hace cosquillas. Rocamadour,

la ética, el muñequito, la Maga. La-lengua,
cosquilla, la ética.

(Cap. 2, p. 138)

Capítulo 3: El relato pasa a la tercera persona y el narrador refiere la postura de Oliveira ante los valores de la sociedad. Antes de otra enumeración caótica con neologismos, el personaje coloca un inusual guión menor al sobrenombre de un personaje peruano:

Lo importante para Oliveira era asistir sin desmayo al espectáculo de esa parcelación Tupac-Amarú, no incurrir en el pobre egocentrismo (Criollcentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo) que cotidianamente se proclama en torno a él bajo todas las formas posibles.

(Cap. 3, p. 141-142)

Capítulo 4: Los miembros del Club repudian la ignorancia intelectual de la Maga, pero admiran sus chispazos de lucidez. Perico emplea una frase unida con guiones para denotar cierta admiración por la singularidad de esta mujer:

[...] y hasta Perico Romero condecendía a admitir que-para-ser-hembra-la-Maga-sc-las-traía.

(Cap. 4, p. 148)

Este tipo de violación a la estructura gráfica del enunciado, resulta más transgresiva cuando se realiza en expresiones de otro idioma, pues las figuras retóricas se superponen en una misma expresión; en este caso los metagrafos con los préstamos del francés:

[...]el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint-Germain-des-Prés.

(Cap. 4, p. 147)

Capítulo 6: El narrador refiere los encuentros de la Maga y de

la ética, el muñequito, la Maga. La-lengua, cosquilla, la ética.

(Cap. 2, p. 138)

Capítulo 3: El relato pasa a la tercera persona y el narrador refiere la postura de Oliveira ante los valores de la sociedad. Antes de otra enumeración caótica con neologismos, el personaje coloca un inusual guión menor al sobrenombre de un personaje peruano:

Lo importante para Oliveira era asistir sin desmayo al espectáculo de esa parcelación Tupac-Amarú, no incurrir en el pobre egocentrismo (Criollicentrismo, suburcetrismo, cultucentrismo, folklocentrismo) que cotidianamente se proclama en torno a él bajo todas las formas posibles.

(Cap. 3, p. 141-142)

Capítulo 4: Los miembros del Club repudian la ignorancia intelectual de la Maga, pero admiran sus chispazos de lucidez. Perico emplea una frase unida con guiones para denotar cierta admiración por la singularidad de esta mujer:

[...] y hasta Perico Romero condescendía a admitir que-para-ser-hembra-la-Maga-se-las-traía.

(Cap. 4, p. 148)

Este tipo de violación a la estructura gráfica del enunciado, resulta más transgresiva cuando se realiza en expresiones de otro idioma, pues las figuras retóricas se superponen en una misma expresión; en este caso los metagrafos con los préstamos del francés:

[...]el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint-Germain-des-Prés.

(Cap. 4, p. 147)

Capítulo 6: El narrador refiere los encuentros de la Maga y de

Rosete

Transgresión lingüística...

Oliveira uniendo con guiones menores expresiones que semánticamente son frases hechas relexicalizadas en un contexto de ironía, que contrastan la preparación intelectual de estos personajes:

Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, leyendo-un-libro-más. La teoría del libro-más era de Oliveira, y la Maga la había aceptado por pura ósmosis. En realidad para ella casi todos eran libro-menos. [...]
(Cap. 6, p. 156)

Capítulo 15: En la discada del Club, Etienne narra el ofrecimiento que le hicieron para ver películas japonesas de tormentos. El personaje une las palabras de una frase hecha, con guiones menores, para expresar su desaprobación a la tortura:

Que ahorcarán a alguien era-lo-que-era, sobaban las palabras, [...]
(Cap. 15, p. 188)

Capítulo 17 :Este capítulo ha sido denominado "Canto al jazz". Los integrantes del Club escuchan a sus músicos favoritos. La estructura de la narración es muy compleja pues se intercalan de manera digresiva, los títulos y algunos versos de canciones de jazz con los diálogos de los personajes que hacen comentarios sobre la música que escuchan y la voz del narrador que describe el ambiente. El capítulo termina con un monólogo de Oliveira estructurado en una enorme enumeración caótica cuyo tema central es el jazz. En esta enumeración Oliveira une con guión menor dos palabras:

[...] una música-hombre, una música con historia a diferencia de la estúpida música animal de baile [...]
(Cap. 17, p. 202)

Rosete

Transgresión lingüística...

Capítulo 21: Oliveira monologa sobre la Maga y nuevamente coloca guiones al nombre de la calle que frecuenta con ella:

Dejate caer golondrina, con esas filosas tijeras que recortan el cielo de Saint-Germain-des-Prés [...]

(Cap. 21, p. 235)

Capítulo 22: Después de ver como atropellan a un viejo sin familia, Oliveira reflexiona sobre la soledad humana a la que no le encuentra salida. Aplica guiones menores a las palabras que forman una frase hecha que resume su opinión:

[...]tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en casa de los amigos o en una profesión obsorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás[...]

(Cap. 22, p. 240)

Capítulo 23: Este largo capítulo relata el concierto de Berthe Trepert al que Oliveira asiste después de romper su relación con la Maga. El narrador describe la explicación introductoria al concierto, que da un individuo y aplica guiones menores al nombre de los músicos que supuestamente inspiraron a la pianista:

[...] la técnica de composición de la Sínthesis Délibes-Saint-Saens [...]

(Cap. 23, p. 245)

Capítulo 28: Este capítulo narra la muerte de Rocamadour. Oliveira llega después del concierto al departamento que comparte con la Maga y con su hijo. Gregorovius está de visita y al verlo entrar, el desagrado que siente, lo traduce en una expresión en inglés cuyas palabras están unidas con guiones:

-Estábamos tan bien- murmuró Gregorovius como si viera avanzar al ángel de la expulsión. Gerard David, Van der Weiden, el maestro de Flemalle, a esa hora todos los ánge-

les no sabía por qué eran malditamente flamencos, con caras gordas y estúpidas pero recamados y resplandecientes y burguesamente condenatorios (Daddy-ordered-it, so-you-better-beat-it-you-lousy-sinners). Toda la habitación llena de ángeles[...]

(Cap. 28, p. 291)

Más tarde, Oliveira convencido de la muerte del niño, decide guardar silencio hasta que la propia Maga se dé cuenta a la hora de darle la medicina. Esto le provoca una complicada reflexión filosófica, que para con una irónica frase cuyas palabras une con guiones menores:

[...] ¿adónde adónde?, en alguna parte del lado de Marly-le-Roi, en total cinco días[...]

(Cap. 29, p. 323)

Capítulo 35: Se narra la disolución del Club de la Serpiente. Babs alcoholizada y fuera de sí, recrimina ante todos a Oliveira por su actitud con la Maga ante la muerte de Rocamadour. Lo agrade ferozmente ante el asombro de unos y la complacencia de otros. Oliveira rompe la relación con sus amigos y con París.

La violación a la estructura gráfica del enunciado, por la colocación de guiones menores entre las palabras, se presenta en tres expresiones en que el contexto semántico hace referencia a la actitud de Babs y al desecho de algunos de los amigos, de impedir el enjuiciamiento de Oliveira. Estas expresiones enlazadas como frases hechas, describen a Babs y remarcan la dureza de sus juicios:

[...] Oliveira malo, Oliveira el peor de todos, ese inquisidor como le había dicho tan bien la preciosa de Babs. Sí Babs sí. Rock-a-bye-baby-. Tura-lura-lura. Sí Babs sí.

(Cap. 35, p. 348)

En esta transgresión gráfica se superponen las figuras metaplásmicas, pues las palabras que se enlazan son préstamos del inglés y las siguientes son invenciones lingüísticas rítmicas enlazadas con guiones. Las otras expresiones son frases hechas empleadas por Ronald en un sentido irónico:

[...] Babs agente provocadora precipitando la disolución del Club, habría que reprenderla a la mañana siguiente: cosas-que-no-se-hacen.

(Cap. 35, p.351)

[...] había vuelto a gritar lo de inquisidor, que sonaba casi sepulcralmente a-esa-hora-avanzada-de-la-noche.

(Cap. 35, p.351)

Capítulo 37: Es el primer capítulo "Del lado de acá", en él se narra la vida de Talita y Manolo Traveler en la Argentina, antes de la llegada de Oliveira, a quien Traveler recuerda frecuentemente por la amistad y porque sí tuvo la posibilidad de viajar. La frustración que esto ha significado para él se expresa en tristeza y melancolía, que su mujer trata de evitar llevándolo al cine a ver a su actriz favorita. El narrador en una frase convencional resume los falsos celos de Talita, poniendo guiones menores entre sus palabras, con lo que remarca que se trata de una frase hecha de uso común:

[...] Marilyn Monroe, gran favorita de Traveler, y-tasca-el-freno de unos celos puramente artísticos en la oscuridad del cine[...]

(Cap. 37, p. 377)

Rosete

Transgresión lingüística...

Capítulo 40: Oliveira ya instalado con Gekrepten junto a los Traveler, afirma su amistad con ellos organizando juegos con las palabras, que les permiten divertirse y pasar el tiempo juntos. Con ironía aplican guiones a una expresión convencional y grandilocuente, que representa el uso rígido del diccionario por sus compatriotas:

Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y jugando con la hallulla, el hámago, el haliento, el haloque, el hamez, el harambel, el harbullista, el harca, y la harija. En el fondo se quedaban un poco tristes pensando en posibilidades malogradas por el carácter argentino y el paso-implacable-del-tiempo.

(Cap. 40, p.386)

Al nombre que le dan a uno de sus juegos con las palabras, le aplican guión menor, con lo que se forma una peculiar palabra yuxtapuesta enlazada por medio de este procedimiento gráfico:

A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho .

(Cap. 40, p. 386)

Capítulo 42: Traveler consigue que Oliveira sea aceptado en el circo y para celebrarlo entran en un café a tomar cerveza. El narrador aplica guiones menores a las palabras de dos frases irónicas que rompen la solemnidad del agradecimiento de Oliveira a su amigo, por haberle conseguido trabajo:

A Oliveira no-se-le-escapaba que Traveler había tonido que hacer un-esfuerzo-heróico para convencer al Dire [...]

(Cap. 42, p. 420)

Rosete

Transgresión lingüística...

Capítulo 47: Este capítulo se caracteriza por sus invenciones narrativas que confieren a la lectura una gran complejidad. Talita está grabando en una cinta magnetofónica y de manera digresiva se intercalan sus comentarios sobre lo que piensa de Oliveira y del cambio de sus vidas con su presencia. El narrador expresa una idea de Talita uniendo con guiones menores las palabras de una frase convencional que presentada así, gráficamente es una sola expresión:

Un agazapamiento sin explicaciones de-
te-lado-de-las-cosas, o hasta que un día Ho-
racio se dignara hablar, irse [...]
(Cap. 47, p. 445)

Capítulo 49: La vida de los tres amigos sigue su curso en la espera de la compra del manicomio. Con una frase convencional, empleada en un contexto de ironía, el narrador refiere la actitud del dueño, cuando ya estaba seguro de la adquisición:

Una o dos veces Ferraguto se había apare-
cido por el circo para ver al gato calcul-
lista, del que evidentemente le iba a cos-
tar separarse, y en cada caso se había re-
ferido a la inminencia de la gran tratativa
y a las-pesadas-responsabilidades que cae-
rían sobre todos ellos [...]
(Cap. 49, p. 453)

El narrador en una frase unida con guiones, expresa la actitud de Oliveira ante la vida:

Oliveira se-encogía-de-hombros, incapaz
de decir que le daba lo mismo [...]
(Cap. 49, p. 457)

Capítulo 50: El narrador describe el manicomio en el que se instalaron Oliveira y los Traveler. En esta descripción une con guiones menores dos palabras de la misma categoría gramatical.

Con este procedimiento se compactan sus rasgos semánticos formando una sola expresión:

[...] la clínica se componía de planta baja y cuatro pisos, más un pabellón en el fondo del patio-jardín. Lo mejor sería darse una vuelta por el patio-jardín.

(Cap. 50, p. 457)

También se une con guiones menores las palabras de una frase cargada de ironía, en la que el narrador describe como los nuevos dueños del manicomio apoyan con ingenuidad las burlonas e inteligentes observaciones de Traveler sobre el contrato de compra venta:

Yo quiero dos ventanas en mi cuarto _dijo el pijama gordo_ Y don Antúnez quiere ir a la Franco-Inglesa [...]

(Cap. 51, p. 461)

Capítulo 56: Este capítulo es el último "Del lado de acá" y por lo tanto es el fin de la novela para los lectores que eligen la "novela rollo". Oliveira y los Traveler están singularmente adaptados a su vida en el manicomio. En una ocasión que está a solas con Talita, se le ocurre besarla imaginando que es la Maga. Con esta acción piensa que Traveler lo va a matar y decide encerrarse en su cuarto para preparar una absurda e improbable defensa. Con este hecho finaliza la narración en la que no queda claro el destino de Oliveira. Antes de esto, Traveler sostiene con él una conversación para afirmar sus lazos de afecto. Después del profundo planteamiento existencial que le hace Oliveira, Traveler califica su visión del mundo con un término filosófico que resume lo que piensa de él:

El verdadero doppelganger sos vos, porque estás como desencarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga, quiero a Talita, entonces el señor se va a visitar la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo. Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de una manera sumamente no-euclidiana.

(Cap. 56, p. 500)

Capítulo 62: En este capítulo se transcribe un texto de Morelli en donde el escritor, por medio de una enumeración graduada de palabras unidas con guiones, resume el tema de la evolución humana. La palabra clave funciona como un sustantivo que es modificado por las palabras razón, sentimiento y pragmatismo, las cuales tienen un valor adjetivo. El guión enlaza gráfica y semánticamente al sustantivo con sus adjetivos:

Todo sería como una inquietud, un desasosiego continuo, un territorio donde la casualidad psicológica cedería desconcertada y esos fantoches se destrozarian o se amarian o se reconocerian sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo [...]

(Cap. 62, p. 524)

Capítulo 71: Este capítulo es otra cita de Morelli cuyo tema central es lo que él denomina el reino milenario. Se utiliza el procedimiento ya explicado de unir con guiones menores el nombre de dos ciudades; en este caso para significar gráficamente la interdependencia de un lugar a otro:

[...] si se tiene plata para el avión
 París-Bombay [...]

(Cap. 71, p. 537)

Morelli se burla, con una frase del dominio común, de los mundos de plástico que han inventado los científicos. Las palabras que la forman se enlazan con guiones, de manera que el sustantivo y su modificador forman una sola expresión en el plano gráfico:

Cada reunión de gerentes internacionales, de hombres-de-ciencia, cada nuevo satélite artificial, hormona o reactor atómico aplastan un poco más estas falaces esperanzas.

(Cap. 71, p. 541)

Capítulo 74: Es otra nota de Morelli en la que habla del inconformista social. Toda su exposición describe indirectamente a Oliveira. En un juego metafórico menciona sus características, usando guiones menores entre las palabras de dos frases antitéticas que no son del dominio común, sino una invención lingüística de Morelli:

El inconformista visto por Morelli, en una nota sujeta por un alfiler de gancho a una cuenta de lavandería: Aceptación del guijarro y de Beta del Centauro, de lo puro-por-anodino a lo puro-por-desmesura.

(Cap. 74, p. 577)

Capítulo 79. Es otra cita de Morelli, en donde plantea su teoría literaria sobre la novela. El lector al que no destina su novela lo denomina lector-hembra, con guión menor intermedio que suprime el espacio en blanco convencional entre palabra y palabra, lo que las enlaza gráficamente en una sola expresión. La primera es un sustantivo que es modificado por la siguiente palabra que tiene un valor de adjetivo:

Rosete

Transgresión lingüística...

Escritura demótica para el lector-hembra
(que por lo demás no pasará de las prime-
ras páginas, rudamente perdido y escanda-
lizado, maldiciendo lo que le costó el
libro)[...]

(Cap. 79, p. 559)

Capítulo 80: Oliveira escribe un profundo monólogo existencial que se centra en la incompatibilidad entre el cuerpo y el alma humana. La peculiaridad de la escritura del personaje, radica en el uso sumamente transgresivo de la espacialidad tipográfica y el empleo de figuras como la elipsis para suprimir elementos gramaticales del enunciado.

En este texto Oliveira construye una original frase en la que une las palabras con guiones menores para hacer la oposición entre alma y cuerpo:

[...]quiero decir otra cosa, casi inasible:
que el <<alma>> (mi yo-no-uñas) es el alma
de un cuerpo que no existe.

(Cap. 80, p. 562)

Capítulo 83: Este capítulo es otro monólogo de Oliveira centrado en el plano metafísico del divorcio entre el alma y el cuerpo. En esta exposición el personaje coloca guiones menores entre las palabras que forman una frase de uso cotidiano en el lenguaje coloquial; procedimiento con el que relexicaliza la expresión en un contexto de ironía:

Basta sentirse vivir (y no solamente vi-
vir como aceptación, como cosa-que-está-
bien-que-ocurra para que aún lo más pró-
ximo y querido del cuerpo, por ejemplo la
mano derecha sea de pronto un objeto que

Rosete

Transgresión lingüística...

participa repugnantemente de la doble condición de no ser yo y de estarme adherido.

(Cap. 83, p. 566)

Capítulo 93: Desde su repudio a las palabras por ineficaces y mentirosas, Oliveira monologa sobre lo que él considera el verdadero amor y sobre el te quiero que nunca fue capaz de decirle a la Maga. Ironiza lo que los hombres convencionales entienden por amor y coloca guiones menores entre las palabras de una frase también convencional que forma parte de los valores sociales y lingüísticos. Oliveira con este acto expresa también su repudio por el manoseo de las palabras:

Así viven muchos amigos míos, sin hablar de un tío y dos primos, convencidos del amor-que-sienten-por-sus-esposas. Lo que mucha gente llama amor consiste en elegir una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiera elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al verso.

(Cap. 93, p. 593)

Capítulo 99: En París los miembros del Club discuten la teoría literaria de Morelli que se centra en el empobrecimiento del lenguaje. Oliveira emite su opinión sobre el significado de las transgresiones del escritor, a lo que llaman "elemento expresivo". Con ironía el personaje se burla de la grandilocuencia de conceptos que ha inventado el mundo occidental, con los que construye una enumeración simple, en la que cada palabra se une con guiones menores y tiene el mismo valor semántico y gramatical:

-Probablemente no servirá de nada- dijo Oliveira -pero nos hace sentirnos un poco menos solos en este callejón sin salida al servicio de la Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente, S.R.L.

(Cap. 99, p. 620)

Capítulo II2: Este capítulo es una cita denominada Morelliana, en la que el escritor plantea su repulsión a la retórica, entendida ésta como los recursos lingüísticos utilizados en todo texto escrito convencionalmente. Califica su anterior estilo como destinado al tipo de lectores que sus actuales textos repudian. Morelli da un nombre a estos lectores uniendo con guión menor sus palabras. Por este procedimiento el sustantivo queda unido gráficamente a otro sustantivo con valor de adjetivo, sinónimo de la palabra hembra:

El estilo de antes era un espejo para
lectores-alondra [...]

(Cap. 112, p. 652)

Capítulo 120: Este capítulo es una digresión narrativa que relata un pasaje de la crueldad infantil de Ireneo, el violador de la Maga. Cuando se describe a uno de los animales que son objeto de su sadismo, se emplea un guión para unir gráficamente el sustantivo a otro sustantivo que tiene el valor de adjetivo:

[...] los sauces estaban llenos de bi-
chos-canasto, Ireneo elegía uno bien
grande [...]

(Cap. 120, p. 663)

Capítulo 133: Traveler con inmenso placer analiza el texto insensato de Ceferino y a propósito de lo que lee, define lo que es un loco, con el mérito que esto tiene para él. El narrador coloca quiones menores a un grupo de palabras que forman una expresión

Rosete

Transgresión lingüística...

convencional, que en el contexto de ironía en que está escrita, resaltan el placer de Traveler ante el absurdo y la burla:

Ahogándose de risa salió al pasillo. El espectáculo casi tangible de una estancia donde los empleados-de-cuyo-establecimiento se debatían tratando de criar una balena [...]

(Cap. 133, p. 695)

Capítulo 140: Nuevamente en este capítulo que narra la extravagante vida de Oliveira y los Traveler en el manicomio, se emplea con burla una frase convencional uniendo con guiones menores las palabras que la forman:

[...]una vez que la Cuca se ha ido a dormir-un-sueño-reparador[...]

(Cap. 140, p. 713)

Capítulo 154: En París Oliveira y Etienne visitan al viejo del accidente. Asombrados al descubrir que se trata de su escritor favorito, entablan una conversación amistosa en la que Etienne dice la editorial de uno de sus libros, uniendo cada palabra con guiones menores para expresar que se trata de un dato convencional:

Morelli, sí, el escritor.
-No puede ser —dijo Etienne.
Por qué no, ediciones-piedra-en-el-agua:plop,
no se vuelve a saber nada.

(Cap. 154, p. 734)

Capítulo 155: La novela tiene 155 capítulos, por lo que este es el último. Aquí se narra lo que ocurre con Oliveira al día siguiente del entierro de Rocamadour, antes de ir a visitar a Morelli al hospital acompañado de Etienne. En un complicado

Rosete

Transgresión lingüística...

monólogo de Oliveira, donde se intercalan constantes digresiones, se realiza nuevamente el procedimiento gráfico de unir una palabra con otra mediante guiones menores, con lo que se anexa el contenido semántico de una palabra sobre la otra:

[...] leia science-fiction [...] (p. 743)

Mne. Sanson, Medium-Tarots [...] (p. 741)

[...] de Joana-López [...] (p. 741)

Estas transgresiones tipográficas son también préstamos del francés, lo que significa que como figuras metaplásmicas se superponen en una misma palabra.

Transgresiones a la estructura gráfica del enunciado por medio de prótesis de palabras.

Se suprime el espacio en blanco convencional entre palabra y palabra, creando mediante prótesis consecutivas, palabras de una extensión inusitada. Esta supresión del espacio en blanco entre palabra y palabra es una evidente transgresión que afecta tanto el aspecto gráfico de la palabra como el semántico, pues se viola el concepto gramatical que indica que: "La palabra [...] está compuesta por una sucesión de fonemas, se caracteriza porque podemos separarla de otras palabras dentro del cuerpo de nuestra expresión oral, valiéndonos de un descanso o pausa virtual, el cual coincide con los espacios en blanco y los signos de puntuación de la expresión escrita."¹⁴²

Este procedimiento retórico no altera el aspecto fónico de las palabras, pero sí el aspecto gráfico y semántico por el amalgamamiento de significados. Esta figura presenta dificultades para su clasificación como figura metaplásmica, pues coincide con otras figuras, ya que además de alterar el aspecto gráfico de las palabras, afecta los límites entre los elementos de la frase de modo que esta queda resumida en una palabra.

El Grupo "M" las analiza dentro de los metaplasmos producidos por adjunción y dentro de las metataxis originadas por supre-

142. Eva Lydia Oseguera. Taller de lectura y redacción 1, p.20.

Rosete

Transgresión lingüística...

sión, denominándolas retóricamente crisis, mot-valise, palabras-cofre, etc.

En este trabajo la desviación será considerada a partir de su efecto gráfico visual, por lo que se analizarán como figuras metaplásmicas originadas por la supresión del espacio en blanco convencional y la adjunción simple de palabras, pues su impacto más evidente es a nivel de visualización de la escritura. Se presenta en los capítulos: 3, 16, 90 y 99.

Capítulo 3: La Maga duerme junto a Oliveira mientras este rememora la reunión familiar de su infancia, en la que pronuncia una frase que le otorga la afirmación de su individualidad, lo que según él va en contra del carácter argentino.

Como una crítica a sus compatriotas, realiza una irónica y original prótesis de los prefijos de gentilicios unidos a otro complemento. La desviación radica en que se estructura una palabra gráficamente muy extensa en la que la intersección parcial de los significantes produce contaminación de los sentidos, cuando la lengua en su función práctica hubiera exigido organizar los elementos por separado y de manera convencional:

[...] había manifestado tímidamente su primera reacción contra el tan ispanoitaloargentino ¡Se lo digo yo! [...]

(Cap. 3, p. 142)

Capítulo 16: En la discada, la Maga cuenta como la violó Ireneo. Esta narración junto con los versos de jazz están en la mente de Oliveira, quien en una asociación de sonidos, colores y hechos compara metafóricamente a la Maga con el color clásico de un

pintor italiano. La transgresión tipográfica radica en que el nombre y apellido del pintor se escriben con minúscula eliminando los espacios en blanco de las tres palabras que lo forman, con lo que se construye un neologismo que funciona como adjetivo. Además de estos dos metaplasmos, el nombre del pintor en su calidad de adjetivo, es una figura metonímica en donde se toma al pintor por un elemento de su obra:

[...] arriba Valené, suspendida como una
estrella de azul pierodellafrancesca[...]
(Cap. 16, p. 197)

Capítulo 90: En todo este capítulo Oliveira intercala en su escritura faltas de ortografía con la aneación de haches a palabras que la norma no prescribe. Cuando justifica su papel de "espectador activo" ante la vida, realiza la supresión del espacio en blanco de dos palabras. Mediante este procedimiento se funden gráficamente, eliminando la pausa que el lector requiere para decodificar cada palabra:

Hespectador activo. Había que hanalizar despacio el hasunto. Por el momento ciertos cuadros, ciertas mujeres, ciertos poemas, le daban una esperanza de alcanzar alguna vez una zona desde donde le fuera posible acercarse con menos asco y menos desconfianza que por el momento. Tenía la ventaja nada despreciable de que sospeores defectos tendían a servirle en eso que no era un camino sino una búsqueda [...]

(Cap. 90, p. 583)

Capítulo 99: Oliveira y sus amigos discuten la teoría literaria de Morelli intercalando sus juicios en un diálogo en el que Babs es la única espectadora. Cuando Ronald, su pareja, emite una

opinión, el narrador interviene para describir la enorme admiración y cariño que siente por él, construyendo una frase cuya desviación radica en eliminar los espacios en blanco que separan las palabras de una frase. Esta figura además de violar el aspecto gráfico de las palabras que forman la frase, produce un efecto onomatopéyico, pues las características fónicas y gráficas hacen que el lector lea con tanta rapidez como si las bebiera de un solo trago. Entre la construcción fónica, gráfica y su referente hay homología:

Si leemos, si estamos aquí esta noche, es porque Morelli tiene lo que tenía el Bird, lo que de golpe tienen Cummings o Jackson Pollock, en fin, Basta de ejemplos. ¿Y por qué basta de ejemplos? —gritó Ronald enfurecido, mientras Babs lo miraba admirada y bebiendosuspalabrasdeunsolotrago—.
(Cap. 99, p. 616)

C) Transgresiones a la consecutividad lineal de la escritura.

La desviación radica en que se viola la distribución espacial convencional de las palabras, las frases y los diálogos de los personajes, en el espacio de la escritura. El mecanismo que las genera es la permutación, que según explica el Diccionario de retórica y poética: "Consiste en trastocar el orden lineal de las unidades en la cadena discursiva, sin alterar su naturaleza, sean ellas fonemas, palabras, frases u oraciones."¹⁴³

En Rayuela los metagrafos por permutación se presentan en dos formas: a) Trastocando las convenciones a la consecutividad lineal de la escritura en prosa y b) Alterando la presentación gráfica de los diálogos en el espacio de la escritura. En los dos procedimientos se afecta únicamente la presentación tipográfica de la narración, sin afectar directamente el contenido semántico, sonoro o gráfico de los fonemas.

Retóricamente también esta figura presenta dificultades para su clasificación dentro de las figuras metagráficas cuyo dominio actúa sobre el aspecto gráfico de la palabra y de sus unidades inferiores como el grafema, pues estas transgresiones se efectúan en la distribución espacial de las palabras, frases, enunciados y diálogos de los personajes en la línea narrativa de los párrafos.

143. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 392.

Es decir que la violación a la consecutividad lineal, no sólo afecta a las palabras, sino también a unidades mayores que actúan en el nivel sintáctico del texto.

El Grupo "M" en su Retórica general advierte que los límites entre los metaplasmos y las metataxis no son rígidos y que: "Es así como se encuentran figuras de fonemas (alteraciones, asonancias), figuras de sílabas (verlen) o figuras referidas a entidades ampliamente superiores a la frase (la novela Ulises). El límite que adoptamos aquí no tienen otro carácter que el didáctico."¹⁴⁴

Por tanto, en el presente trabajo estas transgresiones se consideran metagrafos, porque también alteran el plano gráfico del discurso literario.

144. Ibidem. p. 74.

Transgresiones a la consecutividad lineal de los enunciados.

La transgresión radica en que se viola la consecutividad lineal de las palabras en el enunciado, con espacios en blanco inusitados, ya sea al principio, en medio o al final del renglón. Esta alteración a la linealidad espacial de la escritura, implica una violación a las convenciones de la lengua escrita en su función práctica, así como a las convenciones del lenguaje narrativo de las novelas anteriores a Rayuela, que tendían a respetar la consecutividad lineal de los enunciados en el texto. La norma nos indica que todo texto en prosa se escribe a renglón seguido, uniendo las palabras para formar enunciados y enunciados para formar párrafos. Las convenciones tipográficas de la escritura en prosa, prescriben que al inicio del nuevo párrafo se deja un espacio en blanco que se denomina sangría. En el párrafo las palabras y los enunciados se separan con signos de puntuación. Los textos escritos con una función práctica se ajustan a estas normas que conforman la tipografía de los textos.

Cortázar en Rayuela viola estas convenciones, al dar a su texto una desusada distribución gráfica, que rompe la consecutividad de los enunciados en el párrafo, lo que también trae como consecuencia infracciones en el uso de la sangría, los signos de puntuación y las mayúsculas, al cortar el enunciado después de coma a medio renglón e iniciar el siguiente con un espacio en blanco y con minúscula.

Estas infracciones las realiza Oliveira y Morelli en los capítulos: 71, 80, 84 y 96. Todos ellos forman parte de los "Capítulos prescindibles".

Capítulo 71: Este capítulo es una cita denominada Morelliana, escrita en primera persona. En ella se plantea el problema filosófico de la búsqueda del reino milenarío, en un tono de profunda ironía y desencanto por la vida artificial y vacía del hombre occidental. Al finalizar el capítulo, Morelli introduce en su escrito la transgresión tipográfica a la consecutividad lineal de los enunciados, al dejar incompletos algunos renglones después de coma, e iniciar los siguientes con una particular sangría y sin mayúscula.

541

71

asi. Hasta no quitarle al tiempo su linaje de historia, hasta no acabar con la linealización de tantos *havia*, seguiremos tomando la belleza por un fin, la paz por un desideratum, siempre de este lado de la puerta donde en realidad no siempre se está mal, donde mucha gente encuentra una vida satisfactoria, perfumes agradables, buenos sueldos, literatura de alta calidad, sonido estereofónico, y por qué entonces inquietarse si probablemente el mundo es finito, la historia se acerca al punto óptimo, la raza humana sale de la edad media para ingresar en la era cibernética. Tout va très bien, madame la Marquise, tout va très bien, tout va très bien!¹¹

Por lo demás hay que ser ambicioso, hay que ser poeta, hay que estar en la luna de Valencia para perder más de cinco minutos con estas nostalgias perfectamente liquidables a corto plazo. Cada reunión de gerentes internacionales, de hombres-de-ciencia, cada nuevo satélite artificial, hormona o reactor atómico aplastan un poco más estas falaces esperanzas. El reino será de material plástico, es un hecho. Y no que el mundo haya de convertirse en una pesadilla orwelliana¹² o huxleyana¹³ será mucho peor, será un mundo delicioso, a la medida de sus habitantes, sin ningún mosquito, sin ningún alfabeto, con gallinas de enorme tamaño y probablemente diez cuochos patas, exquisitas todas ellas, con cuartos de baño telecomandados, aguas de distintos colores según el día de la semana, una delicada atención del servicio nacional de higiene,

con televisión en cada cuarto, por ejemplo grandes paisajes tropicales para los habitantes de Rejapak, vistas de igloos para los de La Habana, compensaciones sutiles que conformarían todas las rebelías,

electora.
Es decir un mundo satisfactorio para gentes razonables.
¿Y quedará en el alguien, uno solo, que no sea razonable?
En algún rincón, un vestigio del reino olvidado. En alguna muerte violenta, el castigo por haberse acordado del reino. En alguna risa, en alguna lágrima, la sobreabundancia del reino. En

Capítulo 80: Este breve capítulo es un monólogo de Oliveira sobre temas filosóficos y existenciales, que revelan sus conocimientos intelectuales y su capacidad crítica.

Con un lenguaje digresivo, metafórico y teñido de ironía, Oliveira escribe un texto novedoso en el plano tipográfico y gramatical pues corta sus reflexiones con una coma o con un paréntesis, dejando el resto del renglón en blanco e iniciando el siguiente con una peculiar sangría y con minúscula, con lo que la consecutividad de la escritura se altera:

80

Quando acabo de cortarme las uñas o lavarme la cabeza, o simplemente ahora que, mientras escribo, oigo un gorgoteo en mi estómago.

me vuelve la sensación de que mi cuerpo se ha quedado atrás de mí (no reinicio en dualismos pero distingo entre yo y mis uñas)

y que el cuerpo empieza a andarnos mal, que nos falta o nos sobra (depende).

De otro modo: nos mereceríamos ya una máquina mejor. El psicoanálisis muestra cómo la contemplación del cuerpo crea complejos tan malos. (Y Sartre, que en el hecho de que la mujer esté «suguiendo» se implicaciones existenciales que comprometen toda su vida.) Duele pensar que vamos delante de este cuerpo, pero que la delantera es ya error y rémora y probable inutilidad, porque estas uñas, este ombligo,

quiero decir otra cosa, casi imposible: que el «alma» (mi yo-no-uñas) es el alma de un cuerpo que no existe. El alma empujó quizá al hombre en su evolución corporal, pero está cansada de tironear y sigue sola adelante. Apenas di dos pasos se rompe el alma y porque su verdadero cuerpo no existe y la deja caer plaf.

El pobre se vuelve a casa, etc., pero esto no es lo que yo. En fin.

Larga charla con Traveler sobre la locura. Hablando de los sueños, nos dimos cuenta casi al mismo tiempo que ciertas estructuras soñadas serían formas corrientes de locura a poco que continuaran en la vigilia. Soñando nos es dado ejercitar gratis nuestra aptitud para la locura. Sospechamos al mismo tiempo que toda locura es un sueño que se fin.

Sabiduría del pueblo: «Es un pobre loco, un sanador...»

(-46)

Capítulo 84: Este capítulo es un monólogo de Oliveira que se desarrolla en París. Se caracteriza por su complejidad narrativa pues son numerosas las transgresiones a la linealidad discursiva. Las ideas no se concluyen, los enunciados no tienen conexión sintáctica, los signos de puntuación y los tiempos verbales se usan de manera arbitraria. La narración está estructurada a base de digresiones, muchas de ellas en paréntesis y Oliveira pasa de la primera persona, cuando habla consigo mismo, a la segunda cuando habla con la Maga sin estar ella presente.

La complejidad narrativa se intensifica por la intercalación de otras figuras retóricas que violan de manera original las normas del lenguaje escrito, como son los préstamos en francés, inglés, latín e italiano.

El tono de todo el capítulo es desalentador y depresivo. Su tema general es la comunicación humana y la búsqueda existencial metafísica. La intención transgresora de este capítulo se acentúa por la presencia de infracciones tipográficas que rompen la consecutividad del discurso, pues nuevamente a la mitad del capítulo, Oliveira inicia la escritura de frases cortas con la estructura formal de los versos de un poema, para continuar después en los siguientes renglones, con el uso arbitrario de sangría y de la longitud de los renglones. Estas alteraciones en la escritura afectan la estructura gráfica del párrafo:

Vagando por el Quai des Célestins¹ piso unas hojas secas y cuando levanto una y la miro bien la veo llena de polvo de oro viejo, con por debajo unas tierras profundas como el perfume musgoso que se me pega en la mano. Por todo eso traigo las hojas secas a mi nariz y las sujeto en la pantalla de una lámpara. Viene Ossip, se queda dos horas y ni siquiera mira la lámpara. Al otro día aparece Etienne, y todavía con la boina en la mano. *Dis arrete, c'est stupide, ça!* y levanta la lámpara, estudia las hojas, se entusiasma, *Durero!*, las nervaduras, etcétera.

Una misma situación y dos versiones... Me quedo pensando en todas las hojas que no veré yo: el jaramber de hojas secas, en tanta cosa que habrá en el aire y que no ven estos ojos, pobres murciélagos de novelas y flores disecadas. Por todos lados habrá lámparas, habrá hojas que no veré.

Y así, *de frente, en cualquier*, pienso en esos estados excepcionales en que por un instante se advierten las hojas y las lámparas invisibles, se las siente en un aire que está fuera del espacio. Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propio a

lo llamo paravisiones
es decir (lo mío es eso, decan!)
una aptitud involuntaria para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano,
como si yo fuera alguien que me está mirando

560

84

interior todavía - porque en realidad no me veo - como alguien que me está viendo)

... dura nada, dos pasos en la calle, el tiempo de respirar profundamente la veces al despertarse dura un poco más, pero entonces es fabuloso)

y en ese instante sé *la que soy* porque estoy exactamente sabiendo *la que soy* (eso que ignorare luego automáticamente). Pero no hay palabras para una materia entre palabra y acción pura, como un bloque de evidencia. Imposible objetivar, precisar esa defectividad que aprehendi en el instante y que era *clara intuitiva* o claro error o clara insubstancia, pero *sin saber de qué, qué*.

Otra manera de tratar de decirlo: Cuando es eso, ya no estoy mirando fuera el mundo, de mí a los otros, sino que por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirando me*. Me veo como pueden verme los otros. Es inapreciable: por eso dura apenas. Mido mi defectividad, advierto todo lo que por ausencia o defecto no nos vemos nunca. Veo lo que no soy. Por ejemplo esto lo armo de vuelta, pero sale de ahí: hay enormes zonas a las que no he llegado nunca, y lo que no se ha conocido es lo que no se es. Ansiedad por echar a correr, estar en una cosa, en esa ciudad, salir a un tren, desvozar todo Joubandau², saber alemán, conocer Aurangabad... Ejemplos localizados y lamentables pero que pueden dar una idea (¿una idea?)

Otra manera de querer decirlo: Lo defectivo se siente más como una pobreza intuitiva que como una mera falta de experiencia. Realmente no me golpeé por cosa no haber leído todo Joubandau, a lo sumo la melancolía de una vida demasiado corta para tantas bibliotecas, etc. La falta de experiencia es inevitable, si lo a Joyce estoy sacrificando automáticamente otro libro y viceversa, etc. La sensación de falta es más aguda en

Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada.

... zona de detención de tus ojos, tu sillate, tu gusto.

es decir que andas con tu límite *por dentro*.

y más allá de ese límite no puedes llegar cuando crees que lo estás aprehendiendo plenamente cualquier cosa. La cosa lo mismo

Transgresiones a la presentación gráfica de los diálogos en el espacio de la escritura.

Antes de Rayuela, en los textos literarios se tendía a respetar las convenciones gráficas para marcar los diálogos de los personajes. En esta novela se alteran con procedimientos sumamente originales, pues en los textos narrativos tradicionales, los diálogos de los personajes se introducen con un guión mayor, de esta manera el lector tiene clara la voz del narrador y la de los personajes. Cortázar rompe estas convenciones con procedimientos gráficos que dificultan la decodificación del mensaje y obligan al lector, entre otras cosas, a redoblar su atención y a buscar el sentido de dichas desviaciones.

Estas transgresiones se presentan en los capítulos 96 y 142. En el capítulo 96 con un original espaciado de la escritura y en el capítulo 142 con una novedosa enumeración de los diálogos.

Capítulo 96: Este es otro de los "Capítulos prescindibles" que se desarrolla en París y también es muy complejo, pues Cortázar introduce novedades narrativas de gran transgresividad, que violan las convenciones de la linealidad discursiva. La intención transgresora se acentúa por la presencia de otras figuras retóricas como los extranjerismos en francés y en inglés; idiomas que junto con el español son los códigos lingüísticos que los personajes utilizan simultáneamente en sus conversaciones trilingües, lo que revela su perfecto dominio de estas lenguas.

Al inicio del capítulo, para lograr la simultaneidad de los diálogos, Cortázar elimina las marcas convencionales que introducen la voz de cada personaje, creando un párrafo muy extenso, después del cual se inicia una novedosa disposición gráfica de los diálogos, lo que representa un original experimento narrativo en la literatura latinoamericana.

(43)

96 96

(44)

decreta se abrió unos tres centímetros y Perico vio una gigantesca luz de carmín blanco que espaba con un ojo y toda la noche. Antes de que pudiera cerrar otra vez la puerta, calzo un zapato adentro y le recio aquello de entre los serpientes, el babilónico rió la natura tan peñadosos y conquistador de todos las otras, que con su silbo las asombra y con su venida las abuyenta y desaparece, con su vista las mata? Madame René Lividite, née Francillon, no entiendo gran cosa pero contesto con un bufido y un empujon. Perico sacó el zapato 1.8 de segundo antes. Dale. En el quinto se pararon a mirar como Etienne introduce solemnemente la llave.

— No puede ser — repitió por última vez Ronald —. Estamos soñando — como dicen las princesas de la Tour et Taxis, ¿Taxis, te la he dada, Babs? Un ebolo a Caronte? —, sabes. Ahora se va abrir la puerta y empezarán los prodigios, yo espero cualquier cosa de esta noche, hay como una atmósfera de fin del mundo. — ¿Casi me destroza el pie la puñetera brujá — dijo Perico mirándose el zapato —. Abre de una vez, hombre, ya estoy de espaldas hasta la coronilla.

Pero la llave no andaba, aunque Wong insistió que en las ceremonias iniciáticas los movimientos más sencillos se ven trabados por Fuerzas que hay que vencer con Paciencia y Astucia. Se apogó la luz. Alguien que saque el yesquero, coño. Tu pourrais quand même parler français, non? Ton copain l'argentul n'est pas la pour piger ton cha-

Babs

cul n'est pas la pour piger ton cha-

Ronald
EtienneEtienne
Wongperico
Ronald
pericoWong
BabsLUSNA
LUSNABabs
Ronald
Babs

Ronald

LUSNA
& chorusLUSNA
& chorus

A callarse — dijo Ronald —. Esto es otro territorio, lo digo en serio. Si alguien vino a divertirse se me mande mudar. Dame las botellas, tesoro, siempre acaban por caerse cuando estás ensoñando.

No me gusta que me anden hablando en la oscuridad dijo Babs mirando a Perico y a Wong.

Etienne pasó lentamente la mano por el marco interior de la puerta, Esperaron callados a que encontrara la llave de la luz. El departamento era pequeño y polvoriento. Las luces bajas y domesticadas lo envolvían en un aire dorado donde el Club primero suspiró con alivio y después se fue a mirar el resto de la casa y se comunicó impresiones en voz baja: la reproducción de la tabletta de Ur, la leyenda de la proclamación de la hostia (Paolo Uccello *pmsa*), la foto de Pound y de Masil, el estudio de De Sade, la enormidad de libros por las paredes, en el suelo, las mesas, en el water, en la minúscula cocina donde había un hueco fino entre pedrido y petrificado,

Capítulo 142: También es capítulo prescindible que se desarrolla en París y narra una discusión entre Ronald y Etienne acerca de la Maga. Está escrito en primera persona y sólo se oye la voz de los personajes, quienes intervienen una vez después del otro. Cada participación está precedida por un número arábigo con punto y guión, progresivo del uno hasta el seis y decreciente nuevamente al uno con el que finaliza el diálogo y el capítulo.

Estos signos tipográficos son un apoyo al contenido semántico, pues la numeración progresa a medida que las virtudes de la Maga se exaltan, para después decrecer cuando Ronald y Etienne se dan cuenta de su incapacidad para entenderla:

142

1. - No sé cómo era - dijo Ronald - . No lo sabremos nunca. De ella conocíamos los efectos en los demás. Éramos un poco sus espejos, o ella nuestro espejo. No se puede explicar.
2. - Era tan tonta - dijo Etienne - . Alabados sean los tonos, etcétera. Te aseguro que hablo en serio, que cito en serio. Me irritaba su tontería. Horacio porfiaba que era solamente la falta de información, pero se equivocaba. Hay una diferencia bien conocida entre el ignorante y el tonto, y cualquiera lo sabe menos el tonto, por suerte para él. Creía que el estudio, ese famoso estudio, le daría inteligencia. Confundía saber con entender. La pobre entendía tan bien muchas cosas que ignorábamos a fuerza de saberlas.
3. - No incieras en ecolalia - dijo Ronald - . Toda esa batería de antinomias, de polarizaciones. Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas. Ahí está, fijate: no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía. No se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas a todo el occidente, a las Escuelas. Es malo para vivir en una ciudad, para tener que ganarse la vida. Eso la iba mordiendo.
4. - Sí, sí, pero en cambio era capaz de felicidades infinitas, yo he sido testigo de algunas. La forma de un vaso, por ejemplo. ¿Que otra cosa basco yo en la pintura, decime? Matándome, exigiéndome itinerarios abrumadores para desembocar en un tenedor, en dos aceitunas. La sal y el centro del mundo tienen que estar ahí, en ese pedazo del mantel. Ella llegaba y lo sentía. Una noche subí a mi taller, la encontré delante de un cuadro terminado esa mañana. Loraba como loraba ella, con toda la cara, horrible y maravillosa. Miraba

719

142

- mi cuadro y loraba. No fui bastante hombre para decirle que por la mañana yo también había lorado. Pensar que eso le hubiera dado tanta tranquilidad, vos sabés cuánto dudaba, como se tenía poca cosa rodeada de nuestras brillantes astucias.
5. - Se llega por muchas razones - dijo Ronald - . Eso no prueba nada.
6. - Per lo menos prueba un contacto. Cuántos otros, delante de esa tela, la apreciaron con frases pulidas, recuento de influencias, todos los comentarios posibles en *tonna*. Vos, había que llegar a un nivel donde fuera posible reunir las dos cosas. Yo creo estar ya allí, pero soy de los pocos.
7. - De pocos será el reino - dijo Ronald - . Cualquier cosa te sirve para que te des bombos.
8. - Se que es así - dijo Etienne - . Eso sí lo sé. Pero me ha llevado la vida juntar las dos manos, la izquierda con su corazón, la derecha con su pincel y su escudador. Al principio era él, los que miraban a Rafael pensando en Perugino¹, saltando como una langosta sobre Leo Battista Alberti², conjeturando, soltando, Pico³ por aquí, Lorenzo Valla⁴ por allá, pero Hirste, Hurchkhardt⁵, dice, Beremón⁶ niega, Argan cree, esos azules son sieneses, esos patios vienen de Masaccio. No me

IV

Sentido de la transgresión en Rayuela.

4.1 Definición del término sentido.

El concepto sentido ha sido elaborado por diferentes lingüistas y teóricos de la literatura. La autora del Diccionario de retórica y poética¹⁴⁵ recopila los planteamientos de autores como Saussure, Barthes, Pottier, Benveniste, Hjelmslev, Bloomfield, Todorov y otros.

El concepto de sentido que se asume en este capítulo y en el siguiente, es el que plantea Todorov en su ensayo sobre "Las categorías literarias en el relato", en el que expone que:

El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad. El sentido de una metáfora consiste en oponerse a tal otra imagen o en ser más intensa que ésta en uno o varios grados. El sentido de un monólogo puede ser el de caracterizar un personaje.¹⁴⁶

Por tanto, el sentido y la interpretación son aspectos diferentes en el estudio de un texto literario, ya que según Todorov: "La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico y su posición ideológica, y según la época [...] Una descripción de la obra apunta al sentido

145. Ibidem.

146. Tzvetan Todorov. "Las categorías del relato literario" en Análisis estructural del relato, p. 159.

de los elementos literarios; la crítica trata de darles una interpretación."¹⁴⁷

Todoorov añade que:

Para tener sentido, la obra debe estar incluida en un sistema superior. Si no se hace esto hay que confesar que la obra carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma[...] pero es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente. Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra.¹⁴⁸

En este caso, la inclusión de Rayuela en un sistema superior se realizó en el primer capítulo, en el que se ubicó tanto al autor como a la novela en lo que se ha llamado <<nueva novela>> de la narrativa latinoamericana contemporánea.

Bajo estos planteamientos, se entiende que cada uno de los elementos de la novela guardan correlación entre sí, a fin de lograr el mismo efecto de sentido; por lo que la función primordial de las figuras metaplásmicas que se analizan en este trabajo, sería el de apoyar el sentido global del texto.

147. Ibidem, p. 160.

148. Ibidem, p. 160.

4.2 Sentido global de la transgresión en Rayuela.

La intención transgresiva de la novela, se encuentra propuesta desde la primera cita firmada por César Bruto, que funciona como epígrafe. La cita está antes del inicio de la narración y temáticamente no tiene ninguna relación con el argumento de la novela.

El texto representa una total violación a las normas de una escritura correcta, pues en un lenguaje coloquial, pleno de faltas de ortografía, incorrecciones morfológicas, sintácticas y gráficas, rematado por un lenguaje incoherente y digresivo, se previene al lector sobre lo que encontrará en el interior de la novela. Un epígrafe con estas características, está fuera de los usos literarios convencionales, en primer lugar por su contenido insensato y absurdo, sin relación temática con el argumento, y en segundo por su propuesta antiortográfica y anti gramatical.

La teoría literaria de Morelli plantea dentro de la narración la intención de ir en contra de las convenciones literarias:

Morelliana.

Una cita:

Esas pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas conceptuando la obra como una partícula de la obra, y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes del alma, mientras a la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. Pero si alguien me hiciese tal objeción: que esta parcial concepción mía no es, en verdad, ninguna concepción, sino una mofa, chanza,

fisga y engaño y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del Arte estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos. Y por Dios no vacilo en confesarlo, yo deseo esquivarme tanto de vuestro Arte, señores como de vosotros mismos, ¡pues no puedo soportaros junto con aquel Arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística y con todo vuestro medio artístico!

(Cap. 145, p. 725)

La siguiente es una cita del escritor polaco Witold Gombrowics que se denomina Morelliana y supuestamente se encuentra en los escritos de Morelli, que Oliveira y los miembros del Club analizan.

Ellos al leer los textos literarios de Morelli, también concluyen que su intención es la de transgredir las convenciones establecidas, tanto en la lengua como en la literatura:

Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende nombrar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de la lengua, de un discurso.

Para todo lo cual se sirve de una lengua sumamente clara dijo Perico.

Por supuesto, Morelli no cree en los sistemas onomatopéyicos ni en los letrismos. No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que sí quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés. A veces en la palabra a veces en lo que la palabra transmite.¹⁴⁹ Procedo como un guerr-

149.El subrayado es mío.

llero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que no es un hombre de letras.

(Cap. 99, p.620)

Esta repulsa por las convenciones literarias y el deseo de Morelli de transgredir la lengua y el orden artístico, se desarrolla en los capítulos: 62, 79, 82, 95, 109, 112, 115, 141, 145 y 154.

Al igual que todos los miembros del Club, Morelli además de ser un escritor que repudia la tradición y lo convencional en el arte, lleva una vida que se complace en la violación de todo tipo de normas y reglas sociales. En el capítulo 155 que narra la visita que Oliveira y Etienne le hacen al hospital, Morelli expresa una frase que resume su actitud ante las imposiciones de la sociedad y manifiesta el enorme placer que obtiene de su transgresión:

-Me duele mucho la espalda muchachos.

-Usted prefiere que nos vayamos -dijo Etienne-. Volveremos mañana, en todo caso.

-Lo mismo me va a doler sin ustedes -dijo Morelli-. Vamos a fumar, aprovechando que me lo han prohibido.

(Cap. 154, p. 735)

Todos los personajes de la novela, de alguna manera viven al margen de las convenciones de la sociedad, es decir, no tienen esposo, hijos dentro del matrimonio, trabajo, profesión con prestigio social, casa, estatus económico y social etc. Y a todo esto

le denominan "mentiras colectivas"¹⁵⁰. La vida de todos ellos tiene un mayor o menor grado de absurdo en sus actos y en sus posiciones ideológicas. La Maga viviendo dentro de su propia lógica, Ronald y Babs en una relación de pareja centrada en compartir amores y frustraciones artísticas. Gregorovius, parásito intelectual, absurdo en sus fantasías familiares, el chino Chong absurdo en su contraste con la cultura occidental; y los demás miembros del Club improductivos intelectuales, a excepción del pintor Etienne, único artista en el grupo, que realiza en la práctica lo que teoriza con sus amigos. En la Argentina, Traveler y Talita con su vida de excéntricos esposos. Y Oliveira y Morelli francamente peleados con la vida y la sociedad.

Los personajes viven infringiendo el orden social y lingüístico, repudian la cultura oficial y los valores establecidos y rinden culto al absurdo con sus actos y con sus opiniones:

«Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito», se repitió Oliveira.

(Cap. 23, p. 242)

Vivir en el absurdo es hacerlo fuera de la normalidad, por lo tanto Cortázar propone esto como otra manera de violar el orden social.

Los metáforas se insertan en estos planteamientos semánticos para reforzar las propuestas de los personajes, sus deseos de

150. Julio Cortázar. Rayuela. p. 140.

Rosete

Transgresión lingüística...

cuestionar las imposiciones sociales y entre ellas las lingüísticas y para proponer la transgresión como el medio de crear otra realidad para el hombre.

Siguiendo lo que la crítica ha dicho sobre Rayuela y los resultados del análisis del texto, se plantea en este trabajo que la propuesta literaria tanto formal como semántica que predomina en la novela es la transgresión. Y que la intención de violar el orden lingüístico y literario convencional está en todos los niveles de la narración: en el verbal que se analiza en este trabajo, en el narrativo y en el semántico. Cada uno de estos niveles se encuentran entretreídos, reforzándose entre sí para crear un texto sumamente complejo, que ha sido denominado, tanto por su autor como por la crítica, antinovela. La función primordial de los metagrafos en la novela, es la violación verbal y gráfica de las convenciones lingüísticas y literarias de la novela tradicional.

Estas figuras, aparte de cumplir la función primordial de la transgresividad, desempeñan otras funciones específicas en la construcción del texto, como el de ser elementos verbales y gráficos que afirman y comprueban los planteamientos literarios del personaje Morelli, quien propone teóricamente todo lo que el escritor Cortázar realiza en su novela.

La siguiente cita ejemplifica como la teoría literaria que propone Morelli, es puesta en práctica en Rayuela:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin verse los grandes efectos del género cuando

la situación lo requiera, pero recordando el consejo guideano, ne jamais profiter de l'élan acquis. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Mé-todo: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie.

(Cap. 79, p. 559-560)

En este capítulo y en el 95, Morelli propone la escritura de un texto antinovélistico con las características que tiene la escritura de Rayuela. De tal manera que cada una de las innovaciones de Cortázar, está sustentada por un planteamiento teórico de Morelli, el cual justifica ideológicamente el nivel verbal, gráfico, narrativo y temático en el que se efectúa la desviación.

Todorov propone que: "Cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre."¹⁵¹ De acuerdo con esto, los metagrafos que se analizan, no tienen un solo sentido. En el siguiente capítulo se describe la función transgresiva que cumplen en la construcción global del texto y como elementos verbales y gráficos singulares portadores de significación.

151. Tzvetan Todorov. Op. Cit. p. 160.

V

Sentido de los metáforas.

5.1 Sentido de las faltas de ortografía.

5.1.1 Las faltas de ortografía: elementos que caracterizan a los personajes.

Otro de los sentidos de estos metaplasmos en la novela es que contribuyen a caracterizar a los personajes. En París, Oliveira y los miembros del Club, viven al margen de los convencionalismos, cuestionando todas las formas de sometimiento social. Pero de todos ellos, Oliveira es el que más repudia los valores y las imposiciones sociales:

En sus tiempos de estudiante, por las calles de diamante y por el año treinta, había comprobado con (primero) sorpresa y (después) ironía, que montones de tipos se instalan confortablemente en una supuesta unidad de la persona que no pasaba de una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter. Esas gentes se montaban un sistema de principios jamás refrenados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a las palabras, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas y sustituidas por un correlato verbal. Y así el deber, lo moral, lo inmoral y lo amoral, la justicia, la caridad, y lo europeo y lo americano, el día y la noche, las esposas las novias y las amigas, el ejército y la banca, la bandera y el otro yanqui o moscovita, y el arte abstracto y la batalla de Caseros pasaban a ser como dientes y pelos, algo aceptado y fatalmente incorporado, algo que no se vive ni se analiza porque es así y nos integra, nos completa y robustece.
(Cap.19, pp.215-216)

En los capítulos 19, 21, 23, 28, 93, 99, Oliveira expresa su desconfianza y odio por las palabras, a las que reiteradamente denomina con una expresión metafórica "perras negras"¹⁵². El uso intencional de faltas de ortografía en la escritura de Oliveira, es uno más de los actos que el personaje realiza para ir en contra de las convenciones de la sociedad, en este caso del lenguaje escrito. Por lo tanto la anexión de la grafía hache en palabras que la norma ortográfica no prescribe, lo caracteriza y lo hace diferente a los demás personajes.

En la Argentina, Oliveira y los Traveler exaltan los méritos de un periódico que se distingue por su escritura fonética y sus textos insensatos y absurdos. Este homenaje a una escritura que transgrede las convenciones gramaticales de la lengua española, los caracteriza, pues es otro más de los aspectos de su vida al margen de las convenciones: trabajan en un circo, después en un manicomio y su cotidianidad mental y práctica se emparenta con el absurdo. Sus lecturas, gustos, juegos y relaciones de amistad expresan el deseo de vivir en el mundo desde un punto de vista diferente al común de los individuos.

Su inclinación por una propuesta antiortográfica en la escritura, es uno más de los elementos verbales que los singularizan y los definen en su calidad de personajes de una novela.

152. Julio Cortázar. Op. Cit. p. 594.

5.1.2 Las faltas de ortografía: nueva retórica de las palabras.

Ana María Barrenechea en una nota de pie de página de su ensayo "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar"¹⁵³, plantea que funciona: " la h como correctivo a la retórica"¹⁵⁴, entendida esta como el: "Arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos y elegantes [...]"¹⁵⁵Por tanto, esta falta de ortografía es una infracción a los usos literarios y lingüísticos, lo que representa su sentido primordial dentro del texto.

Oliveira en el capítulo 90 explica la finalidad que persigue con esta violación ortográfica:

La hunidad, hescribía Holiveira. El hego y el hotro, usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. Lo importante era no inflarse se decía Holiveira. A partir de esos momentos se sentía capaz de pensar sin que las palabras le jugaran sucio. Apenas un progreso metódico porque el asunto seguía invulnerable.

(Cap.90, p. 581)

La propuesta de Oliveira es que las palabras usadas por todos una y otra vez, sufren desgaste y deterioro, por lo que una nueva y novedosa escritura de las mismas palabras, las vuelve a

153. Ana María Barrenechea. "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar" en Julio Cortázar.

154. Ibidem. p. 209.

155. Helena Beristáin. Op. Cit. p. 421.

dotar de sentido y pueden volver a ser vehículo de la verdadera comunicación entre los hombres.

El uso intencional de faltas de ortografía por este personaje, es un procedimiento con el que pone en práctica sus convicciones filosóficas sobre la lengua escrita como instrumento de la comunicación humana. También es un medio con el que libera a las palabras de las imposiciones gramaticales, tomándose la libertad de presentarlas gráficamente como a él le viene en gana.

Otro de los sentidos de esta transgresión es que realiza lo que Ana María Barrenechea explica: "[...] intercalación de haches, para poder la grandilocuencia."¹⁵⁶

Oliveira detesta las palabras que simbolizan la cultura occidental, a las que llama con ironía "las grandes palabras"¹⁵⁷ porque a través de ellas los hombres se definen y se ubican: "hespíritu, hego, hintimidad, hunidad, hanalizar, hastuto, hasunto, hadmiración hilimitada, hespectador, etc." Para reducir el exagerado valor que la sociedad les ha concedido, y del cual él duda, las escribe con faltas de ortografía.

Morelli no escribe con faltas de ortografía, pero manifiesta su repudio por la escritura:

[...] el viejo denunciaba, utilizándolo a su modo, el material formal; al dudar de sus herramientas, descalificaba en el mismo acto los trabajos realizados con ellas [...] Una

156. Ana María Barrenechea. Op. Cit. p. 224.

157. Julio Cortázar. Op. Cit. p. 581.

Rosete

Transgresión lingüística...

vez más se volvía a la irritación del autor contra su escritura y la escritura en general.

(Cap. 141, p. 716)

También rechaza la retórica en el lenguaje literario que hace uso de las palabras con fines decorativos:

[...] esta repulsión a la retórica (porque en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar de raíz a toda escritura.

(Cap. 112 p. 652)

La actitud transgresora de estos dos personajes, desde su diferente posición individual en relación a la lengua y a la literatura, tiene una justificación humana que se expresa una y otra vez en toda la novela: "[...] recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra."¹⁵⁸

158. *Ibidem*. p. 654.

5.1.3 La escritura fonética: una violación a las reglas ortográficas.

La escritura fonética es propia de los textos lingüísticos que estudian los sonidos de una lengua, lo que ha dado lugar a un alfabeto fonético en el que se representan los sonidos de las diferentes lenguas. En un texto literario como *Rayuela* la escritura fonética es otro de los procedimientos que Cortázar utiliza para violar las normas de la escritura ortográfica.

En el capítulo 9 "Del lado de allá" el cambio de la grafía (ll) por (y) en algunas palabras, sirve para oponer el dialecto español de Perico Romero con el argentino de Horacio Oliveira. El comentario de Perico en el que se incrusta esta transgresión, es una ironía a la diferente realización fonética de una grafía en estos dos países; lo que se transforma en un comentario mordaz a la tradición ortográfica del español de España que ha impuesto una misma grafía a estos dos fonemas.

En el capítulo 69 que forma parte de los "Capítulos prescindibles", se transcribe un texto del periódico *Renovigo*, que como ya se explicó en el análisis, se caracteriza por su escritura fonética. El texto se titula "Otro suicida" y contiene un relato absurdo e insensato de un suicidio. En la escritura se respeta la puntuación, el uso de mayúsculas, y la construcción de párrafos, pero en las palabras se eliminan las grafías que no tienen valor sonoro, de lo que resulta una escritura fonética que reproduce el dialecto argentino que excluye el fonema /ll/ de su pronunciación.

El sentido que tiene la inclusión de estos textos en la novela radica en que la propuesta antiortográfica que contienen, refuerza las otras propuestas que violan la escritura del español, como las faltas de ortografía por la anexión de la grafía hache, procedimiento contrario a la escritura fonética que sustituye y suprime grafías y a la ausencia de mayúsculas en la que también se sustituyen grafías mayúsculas por minúsculas.

5.2 Sentido de las transgresiones tipográficas.

Iuri Tinianov, teórico literario estructuralista, en su texto El problema de la lengua poética¹⁵⁹ plantea que en la lengua literaria existen elementos no lingüísticos que participan en su construcción. A estos elementos los denomina "equivalentes del texto" y da su definición:

Por equivalentes del texto poético entiendo todos los elementos extraverbales que de uno u otro modo lo sustituyen. En especial, ciertas omisiones parciales y luego ciertas sustituciones mediante elementos gráficos, etcétera.¹⁶⁰

Tinianov les concede gran importancia y considera que revisiten: "[...] enorme fuerza semántica[...]"¹⁶¹ Manifiesta que aunque son elementos no verbales, se encuentran en los textos literarios para significar algo, pues según plantea: "[...] la forma es un continuo montaje de equivalentes que incrementa el dinamismo del conjunto."¹⁶²

Partiendo de lo que expone este autor, las transgresiones tipográficas analizadas en este trabajo, son consideradas equivalentes del texto, pues sólo afectan el aspecto gráfico de la

159. Iuri Tinianov. El problema de la lengua literaria.

160. Ibidem. p. 23.

161. Idem.

162. Ibidem. p. 28.

narración; y aunque no son elementos verbales, tienen sentido en la construcción total de la novela, por entrar en relación con los elementos lingüísticos. En un texto literario estas desviaciones son hechos estéticos, que en el plano de la lengua escrita con fines prácticos, significan incorrecciones tipográficas.

El sentido global de estos elementos gráficos en la composición global de la novela, es que contribuyen con su original transgresividad, en la conformación tipográfica de una narración que tiene como signo la violación de las convenciones y de las imposiciones de la lengua y la literatura.

5.2.1 Sentido de las transgresiones a la morfología gráfica de la palabra.

El contexto semántico en el que se incrustan estas infracciones, precisa su sentido dentro de la estructura de la novela.

El uso que los personajes hacen del guión menor para dividir los elementos de las palabras compuestas y las sílabas de otras, tienen los siguientes sentidos:

a) En las palabras compuestas los personajes remarcan la fuerza semántica de cada uno de sus elementos. Cuando Etienne dice que "[...] al lenguaje [...] hay que re-vivirlo no re-animarlo [...]"¹⁶³, con la división está haciendo hincapié en el valor de intensidad al que remite el gramema (re), y de la misma manera el significado del lexema (vivirlo) se acentúa cuando el lector lo capta gráficamente por separado.

b) Las palabras unidas con guiones son un instrumento para la ironía de los personajes hacia la lengua y hacia ellos mismos. Cuando Oliveira dice de Gekrepten que "[...] se re-tor-cía las manos [...]"¹⁶⁴ lo hace en un contexto semántico de ironía, pues cuando escribe se burla de la morfología gráfica convencional de

163. Julio Cortázar. Rayuela. p. 614.

164. Ibidem. p. 487.

Rosete

Transgresión lingüística...

las palabras y se toma la libertad de escribirlas como le viene en gana.

También con este procedimiento Oliveira se mofa de las palabras, que representan al mundo occidental: me-ta-fi-si-ca, i-lustrados, etc.

5.2.2 Sentido de las transgresiones a la estructura gráfica de los enunciados.

La estructura gráfica de los enunciados es violada con dos procedimientos. En uno, los personajes forman enunciados con guiones en los espacios en blanco que delimitan cada palabra. En otro, anulan los espacios en blanco, con lo que forman gráficamente prótesis de palabras de una extensión inusual.

Con guiones menores los personajes unen palabras: a) de nombres propios convencionales, b) de nombres adjetivados de manera original, c) de frases hechas y expresiones de uso común y d) de frases de contenido semántico original. La formación de enunciados con guiones en los espacios en blanco que delimitan cada palabra, tienen los siguientes sentidos:

I) Los personajes unen con guiones menores, las palabras de nombres convencionales de calles de París, de lugares, expresiones y nombres de personas en francés, inglés, quechua, etc.; para resaltar su contenido semántico en el contexto de la narración: Saint-Germain-des-Prés, cinc-club, Joana-López, science-fiction, best-seller, Tupac-Amarú.

Gráficamente el guión enlaza las palabras de manera que las dos representan una unidad significativa. Por este procedimiento estas expresiones se diferencian y contrastan con otras de la misma estructura gramatical.

II) La invención de sustantivos adjetivados de manera original,

la realizan Oliveira y Morelli. El procedimiento radica en conectar con guión menor un sustantivo con otro sustantivo, que en esa expresión cumple la función de un adjetivo calificativo, pues su contenido semántico modifica al sustantivo que se escribe primero.

Este procedimiento es utilizado por los personajes con intención metafórica, como muestra de su capacidad lingüística y de su creatividad poética. Oliveira define la visión del mundo de Lucía con la expresión "[...] un mundo-Maga [...]"¹⁶⁵ con lo que anula las otras visiones y sólo privilegia la de la mujer que admira y ama.

La mayoría de los sustantivos de estas expresiones son calificados por sustantivos que no tienen con él ninguna relación semántica, siendo improbable que en el lenguaje de la comunicación práctica, lleguen a estar juntos: zapatos-gallina, cuchara-rationera preguntas-balanza, bichos-canasta, etcétera.

Morelli en su calidad de teórico literario, elabora este tipo de expresiones también con implicaciones metafóricas, para precisar sus conceptos sobre la literatura: lector-hembra, lector-alodra, clave-razón, entre otros.

III) Todos los personajes y con mayor frecuencia Oliveira, usan

165. Ibidem. p. 124.

el guión menor para unir las palabras de frases hechas y de expresiones de uso convencional, siempre en un contexto de ironía y de sarcasmo.

Oliveira en el manicomio, espera a que la dueña se vaya, para dar inicio a sus juegos con los Traveler. En un contexto de mofa, expresa una frase de uso común, poniendo guiones en los espacios en blanco que las delimitan: "[...] la Cuca se ha ido a dormir un-sueño-reparador [...]".¹⁶⁶ Por medio de este procedimiento, la frase cobra relevancia gráfica y semántica sobre las palabras que están antes y después de ella.

Las prótesis de palabras en frases y enunciados tienen los siguientes sentidos:

I) Esta transgresión la realiza el personaje Oliveira y el narrador de Rayuela. Al eliminar el espacio en blanco entre palabra y palabra, hacen resaltar el contenido gráfico y semántico de sus expresiones, sobre el resto de la cadena narrativa, con lo que adquieren singularidad y relevancia visual.

II) Estas construcciones se suman a otras figuras que también violan la morfología gráfica de las palabras, para aumentar la intención transgresora, además de que en ellas se encuentran

¹⁶⁶.Ibidem. p. 713.

superpuestas otras figuras que acentúan esta intención. Por ejemplo la expresión "[...] azul pierodelafrancesca..."¹⁶⁷, retóricamente es un neologismo por su novedoso empleo como adjetivo; es una figura metonímica porque se toma el nombre del pintor italiano por el color característico de sus cuadros, y es un metagrafo porque se viola la forma gráfica del nombre propio al escribirlo con minúscula y eliminar los espacios en blanco entre el nombre y el apellido, creando una sola palabra.

III) Estas transgresiones son vehículo del sarcasmo de Oliveira hacia él y hacia los otros, lo que le permite también exhibir su cultura pictórica y sus conocimientos intelectuales, conducta común en todos los integrantes del Club de la Serpiente.

Oliveira compara a la Maga con "[...] una estrella de un azul pierodelafrancesca [...]"¹⁶⁸ y con ello queda implicado su profundo conocimiento de la pintura italiana. Por lo tanto el empleo de estas transgresiones también contribuye a caracterizar a los personajes.

167. Ibidem. p. 197.

168. Idem.

5.2.3 Sentido de las transgresiones a la consecutividad lineal de la escritura.

Iurí Tinianov denomina "equivalentes del texto"¹⁶⁹ a los elementos no verbales que intervienen en la conformación de todo texto poético. Tanto las violaciones a la consecutividad lineal de la escritura narrativa, como las alteraciones en la presentación gráfica de los diálogos en el espacio de la escritura, se pueden considerar " equivalentes del texto", en tanto que como elementos extraverbales participan en la estructura formal de la novela, aportando su propio sentido y significación.

Sentido de las transgresiones a la consecutividad lineal de la escritura narrativa.

I) Estas infracciones se encuentran en los "Capítulos prescindibles" que el lector puede leer o no según su elección. Oliveira las realiza en sus monólogos escritos de los capítulos 80 y 84 y Morelli en el capítulo 71, que es una cita denominada "Morelliana".

Estas figuras contribuyen a la caracterización de estos dos personajes, quienes las realizan como otra forma más de ir en contra de las convenciones de la escritura y de la literatura.

169. Iurí Tinianov. Op. Cit., p. 159.

II) Al alterar la consecutividad de la escritura con la introducción de abstinencias textuales novedosas que funcionan como silencios en la lectura, Cortázar propone una actividad de reflexión suplementaria para el lector, quien tiene que tomarse el trabajo de buscar su significación, completando con su actividad intelectual esos silencios textuales, con lo que el lector participa en la elaboración del texto para cerrar el circuito, de la comunicación estética que se da entre el autor, la obra y el lector.

III) Con estas infracciones se realiza el valor visual y cósico de la escritura del texto literario, así como la relevancia de sus elementos extraverbales y su sentido en la construcción de la novela, el cual se suma a las propuestas semánticas.

Gerardo Mario Gonoboff (sic) [Goloboff] en su ensayo sobre Rayuela expresa que hay: "[...] un ataque sistemático al elemento asunto y al elemento personaje en sus acepciones habituales [...] hay [...] una subordinación del <<contenido>> de las acciones a su <<forma>>".¹⁷⁰ Es decir, en Rayuela hay una evidente preponderancia del aspecto formal de la narración, al que se suman este tipo de originales alteraciones a la consecutividad lineal de la escritura.

170. Gerardo Mario Gonoboff (sic) [Goloboff]. Op. Cit. p. 247.

IV) Estas figuras retóricas se producen por una desviación del uso común y regular de la lengua escrita. Cuando el lector las enfrenta, se produce en él un efecto de extrañamiento que dura lo que duran las abstinencias textuales. Estos silencios textuales son en la escritura, espacios en blanco inusitados, que tienen la intención de romper las expectativas del lector.

Esta finalidad artística también forma parte de la teoría literaria de Morelli:

[...]el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.

(Cap. 97, p. 608)

Por tanto, otro de sus sentidos es el llevar a la práctica en Rayuela lo que Morelli teoriza como personaje.

V) El sentido global de estas infracciones tipográficas es remarcar la propuesta transgresiva de la novela, en tanto espacio creativo, combativo e innovador del lenguaje literario. La afirmación explícita de estos planteamientos la realiza el personaje Morelli, en los abundantes capítulos destinados a su teoría literaria:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelistico (aunque no antinovelesco). Sin verse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo quideano, na-jamais profitor de l'elan aquis. Como todas las criaturas de elección de Occidente, la novela se contenta

con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.
(Cap. 79, pp. 559-560)

Morelli propone: "[...]cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones."¹⁷¹ Y los miembros del Club de la Serpiente, al analizar su teoría comentan la violación que efectúa en sus escritos a la consecutividad narrativa:

Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae a otra[...] Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos casual de los elementos que maneja[...]

(Cap. 99, p. 616)

La violación a la consecutividad de la escritura en Rayuela cumple las intenciones que explica Morelli; por tanto, uno de sus sentidos es el doble juego entre la teoría y la práctica efectuados en un mismo texto.

VI) La significación retórica del silencio textual en la narración literaria, es un tema abordado por los estudios literarios modernos. Liza Block de Behar en su texto Una retórica del silen-

171. Julio Cortázar. Op. Cit. p. 560.

cio,¹⁷² realiza un trabajo tendente a afirmar las intenciones retóricas del silencio textual en relatos literarios de autores contemporáneos, que utilizan este recurso dentro de sus narraciones, entre ellos Cortázar:

[...] creciente aversión hacia los estereotipos del lenguaje, esa manía de consagrar las prácticas ideomáticas y literarias anteriores y, al mismo tiempo, renegar contra la inevitabilidad de pensar (no pensar) por su intermedio.

Una actitud muy característica de los autores del siglo es el reconocimiento consecuente y concomitante de que sólo el silencio ofrece la posibilidad de evitar los automatismos del lenguaje.¹⁷³

Lo anterior se refiere al efecto de sentido que produce una obra de arte denominado desautomatización en la teoría literaria de este siglo, efecto que también es intencional en la escritura de Rayuela y en la teoría literaria de Morelli: "Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector."¹⁷⁴

172. Lisa Block de Behar. Una retórica del silencio.

173. Ibidem. p. 14.

174. Julio Cortázar. Op. Cit. p. 615.

5.2.4 Sentido de las transgresiones en la presentación gráfica de los diálogos en el espacio de la escritura.

Tradicionalmente los diálogos de los personajes en un relato eran marcados con guiones mayores [-], de tal manera que resultaba muy claro para el lector, distinguir la voz del narrador y la de cada personaje:

El diálogo o estilo directo es aquel que ofrece los planteamientos como asumidos por los respectivos personajes en enunciados que los reproducen con exactitud repitiendo literalmente las palabras, sin que medien términos subordinantes.¹⁷⁵

Cortázar altera la presentación tipográfica de los diálogos, lo que afecta a la linealidad del discurso. En el capítulo 96 con un espaciamiento original de los diálogos de los personajes, y en el capítulo 142 por la introducción de una numeración progresiva y decreciente en los diálogos de cada personaje. Ambos procedimientos representan originales experimentos narrativos, que también tienen la intención de romper las expectativas del lector con novedosos recursos gráficos que se alojan de las convenciones narrativas.

I) En el capítulo 96 el lector tiene que realizar un esfuerzo

175. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. p. 145.

suplementario para decodificar el mensaje lingüístico. La colocación de los nombres de los personajes en una columna vertical, junto a otra que reproduce su conversación en fragmentos en primera y segunda persona, en español, inglés y francés; no especifica la voz de cada personaje; es el lector el que debe buscar y encontrar al personaje que emite la frase.

II) En la enumeración de los diálogos que se realiza en el capítulo 142, el efecto de extrañamiento radica en que se introducen en la narración literaria, elementos extraverbales que corresponden a otro sistema, en este caso a las operaciones matemáticas, o bien a otro tipo de textos de uso práctico en los que se enumeran los elementos.

Esta presentación novedosa y por tanto desautomatizada de los diálogos, tiene también una función semántica, pues la numeración progresa y decrece como un apoyo cuantitativo al tema y tono de la conversación.

III) Se puede concluir exponiendo que las transgresiones a la consecutividad lineal de los enunciados en la narración, son recursos retóricos que buscan la desautomatización del lenguaje y que en Rayuela se explican en la teoría literaria de Morelli y se realizan en la escritura de la novela. Morelli mediante todos estos recursos formales, propone la destrucción de la novela convencional o tradicional y la creación de otra, que el mismo

denomina antinovela y que tiene las mismas características de

Rayuela:

Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar en cada operación que emprenda autor y lector. Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la trasmisión de un "mensaje" [...] una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara.

(Cap. 79, p. 560)

En el siguiente capítulo se analizará el efecto de sentido denominado desautomatización, en la novela Rayuela y posteriormente se describirá como los metagrafos de esta novela, desautomatizan el lenguaje.

VI

La desautomatización : Un efecto de sentido en

Rayuela.

V. Shklovski, uno de los teóricos del formalismo ruso, en su artículo "El arte como artificio" ¹⁷⁶, opone las leyes de la lengua poética a las leyes de la lengua cotidiana y plantea que: "[...] una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas." ¹⁷⁷ Según este autor, el arte tiene la posibilidad de liberar a los objetos del automatismo:

[...] la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer, el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. ¹⁷⁸

Helena Beristáin en su texto Imponer la gracia ¹⁷⁹ analiza este artículo y enumera los procedimientos que Shklovski plantea como medios de que se vale el artista para lograr la desautomati-

176.V. Shklouski. "El arte como artificio" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos.

177. Ibidem. p. 59.

178. Ibidem. p. 60.

179. Helena Beristáin. Imponer la gracia.

zación de la lengua práctica y de la lengua literaria.

Entre ellos menciona que: "Violar las formas tradicionales estereotípicas y características de cierto género"¹⁸⁰, es uno de los procedimientos que el escritor utiliza para lograr: "[...] el efecto de sentido que se llama desautomatización, es decir, la impresión artística, la emoción estética, el shock psíquico, el extrañamiento que específicamente produce en el hombre el arte, en general, y el arte literario en particular."¹⁸¹

La novela Rayuela se caracteriza por violar las formas tradicionales de su género, proponiendo una estética donde la transgresión es la norma. Por tanto, las desviaciones que se realizan en el aspecto semántico, narrativo y verbal, tienen como finalidad primordial, la desautomatización de la lengua escrita, en su función práctica y como producto literario.

Cortázar, consciente de este efecto de sentido propio de la literatura, elabora un texto que: "[...] se comenta así mismo y se autocuestiona [...]"¹⁸², en un doble sentido, al plantear por medio de su personaje Morelli, una teoría literaria que se pone en práctica en Rayuela, y en la que propone la ruptura con las formas usuales, mediante la invención e inaguración de otras formas que dotan a las palabras y al mensaje literario, de otros sentidos más humanos, auténticos y desautomatizados:

180. Ibidem. p. 10.

181. Ibidem. p. 7.

182. Omar Prego. La fascinación de las palabras, p. 115.

No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje dijo Etienne_. Podría citar varios momentos en que los personajes desconfían de sí mismos en la medida en que se sienten como dibujados por su pensamiento y su discurso, y temen que su dibujo sea engañoso. Honneur des hommes, Saint Langage ... estamos lejos de eso.

No tan lejos dijo Ronald_. Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar descender por bajar como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo descender todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común.

Sí, pero ese combate se cumple en varios planos dijo Oliveira_ saliendo de su mutismo .. En lo que acabas de leer nos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un Organum falsos e incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad.

(Cap. 99, p. 611)

Tanto Morelli como los miembros del Club, cuando discuten sus textos, comparten las mismas ideas sobre el automatismo y empobrecimiento del lenguaje y sobre el poder que se oculta tras de las palabras que repetimos de generación en generación, siempre como una imposición que otros han inventado.

Los personajes en su papel de lectores, escritores y usuarios de la lengua, ven como solución el realizar lo que ellos llaman: "[...] la guerra al lenguaje [...] y a la literatura[...]"¹⁸³. Guerra que tiene como signo la violación a las normas, reglas y convenciones. Todo esto con el fin de crear

183. Julio Cortázar. Op. Cit. p. 615.

otro lenguaje y otra literatura que permita nombrar la realidad de manera más pura y original, fuera de las imposiciones de otros y libre del automatismo que la cotidianidad y el uso les prodiga.

Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. Es casi tonto repetir que nos venden la vida, como decía Malcolm Lowry, que nos la dan prefabricada. También Morelli es casi tonto al insistir en eso, pero Etienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir a la literatura? Y nosotros que no queremos ser lectores-hembra, ¿Para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?.

(Cap. 99, p. 614)

Cuando los miembros del Club comentan que: "[...] Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector."¹⁸⁴, se está refiriendo precisamente, al efecto de sentido, que la moderna teoría literaria ha denominado desautomatización y que produce su literatura al desviarse de las convenciones de la lengua y del género novela.

"El origen del concepto de desautomatización está en el movimiento teórico literario conocido como formalismo ruso y en sus continuadores en la escuela de Praga. Buena parte de las modernas teorías sobre la lengua literaria tienen su brote inicial en la Rusia de los años veinte, cuando un grupo de jóvenes lingüistas revolucionó los planteamientos teóricos sobre el fenómeno literario. En ellos se encuentra la mayor parte de las ac-

184. Idem.

titudes teóricas dominantes en la crítica europea de los años sesenta [...]¹⁸⁵

En el caso de Rayuela es de suponer que desde el "Tablero de dirección"¹⁸⁶ que precede a la narración de la fábula, la impresión de extrañamiento que produce en el lector, lo acompaña a través de cada una de las páginas subsecuentes, en las que invariablemente se encuentran violaciones a la lengua y/o a las convenciones literarias, que son reforzadas por la conducta transgresiva de los personajes.

El papel del lector en la teoría literaria de Morelli, cobra primordial importancia, porque según él, cierra el circuito del arte: escritor, texto y lector en el mismo grado de importancia:

[...] el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.

(Cap. 97, p. 607-609)

Morelli propone la existencia de dos clases de lectores: el "lector hembra"¹⁸⁷ que sólo busca en la literatura un entretenimiento y el "lector cómplice"¹⁸⁸ o "lector activo"¹⁸⁹, que junto con el escritor inventa la novela y busca sus sentidos en la medida en que se deja cambiar y extrañar por sus proposiciones:

185. José María Pozuelo Y. Teoría del lenguaje literario, p. 36.

186. Julio Cortázar. Op. Cit., p. 111.

187. Ibidem, pp. 559, 614.

188. Ibidem, p. 560.

189. Idem.

Para ese lector, mon semblable mon frere, la novela cómica (¿y qué es Ulises) deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar. En ese sentido la novela cómica debe ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agitándose, quizá y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra se quedará con la fachada y ya se sabe que las muy bonitas, muy trompe l'oreil, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del honnête homme. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protestan que los agarre el beriberi.

(Cap. 79, p. 561)

Estas proposiciones están desarrolladas en los capítulos: 79, 112, 99, 97, que pertenecen a los "Capítulos prescindibles" que narran los hechos de París. En ellos se remarca la idea de que el "lector hembra" no tiene la capacidad de entender el sentido de las desviaciones y las propuestas ideológicas del escritor:

[...] lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en un sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser suyo.

(Cap. 99, p.611)

Rosete

Transgresión lingüística...

En el "Tablero de dirección" Cortázar también clasifica a sus lectores, indicando que su novela es a la vez dos novelas. Una de ellas se dirige al lector cuyo concepto de literatura se ciñe a las convenciones de lo que Morelli llama "novella rollo":

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

(Tablero de dirección, p. III)

La otra novela está dirigida al lector activo que participa con el escritor en la construcción del texto y es capaz de jugar los juegos transgresivos que el escritor le sugiere. Estos juegos se localizan en la tercera parte denominada "De otros lados" .Las desviaciones semánticas, narrativas, verbales y gráficas más significativas estructuran esta parte de la novela, que está destinada a quien elige la segunda lectura con el "Tablero de dirección" como guía. Lo que implica una manera desordenada y arbitraria de leer la novela y con eso la aceptación de una propuesta original que se opone a la manera automatizada y convencional de emprender la lectura de una novela tradicional:

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: [...]

(Tablero de dirección, p. III)

Son múltiples y novedosos los procedimientos que Cortázar emplea en Rayuela para desautomatizar la lengua práctica y lite-

Rosete

Transgresión lingüística...

raria. En todos los niveles e la narración (verbal, narrativo y semántico) y de la lengua (fónico-fonológico, morfo-sintáctico y léxico-semántico), se presentan estructuras superelaboradas, que usan la transgresión como un medio para romper el automatismo lingüístico y evitar los lugares comunes en la novela.

VII

Los metagrafos: Procedimientos retóricos que desautomatizan el lenguaje.

Todas las figuras retóricas que se analizan en este trabajo, son metáforas que afectan la forma de la expresión de palabras y frases y son producto de los cuatro procedimientos que generan las figuras retóricas en general: supresión, adjunción sustitución y permutación. Las tres primeras se originan por operaciones sustanciales que alteran la estructura de las unidades. La última se origina por operaciones relacionales, porque se limita a modificar las relaciones de posición que existen entre las unidades.

Cortázar en Rayuela crea su propio universo retórico, es decir, sus personales procedimientos para lograr la desautomatización de la escritura y de las convenciones literarias, pues la mayoría de los metagrafos de Rayuela no se encuentran descritos en la Retórica general¹⁹⁰ del Grupo "M" , en el "Ensayo de clasificación"¹⁹¹ de figuras retóricas de Todorov, ni en el Diccionario de retórica y poética¹⁹² de Beristáin.

190. Grupo "M" . Op. Cit.

191. Tzvetan Todorov. "Ensayo de clasificación" en Literatura y significación.

192. Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética.

Shklovski en el artículo ya mencionado plantea que existen dos procedimientos que el artista utiliza para liberar del automatismo al lenguaje que nombra los objetos:

[...] los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en el arte es un fin en sí y debe ser prolongado.¹⁵⁵

El oscurecimiento de la forma es el procedimiento que genera los metagrafos en *Rayuela*. Tanto las faltas de ortografía por adición del grafema "h", como la escritura fonética de las palabras y la ausencia de mayúsculas, son procedimientos retóricos que transgreden la escritura convencional de las palabras, mecanismo con el que se dificulta su percepción visual, lo que prolonga la decodificación del mensaje formal y lingüístico.

Las transgresiones tipográficas a la morfología de las palabras, a la estructura gráfica de los enunciados y su consecutividad lineal, también se producen por oscurecimiento de la forma. Al violar su estructura formal, se hace más compleja su percepción visual, obligando al lector a esforzarse en el desciframiento del contenido semántico y también a fijar su atención en el aspecto formal de la escritura.

El lector enfrenta una doble búsqueda de significaciones, por un lado, el sentido del mensaje semántico de la narración y por el otro el sentido de la propuesta formal de la novela.

193.v. Shklovski. Op. Cit. p. 60.

VIII

La poética de la transgresión de Julio Cortázar.

Se ha dicho que todo texto literario lleva implícita su propia teoría literaria, es decir en la obra está contenida la poética de su autor. En el caso de *Rayuela*, esto es muy evidente, puesto que uno de sus personajes, el escritor Morelli la hace explícita en sus argumentos y Cortázar la pone en práctica en su novela. De esta manera, la poética de Cortázar, es decir, sus propios conceptos sobre la literatura y el arte, sobre el lenguaje y la novela, en fin, sobre su trabajo creador como novelista, se encuentra expresado en la misma novela.

Dicha poética, según considero, se orienta hacia tres aspectos principales: la teoría sobre la literatura y el arte, la teoría sobre la novela y la teoría sobre el lenguaje como instrumento de creación artística y comunicación humana.

La desconfianza sobre el lenguaje como instrumento de la comunicación humana es uno de los temas de la novela. Oliveira, Morelli y los miembros del Club emprenden un profundo cuestionamiento intelectual sobre el lenguaje, porque consideran que no sólo enmascara la realidad, sino también a la humanidad. Repudian las expresiones utilizadas como lugares comunes en la comunicación, así como las expresiones grandilocuentes de la cultura Occidental y para contraponerse a ellas, se burlan transgrediendo su escritura con faltas de ortografía y alterando su presentación tipográfica.

Oliveira y Morelli hablan del empobrecimiento del lenguaje y plantean que las mentiras de la sociedad están solapadas por el lenguaje, por lo que intentan destruirlo a través de su violación reiterada. Plantean que el lenguaje es una herencia pasiva que el individuo recibe como otra más de las imposiciones de la sociedad, y que por lo tanto se debe desconfiar de él, porque no le permite al hombre una verdadera expresión y comunicación humanas.

En París, Oliveira y sus amigos del Club se burlan de la tradición gramatical del idioma. Oliveira en su lucha declarada al lenguaje, desortografía las palabras, para manifestar su oposición a las reglas y normas gramaticales del idioma. Tanto él como sus amigos están conscientes del carácter alienante y opresivo del lenguaje y consideran que sólo su destrucción permitirá liberar a las palabras de la cárcel que les impone la gramática. El lenguaje erótico-amoroso que inventa junto con la Maga, se pronuncia en contra del lenguaje racional y convencional y al mismo tiempo los hace poseedores de uno exclusivo que los aísla del resto del mundo y les permite expresarse con autenticidad.

En la Argentina la creatividad y el ocio de los Traveler y de Oliveira los lleva a inventar juegos con los que ironizan al diccionario al que denominan cementerio. Se burlan de las expresiones convencionales, porque consideran que el desgaste por uso ya no les permite comunicar nada. Rinden culto a las extravagancias lingüísticas en textos con escritura fonética y con contenidos lingüísticos y semánticos insensatos y absurdos. Con lo

anterior plantean que una manera de reivindicar al lenguaje, es dotándolo de una nueva y original escritura, porque esto otorga a las palabras nuevos sentidos y permite que los hombres entablen una comunicación más humana.

La desconfianza de los personajes hacia el lenguaje se hace extensiva al lenguaje como instrumento de la literatura. Esto se encuentra expresado en la teoría literaria sobre la novela, contenida en su propia estructura, tanto a nivel semántico como a nivel formal.

La propuesta antiortográfica y antigramatical que adoptan los personajes en su supuesta escritura, tiene el mismo origen que la propuesta antiliteraria de Morelli: la desconfianza por el lenguaje, el repudio a las convenciones y la rebeldía ante las imposiciones y los automatismos del lenguaje.

Morelli rechaza lo tradicional y lo convencional en el arte, rechaza la retórica en el lenguaje literario, que hace uso de las palabras con fines decorativos, considera que el idioma es un instrumento engañoso, imperfecto, desgastado por el uso cotidiano. Se declara en contra de la novela tradicional: "El libro que se lee de principio a fin como niño bueno"¹⁹⁴, y propone una novela abierta a la que considera más acorde con la realidad humana. No sólo se declara en contra de esa clase de novelas convencionales, con un tema, un argumento, unos personajes, un principio, un clímax, un final, una estructura organizada y una

194. Julio Cortázar. Op. Cit. p. 616.

Rosete

Transgresión lingüística...

escritura lineal sin tropiezos para el lector, sino también se declara en contra del lector convencional. Para su novela exige otro tipo de lector, el lector activo, el lector cómplice que colabora con él en la creación del relato.

Se pronuncia en contra de la rigidez de los géneros literarios y propone la escritura de una novela poética en la que se incorpore todo un collage narrativo. Morelli propone una estructura fragmentada para la novela, opuesta a la novela «rollo chino».¹⁹⁵ A esta nueva propuesta narrativa él le llama anti-novela. El como personaje la define y Cortázar como escritor la pone en práctica.

En este sentido, la teoría literaria que propone Morelli y que ejecuta Cortázar, logra lo que el personaje afirma: "¿Para qué sirve el escritor, sino para destruir el lenguaje?"¹⁹⁶, y destruir el lenguaje significa transgredirlo, violarlo, infringirlo, desviarlo del uso convencional como instrumento de la creación literaria.

Por lo anteriormente expuesto se planteó como tesis de este trabajo, que la propuesta literaria, tanto formal como semántica que predomina en la novela es la transgresión, y que la intención de violar el orden lingüístico y literario convencional se encuentra en todos los niveles del texto: en el verbal, narrativo y en el semántico. Los metagrafos sólo son uno de los elementos

195. Idem.

196. Ibidem. p. 614.

lingüísticos que forman parte de esta propuesta literaria.

Saul Yurkievich¹⁹⁷, uno de los más destacados especialistas en la literatura cortazariana, considera que la teoría literaria implícita en Rayuela, se gesta en el escritor muchos años antes, en un ensayo crítico redactado en 1947 e inédito hasta 1994. Según este autor, en la Teoría del tunel¹⁹⁸ se hacen explícitas las ideas y convicciones literarias que Cortázar expresa y pone en práctica de manera cabal en Rayuela.

Antes de su publicación en 1963, en la creación novelística de Cortázar existen varios trabajos narrativos, en donde lleva a la práctica sus convicciones literarias y estéticas: Diario de Andrés Fava¹⁹⁹ (escrito en 1950 y editado en 1986), Divertimento²⁰⁰ (1949), El examen²⁰¹ (1950, aparece en 1986, después de su muerte) y Los premios²⁰² (1960) y después de Rayuela (1963), los diferentes trabajos narrativos, 62 Modelos para armar²⁰³ (1968) y Libro de Manuel²⁰⁴ (1973).

 197.Saul Yurkievich. Edición y Prólogo. "Un encuentro del hombre con su reino" en Obra crítica I.

198.Julio Cortázar. "Teoría del tunel" en Obra crítica I.

199.Julio Cortázar. Diario de Andrés Fava.

200.Julio Cortázar. Divertimento.

201.Julio Cortázar. El examen.

202.Julio Cortázar. Los premios.

203.Julio Cortázar. 62 Modelos para armar.

204.Julio Cortázar. Libro de Manuel.

Según Yurkievich Teoría del tunel: "[...] permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz y que este módulo generador es juiciosa y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica."²⁰⁵

M. permito plantear que la poetica de Cortázar es producto de su formación intelectual y literaria. Desde muy joven escribié artículos, ensayos, reseñas de crítica literaria publicadas en revistas y periódicos, sobre autores europeos y norteamericanos como Rimbaud²⁰⁶, John Keats²⁰⁷, Antonin Artaud²⁰⁸, Ghaham Greene²⁰⁹, Edgar Allan Poe²¹⁰, etc. y sobre escritores hispanoamericanos como Leopoldo Marechal²¹¹, Octavio Paz²¹², Roberto Fernán-

205.Saúl Yurkievich. Op. Cit. p. 30.

206.Julio Cortázar. "Rimbaud" en Obra crítica 2. pp. 15-23.

207.Julio Cortázar. "La urna griega en la poesía de John Keats" en Obra crítica 2. pp. 25-72.

208.Julio Cortázar. "Muerte de Antonin Artaud" en Obra crítica 2. pp. 151-156.

209.Julio Cortázar. "The Heart of the Matter" en Obra crítica 2. pp. 157-166.

210.Julio Cortázar. "Vida de Edgar Allan Poe" en Obra crítica 2. pp. 287-364.

211.Julio Cortázar. "Adán Buenosayres" en Obra crítica 2. pp. 167-176.

212.Julio Cortázar. "Libertad bajo palabra" en Obra crítica 2. pp.203-208.

Rosete

Transgresión lingüística...

dez Retamar²¹³, Neruda²¹⁴, Felisberto Hernández²¹⁵. De esta época proviene el enorme caudal de novelas leídas y sus profundas reflexiones sobre este género literario.

En la Teoría del tunel²¹⁶ se puede encontrar el origen de la poética y de la producción novelística de este autor, pues en este ensayo realiza una minuciosa formulación teórica sobre la literatura y la novela, que posteriormente incorpora a Rayuela.

Inicia su ensayo pronunciándose en contra del fetichismo al que ha sido reducido el Libro al considerarse simplemente como un objeto de arte y no como "[...] diario de una conciencia [...]"²¹⁷. Cortázar plantea que un escritor contemporáneo:

[...]se ve precisado a apartarse a la vez del libro como objeto y fin de su tarea, rechazar el fetichismo del Libro, instrumento espiritual y considerarlo por fin (y esto en la etapa que precede a nuestra primera guerra) como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automatización integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que en última instancia no son ya literarios.²¹⁸

213. Julio Cortázar. "Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre << Situación del intelectual latinoamericano >>)" en Obra crítica 1, pp. 29-44.

214. Julio Cortázar. "Neruda entre nosotros" en Obra crítica, pp. 63-76.

215. Julio Cortázar. "Carta en mano propia" en Obra crítica 1, pp. 261-269.

216. Julio Cortázar. "Teoría del tunel" en Obra crítica 1.

217. Ibidem, p. 40.

218. Julio Cortázar. Ibidem, pp. 40-41.

Para Cortázar, el escritor que fetichiza al Libro, es el escritor <<tradicional>>, <<vocacional>>, el cual es siempre un escritor conformista, contraponiéndose al [...] joven escritor rebelde[...] para quien la noción de géneros de toda escritura genérica se le da, con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción."²¹⁹ El considera que el escritor debe ser un:

Hombre con conciencia clara de que debe elegir antes de aceptar que la tradición literaria social o religiosa no pueden ser libertad si se las acepta y continúa pasivamente, lampadofóricamente. De hombres tales testimonian muchos momentos de la literatura y el escritor contemporáneo observa sagazmente que en todos los casos su actitud de libertad se ha visto probada por alguna manera de agresión contra las formas mismas de lo literario.²²⁰

A partir de este ensayo Julio Cortázar postula una literatura rebelde que no se deje atrapar por lo que el denomina "[...] las trampas sutiles del verbo [...]"²²¹, que enmascaran la realidad e impiden llegar a lo verdaderamente humano del hombre. También se pronuncia en contra de la escritura recreativa y descalifica la novela de ideas y propone abolir los límites entre lo narrativo y lo poético, es decir propone que en la novela se dé un encuentro de géneros.

Saúl Yurkievich plantea que:

Esta teoría de un dinamitero de lo literario, que da preeminencia a lo extra o supra-estético, preconiza una acción subversiva

219. *Ibidem.* p. 47.

220. *Ibidem.* pp. 62-63.

221. *Ibidem.* p. 53.

propia de una postura vanguardista, partidaria del antiarte, la antiforma, la cultura adversaria o contracultura revivificadora [...] Así sucede con Cortázar quien durante una década y media, el transcurso que media entre Teoría del tunel y Rayuela, se concentra exclusivamente en esta tarea literaria para consumir su proyecto antiliterario.²²²

En este ensayo también expresa que el escritor es un enemigo del gramático, planteamiento que desarrolla en Rayuela tanto en el plano temático como en el formal, lo que da como resultado una propuesta antiortográfica, antigramatical y antiliteraria originada por la poética de la transgresión que él teoriza a partir de este ensayo:

Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir una expresión no estética, no literaria, no ideomática. EL ESCRITOR ES ENEMIGO POTENCIAL _Y HOY YA ACTUAL _ DEL IDIOMA. El gramático lo sabe y por eso está siempre vigilante, denunciando tropelías y transgresiones, aterrando ante esa paulatina dislocación de un mecanismo que él concibe, ordena y fija como una perfecta, infalible máquina de enunciaci3n.²²³

Cortázar explica en su ensayo el motivo por el que lo tituló Teoría del tunel: "Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales tiene la característica propia del tunel, destruye para construir."²²⁴ Y es en este

222. Saúl Yurkievich. Op. Cit. p. 29.

223. Julio Cortázar. "Teoría del tunel". pp. 73-74.

224. Ibidem. p. 66.

Rosete

Transgresión lingüística...

sentido en el que planteo que la poética de Julio Cortázar es una poética transgresiva, gestada en él desde su juventud y teorizada en este texto inédito hasta hace pocos años y puesto en práctica por primera vez en el texto narrativo titulado Diario de Andrés Fava²²⁵ escrito en 1950, tres años después de la Teoría del tunel.²²⁶

En este texto narrativo pone en práctica su teoría literaria sobre la novela-poética, y expone su repudio a las convenciones literarias que ciñen las ideas a formas establecidas, así como su desconfianza por el lenguaje como instrumento de la comunicación humana.

El Diario de Andrés Fava²²⁷ queda fuera de lo que convencionalmente es un diario. Digamos que es un diario diferente en donde cabe todo: las reflexiones estéticas, las críticas sociales y políticas. Tiene la forma de un monólogo intelectual sobre temas literarios y filosóficos. Puede ser una crónica, una reflexión, un recuerdo. El personaje realiza profundos cuestionamientos filosófico-existenciales, en los que resulta evidente que Cortázar antes de publicar sus primeros cuentos y novelas, había acumulado y asimilado, no sólo una enorme cultura literaria, sino también filosófica. El personaje Andrés Fava es un filósofo.

El diario se estructura a base de digresiones filosóficas y

225. Julio Cortázar. Diario de Andrés Fava.

226. Julio Cortázar. "Teoría del tunel" en Obra crítica I.

227. Julio Cortázar. Diario de Andrés Fava.

de crítica literaria, el personaje dice lo que está bien o mal escrito, da su veredicto al lector. En este texto caben todos los géneros: la poesía, la narración, citas textuales de poemas, de textos literarios y filosóficos. Las transgresiones lingüísticas que caracterizan la escritura de Rayuela aparecen en este texto: hay digresiones, extranjerismos en inglés y francés, transgresiones tipográficas y al igual que Oliveira en Rayuela. Andrés Fava está en contra de la sumisión a la mecánica de la escritura, por lo que busca romper "[...] la horizontalidad de la escritura [...]"²²⁸. Por eso transgrede la consecutividad lineal de la lengua, introduciendo signos tipográficos de manera arbitraria, rompiendo el enunciado a la mitad del renglón.

El personaje Andrés Fava en su diario cuenta como se fue gestando en él el repudio a la norma gramatical y la idea de transgredirla. Su escritura pulcra, cuidadosa, ceñida a las normas gramaticales, se transforma en otro tipo de escritura, transgresora, infractora y libre. En la siguiente cita explica como viola el uso normativo de la coma:

De pronto advertí la necesidad de dejar imbrincarse las cláusulas, cabalgarse entre sí por sobre el débil puente de la coma, o directamente libres sueltas. Que la prosa fuera como el oleaje. En cadenas adjetivas, exigencia de libertad: " De pronto sola harta enfurecida prudentísima, oh pobre mujer ". Y esto surgiendo de las ruinas de mi pulcritud pasada, doliéndome alegremente. Sensación de

228. Ibidem. p. 58.

libertad, de juego limpio, de no convencimiento retórico, de mostración y no ya de descripción.²²⁹

Los monólogos del personaje Andrés Fava son similares a los de Oliveira en Rayuela, tanto en su estructura formal como en su contenido existencial. Ambos se caracterizan por su lenguaje digresivo, por la violación a la ortografía, por las transgresiones a la horizontalidad de la escritura, por el repudio a la gramática y el sarcasmo con el que ironizan el orden artístico, los convencionalismos, las frases hechas en el lenguaje, y lo formulado y concebido de antemano.

En suma, este texto narrativo publicado también recientemente, es un diario en el que se narra la formación literaria de un personaje y como se van conformando en él convicciones e ideas sobre la literatura, la novela y el lenguaje, temas que trece años más tarde serán profundamente planteados por Cortázar en Rayuela.

229. Ibidem, p. 58.

CONCLUSIONES

Como señalé en la introducción, abordar el estudio de Rayuela de Julio Cortázar, es entrar en relación con un texto consagrado por la crítica, del cual se han realizado numerosos estudios, análisis, comentarios, interpretaciones, coincidiendo todos ellos en considerarla una de las novelas más destacadas de la <<nueva novela >> y del movimiento editorial conocido como el <<Boom>> latinoamericano.

El estudio de un texto tan extenso y complejo en su estructura narrativa y lingüística, me exigió marcar los límites y los alcances del trabajo de tesis, así como precisar el enfoque teórico y la metodología a emplear, por lo que primeramente elegí realizar un estudio para abordar sólo el aspecto lingüístico de la novela, pues desde mis primeros acercamientos al texto y a través de las consideraciones de la crítica especializada, consideré que las características temáticas, lingüísticas y gráficas de la novela hacen del lenguaje su tema central, situándola dentro de lo que se denominó la antinovela latinoamericana, por el ataque teórico y práctico que realiza al lenguaje y a la novela tradicional, utilizando técnicas narrativas innovadoras que en el momento de su publicación representaron verdaderos experimentos narrativos.

El estudio lingüístico quedó limitado exclusivamente al análisis de algunos elementos que se presentan en el plano gráfico-visual de la escritura y que la retórica denomina metagrafos por afectar la forma gráfica del lenguaje. Este es el caso de las

faltas de ortografía y las transgresiones tipográficas en la escritura de Rayuela.

Lo anterior me llevó a plantear como tesis del trabajo que la propuesta literaria tanto formal como semántica que predomina en la novela es la transgresión y que la intención de violar el orden lingüístico y literario convencional se encuentra en todos los niveles de la narración: en el verbal, en el narrativo y en el semántico. Los metagrafos serían uno más de los elementos verbales que estructuran esta propuesta literaria.

Por lo que el objetivo primordial de este trabajo, fue realizar el análisis retórico de los metagrafos, clasificándolos y describiéndolos dentro del contexto semántico, para posteriormente exponer el sentido de la transgresión en Rayuela, pues se asumió que toda figura retórica implica una transgresión a la norma gramatical del idioma o a las convenciones narrativas vigentes.

El análisis retórico de los metagrafos y la descripción de su sentido en la construcción total de la novela, me permitió llegar a las siguientes conclusiones.

1. El estudio de todo texto literario exige precisar, en primera instancia, el enfoque teórico y metodológico que lo guiará. En el caso de Rayuela al elegir el estudio de algunos elementos lingüísticos en la novela, se optó por una teoría y una metodología que asume a la literatura desde una perspectiva lingüística; tal es el caso de la poética estructuralista en la que se incluyen

Roseta

Transgresión lingüística...

los estudios retóricos de la literatura. El sustento teórico y metodológico de la poética estructuralista permitió el análisis retórico de los metagrafos.

2. La poética estructuralista me ofreció una teoría literaria, una metodología de análisis y un modo de interpretar el texto, centrado en la atención de ciertos aspectos que son característicos de las obras literarias, es el caso de las figuras retóricas; por lo que se reitera que el análisis retórico de los metagrafos no cumple un objetivo hermenéutico, es decir, no propone una interpretación de la novela, sino sólo representa un intento por explorar las características de su escritura, buscando también su significación y su sentido dentro de la estructura global de la obra.

3. Las faltas de ortografía y lo que se denominó en este trabajo transgresiones tipográficas son desviaciones que violan las normas gramaticales de la lengua escrita y las convenciones narrativas, por lo tanto su empleo implica una transgresión lingüística, que en literatura se asume como un procedimiento retórico que singulariza la escritura de un novelista, por lo que las transgresiones lingüísticas y narrativas en Rayuela se convierten en un hecho de estilo de su autor.

4. En el plano retórico de Rayuela, es evidente que las figuras retóricas que afectan el nivel de la expresión en la escritura

Rosete

Transgresión lingüística...

(entre ellas las faltas de ortografía y las transgresiones tipográficas), violan de manera impactante, novedosa y original para el lector, la gramática de la lengua escrita y las convenciones narrativas, tornando compleja y difícil su lectura, complejidad que se refuerza con la tipografía. Con lo anterior se destaca que la lectura de un texto literario no es un procedimiento exclusivamente lingüístico, sino que la novela es también significativa en su calidad de objeto destinado a la actividad visual del lector.

5.El análisis y la descripción retórica de los metagrafos, hizo evidente que son elementos estructuralmente significativos que refuerzan el planteamiento antigramatical y antiortográfico que predomina en la novela y que a su vez apoyan la propuesta semántica de los personajes. Por lo que el análisis de estos elementos, reveló que se trata de un texto en el que la forma y el contenido están fundidos en una misma intención estética: la transgresión.

5.El sentido primordial de los metagrafos en la estructura global de la novela, es apoyar la intención transgresiva que se plantea en todos sus niveles: en el verbal, en el narrativo y en el semántico. Así mismo, los metagrafos tienen la función de desautomatizar la presentación gráfica de palabras, enunciados y espacios tipográficos de la escritura. A través de los metagrafos, Cortázar rompe el automatismo de una lectura lineal sin contratiempos visuales para el lector y plantea otro tipo de

Rosete

Transgresión lingüística...

lectura. Violenta la escritura y el lenguaje narrativo, con la intención de violentar al lector para que adopte una actitud comprometida ante una escritura desalienada y libre de convencionalismos. Escritura en la que sus personajes cuestionan al mundo occidental con sus instituciones, sus valores decadentes, su política, su arte, su literatura, etc. y en el centro de toda esta crítica: su idioma.

6. En Ravuela se encuentra contenida la teoría literaria de Cortázar, es decir sus conceptos sobre la literatura y el arte, sobre el lenguaje y la novela. Sus personajes Oliveira y Morelli la exponen en sus argumentos y él la pone en práctica en su novela.

En esta teoría literaria, que he denominado poética de la transgresión, Cortázar a través de sus personajes, expresa su desconfianza por el lenguaje, al que considera una imposición de la sociedad, un instrumento engañoso que impide que los hombres logren una verdadera comunicación humana. Sus personajes denuncian el empobrecimiento del idioma y el desgaste que sufren las palabras por el uso cotidiano. Plantean que la lengua solapa las mentiras de la sociedad occidental.

Por medio de las transgresiones lingüísticas y tipográficas se burlan de la lengua y expresan la profunda desconfianza que les inspira. Sus personajes denuncian el carácter alienante y opresivo del idioma y plantean que la gramática, la ortografía, las convenciones narrativas, etc. son una cárcel de la que se liberan infringiendo normas, reglas y convenciones.

Cortázar a través de la escritura y de las propuestas semánticas de los personajes, plantea que una forma de reivindicar al lenguaje, es dotándolo de una nueva escritura; de ahí que su propuesta antiortográfica y antigramatical exprese una actitud rebelde a las imposiciones y a los automatismos del lenguaje. Por eso es que Cortázar, a través de Morelli, afirma que el escritor es un destructor del idioma y destruirlo implica transgredirlo, violarlo, desviarlo del uso convencional.

7. La poética de la transgresión que Cortázar pone en juego en Rayuela, finalmente nos remite a la posición ideológica del autor, pues como apunta César González: "Todo producto artístico es práctica social y por consiguiente producción ideológica, no hay fenómeno literario que no esté inserto en una ideología."²³⁰

Lo anterior me permite expresar lo que en mi opinión pretende Cortázar con su novela, pero cabe aclarar que el siguiente comentario se sitúa en un plano interpretativo que se aleja de la intención central del trabajo.

En los planteamientos sobre la lengua y la literatura Cortázar denuncia el orden lingüístico y desenmascara el poder que se oculta en el idioma. Considero que Cortázar, al igual que Roland Barthes²³¹, propone que el PODER se filtra a través del lenguaje y obliga a los hombres a ser, a pensar, a sentir y a

 230. César González. Función de la teoría en los estudios literarios. p. 117.

231. Roland Barthes. El placer del texto y lección inaugural.

hacer lo que otros quieren, pues el lenguaje es el punto de encuentro de todos los mecanismos que buscan el sometimiento del hombre. También considero que Cortázar se pronuncia en contra del discurso que somete a los sujetos y realiza en Rayuela lo que Barthes considera que hace la literatura contemporánea: "[...] hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua [...]"²³², pues según este teórico, sólo la literatura permite escuchar a la lengua fuera del poder.

Cortázar propone, al igual que Barthes que la literatura puede ser un discurso que se sustraiga al poder, es decir, a la obligación de hacer y decir lo que otros quieren.

También de acuerdo con Barthes, sabe que el poder se encuentra agazapado en la lengua: "El lenguaje es una legislación, la lengua un código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación y toda clasificación es opresiva."²³³ Todo idioma obliga a decir, sujetando al individuo a normas y reglas: "[...] por su estructura misma la lengua implica una fatal relación de alienación."²³⁴

Podemos decir, que en Rayuela, Cortázar ejecuta un acto de libertad: "Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a

232. Ibidem. p. 121.

233. Ibidem. p. 118.

234. Ibidem. p. 119.

nadie[...]"²³⁵.

Si el lector de esta novela disfruta del placer de la transgresión y entiende que en la literatura contemporánea hay implícita una propuesta de desalienación lingüística, al convertirse en un espacio de libertad para el autor y para su lector, donde el idioma queda fuera de los usos del poder, porque en el texto literario se desarticulan las imposiciones lingüísticas; si el lector entiende esto, entonces Cortázar ha encontrado a su <<lector cómplice>>, a su <<lector activo>> y la literatura ha cumplido su misión.

235. Ibidem. p. 121.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- Cortázar, Julio. Diario de Andrés Fava. Alfaguara. México. 1995. (Col. Alfaguara Hispánica). 126 pp.
- _____ Divertimento. Alfaguara. México. 1990. 146 pp.
- _____ El examen. Alfaguara. México. 1990. 291 pp.
- _____ La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo 1. 21 ed. Siglo XXI. México. 1986. 179 pp.
- _____ La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo 2. 21 ed. Siglo XXI. México. 1986. 193 pp.
- _____ Libro de Manuel. 5a ed. Sudamericana. Argentina. 1975. 385 pp.
- _____ Los premios. Sudamericana. Argentina. 1971. 425 pp.
- _____ Nicaragua tan violentamente dulce. 5a ed. Muchnik Editores. Argentina. 1987. 152 pp.
- _____ Obra crítica 1. Edición de Saúl Yurkievich. Alfaguara. España. 1994. (Col. UNESCO de Obras Representativas). 137 pp.
- _____ Obra crítica 2. Edición de Jaime Alazraki. Alfaguara. España. 1994. (Col. UNESCO de Obras Representativas). 385 pp.
- _____ Obra crítica 3. Edición de Saúl Sosnowski. Alfaguara. España. 1994. (Col. UNESCO de Obras Representativas). 361 pp.

_____ Rayuela. Edición de Andrés Amorós. 3a ed. Cátedra. España. 1986. (Col. Letras Hispánicas núm. 200). 746 pp.

_____ Rayuela. Edición crítica Julio Ortega, Saúl Yurkievich coordinadores. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1992. (Col. Archivos núm. 16). 856 pp.

_____ 52 Modelo para armar. 4a ed. Sudamericana. Argentina. 1972. 268 pp.

_____ Ultimo raund. Tomo 1. 3 ed. Siglo XXI. España. 1972. 292 pp.

_____ Ultimo raund. Tomo 2. 3a ed. Siglo XXI. España. 1972. 282 pp.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Alazraki, Jaime. En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico. Gredos. España. 1983. (Col. Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos núm. 324). 248 pp.

Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. 8a. ed. Cátedra. España. 1985. (Col. Crítica y Estudios Literarios). 258 pp.

Angenot, Marc y otros. Teoría literaria. (Tr. Isabel Vericat Núñez). Siglo XXI. México. 1993. 471 pp.

Aristóteles. La poética. (Versión de García Bacca). Editores Mexicanos Unidos. México. 1985. 214 pp.

Barthes, Roland y otros. Análisis estructural del relato. (Tr. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse). 2a. ed. Premia Editores. México. 1982. (Col. La Red de Jonás). 223 pp.

Barthes, Roland. Crítica y verdad. (Tr. José Bianco). 11a. ed. México. 1994. 82 pp.

El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France. (Tr. Nicolás Rosa [El placer del texto] y Oscar Terán [Lección Inaugural]). 3a. ed. Ampliada. Siglo XXI. México. 1986. 150 pp.

Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general I. (Tr. Juan Almelá). 13a. ed. Siglo XXI. México. 1986. 218 pp.

Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica. 2a. ed. UNAM. México. 1984. (Col. Cuadernos del Seminario de Poética núm. 6 del Instituto de Investigaciones Filológicas). 197 pp.

Diccionario de retórica y poética. Porrúa. México. 1985. 508 pp.

Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte I. México. 1977. 43 pp.

Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño. UNAM. México. 1987. (Col. Bitácora de Poética I del Instituto de Investigaciones Filológicas. Seminario de Poética). 43 pp.

Block de Behar, Lisa. Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria. Siglo XXI. México. 1984. (Col. Lingüística y Teoría Literaria). 258 pp.

Buxó, José Pascual. Introducción a la poética de Roman Jakobson. UNAM. México. 1978. (Col. Cuadernos del Seminario de Poética núm. 1 del Instituto de Investigaciones Filológicas). 67 pp.

Castagnino, Raul H. Experimentos narrativos. Juan Goyanarte Editor. Argentina. 1971. (Colección Crítica y Narrativa). 267 pp.

Castro-Klaren, Sara. Escritura. Transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana. Premia Editora. México. 1989. (Col. la Red de Jonás). 207 pp.

Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. (Versión española de Martín Blanco Alvarez). Credos. España. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos núm. 140). 221 pp.

Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. Fundamentos. España. 1985. (Col. Espiral Hispanoamericana núm. 6). 310 pp.

Collazos, Oscar y otros. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. (Polemica Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa). 3a. ed. Siglo XXI. México. 1975. (Colección Mínima núm. 35). 118 pp.

Culler, Jonathan. La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. (Tr. Carlos Manzano). Anagrama. España. 1978. 379 pp.

De Saussure, Ferdinand. Cursos de lingüística general. Publicado por Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger. (Traducción, prólogo y notas de Armando Alonso). 15a. ed. Losada. Argentina. 1976. (Col. Filosofía y Teoría del Lenguaje). 378 pp.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. (Tr. Enrique Pezzoni). Siglo XXI. Argentina. 1974. 421 pp.

Fernández Moreno, César, coordinación e introducción. América Latina en su literatura. 7a. ed. Siglo XXI. México. 1980. (Serie "América Latina en su Cultura"). 494 pp.

Fontanier, Pierre. Les figures du discours. Flammarion. París. 1968. (Collection <<Science de l'homme>>).

Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia. Ariel. España. 1975. (Colección Letras e Ideas. Instrumenta núm. 7). 476 pp.

_____ La cultura moderna en América Latina. (Tr. Sergio Pitlor). Joaquín Mortiz. México. 1971. 358 pp.

Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. 2a. ed. Joaquín Mortiz. México. 1969. 98 pp.

Galofre Llanos S. y Sara Escobar. El arte de escribir correctamente. Ortografía y puntuación. 13a. ed. Psicología Técnica Aplicada S.C. México. 1986. 238 pp.

Gálvez Acero, Marina. La novela hispanoamericana contemporánea. Taurus. España. 1988. (Col. Historia Crítica de la Literatura Hispánica núm. 33). 180 pp.

González, César. Función de la teoría en los estudios literarios. UNAM. México. 1982. (Col. Cuadernos del Seminario de Poética núm. 7 del Instituto de Investigaciones Filológicas). 170 pp.

González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con Cortázar. Hermes. México. 1979. 190 pp.

Grupo "M". Retórica general. (Tr. Juan Victorio). Ediciones Paidós. España. 1987. (Col. Paidós Comunicaciones núm. 27). 316 pp.

Hahn, Oscar. Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Huidobro, Borges, Cortázar, Lihn. UNAM. México. 1984. 139 pp.

Hars, Luis en colaboración con Bárbara Dohmann. " Julio Cortázar o la cachetada metafísica" en LOS nuestros. (Traducción revisada y adaptada por el autor y con la ayuda de Paco y Sara Porrúa). Hermes/Sudamericana. México. 1981. (Col. Perspectivas). 252-300 pp.

Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. (Tr. Josep M. Pujol y Jem Cabanes). Origen/Planeta. México. 1986. (Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo). 395 pp.

_____ Ensayos de poética. (Tr. Juan Almela). FCE. México. 1986. (Col. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios). 260 pp.

_____ Lingüística y poética. Estudio preliminar de Francisco Abad. (Tr. Ana María Gutiérrez Cabello). Cátedra. España. 1988. 75 pp.

Rosete

Transgresión lingüística...

Jakobson, Roman y otros. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. (Tr. Ana María Nethol). 5a. ed. Siglo XXI. 1987. 235 pp.

Lafforgue, Jorge compilador. Nueva novela latinoamericana. Paidós. Argentina. 1976. 309 pp.

Lastra, Pedro edición. Julio Cortázar. Taurus. España. 1986. (Serie El Escritor y la Crítica. Persiles núm. 126). 359 pp.

Malmberg, Bertil. Los nuevos caminos de la lingüística. (Tr. Juan Almela). Siglo XXI. México. 1967. (Col. El Mundo del Hombre. Antropología y Lingüística). 251 pp.

Mateos Muñoz, Agustín. Ejercicios ortográficos. Teoría y práctica de la ortografía. 26a. ed. Esfinge. México. 1983. 240 pp.

Paredes, Alberto. Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar. UNAM. México. 1988. (Biblioteca de Letras). 399 pp.

Oseguera, Eva Lydia. Taller de lectura y redacción I. 13a. reimp. Publicaciones Cultural. México. 1989. 238 pp.

Prego, Omar. La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar. Muchnik Editores. España. 1885. 195 pp.

Pozuelo Yvancos, José María. Teoría del lenguaje literario. 2a. ed. Cátedra. España. 1989. 294 pp.

Roy, Joaquín. Julio Cortázar ante su sociedad. Ediciones Península. España. 1974. 279 pp.

Shaw, Donald L. La nueva narrativa hispanoamericana. 2a. ed. Cátedra. España. 1983. 247 pp.

Tinjanov, Juri. El problema de la lengua poética. (Tr. Ana Luisa Poljak). Siglo XXI. Argentina. 1972. 134 pp.

Todorov, Tzvetan. Literatura y significación. (Tr. Gonzalo Suárez Gómez). Planeta. España. 1971. (Col. Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica Literaria). 236 pp.

¿Qué es el estructuralismo? Poética. Losada. Argentina. 1975. (Col. Biblioteca Clásica y Contemporánea). 128 pp.

Trnka, B. y otros. El círculo de Praga. (Tr. Joan A. Argente). 2a. ed. Anagrama. España. 1980. 129 pp.

Van Dijk, Teun A. Estructuras y funciones del discurso. (Tr. Myra Gann). 4a. ed. Siglo XXI. México. 1987. 161 pp.

I n d i c e

	págs.
Introducción.....	4
I Ubicación de <u>Rayuela</u> en la narrativa latinoamericana contemporánea.....	11
11 Planteamiento teórico.....	23
2.1 Lingüística , estructuralismo y poética en la novela.....	23
2.1.1 Lingüística y estructuralismo.....	23
2.1.2 Estructuralismo y poética	29
2.1.3 Poética estructuralista y análisis estructural de la novela	35
2.2 Retórica y novela.....	43
2.2.1 Origen de la retórica y degradación de la retórica clásica.....	43
2.2.2 Revaloración actual de la retórica	46
2.2.3 Análisis retórico de la novela.....	52
2.3 Transgresión lingüística y literatura.....	55
2.3.1 Figuras retóricas y teoría de la desviación	59
2.4 Método estructural y clasificación de las figuras retóricas	63
2.4.1 Los metagrafos y la estructura retórica de <u>Rayuela</u>	65
2.4.2 Método de análisis de los metagrafos	67
111 Análisis de los metagrafos en <u>Rayuela</u>	69
3.1 Descripción retórica y clasificación de los metagrafos en <u>Rayuela</u>	69
3.2 Función y descripción retórica de los metagrafos dentro del contexto semántico de la novela.....	71
3.2.1 Las faltas de ortografía	71
a) Las faltas de ortografía por adición de grafía.....	71
b) La escritura fonética.....	79
c) La ausencia de mayúscula.....	82
3.2.2. Transgresiones tipográficas	84
a) Transgresiones a la morfología gráfica de las palabras.....	87
b) Transgresiones a la estructura gráfica del enunciado.....	91
-Por medio de guiones menores.....	91
-Por medio de prótesis de palabras.....	109

c) Transgresiones a la consecutividad lineal de la escritura.....	113
-Transgresiones a la consecutividad lineal de los enunciados.....	115
-Transgresiones a la presentación gráfica de los enunciados en el espacio de la escritura...	120
IV Sentido de la transgresión en <u>Rayuela</u>	123
4.1 Definición del término sentido.....	123
4.2 Sentido global de la transgresión en <u>Rayuela</u>	125
V Sentido de los metagrafos	131
5.1 Sentido de las faltas de ortografía	131
5.1.1 Las faltas de ortografía: elementos que caracterizan a los personajes	131
5.1.2 Las faltas de ortografía: nueva retórica de las palabras	133
5.1.3 La escritura fonética: una violación a las reglas ortográficas	136
5.2 Sentido de las transgresiones tipográficas	138
5.2.1 Sentido de las transgresiones a la morfología gráfica de las palabras.....	140
5.2.2 Sentido de las transgresiones a la estructura gráfica de los enunciados	142
5.2.3 Sentido de las transgresiones a la consecutividad lineal de la escritura.....	146
5.2.4 Sentido de las transgresiones en la presentación gráfica de los diálogos en el espacio de la escritura.....	151
VI La desautomatización: un efecto de sentido en <u>Rayuela</u> ..	154
VII Los metagrafos: procedimientos retóricos que desautomatizan el lenguaje.....	162
VIII La poética de la transgresión de Julio Cortázar.....	164
Conclusiones	176
Bibliografía directa.....	184
Bibliografía indirecta.....	186