

## LA DIGRESIÓN PARÓDICA EN DOS MODELOS NARRATIVOS: *RAYUELA* Y *ULYSSES*

*Antonio Ballesteros González*

La novela, desde su origen como género literario “moderno”, ha estado intrínsecamente ligada a la parodia. En efecto, si observamos con detenimiento exponentes primigenios de índole narrativa tales como *Don Quijote* o *Gargantua et Pantagruel*, es posible avistar en ellos unos elementos paródicos que sobrepasan aspectos meramente retóricos para convertirse en fundamento estructural del relato. Dichos elementos comprenden ámbitos muy diversos, pero suelen incidir en un reflejo metaliterario, sea éste interno o externo a la propia obra.

Así, Cervantes concibe en primera instancia su *opera magna* como una parodia de varios géneros narrativos de su tiempo, destacando entre ellos, como es bien conocido, la llamada “novela de caballería”. Ciertamente es que, aunque *Don Quijote* comienza con dicho propósito, pronto el genio de Cervantes hace que la narración alcance unos límites de grandeza y complejidad que sobrepasan la vertiente paródica. Sin embargo, la parodia subyace a la estructura de la obra, y está presta a surgir en determinados momentos, casi siempre con una intención metaliteraria. La técnica más fructífera en este contexto es el uso de la digresión paródica, aspecto sobre el que nos centraremos en este estudio.

No queremos decir con lo anteriormente expuesto que la novela sea el único género que utiliza la parodia para incidir sobre sí mismo; los elementos paródicos son consustanciales al devenir de la historia literaria, y, según nos sugieren remotas y oscuras tradiciones, el propio Homero sería autor de una *Batracomiomaquia*, poema épico-burlesco que complementaría el estilo grave de la *Ilíada* y la *Odisea*. Todo exponente literario lleva en sí mismo la posibilidad de ser parodiado. Ahora

bien, la novela, por su especial obsesión por buscar su propio reflejo, parece hallar una propensión mayor de la que se constata en otros géneros. No en vano para Linda Hutcheon la novela es un género “narcisista”, dispuesto siempre a hablar y teorizar sobre sí mismo<sup>1</sup>.

Es una característica significativa de numerosas narraciones el recoger elementos que aluden a la propia formación del relato. Este fenómeno nos conduce al factor primordial de la intertextualidad, por el cual todas las obras literarias están ligadas de alguna manera al resto en un devenir evolutivo de tintes organicistas. Tomando como campo de estudio los albores de la “novela” inglesa —y sabemos que el término adquiere en este contexto tintes anacrónicos y no demasiado exactos—, cabe delimitar una cadena lógica en la que los eslabones se hallan formados por narraciones cuya coherencia estructural viene propiciada por la explotación de lo paródico; éste es el caso, por ejemplo, de *The Unfortunate Traveller* del isabelino Thomas Nashe, las primeras novelas de Henry Fielding, y el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Evidentemente, otras obras y autores —Jonathan Swift entre ellos— merecerían ser adscritos a esta fragmentaria taxonomía, pero citamos aquellos que configuran de manera más arquetípica la cadena genérica.

Pues bien, los avances narrativos que cabe colegir en las obras citadas, epítomes de la utilización de la digresión mezclada con la parodia metaliteraria, se ven refrendados y superados por la culminación que supone la obra de James Joyce, destacando principalmente *Ulysses* y *Finnegans Wake*. En este sentido, la tradición a la que aludíamos se aparta de la novela realista y burguesa de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo proceso de auto-reflexión —cuando existe— viene expresado por factores distintos a la parodia. Otro caso sería el de la vertiente fantástica que corre paralela —con puntos de intersección en numerosas ocasiones— al “realismo” dominante, pero no vamos a incidir aquí en tan prolija cuestión.

*Ulysses* es el clímax, la epopeya de la modernidad, y por ello se convierte en un paradigma de intertextualidad que alcanza a gran cantidad de obras narrativas que se insertan en el ámbito de la “posmodernidad”. Nuestra pretensión es analizar mediante las breves disquisiciones que siguen las posibles influencias de *Ulysses* en *Rayuela*, una de las obra más innovadoras y representativas del narrador argentino Julio Cortázar, en virtud del uso de la digresión paródica. El juego de identificaciones que llevamos a cabo —que, por razones de espacio, no pretende ser exhaustivo ni sistemático— intentará probar la consistencia del patrón paródico de la obra de Joyce<sup>2</sup> al ser recogido y manipulado por un escri-

---

<sup>1</sup> Véase Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative*. Londres: Methuen, 1984.

<sup>2</sup> No lo olvidemos, *Ulysses* es por sorprendente ironía, una obra que toma por fundamento estructural la parodia de la *Odisea* de Homero, supuestamente uno de los primeros exponentes preservados de la tradición literaria y, por tanto, origen de toda intertextualidad.

tor de gran conciencia narrativa, uno de los herederos posmodernos de la evolución de un género que, para algunos, murió precisamente tras la aparición de *Ulysses*.

Como *Ulysses* —y al igual que muchas de las narraciones que hemos mencionado en relación con esta obra—, *Rayuela* parte de la idea del viaje exterior e interior. Es de por sí una postura paródica con respecto a Homero el intercambiar el vasto peregrinar del astuto Odiseo a lo largo y ancho del Mediterráneo por las andanzas de Leopold Bloom a través de un provinciano Dublín. Cortázar escoge la ciudad de París como punto de referencia geográfico, pero siempre deja latir la presencia nostálgica de su Buenos Aires natal impregnando los recuerdos de los personajes más significativos de *Rayuela*. Muchas de las digresiones paródicas de ambos relatos se centran en la cuestión del exilio, un alejamiento voluntario del país de origen, sea por razones políticas o estéticas.

El ejemplo más significativo de lo que señalamos puede constituirlo el episodio del Cíclope en *Ulysses*, donde aparece una crítica acerba del caduco y exacerbado nacionalismo irlandés. Si desde el punto de vista narrativo el fragmento es innovador por su uso del narrador y las satíricas interpolaciones digresivas, el brillante despliegue de los elementos paródicos alcanza un extraordinario clímax en las intervenciones del racista y embrutecido personaje denominado “Citizen”. La descripción de éste como un mítico gigante —con la correlación del Cíclope en la épica homérica— se lleva a cabo desde una perspectiva eminentemente paródica:

The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was that of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freely freckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero. From shoulder to shoulder he measured several ells and his rocklike mountainous knees were covered, as was likewise the rest of his body wherever visible, with a strong growth of tawny prickly hair in hue and toughness similar to the mountain gorse (*Ulex Europaeus*)<sup>3</sup>.

La burla nostálgica de las grandezas y defectos de Argentina y los argentinos se puede constatar en muchos capítulos de *Rayuela*. París supone un lugar de encuentro de seres —la Maga, Oliveira, Gekrepten, Horacio, Berthe Trepapat— que viven una existencia a medias, en un exilio político, ético o estético según el caso. La parodia que Cortázar efectúa viene subrayada por las actitudes

---

<sup>3</sup> James Joyce. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1984. 294. A partir de ahora nos referiremos a esta edición, y la página a la que aludimos en cada cita aparecerá al final de ésta.

y, sobre todo, por el lenguaje, que en muchos casos imita el dialecto porteño en una desintegración ortográfica del castellano. Pero el viaje y el exilio externo en *Ulysses* y *Rayuela* se tornan en múltiples ocasiones en una introspección que se centra en el plano mental de los personajes, cuyos fragmentarios pensamientos contemplan un devenir digresivo acerca de un sinfín de temas, algunos de ellos contemplados desde una postura irónica y paródica.

Con todo, el nexo de unión entre Joyce y Cortázar en cuanto a la cuestión que nos ocupa proviene de la utilización que ambos hacen de la música, como campo temático y como juego lingüístico en el que la palabra adquiere unas connotaciones musicales. Este aspecto es fundamental en toda la obra de Joyce, pero acaso sea el episodio undécimo de *Ulysses* (las Sirenas) el más representativo en cuanto a la discusión de elementos musicales: no sólo se habla en él de canciones y composiciones —principalmente de resonancias clásicas e irlandesas—, sino que también aparecen reflejos onomatopéyicos de diversos sonidos. La culminación paródica se une a lo grotesco y lo obscuro —aspecto que comparte con Cortázar en sus escenas escatológicas y onanistas— al final de dicho episodio, con las flatulencias de Leopold Bloom causadas por el exceso de vino:

Seabloom, greasebloom viewed last words. Softly. When my country takes her place among.

Prrrr.

Must be the bur.

Ff. Oo. Rrpr.

Nations of the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then. Tram. Kran, kran, kran. Good oppor. Coming. Kranndkrankran. I'm sure it's the burgund. Yes. One, two. Let my epitaph be. Karaaaaaa. Written. I have.

Prrrpfrrppff.

Done (289-90).

Cortázar utiliza en muchas ocasiones el lenguaje como correlato de la improvisación de la música de jazz de la que era experto conocedor. La escritura se mezcla con los temas del *be bop* o de otros géneros jazzísticos. El capítulo 106 de *Rayuela* está dedicado a recoger fragmentos de canciones, y son numerosos los momentos en los que los diálogos de los personajes están salpicados por la “música” que va desgranando el tocadiscos. He aquí un ejemplo:

Two-nineteen done took my baby away... Babs había tomado tantos trenes en la vida, le gustaba viajar en tren si al final había algún amigo esperándola, si Ronald

le pasaba la mano por la cadera, dulcemente como ahora, dibujándole la música en la piel, Two-seventeen'll bring her back some day, por supuesto algún día otro tren la traería de vuelta, pero quién sabe si Jelly Roll iba a estar en ese andén, en ese piano, en esa hora en que había cantado los blues de Mamie Desdume, la lluvia sobre una claraboya de París a la una de la madrugada, los pies mojados y la puta que murmura If you can't give a dollar, gimme a lousy dime, Babs había dicho cosas así en Cincinnati, todas las mujeres habían dicho cosas así alguna vez en alguna parte, hasta en las camas de los reyes pero de todos modos alguna mujer habría dicho una cosa así, If you can't give me a million, gimme a lousy grand, cuestión de proporciones, y por qué el piano de Jelly Roll era tan triste, tan esa lluvia que había despertado a Guy, que estaba haciendo llorar a la Maga, y Wong que no venía con el café<sup>4</sup>.

Pero Cortázar abarca en sus digresiones otros campos musicales, como el del tango —expresión de lo argentino— o la música clásica (capítulo 139), mostrándose, al igual que Joyce, como un auténtico melómano.

Sin embargo, es la práctica musical con el lenguaje, la experimentación formal con la palabra, el factor más destacable para los dos autores. El comienzo del episodio de las Sirenas en el *Ulysses*, con sus resonantes aliteraciones y su ritmo marcado merece ser citado a este respecto:

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing Impertnthn thnthnthn.  
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.  
Horrid! And gold flushed more.  
A husky fifenote blew.  
Blew. Blue bloom is on the Gold pinnacled hair.  
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.  
Trilling, trilling: Idolores.  
Peep! Who's in the... peepofgold? (254).

El lenguaje de la narración juega a romper de forma paródica sus propios límites, destruyendo la tradición novelística del realismo burgués decimonónico. Sterne —o Lewis Carroll— llevados a la radicalización es lo que subyace al capítulo 68 de *Rayuela* (“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes...”) o al juego verbal de la jitanjáfora en el capítulo 41:

---

<sup>4</sup> Julio Cortázar. *Rayuela*. Barcelona: Bruguera, 1983. 84-85. En adelante citamos por la presente edición.

U Nu,  
U Tin,  
Mya Bu,  
Thado Thiri Thudama U E Maung,  
Sithu U Cho,  
Wunna Kyaw Htin U Khin Zaw,  
Wunna Kyaw Htin U Thein Han,  
Wunna Kyaw Htin U Myo Min,  
Thiri Pyanchi U Thant,  
Thado Maha Thray Sithu U Chan Htoon (278).

El resultado es una parodia metalingüística del lenguaje literario, de los límites de la narración, límites que ya habían sido previstos por el escepticismo de Sterne y que influirían igualmente en toda la evolución de la novela. Otro insigne ejemplo iberoamericano sería el Guillermo Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*.

La parodia con respecto a la experimentación lingüística se extiende también al juego idiomático: la vasta cultura de Joyce y Cortázar —en ello son también dignos herederos de Sterne— posibilita la mezcla de registros, de dialectos, de lenguas variopintas. El latín, el italiano, el francés, todo tipo de argot o *slang*, la variante argentina y uruguaya del castellano, la rica combinatoria de juegos que hallan su correspondiente paralelismo en la estructura lúdica de ambas narraciones... incluso la invención de un lenguaje particular en Cortázar —el “glíglico”— ocupan una parte fundamental del relato —o los relatos, en la magistral disposición de fragmentario “collage”— de ambos fabuladores.

La amplitud semántica del uso de las diferentes lenguas oscila desde el puro artificio retórico o la ampulosa erudición a la reproducción realista del habla coloquial —como, por ejemplo, en la utilización del francés que Cortázar lleva a cabo en la mayor parte de *Rayuela* o en el singular “Diálogo típico de españoles” del capítulo 41. Por otra parte, mención especial merecerían las peculiares funciones de la lengua latina en la obra de Joyce, que se centrarían sobre todo en la parodia de los textos clásicos y en una visión burlesca de la Iglesia católica, como en el episodio de Telémaco que abre la narración.

En fin, como puede colegirse, todos los elementos y rasgos que estamos describiendo con respecto a la digresión paródica en *Ulysses* y *Rayuela* se hallan íntimamente relacionados unos con otros en un haz de correspondencias múltiples. Ahora bien, la mayoría de los citados factores suelen incidir en el aspecto principal de la parodia que se centra en lo literario. Las alusiones intertextuales y meta-literarias son tan numerosas en ambas obras que sería realmente arduo intentar un estudio exhaustivo en las presentes páginas: la parodia estilística de Cortázar, por

ejemplo, va desde Aulo Gelio y Shakespeare —Hamlet, siempre Hamlet— a Beckett, pasando por John Donne o T. S. Eliot... y culminando en las teorías acerca de la novela del *alter ego* narrativo propiciado por Morelli, teorías que toman como base paródica muchos de los presupuestos utilizados por Joyce en el *Ulysses*.

El capítulo 99 del relato de Cortázar contiene una digresión que se dirige a teorizar de forma burlesca sobre el lenguaje, y éste se contempla como hecho digno de ser “literaturizado”, si se nos permite el poco ortodoxo término. Ergo: la literatura puede utilizar cualquier registro lingüístico, por mucho que las palabras finales del episodio subrayen el tono burlesco del mismo: “—Al final, como siempre, un acto de fe— dijo Etienne, riendo. Sigue siendo la mejor definición del hombre. Ahora, volviendo al asunto del huevo frito...” (508).

La presencia immanente de Joyce en *Rayuela* se manifiesta en las varias alusiones al concepto joyceano de “epifanía” en *Rayuela* (89, 91, 615...), y pueden encontrarse en el relato algunas referencias a la obra de Joyce y, de manera explícita, a *Ulysses*<sup>5</sup>. Morelli, el pedante epítome del crítico literario que trata de perfeccionar una teoría de la novela —nótese la especularidad del texto cortazariano, reflejándose a sí mismo en contemplación narcisista— toma la narración de Joyce como representante del “roman comique”. La cita que sigue es un prodigio del uso de la literatura para hablar de la literatura, en una sublimación paródica de la noción de intertextualidad:

Para ese lector, mon semblable, mon frère, la novela cómica (¿y qué es *Ulysses*?) 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 este 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 (449).

Por lo tanto, el juego paródico comprende también la discusión sobre la propia estructura de la novela, y al lúdico —y a veces exasperante— ir de un lado a

---

<sup>5</sup> En la página 457 de *Rayuela* se dice: “La falta de experiencia es inevitable, si leo a Joyce estoy sacrificando automáticamente otro libro y viceversa, etc.” Por otra parte, Cortázar se refiere a Leopold Bloom como personaje novelesco en un significativo fragmento acerca de la forma de la novela: “Las formas exteriores de la novela han cambiado pero sus héroes siguen siendo los avatares de Tristán de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la casa, de la alcoba, *caracteres*. Para un héroe como Ulrich, (*more* Musil) o Molloy (*more* Beckett), hay quinientos Darley (*more* Durrell). Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que 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 enajenarlo” (493). En la cita se hace evidente la utilización paródica del metalenguaje de la crítica literaria.

otro de la “rayuela” se le añaden los llamados “Capítulos prescindibles”, las citas fragmentarias, páginas de “acknowledgements” o reconocimientos, el modelo de la ficha de un club, las llamadas “Cartas de Juan Cuevas”, los asteriscos tan característicos de Sterne, la inserción de artículos periodísticos en el texto, los catálogos —tan inherentes al Joyce del *Ulysses*— de armas o de jornales obreros en el mundo... La novela —si los géneros existen— no ha muerto: siempre llevó en sí misma la semilla inquietante de la parodia sobre sí misma.

Tal aserto encuentra perfecta corroboración en los numerosos ejemplos de parodia metaliteraria e intertextual que cabe hallar en *Ulysses*. Junto con el episodio del Cíclope —ya mencionado más arriba— el pasaje más representativo en cuanto a dichos usos en la narración es el que hace el número 14: los Bueyes del Sol (“The Oxen of the Sun”). Como es bien conocido, el pretexto del nacimiento del hijo de la señora Purefoy en el hospital de Maternidad —los hospitales hallan curiosamente eco en algunos capítulos de *Rayuela*, especialmente los finales— le sirve a Joyce para ofrecer una hiperbólica parodia, simultánea y paralela a la gestación del feto, del origen y desarrollo de la prosa en lengua inglesa, comenzando por la épica de *Beowulf* (“Before born babe bliss had. Within womb won he worship”) y culminando con el registro coloquial del *slang* americano y la jerga de los evangelistas de la misma nacionalidad (“Lynch! Hey? Sign on long o me. Denzille lane this way. Change here for Bawdyhouse. We two, she said, will seek the kips where shady Mary is. Righto, any old time. Laetabuntur in cubilibus suis...” (424). La mezcla es prodigiosa, y la burlesca reflexión sobre los límites de la narración alcanza un ingenio magistral en el tratamiento.

Como *Tristram Shandy* —como *Rayuela* en algunos aspectos— *Ulysses* es una práctica enciclopédica sobre el arte de lo metaliterario, y éste es imposible sin su expresión en una vertiente paródica.