CUANDO GODARD Y CORTÁZAR JUEGAN A LA RAYUELA

Por Sonia Fernández Pan

Es un juego apasionante la Rayuela dentro de las personas; Cortázar pinta de tiza las páginas de una (no) novela, Godard traza casillas en las pantallas de cine. Y ambos tropiezan en París, de-construyendo los medios artísticos en los que mejor saben desenvolverse: la literatura y el cine. Los dos crean, uno palabras, otro imágenes, como el músico de jazz crea música. Y el resultado son dos obras artísticas semejantes por sus diferencias con relación al pasado. Rayuela (1963) ofrece una nueva concepción de la narrativa; Vivir su vida (1962) muestra un modo alternativo de contar historias mediante lo audiovisual.

Este trabajo comparativista está orientado a descubrir las similitudes entre ambas obras artísticas, pero teniendo siempre presente que estos dos productos nos cuentan una historia usando dos lenguajes artísticos diferentes, lo cual supone un enriquecimiento ya en la base. No es lo mismo narrar que representar. Aún así, los años 60 ven un acercamiento profundo entre cine y literatura, algo muy marcado en el país galo, pues estos dos universos buscan una renovación interna de sus medios. Como ejemplo, podemos mencionar al propio Cortázar, que colaborará con Antonioni. De este trabajo en común resultará la película de culto Blow Up.

En ningún caso se trata de enfrentar las dos disciplinas, cada una con su lenguaje específico, sino de establecer un puente entre Rayuela y Vivir su vida, ya que por ellas discurren propósitos semejantes: la ruptura con el anquilosamiento de la tradición literaria y cinematográfica. Una no deriva de la otra, siendo producto de un mismo marco sociocultural; un sistema solar que gira alrededor de París y del hombre que lo existe. Cabe recordar que no muy lejos andaban paseando por los boulevares las teorías existencialistas de Sartre o Camus, dejando impronta, tanto en el universo godardiano como en el de Cortázar.

Nos hallamos ante una manera poética de tratar la novela y el cine, yuxtaponiendo acciones a modo de versos. El lector de Rayuela bien pudiera ser un montador fílmico que va uniendo las diferentes tomas (soy consciente que esta aplicación del vocabulario cinematográfico al medio literario no es una postura muy ortodoxa). El espectador de Vivir su vida se transforma en lector, captando más allá de la mera presentación de unos personajes. El cambio de narrador en ambos casos es constante, sin concordar lo que se relata con las imágenes. Ofrecen ambas obras un uso de lo extraverbal.

Si el cine clásico releva a la novela decimonónica, la nouvelle vague (que mira hacia el noveau roman) es un complemento idóneo para comprender la cosmología de Cortázar, con perspectivas poco clásicas en ambos casos. De tan subjetivos se llegan a convertir en tremendamente objetivos, pues soy de la opinión de que la objetividad no es más que una acumulación de subjetividades.

Rayuela (1963) pronto se convertiría en un hito por su empleo de técnicas renovadoras bajo un evidente espíritu vanguardista, pasado a ser un clásico de la literatura del pasado siglo. Propone un lector activo, un lector

que va creando la novela, a modo de autor, no un espectador literario (denominado por el mismo autor como lector hembra, definición que no será de mucho agrado por parte del mundo femenino y feminista). Es un libro que pertenece también a esa corriente que se denomina como Boom Hispanoamericano.

En Rayuela hay una asimilación natural de las técnicas renovadoras de la novela contemporánea, una profundización en las raíces hispanoamericanas, una fantasía que potencia el realismo (en vez de enfrentarse a él), una estética que va de la mano de la política. El mundo de la novela es culto, urbano, humanístico, fantástico, con irónicos juegos de inteligencia y un dominio absoluto del lenguaje literario. No es fruto de unos pocos años, sino que se erige edificado tras mucho tiempo y no sin ayuda del azar. Algunos lo definen como una buena historia de amor con humor, ambos, aspectos capitales de esta novela, éste último con un contenido metafísico y trascendental, subrayando las frivolidades de la realidad. Todo ello es aplicable al genio francés, Godard, y a Gil de Biedma, que señalaba el uso de la ironía como soporte existencial.

Lo primero que nos llama la atención es la disposición en capítulos, con un itinerario aleatorio (Cortázar nos propone uno, pero no lo impone), lo que da lugar a una multiplicidad de lecturas. Vivir su vida también se articula por capítulos, pero, por su propia naturaleza, nos obliga a un seguimiento lineal de la historia.

Otro aspecto muy comentado de Rayuela es la existencia de una teoría literaria dentro de la novela contemporánea, una autorreflexión sobre su propia elaboración (las morellianas). Se “destruye” la literatura construyendo literatura, dentro de una aspiración hacia la novela total y derrumbando los esquemas tradicionales (principio de causalidad, racionalismo, coherencia psicológica). Todo este cóctel hace que rayuela sea todavía hoy, cuarenta años más tarde, una obra totalmente actual, del mismo modo que son actuales Picasso a Duchamp en el campo de las artes figurativas.

A los diferentes modos de hacer cinematográficos que se desarrollan en los años 60, como oposición a un gastado canon clásico hollywoodiense, se los denomina como nuevos cines. Nace una nueva concepción: el cine de autor, donde dirigir sea escribir la película. Es aquí donde destaca Jean-Luc Godard, con una obra llena de grandes innovaciones en múltiples aspectos.

Si Cortázar rechazaba las estructuras narrativas clásicas, Godard hace lo mismo en materia cinematográfica, desechando la herencia novelesca del XIX. Los personajes resultantes no tienen una psicología definida, los acontecimientos no se articulan cronológicamente... al modelo dickensiano que nace con Griffith, se opone el modelo godardiano, perfectamente expresado en su hito A bout de soufflé, donde se disuelven las nociones de personaje y trama. El resultado es la desestructuración de la continuidad fílmica y la descomposición del flujo narrativo, resultando el más rupturista.

Hay un rechazo constante hacia el decoupage clásico, en un cine que se articula con un ritmo de jazz (recordemos la importancia de esta música en Cortázar). El cine ya no imita (como tampoco es imitativa entonces la pintura, a raíz del Pop Art), sino que es una vivencia existencial, exhibiendo el proceso de su factura. La cámara no se oculta, sino que se subraya

(como Morelli subraya la escritura en Rayuela); el montaje se rechaza, los personajes miran directamente a la cámara, haciendo del espectador un ente activo (equiparable al lector hombre del argentino). Los estereotipos cinematográficos se niegan, a modo de mensaje ideológico. Porque ni ver un film de Godard ni leer un libro de Cortázar son acciones de paso o cómodas.

Son los componentes de la Nouvelle vague los primeros en reflexionar verdaderamente sobre el cine que se estaba haciendo entonces, bajo un dimensión especialemente estética. Godard incordia y provoca, siendo su teórico más reflexivo y radical. De igual modo que Cortázar inventa un lenguaje, él inventa una gramática cinematográfica. Ambos desarrollan un planteamiento político de izquierdas en sus disciplinas, donde hallamos un collage a la hora de crear estructuras, otro modo de insertar al espectador en el texto, que asiste a un respeto de la condición cotidiana de la percepción de las cosas y la vida, traducido en un respeto por la continuidad y la duración. El plano-secuencia es una constante, ya que permite al lector-espectador hacer una lectura más libre y autónoma, con un montaje interno. Cortázar lo consigue de un modo contrario: con la fragmentación en capítulos, pero ambos llegan a una estructura abierta llena de ambigüedades.

Vivir su vida (1962) relata la vida de su esposa por aquel entonces, la actriz de la Nouvelle Vague Anna Karina (podría incluso establecerse un parangón con La Maga), donde el espectador es un voyeur que la persigue como lo hace la cámara, abarcando el espacio que rodea a los personajes incluso. Las citas literarias son frecuentes, los cafés parisinos, las conversaciones de corte francés (y, por consiguiente, existencialista), el cine dentro del cine, el cine poético, el uso del blanco y negro, la deconstrucción de los planos, completamente heterodoxos; la cámara subjetiva se evidencia en escenas como la del final, donde literalmente dispara al personaje. Las disertaciones sobre el vivir, el amor, son constantes, la búsqueda, la verdad de la vida (me remito nuevamente a Cortázar, pero esta vez a El perseguidor).

Podríamos seguir comparando a estos dos autores en otras de sus obras, pues ambos evidencian una época de cambios, no sólo literarios o cinematográficos, sino mucho más amplios. Todavía hoy son dos artistas modernos, aunque no contemporáneos, lo cual viene demostrado por la difícil asimilación y lectura de sus creaciones cuarenta años más tarde, convirtiéndose en hitos culturales.

Sonia Fernández Paz *(1981, España)*

Estudia el doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, ciudad donde vive. Tiene la certeza de la fecha en que nació, pero no del lugar de su nacimiento. A veces cree haber nacido en Euskadi, otras en Galicia. Es licenciada en Historia del Arte por la universidad de Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFÍA

VV.AA. *Hª General del Cine*. Volumen XI. Nuevos cines años 60. Cátedra. Signo e Imagen, 1995.
SÁNCHEZ NORIBA, Jose Luis. *Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza editorial. 2002.
PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. Ediciones Cátedra, S.A., 1996.
BAZÍN, André. *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp, S.A., 2001.
COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Ediciones Piados Ibérica, S.A. 1997.