

Rubén Galve
Texas Tech University

La novela total: *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

“Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. (...) Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos”

Julio Cortázar, *Rayuela*.

¿Qué es la novela total y qué criterios marcan la denominación de una obra como tal? La búsqueda de una *novela total* como novela definitiva emerge en la literatura latinoamericana durante el período del *boom latinoamericano*¹. La complejidad definitoria con que se postula el término y la importancia que este ideal ha tenido en la producción literaria latinoamericana durante varias décadas, ha provocado una vasta variedad de artículos académicos dedicados a este concepto e ideal narrativo que aparece por primera vez con Vargas Llosa. Según Schlickers:

“[se] designa con el término “novela total” la totalidad de la realidad representada en una novela -se refiere, pues, al plano del

1 Término acuñado por José Donoso para referirse al movimiento novelístico -y de marketing- de las décadas del 60 y el 70.

contenido. Refiriéndose a *Tirante el Blanco* y al *Amadis*, Vargas Llosa (1981a: 319) aclara: “Lo que describe[n] es por lo general una realidad que es múltiple, en verdad un abanico de realidades o una realidad compuesta de niveles muy distintos, en los cuales coexisten la razón y la sinrazón, una realidad objetiva y una realidad puramente subjetiva” (193).

Dentro del ideal de novela total que aparece a raíz del *boom* predominan nuevos autores en busca de una renovación literaria, una ruptura con la estética y temática de los libros escritos hasta ese momento, y de aquellos movimientos que la preceden; cultivan nuevos estilos que desafían los cánones con historias sorprendentes, diferentes, y se enfrentan a las convenciones literarias de la primera mitad de siglo proponiendo y creando obras experimentales narradas por más de una voz y presentadas desde múltiples perspectivas. Uno de los aspectos principales del *boom* es “la negativa a identificarse con narraciones rurales o anacrónicas, como la *novela de la tierra*” (Franco, 441), tan representativas algunas décadas atrás². Según Jorge Valenzuela, el reto de los novelistas del *boom*, allá por los años sesenta, es “revelar la verdadera identidad latinoamericana, aquella identidad oscurecida por la dominación histórica del colonialismo, y alentar el cambio para hacer realidad el proyecto socialista que entonces predominaba en el

2 Obras representativas de este período son *Martín Fierro* (José Hernández), *Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos), y *La Vorágine* (José Eustasio Rivera).

horizonte político” (28). Hay un deseo de modernización, abriendo horizontes mediante una literatura más universal que se evada de la nacionalización literaria presente hasta ese momento, con un énfasis en la historia, la sociedad, la metafísica, y en una ruptura de barreras entre lo mundano y lo fantástico que engendre una nueva realidad. En su artículo sobre *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, José Antonio del Cañizo da una simplificada pero válida definición de novela total extrapolable a *Los detectives y Rayuela*: “Aunando toda la espontaneidad imaginativa de la creación literaria con una amplia documentación acerca de los hechos históricos y con una rígida arquitectura geométrica en la construcción de la novela y la ordenación de sus materiales narrativos” (35).

La novela total explora los límites de la conciencia humana y, desde un plano metafísico, ofrece una interacción con el contexto político, social, histórico, filosófico y cultural que rodea a su autor, insertando además elementos autobiográficos; se trata de un galimatías de novelas rosas, policíacas, épicas, filosóficas, metafísicas, históricas, autobiográficas. La novela se convierte en un *Aleph*, una creación desde la cual es posible observar todos los aspectos de la condición humana, ese plano desde el cual se vislumbran todos los planos restantes que dan sentido al ser humano: su psicología, su interacción con el medio que le rodea, su educación, sus ideales, sus pasiones. La novela total no queda encuadrada en ninguna categoría de novela: es

una categoría en sí misma, única. Mediante la producción de cientos y cientos de páginas, el escritor pretende alejarla ya desde el comienzo del estereotipo de novela comercial, sencilla, concisa, sin grandes estructuras narrativas ni profundidad de trama. Esta novela total sigue un ritmo narrativo lento, orientado a hacer reflexionar y cuyo objetivo principal es crear una realidad única e inigualable para cada lector, y recibe el estatus de “gran arte” que según Vargas Llosa “expresa siempre la totalidad humana, en la que hay intuición, obsesión, locura y fantasía a la vez que ideas”(389). La totalidad humana es por tanto entendida como algo imprevisible, caótico e imperfecto, y retratada así en la novela total, plasmada por un escritor de impulso racional, más espontáneo e intuitivo.

Entre los detractores de este ideal narrativo, Ernesto Sábato usó el calificativo de “oscuro” para referirse a la novela total, y Mario Benedetti consideraba a la literatura del boom demasiado experimental, con una tendencia elitista que imposibilitaba a la gran mayoría de lectores acceder a ella. No le faltó razón, al margen de la indudable calidad narrativa: los autores que conforman y mejor representan a la novela total son aquellos escritores privilegiados con un acceso total a la lectura y cultura universal; es decir, no representan a la gran mayoría del pueblo latinoamericano. El destinatario de la novela total es el lector erudito, cuyo indispensable conocimiento literario, histórico y filosófico previo le convierte en el único con una competencia sufici-

ente para aproximarse a su lectura. Para Wilfrido Corral, los opositores del boom entendieron esta nueva novela como “una empresa editorial que supedita todo valor estético. [...] [Un] ensimismamiento de la novela [...] que llevaría a algunos callejones sin salida estéticos, en los cuales los novelistas escribían novelas sobre los novelistas que escriben novelas, hasta que no quedaba un mundo fuera de una regresión ficticia infinita” (273).

Tanto *Los detectives salvajes* de Bolaño (1998) como *Rayuela* de Cortázar se enmarcan dentro del ideal de novela total propuesto, y representan fielmente en temática y estilo el paradigma novelístico del boom. La manifestación renovadora del nuevo pensamiento frente a marcos culturales y moldes estéticos pre-establecidos confirman la ruptura de *Rayuela* y *Los detectives* con la literatura latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX. Pero, ¿qué características las hacen valedoras del calificativo de novela total explicado anteriormente? En primer lugar, la complejidad de un espacio temporal no lineal que en última instancia la transforma en una obra abierta y fragmentada, dando lugar a una realidad subjetiva creada por el por el propio lector a partir de ciertas pautas marcadas por el escritor: “No se trata, pues, de reflejar la realidad extra textual en la novela, sino de apropiarse artísticamente de ella para construir y transmitir una illusion référentielle” (Schlickers, 186). Ya desde la primera página, Cortázar rompe el orden establecido de la novela mediante la colocación de un tablero de

dirección en el cual se explica cómo leer los diferentes capítulos de la segunda parte del libro. Mediante este tablero, Cortázar propone dos formas de leer –aunque realmente puede ser leído de muchas formas–, provocando una ruptura con el ideal de “lector pasivo” y exponiéndole a una *immediate exposition*. Aunque en este caso no se familiariza al lector con todos los elementos del material de la historia, se le ofrece ya la idea del libro como juego en el cual éste decide cómo quiere jugar. Siguiendo la teoría de Umberto Eco en *Obra abierta*, este hecho convierte a *Rayuela* es una novela abierta ya que el significado está entre líneas, en lo extraliterario, en la imaginación de quien lee. En el arte del juego con el lector, que domina Cortázar, se encuentra el claro propósito de romper los moldes establecidos por la literatura hasta la fecha; los juegos imaginarios que ya dieron comienzo con Borges suscitan en Cortázar otros más concretos e innovadores repletos de ambigüedad.

En *Los detectives*, la serie de incógnitas que se ciernen sobre el lector al finalizar la novela, como saber qué ocurre realmente en Sonora o cuál es la identidad real de Cesárea Tinajero, posan sobre el libro el calificativo de obra abierta, extrapolando y dotando al lector a su vez de una labor también detectivesca. La novela total de Bolaño se inicia ya en el significado que se esconde bajo el título. Mediante el calificativo “salvajes” para describir a estos detectives, el escritor juega con un lector que presupone una trama de detectives violentos,

sanguinarios, y de clase baja. Por el contrario, a medida que avanza la novela el término salvajes se revela como una referencia al alejamiento de los detectives-escritores de la civilización, de la masa. Se trata de personajes eruditos aislados de la “abigarrada muchedumbre sin rostro” que conforma la sociedad; ellos no hieren, son los heridos.

La soledad de los personajes de *Rayuela* y *Los detectives* es un apógrafo de la soledad hispanoamericana posmoderna. Me parece imposible eludir el componente histórico-social como detonante de la “desdicha y belleza” que sella a ambas novelas y que –en palabras de García Márquez– son los mismos atributos de una realidad latinoamericana contemporánea repleta de guerras civiles y golpes de estado, y a la que se enfrentan desde “poetas y mendigos, [a] músicos y profetas, guerreros y malandrines. (...) Hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida” (470). Esta identidad en crisis de Hispanoamérica que provoca en el escritor la búsqueda de la identidad nacional tiene, según Mireia Companys, diversas concreciones específicas en Bolaño:

“Una de ellas es el tema del doble, que adquiere no sólo un valor metafórico que vehicula la dispersión de la identidad, sino que se convierte en un elemento estructural de gran importancia en una obra que establece a todos los niveles una gran cantidad de correspondencias basadas en las duplicaciones, las simetrías y los espejos. Sin

embargo, aunque nos enfrentemos a identidades múltiples y fragmentarias, los personajes bolañianos, escritores transformados en detectives para la ocasión, persisten en una búsqueda de referentes que les permita construir su propia identidad, a través de una suerte de viaje existencial que con frecuencia los conduce al fracaso o al vacío y, en cualquier caso, a la ausencia de respuestas. (...) [Es una] identidad en crisis, inestable, fragmentaria, que se enfrenta a la derrota existencial (10).

Según Bajtin, “uno de los objetivos más importantes de la novela [es] el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas” (313). Al extrapolar esta afirmación meramente al estilo de la novela y las piezas de las que se vale el escritor para su creación, se produce la incorporación de una serie de elementos innovadores de gran trascendencia para la consideración de una novela como total; el resultado en *Rayuela* es la perversión de un lenguaje que desbarata todo sentido común propio del relato clásico y cuyo ejemplo más claro de originalidad y creatividad es el Glíglico, la mayor invención de Cortázar en la novela. La aparición del Glíglico como lenguaje o pseudo-lenguaje caótico y a la vez musical, interpretado como juego desde una perspectiva lúdica, tiene lugar brevemente en las primeras páginas, y sólo encontramos una segunda referencia allá por el capítulo 20. Se concentra a lo largo de todo el capítulo 68, en medio de

una escena erótica, creando un lenguaje de dos enamorados que los aísla del resto del mundo. En una época en la que cada vez resulta más complicado innovar novelísticamente, Cortázar se enfrenta a la dificultad de innovar de una manera audaz y consigue crear un nuevo plano lingüístico –ya sea con el beneplácito de la crítica o sin él. El Glígligo ha sido relacionado con el lunfardo, dialecto usado específicamente en los tangos y que nace en el Río de la Plata, en la provincia de Buenos Aires, ambos códigos lingüísticos cerrados accesibles a un reducido grupo de personas. Otro ejemplo de juego lingüístico en *Rayuela* es la ironía sobre la importancia del lenguaje en la creación literaria, estableciendo una comparación entre dos expresiones de igual significado, “emprender el descenso” y “comenzar a bajar”, para finalizar con un “me repele el lenguaje literario.”

El componente lúdico no sólo es experimentado por el lector, sino también por el escritor en el proceso creativo. Para Cortázar, “escribir forma parte del mundo lúdico. Escribir es un gran placer, es mucho trabajo y uno maldice y está preocupado y cansado pero al mismo tiempo es tu placer” (Garfield, 56). En los juegos con el lector, Cortázar centra su foco de atención en el lenguaje, visible –obviando el ya citado Glígligo– por ejemplo en el capítulo 69 (“Otro suicida”), donde el autor no escribe, sino que transcribe siguiendo la fonética del habla. Son siempre juegos intelectuales, “un ajedrez infinito” (Cap. 113, p.429) en el que caben múltiples opciones de lectura e interpre-

tación.

Cortázar traslada el juego con el lector al plano espacial y temporal de la narración. En su estudio sobre literatura ficcional, los formalistas hacen una distinción entre dos aspectos de la narrativa: la historia (fable) y la trama (sujet):

Story is the narrative as presented in chronological order; plot, the manner in which the story is presented. Whereas the story runs at the same speed, in the same order, the plot may reverse its course, breaking with time and space; plot depends totally on the will of its creator.” (Scholes, 138)

El novelista total centra todo su interés en la trama, y sólo atiende a la historia para crear un mayor caos temporal acorde con el librepensamiento del individuo (*Los detectives*), o para jugar con el lector (*Rayuela*), resultando en la ruptura de todo protocolo narrativo. En este acercamiento formalista, la trama aparece conformada por “the sum of the motifs ordered as to engage the emotions and develop the theme” (Scholes, 141). En el caso de *Los detectives*, ciertos críticos han señalado a la impotencia como uno de los motifs principales; impotencia tanto en el plano físico como en el plano existencial y referencial de algunos miembros de la generación del 50 a los que Bolaño veía como cuarentones impotentes y fracasados: “La escritura es un oficio poblado de canallas y de tontos, que no se dan cuenta de lo

efímero que es”.

La estructura de *Los detectives* se organiza en tres secciones: la primera y tercera parte narradas por Juan García Madero siguen un hilo narrativo claro; la segunda es por el contrario abiertamente experimental. García Madero es un poeta joven que ingresa en el Realismo Visceral, movimiento creado por los dos protagonistas de la novela, Arturo Belano y Ulises Lima. La primera parte, titulada “Mexicanos perdidos en México”, se sitúa en 1975; la tercera, “Los desiertos de Sonora”, es una continuación de la primera y está narrada un año después. Ambas conforman el diario de Madero en el cual se narran sus encuentros con los poetas realistas visceralistas. La acción de la novela se desarrolla en estos dos capítulos y se centra en la búsqueda del eslabón perdido por parte de sus protagonistas; un eslabón de la cadena que conectaba su movimiento visceralista con las vanguardias. Aunque el Realismo Visceral es un movimiento neo-vanguardista creado por Bolaño en la novela, se inspira en los movimientos vanguardistas de los años 20, especialmente en el estridentismo mexicano. Algunos críticos coinciden en señalar al realismo visceral como un homenaje al infrarrealismo, movimiento del que formó parte Bolaño en su juventud y que compartía similitudes con el estridentismo. Las alternancias en el manejo del tiempo aparecen marcadas por la colocación central que recibe la segunda parte en el desarrollo del libro. El capítulo II es la parte más novedosa y experimental de la novela y en

ella aparecen múltiples narraciones testimoniales de quienes conocieron a Belano y a Lima. Concluye con el informe de García Grajales, escritor encargado del proceso recopilatorio sobre la historia del Realismo Visceral y sus componentes.

En *Los detectives* discurren una amplia selección de personajes históricos que aparecen y desaparecen, y que engendran diferentes niveles de realidad. En esta exhibición permanente de cultura universal merece especial atención la aparición de Octavio Paz como personaje. Tras la propuesta que Madero hace a Lima de un estudio crítico del libro de Paz, Madero confirma que aún sigue a la espera. El desentendimiento de Lima con la obra del poeta mexicano convierte en nimiedad lo que para cualquier escritor previo al boom habría sido un gran honor, y delinea a su vez el carácter de los visceralistas de Bolaño: “jóvenes que no llegarían a los veintitrés (...) obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil” (160); Bolaño utiliza a Paz como metáfora de la ruptura con el canon, y lo coloca en una de las escenas de mayor simbolismo en la novela: el encuentro de Lima con el poeta mientras éste último se encuentra paseando y meditando en el Parque Hundido. Es una confrontación metafórica en la que Lima y Paz representan a dos facciones o movimientos poéticos diametralmente opuestos. Mientras Paz simboliza los estándares culturales mexicanos, representación a su vez de la literatura tradicional, en el movimiento visceralista representado por Lima se descubre

su antítesis. Es por ello que Bolaño los sitúa caminando en el parque en direcciones opuestas, y obligados a encontrarse –o enfrentarse. Tras el encuentro, ambos mantienen una conversación relajada que finaliza de modo armonioso, símbolo del concilio en última instancia entre los dos ideales literarios enfrentados. Bolaño recurre en esta escena a dos de sus fijaciones principales: el tiempo cíclico y la circularidad de la vida.

Bolaño continúa la tendencia que según Cohen se inicia con Rousseau y es adoptada por el escritor posmoderno: “Even now, when fiction has tentatively returned to the third person, imaginative autobiography continues to proliferate.” La elección de México para el desarrollo principal de la trama no es aleatoria; los años que Bolaño pasó allí durante su juventud y algunos de los hechos allí vividos quedan plasmados –con grandes dosis de ficción– en *Los detectives*. Otros paralelos autobiográficamente hablando son la aparición de sus amigos Bruno Montané y Mario Santiago en la novela mediante los personajes Felipe Müller y el enigmático Ulises Lima respectivamente. Éste último presenta similitudes con el Ulises de Homero en *La Ilíada*, y aunque carece de la amada como el Ulises griego, deambula igualmente por el mundo, con Israel como tierra prometida en su búsqueda del amor. Es un Ulises degradado y oscuro cuyo peregrinaje finaliza con su vuelta a la Ciudad de México. Por el contrario, Arturo Belano no encuentra nunca el regreso a su patria natal y muere en Liberia,

en plena guerra civil; esta condición de exiliado se asemeja a la de Bolaño, incapaz de regresar a su Chile natal durante casi tres décadas a causa de la dictadura de Pinochet. Las semejanzas de Bolaño con Bolaño han llevado a diversos críticos a identificarlo como su alter ego.

En *Rayuela*, el alter ego de Cortázar es Morelli, que reconoce refutar todo aquello que esté relacionado con ideas ya preconcebidas y con estructuras sociales o políticas basadas en el miedo. Con sus comentarios, Morelli aísla al lector de toda crítica proveniente del mundo exterior. No es casual por tanto la visión de este personaje como alter ego del autor. Cortázar quiere hacer partícipe al lector mediante esa ambigüedad reivindicada por Carlos Fuentes y que tanto echaba en falta en una literatura latinoamericana del siglo XX plagada de convenciones. El personaje principal de la novela es Horacio Oliveira, el cual deja su Argentina natal para irse a vivir a París, por cuyas calles deambula sin saber exactamente qué busca; éste es el principal problema, ya que evidencia anhelar algo, pero no sabe con certeza lo que es. En su papel de paradigma existencialista, disfruta filosofeando y manteniendo conversaciones políticas y metafísicas; sus discusiones filosóficas sobre la vida se convierten en una constante durante toda la novela. En la capital francesa Horacio conoce a la Maga, una mujer uruguaya que vive también en París junto a su hijo Rocamadour. La Maga ejerce de contrapunto de Horacio al ser la única en mostrar una realidad tangible, con una capacidad intelectual mucho menor: no en-

tiende el concepto de felicidad en el sentido estricto o filosófico pero sí sabe lo que es cuando afirma que aún siendo incapaz de describir el término abstracto, sí ha sentido la felicidad. Su insuficiencia en el plano metafísico le imposibilita entender las disquisiciones de Horacio en ocasiones: “es tan difícil entender las cosas, necesito tanto tiempo para entender un poco eso que Horacio y los otros entienden en seguida”. Se trata sin embargo de un personaje con una extraordinaria capacidad para jugar, llegando incluso a autodenominarse como la inventora del Glígligo. La personalidad de la Maga, unida a la entrega de Horacio a un plano metafísico que lo aleja de la realidad (“ellos que todo lo entienden tan bien no te pueden entender a ti y a mí, no entienden que yo no puedo tenerte conmigo, darte de comer y cambiarte los pañales” –la Maga), ejemplifican la dicotomía realidad material-metafísica presente en *Los detectives*.

Mediante la ya comentada introducción de elementos autobiográficos y la conversión de personajes históricos a personajes literarios, el autor de la novela total pretende vislumbrar el mundo desde diferentes planos, en su totalidad. En *Rayuela*, Cortázar entrelaza el plano sociopolítico y el metafísico –entre otros, apoyando su propia idea de: “what has happened to many Latin American intellectuals is that meditation on the geopolitical reality of their countries is no longer left to specialists and thereby reduced to those writers who openly participate in political battles and many times write only as one of the

forms of that participation.” (534). Como bien describe el crítico Horacio Alba, “la crítica a la literatura, Cortázar la deja en manos de Morelli; la crítica al estado actual del hombre y de la sociedad se repartirá entre Horacio Oliveira, el resto de los miembros del Club de la Serpiente, ya que, no lo olvidemos, la serpiente en símbolo del conocimiento desde el Antiguo Testamento, y del narrador, aunque muchas veces éste se confunde con el protagonista Horacio Oliveira.” (247). La escritura de Morelli se basa en “jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra.” Su estilo aboga por la libre asociación de ideas en el proceso de creación literaria, de claro corte surrealista, desechando así el pensamiento perfeccionista que tiene como resultado la convencional literatura racional. Esta aseveración de Morelli en su papel de alter ego de Cortázar, no debe llevarnos sin embargo a confusión ya que el hipotético caos estructural de *Rayuela* sigue un patrón específico y razonado previamente por el novelista.

Si en el marco literario *Rayuela* ofrece una ruptura con la novela realista que caracteriza a la literatura latinoamericana anterior al boom, en el plano filosófico ocurre algo similar. El monólogo interior de Horacio permite al lector percibir el librepensamiento del individuo mediante una asociación desordenada de sentimientos e ideas. Sus disquisiciones metafísicas —o patafísicas— revelan una ruptura con la

corriente racionalista que invade a la filosofía occidental en pos de una visión más abierta de la realidad, más auténtica y única en cada individuo: “I will merely summarize my point of view, for it is comparable to that of a majority of Latin American intellectuals who struggle for the identity and sovereignty of their people” (536).

En el plano metafísico, Bolaño esclarece la supuesta misión del escritor en *Los detectives* mediante el surgimiento de un grupo de poetas neo-vanguardistas en la Ciudad de México y su influencia en el mundo literario. En el plano físico, se produce una búsqueda de Cesárea Tinajero, poetisa de importancia que ha desaparecido en la Ciudad de México. En el plano existencial observamos la búsqueda del sentido del escritor latinoamericano; según Salvatierra, el escritor, al olvidar la poesía, se olvida de sí mismo y de quién es. Aquí Bolaño hace una conexión explícita con el ideal borgiano de escribir como única función del escritor, sin importar cuándo, cómo, y dónde, con la única función de transmitir sus ideas y conocimientos al mundo. Esto da lugar a una multitud de personajes que conforman una subcultura de mayoría pobre, dedicada únicamente a leer y a escribir en un mundo altamente decadente; a pesar de sus padecimientos a nivel personal y económico, lo atribuyen a su naturaleza altruista y bohemia y lo aceptan como su destino, abocado irremediabilmente al olvido del individuo. Representativo de Bolaño es la mezcla del sentimiento de desesperación por el caos personal, con un positivismo insistente en

aquellos personajes que se obstinan a vivir a pesar de contemplar un mundo, su mundo, que se viene abajo. Entre el vasto elenco de personajes de *Los detectives*, dejando a un lado a Paz, encontramos algunos reales como Juan Marsé, o un caricaturizado Monsiváis .

Con Cortázar y el resto de escritores del boom se afianza el rechazo intencionado a los valores literarios tradicionales; las deconstrucciones paradigmáticas de sus novelas confirman la caída de un muro –literario– latinoamericano de corte realista, y las ansias de una renovación estilística y argumental que dé como producto definitivo la novela total. En ella, la fuerte implicación del lector hace que éste deje de ser un ente pasivo, respaldando la teoría del reader-response por la cual el significado nunca es inherente sólo al texto. Este carácter activo del lector se desarrolla principalmente gracias a la novela negra. Y es que tanto *Rayuela* como *Los detectives* son un paradigma de la novela policial gracias a la necesidad de un lector cómplice que desentrañe los múltiples niveles y referencias que la integran; es decir, no se presenta una obra perfecta y acabada, sino que es el lector el que debe crear el significado de la obra –aspecto amplificado en *Rayuela*– mediante la autenticidad y exclusividad de una valoración única e inherente a cada lector. Tomando uno de los temas fetiche en Borges, se puede afirmar que el lector se mueve en un laberinto cuya salida puede ser encontrada, al final de la obra, según las interpretaciones personales que cada lector haga de los diferentes significantes.

En un ejercicio de meditación historiográfica y narcisismo narrativo tan arraigado en la novela histórica posmoderna, *Los detectives* y *Rayuela* aúnan la complejidad psicológica de los personajes con la complejidad estilística y de forma, tan del gusto de los novelistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, los cuales según Vargas Llosa, no escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. En su catalogación como novela total, ambas vienen a satisfacer la necesidad (por falta) que ya expresaba Carlos Fuentes de un lenguaje de ambigüedad de significados en la novela latinoamericana. Aunque Cortázar autodefine su escritura como “a kind of anachronistic monster, a dinosaur in a world which is moving toward other species” (536), la tendencia narrativa latinoamericana de su época señala precisamente todo lo contrario; *Rayuela* se ajusta perfectamente a la novela de su tiempo gracias, en parte, a sí misma. Cortázar viene a cubrir el vacío existente y presenta una línea de escritura altamente compleja que décadas después tiene continuidad con Bolaño. La plétora intertextual, diversidad de conflictos –políticos, sociales, económicos, literarios, metafísicos–, la profusión de personajes, el sinuoso y complejo tratamiento del tiempo, y las referencias históricas constantes de *Los detectives* han llevado algunos críticos a equipararla y considerarla la *Rayuela* de fin de siglo. Semejantes en ambas novelas son también el uso de una estética del horror con la existencia de varios niveles de realidad, la recurrencia al humor, el

conflicto existencial de sus personajes, la presencia del doble, y la importancia del viaje en personajes de carácter nómada. Y en el plano metafísico –gracias a los recursos narrativos empleados por Bolaño–, *Los detectives* se convierte en la reproducción infrarrealista de *Rayuela*. Ambas novelas suponen una ruptura radical con los grilletes del canon realista y la novela decimonónica, permitiendo al género –y al lector– superarse a sí mismo, y a Cortázar y Bolaño obtener un reconocimiento a nivel internacional de crítica y lector como voces legítimas de la posmodernidad literaria del cono sur.

OBRAS CITADAS

- Alba, Horacio. “*Rayuela*, de Julio Cortázar: La obra literaria como instrumento de investigación filosófica”. *Taula, Quaderns de Pensament* 33-34 (2000): 239-250.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Companys Tena, Mireia. *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
- Corral, Wilfrido H. “Diez problemas para el novelista latinoamericano y la Cultura Crítica Nacional.” *Texto Crítico* 31-32 (1985): 271-297.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1996.

- Cortázar, Julio and Mary E. Davis. "Politics, and the Intellectual in Latin America". *BooksAbroad* 50.3 (1976): 533-540. Eco, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992.
- Franco, Jean. "Globalization and Literary History." *Bulletin of Latin American Research* 25.4 (2006): 441-452.
- García Márquez, Gabriel. "Conferencia Nobel 1982: La soledad de América Latina." *El Ensayo Hispanoamericano del Siglo XX*. Compilación de John Skirius. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Pp. 469-473.
- Garfield, Evelyn Picón. *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana, 1978.
- Rousseau, Jean Jacques. *The Confessions*. Maryland: Penguin, 1970
- Schlickers, Sabine. "Conversación en la Catedral y La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: Novela totalizadora y novela total." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.48 (1998): 185-211.
- Scholes, Robert. "Formalism and Structuralism." *Novel* VI 2 (1973): 138.
- Valenzuela Garcés, Jorge. "Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta. Mario Vargas Llosa, lector de *Cien años de soledad*." *Letras* 81 (2010): 25-41.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea*, vol. I. Barcelona: Seix Barral, 1980.

NUMBER 6
SPRING 2013

PEGASO

Pegaso is a refereed journal sponsored by the Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics of the University of Oklahoma, and in affiliation with World Literature Today.



THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA