



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

“Julio Cortázar: un escritor sistémico”
“Julio Cortázar: ein systemischer Schriftsteller”

Verfasserin

Mag. Michela Sopranzi

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phi.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A092 236 352
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Romanistik Spanisch
Betreuerin:	Univ. Prof. Dr. Kathrin Saringen

Para Gianfranco Cecchin

Roberta Marchiori

Stanis Previato

Y para mi hija, Alice Elena Holliday

ÍNDICE

PREFACIO	5
CAPÍTULO I	8
LO FANTÁSTICO RIOPLATENSE Y LO NEOFANTÁSTICO.	8
1.1: <i>Lo fantástico rioplatense y sus orígenes.</i>	8
1.2: <i>Jorge Luis Borges y lo fantástico rioplatense.</i>	13
1.3: <i>Julio Cortázar y lo neofantástico.</i>	19
CAPÍTULO II	38
<i>Final del Juego.</i>	38
2.1: <i>Continuidad de los parques: Circularidad en la continuidad.</i>	48
2.2: <i>El río: Fluidéz sistémica de dos realidades.</i>	58
2.3: <i>La puerta condenada: De la realidad a lo imaginario, ida y vuelta.</i>	64
2.4: <i>La noche boca arriba: La realidad circular del sueño.</i>	73
CAPÍTULO III	83
<i>Las armas secretas.</i>	83
3.1: <i>Cartas de mamá: Coexistencia de fantasía y realidad.</i>	95
CAPÍTULO IV	105
QUEREMOS TANTO A GLENDA.	105
4.1: <i>Orientación de los gatos: El amor, sistema de símbolos.</i>	114
4.2: <i>Queremos tanto a Glenda: La obsesión como idea perfecta.</i>	121
CAPÍTULO V	129
RAYUELA: UNA NOVELA SISTÉMICA.	129
5.1: <i>La teoría sistémica y su aplicación literaria.</i>	129
5.2: <i>Capítulos prescindibles de una novela imprescindible.</i>	143
5.3: <i>Oliveira, su mundo sistémico y su sistema de mundos.</i>	156
5.3.1: <i>Oliveira y su relación con la realidad.</i>	156
5.3.2: <i>Oliveira y su relación con la Maga, Traveler y Talita.</i>	163
CAPÍTULO VI	171
LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE HOLIVEIRA.	171
6.1: <i>La trampa del lenguaje, su deconstrucción y su revolución.</i>	171
6.2: <i>El glíglico: integración de código digital y código analógico.</i>	182
6.3: <i>Del ser al verbo y del verbo al ser.</i>	190

CAPÍTULO VII	200
LA VIDA ES SUEÑO Y EL SUEÑO ES VIDA.	200
7.1: <i>El surrealismo y su pretensión simétrica.</i>	200
7.2 <i>El Surrealismo como función del sistema-novela.</i>	211
7.3: <i>Revisión del sueño a través de la realidad cotidiana.</i>	228
CAPÍTULO VIII	244
LA “NUEVA NOVELA” Y EL CONCEPTO DE VIDA COMO	244
NARRACIÓN.	244
8.1: <i>La calidad terapéutica de la narración.</i>	244
8.2: <i>Una, ninguna y cien mil “Morellianas”</i>	260
8.3 <i>Rayuela y la rayuela: nuevo acceso a la dimensión real.</i>	275
CONCLUSIONES	290
BIBLIOGRAFÍA	292
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA	295
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	299

PREFACIO

JULIO CORTÁZAR: EL ESCRITOR QUE DESCUBRIÓ LA REALIDAD

Los hombres vagan por el mundo como profecías del futuro y todas sus obras son tentativas y pruebas; pues toda acción puede ser superada por la siguiente. (Robert Musil, *El hombre sin atributos*)

Julio Cortázar es indudablemente uno de los escritores más representativos del siglo XX, si se tienen en cuenta tanto el tramonto de la época moderna como el principio y el desarrollo de la época posmoderna. La contribución del escritor argentino al panorama de la literatura contemporánea mundial es difícil de definir todavía hoy en día, no sólo por la cantidad de obras que escribió incesantemente durante más de tres décadas, sino también por su contenido y más aún por la estructura compleja que las caracterizan. Este trabajo se propone analizar las características fundamentales del estilo literario de Julio Cortázar, así como los objetivos socio-filosóficos de sus obras. En efecto, la mayoría de las obras de este escritor excepcional presentan una nueva noción de realidad, una noción que mucho tiene que ver, en ámbito científico, sociológico y psicológico, con la teoría sistémica.¹ En efecto, a través de sus obras, Cortázar expresa a nivel literario las nuevas nociones de realidad y de sistema desarrolladas por la “Primera cibernética”² antes y por la “Segunda cibernética”³ después. De hecho, casi todas las obras de Cortázar y, en particular, la mayoría de sus cuentos⁴ y su novela *Rayuela*, reflejan tanto la estructura homeostática como la tendencia recursiva de la realidad; por ejemplo, muchos cuentos cortazarianos se ven caracterizados por un principio y un final “cerrados”, es decir, que las primeras frases de un cuento son a menudo iguales o muy parecidas a las últimas y el contenido del cuento las conecta conceptualmente. Véase, por ejemplo, principio y final del cuento *Axolotl*: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. [...] Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que

¹ Ludwig von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, Milano, Mondadori, 2004.

²Yurij Castelfranchi, *Heinz von Foerster, il cibernetico che inventò la realtà*, <http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/021005c.htm>, 22/06/20009.

³Heinz von Foerster, *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987.

⁴Julio Cortázar, *Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2003.

acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.”⁵

La primera parte del presente trabajo se dedicará al estudio de algunos de los cuentos más representativos del escritor argentino y tratará de poner en evidencia cómo la producción cuentística cortazariana refleja la estructura circular y recursiva de la realidad. La segunda parte de este trabajo se enfocará en el análisis de una de las obras cumbres de la literatura mundial contemporánea: *Rayuela*. A diferencia de lo que se puede observar en los cuentos, *Rayuela* tiene una estructura abierta, puesto que se puede leer e interpretar de diferentes e infinitas maneras. Sin embargo, esta novela presenta indudablemente unas características sistémicas: de hecho a través del proceso literario, el autor conecta la realidad externa (es decir el mundo tangible) con la realidad interna del hombre, para que la una sea espejo de la otra y para que las dos desempeñen su papel de funciones del sistema-realidad. Este proceso de “descubrimiento” de la realidad a través de la escritura y de la búsqueda del papel del hombre en el mundo caracteriza de igual manera tanto *Rayuela* como los cuentos. Julio Cortázar rompe definitivamente con las normas literarias tradicionales de manera irreversible criticándolas y, contemporáneamente, integrándolas dentro del sistema-novela como funciones del mismo, y propone no sólo otra manera de concebir y entender la literatura, sino también una concepción nueva del mundo que nos rodea y del cual somos activos protagonistas. En efecto, en sus obras Cortázar nunca analiza la realidad de manera lineal, basándose en las nociones temporales de causa y efecto, porque reconoce su complejidad y su estructura fundamentalmente sistémica. Cortázar nos presenta una realidad donde las fronteras temporales no tienen importancia porque los protagonistas fundamentales de sus cuentos y de *Rayuela* son las relaciones que los personajes entretejen y la búsqueda de sus identidades en constante devenir. Por lo tanto el objetivo de este trabajo es demostrar cómo los principios fundamentales de la teoría sistémica⁶ aplicada a la psicología⁷ (que, irónicamente, se desarrollaron durante los años en que Cortázar publicó la mayoría de sus libros) pueden reconocerse en las obras

⁵ *Ibid.*, p. 499 y 504.

⁶ Ludwig von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, ob. cit.

⁷ Mara Selvini Palazzoli Luigi Boscolo Gianfranco Cecchin Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2003.

del escritor argentino: de hecho su enfoque literario y filosófico principal siempre puede vislumbrarse en la relación entre estructura y contenido en lo que se refiere a los cuentos, y en la relaciones entre personajes, estructura y teoría literaria en *Rayuela*. Según mi parecer, utilizando la relación intercambiable entre dimensión fantástica y dimensión real (siendo real y fantástico dos caras de la misma realidad) Cortázar logra estructurar su novela y sus cuentos de una manera sistémica y circular que refleja la verdadera esencia de la realidad. Por consiguiente la realidad concebida por Cortázar es una dimensión cerrada y recursiva pero al mismo tiempo es paradójicamente abierta a diferentes posibilidades, a los cambios vitales inevitables. Cada uno de nosotros tiene la responsabilidad de escoger las mejores opciones, tal como es responsabilidad del lector escoger el principio, el final y, a menudo, el contenido de la historia o del capítulo que está leyendo.

CAPÍTULO I

LO FANTÁSTICO RIOPLATENSE Y LO NEOFANTÁSTICO.

1.1: Lo fantástico rioplatense y sus orígenes.

En la famosa *Antologia della letteratura fantastica*, que presenta una colección de cuentos fantásticos de varios autores, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo por primera vez intentan otorgar cierta estructura a las diferentes corrientes de la literatura fantástica. Se trata de una colección muy significativa porque nunca antes se había buscado una definición apropiada para agrupar aquellos cuentos y novelas que no cabían en las terminologías literarias ya existentes. Aún más relevante es la introducción a la edición italiana a lo largo de la cual Bioy Casares y Borges definen claramente la diferencia que hay en toda literatura que, como siempre es obra de ficción originada por la imaginación de un escritor podría considerarse fantástica también, y el género fantástico. Los dos escritores afirman que Cervantes y Dostojevskij proponen en sus obras anécdotas que sin lugar a duda no son históricas, pero que, al mismo tiempo, hubieran podido serlo. Otros autores proponen fábulas que de hecho son imposibles, aunque la imaginación las acepta. Éstas constituyen más precisamente el género fantástico.⁸ Entonces, lo fantástico propiamente dicho sería representado por aquellas obras literarias que presentan acontecimientos que aunque sean de imposible realización en el mundo real y cotidiano, existen de todas maneras en nuestra imaginación y afectan la realidad empírica y nuestras experiencias. Por lo tanto, lo fantástico no existiría en la realidad racional y concreta porque nunca lo experimentamos, pero al mismo tiempo existe en la mente humana, porque nuestra imaginación lo concibe, lo desarrolla y lo experimenta a todo rato. Sin embargo, como todo ser humano utiliza su imaginación a diario y dado que ésta desarrolla un papel fundamental aunque si indirectamente en

⁸ Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p.IX.

nuestras vidas, se podría afirmar que lo fantástico cohabita con la realidad empírica y racional. Esta convivencia de lo fantástico con lo real en la dimensión cotidiana es el centro focal de los cuentos de Julio Cortázar y constituye el punto nodal de la nueva corriente literaria denominada neofantástico, y entre los protagonistas se encuentra el escritor argentino en cuestión. Borges y Bioy Casares explican cuáles son los rasgos fundamentales del fantástico rioplatense en su antología. Los dos escritores primero destacan tres tipologías de literatura fantástica. La primera es una corriente literaria fantástica “primordial” que se ve representada por escritores como Robert Louis Stevenson, C.S. Lewis y Julio Verne. La novela gótica del siglo XIX es la protagonista de la segunda categoría de la producción literaria fantástica. Las historias de dicha novelas se ven caracterizadas por la lúgubre presencia de personajes y animales grotescos, de vampiros, de atmósferas acongojantes, de antiguos castillos y de pasiones miserables. El gran precursor de este tipo de fantástico es seguramente Edgar Allan Poe. A la tercera tipología de literatura fantástica pertenecen autores como Borges, Ocampo y Bioy Casares. Es la corriente de las “costruzioni logiche e impossibili” ya mencionadas, la corriente que se desarrolla principalmente en el área rioplatense y que por lo tanto tomará el nombre de “Fantástico rioplatense”. En su ensayo *Alle radici del fantástico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Emilia Perassi demuestra cómo, a través del análisis de las intenciones literarias de Lugones, el fantástico rioplatense tiene sus orígenes no sólo en los nuevos descubrimientos filo-científicos y las nuevas experimentaciones literarias y artísticas (como todo movimiento filosófico, artístico y literario vanguardista), sino también en una nueva concepción de la realidad que ya había empezado a vislumbrarse a finales del siglo XIX:

[...] l'approccio alla disciplina del mito non è diretto, bensì trasversale. Passa attraverso quella sconfinata laguna formata dalle scorie e dai derivati del materiale misterico di fondazione. Sono essi prodotti di quella fioritura occultista, mai appassita lungo tutto il formarsi del pensiero occidentale, ma particolarmente vivace durante tutto il XIX secolo. Vi trova, infatti, uno speciale terreno germinale, nutrito anche dagli apporti di quelle scienze allora agli albori (psicologia, psicopatologia, studi sul paranormale, mesmerismo ecc. [...]) le quali, sostenute dalla sensibilità dei romantici, iniziano a ridefinire i confini fra razionale e irrazionale, fra norma e scarto, fra materia e spirito. Un'occhiata di riguardo merita, perciò, l'esoterismo ottocentesco, poichè anche in esso [...] vanno

ricercate le origini e le garanzie culturali di quella particolare *reacción espiritualista* che animerà il panorama intellettuale dell'America ispanica [...] ⁹

Sin embargo, es interesante notar cómo, aun aludiendo a una dimensión alternativa a la real, una dimensión que no existe concretamente y que sólo hace parte de nuestros sueños y de nuestra imaginación, lo fantástico se sitúa temporalmente en una época durante la cual los axiomas científicos milenarios que siempre habían defendido una lógica lineal y una realidad dualística, están atravesando una crisis que resultará fatal:

Equivoci intorno alla natura del fantastico. La tradizione critica sul genere del fantastico vuole che suo carattere fondante stia nel conflitto tra realtà e irrealtà, fuse in promiscua convivenza nell'unità della pratica testuale. [...] In questo senso, se messo in relazione con un concetto sostanzialmente empirico di realtà, il fantastico muore letterariamente nel XIX secolo [...] venendo a mancare quelle basi ontologiche che garantivano separazione netta fra reale e non. Ma se analizzato come una delle espressioni della nuova metafisica, esso trae linfa generante proprio dal mutato concetto di natura e norma, ora più ampio e complesso. Anzi, per certi aspetti, l'assumere come dicotomia fondante del fantastico il "contraste de lo a-normal/ lo normal" può risultare un vero e proprio ostacolo nel valutarne la carica semiotica, vincolandola a convenzioni di lettura che il testo non rispetta ¹⁰

La complejidad del binomio naturaleza/normalidad de lo cual habla Perassi es lo que la lógica sistémica del siglo XX ha definido como la estructura circular de la realidad. Tal como nos explican Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata en su obra *Paradosso e Controparadosso*:

[...] giacchè il pensiero razionale si forma attraverso il linguaggio, noi concettualizziamo la realtà secondo il modello linguistico che viene così a essere, per noi, tutt'uno con la realtà. Ma il linguaggio non è la realtà. Infatti il linguaggio è lineare, mentre la realtà vivente è circolare. [...] Essendo il linguaggio descrittivo e lineare, noi, per descrivere una transazione, siamo costretti a operare una dicotomizzazione o a introdurre una serie di dicotomizzazioni "giacchè è impossibile descrivere un'organizzazione circolare, proprio perchè la natura

⁹ Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico riopatense: Leopoldo Lugones*, Roma, Bulzoni editore, 1992, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p.13.

dell'operazione simbolica è diversa dalla natura delle operazioni viventi”
(Shands)”¹¹

Entonces resulta claro cómo lo fantástico en la primera mitad del siglo XX adquiere un papel fundamental en la representación de la realidad. La visión circular de la realidad empírica implica automáticamente la representación de su totalidad. En efecto el círculo es una figura geométrica completa porque puede contener todas las demás y también la circunferencia es completa porque es una línea recurrente. Dentro del círculo, las definiciones que siguen la lógica de causa y efecto no tienen sentido, porque en ésa figura simplemente no existen, o mejor dicho, son dimensiones relativas. La recursividad y la circularidad son características fundamentales de la dimensión real, porque expresan sus más hondas naturaleza y estructura. Los primeros escritores vanguardistas habían percibido la trampa del modelo lógico dualista tradicional y habían intentado superarlo encontrando soluciones diferentes. Pero, si superar las diferentes dicotomías impuestas por el lenguaje le resultaba difícil a un grupo de terapeutas que escribían *Paradosso e Controparadosso* en los años setenta del siglo pasado, resulta evidente cómo la tarea de concebir y sobre todo de empezar a representar la realidad según el modelo sistémico circular resultó ser muy difícil de lograr también para escritores como Marcel Proust, Franz Kafka o Joseph Conrad, para citar algunos. Lo fantástico rioplatense juega, entonces, en el ámbito hispánico, un rol esencial por lo que se refiere a una nueva representación de la realidad. Como escribe Perassi hablando del escritor que ha dado origen al fantástico rioplatense, la literatura fantástica adquiere un rol divulgativo esencial en las concepciones filosóficas del escritor y suplanta un sistema expresivo tradicional que ya resulta ser obsoleto en una sociedad que está a punto de entrar en la época moderna:

Il genere inaugurato da Lugones, e ricevuto in eredità dalle successive generazioni intellettuali, si manifesta come luogo di una speculazione a dinamica filosofica, ove alla letteratura viene affidato il ruolo di divulgare – attraverso la superiore pienezza dell'estetica – quel sistema di idee che l'autore ha desunto dal patrimonio universale per fronteggiare la transizione secolarista, conferendo all'immaginario la funzione di strumento critico [...]. Accogliendo queste

¹¹ Mara Selvini Palazzoli Luigi Boscolo Gianfranco Cecchin Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob.cit., p.48.

indicazioni, Lugones le fa carattere di una nuova razionalità, che recuperi il mistero del mondo e lo dipani, non all'insegna di una dialettica empirista, bensì indagando sulle verità archetipiche del mito e della palingenesi.”¹²

El empleo de las palabras “sistema” y “universal” para Perassi no es casual. Las dos expresan el objetivo que lo fantástico, propulsado por Lugones antes y desarrollado sucesivamente por Borges, Bioy Casares y Ocampo, intenta alcanzar: una representación completa y por lo tanto total de la realidad.

¹² Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, ob. cit., p. 15.

1.2: Jorge Luis Borges y lo fantástico rioplatense.

El autor que, durante las primeras décadas del siglo XX se propone analizar el dilema de lo real a través de la interpretación de tradicionales figuras arquetípicas y universales y de metáforas cosmogónicas, es Jorge Luis Borges. Tal como Jaime Alzraki afirma en su ensayo *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, el género fantástico fue caracterizado al principio por su particular capacidad de provocar miedo u horror en los lectores. En la década de los sesenta del siglo XX Roger Callois propuso destacar dos tipologías de literatura “sobrenatural”: lo maravilloso y lo fantástico. Callois define lo fantástico como “un juego con el miedo”: en la literatura de lo maravilloso, en cambio, “el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar”¹³. Entonces, mientras lo maravilloso es portavoz de una dimensión en la cual la magia se utiliza muy a menudo, y cuya atmósfera es onírica pero sin tragedias o dramas, lo fantástico representa un mundo en el cual lo imposible amenaza lo posible, es decir, la dimensión concreta. La atmósfera se hace tensa y grotesca porque representa las inquietudes más hondas del ser humano. En efecto, la humanidad de los individuos llega a ser la verdadera protagonista de este tipo de género fantástico:

Para ilustrar la idea de lo “fantástico generalizado”, Todorov acota una cita de Sastre, para quien escritores como Kafka o Blanchot convierten lo fantástico en un lenguaje que ya no depende de seres extraordinarios y cuyo único objeto fantástico es el hombre [...] Callois define la literatura fantástica como un “juego con el miedo”¹⁴

Como observa Alazraki citando a Callois, la literatura fantástica así definida “nace en el momento en que uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros”, o sea, en una época durante la cual algunos logros fundamentales en ámbito científico hicieron posible que el pensamiento intelectual otorgara a la ciencia una confianza casi inapelable. Paralelamente a esta tipología de producción literaria según Callois hay un tercer desarrollo del género fantástico, constituido por la ciencia-ficción que se propone reflexionar y exaltar los descubrimientos y logros científicos sin criticarlos, sino más bien

¹³ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, p.19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

celebrándolos. Sin embargo, refleja Alazraki, *La metamorfosis* de Kafka no cabe en ninguna de estas categorías. Citando a Todorov, Alazraki hace notar cómo obras de autores como Borges, Kafka y Cortázar trascenden lo sobrenatural para otorgarle a lo largo del texto cierta naturalidad que gradualmente se vuelve cada vez más real: “Con Kafka nos encontramos en el dominio de lo fantástico generalizado [...]; lo que era una excepción en el cuento fantástico deviene una regla en Kafka”¹⁵ De estas reflexiones se puede concluir que, aunque autores como Borges, Ocampo y Bioy Casares pertenezcan a una época y a una generación literarias diferentes de la de Cortázar, de todas maneras sus trabajos ya no se pueden encasillar en las tres categorías de lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción tal como las concibió Callois. En efecto, el mismo Alazraki agrupa a Kafka, Borges y Cortázar en una misma categoría: “¿Qué hacemos con algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible ancestro fantástico, que prescinden de los genios, del horror y de la tecnología?”¹⁶ Si por un lado es indudable que lo fantástico rioplatense presenta unas diferencias fundamentales con lo fantástico tradicional, por otro sus rasgos fundamentales tal vez todavía se funden en una visión de la realidad todavía substancialmente dualista donde los elementos fantásticos (por ejemplo las figuras mitológicas de Borges) se consideran tales puesto que el lector para definirlos toma en cuenta una realidad lineal y unívoca presentada implícitamente por el autor. Por ejemplo, en el muy famoso cuento de Borges “Funes el memorioso”, que el autor mismo ha afirmado ser “una larga metáfora del insomnio”, los acontecimientos siniestros no hacen parte de un contexto cotidiano más amplio, sino que permanecen envueltos en una atmósfera onírica casi celestial. Sin embargo Borges declaró, como escribe Emilia Perassi:

Si llamamos realidad a la suma de todas las apariencias [...] toda literatura es real porque está incluida en esa suma. No es menos real que nuestros sueños o nuestras percepciones. Toda literatura es fantástica porque está hecha de símbolos y de sueños: parlando anche di se stesso, Borges afferma - contro ogni metodologia o logica di scuola - che cercare di distinguere fra reale e fantastico in letteratura è innecesario e infruttuoso.¹⁷

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, en *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 25.

¹⁷ Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, ob. cit., p. 54.

Entonces resulta evidente el hecho de que los autores protagonistas del fantástico rioplatense trabajen a lo largo de una época de transición que anticipa unos cambios culturales, intelectuales, filosóficos y científicos que habrán de expresarse en ámbito literario en América Latina junto a las obras de los escritores del “boom”. Perassi confirma la presencia significativa de dicha época de transición observando que el contexto cultural modernista es la dimensión que ha marcado un cambio total en la literatura fantástica: “Ma la presenza che più palpabilmente si avverte dietro l’incanto metafisico del palabrasta è proprio quella modernista, che ha travasato nella parola l’estremo limite dell’inventio stessa”¹⁸ Jorge Luis Borges es seguramente el escritor más conocido del fantástico rioplatense. Con sus obras y a través de la búsqueda de figuras ancestrales para explicar el estado de la condición filosófica humana él expresa el más hondo tedio intelectual del hombre que se encuentra en un período de transición cultural y social de la modernidad a la post-modernidad. Véase, por ejemplo, el cuento extraordinario intitulado *Borges y yo*:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no e mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.¹⁹

¹⁸ *Ibídem.*

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Borges y yo*, en *El hacedor*, Buenos Aires, Bruguera, 1980, p.7.

Estas reflexiones de Borges expresan sutilmente y precisamente la sensación de pérdida general que afecta tanto al hombre moderno como al postmoderno. Tal como afirman Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni en *Idee perfette*, tomando como ejemplo el apenas mencionado cuento de Borges: “In questa postmodernità dove le idealizzazioni di sè e del mondo faticano sempre più a sopravvivere, ci dovremo abituare a verità fluttuanti, incerte, ambigue e affascinanti che di tanto in tanto saremo costretti ad abitare.”²⁰ Borges reacciona pasivamente a esta sensación incómoda de pérdida del ser transformándola en conciencia positiva a través de construcciones ontológicas universales. Su contribución al fantástico rioplatense consiste en la recreación de un universo arquetípico caracterizado por figuras e imágenes cosmológicas en las cuales cada lector puede reflejarse, frente a las cuales cada individuo puede perderse. Como nos hace notar Umberto Eco:

Borges è un autore che ha parlato di tutto. Non si può individuare nella storia della cultura un tema su cui Borges non si sia soffermato anche solo per un momento. [...] Dire che non c'è idea in Borges che non esistesse già prima, equivale a dire che non c'è una sola nota in Beethoven che non fosse già stata prodotta prima. Quello che rimane fondamentale in Borges è la sua capacità di usare i più svariati detriti dell'enciclopedia per fare musica di idee.²¹

El papel esencial de Borges detuvo en la literatura fantástica rioplatense es fundamental para entender los orígenes de lo neofantástico. Como lo neofantástico es un término propuesto por Jaime Alazraki para definir la producción literaria de Julio Cortázar (que por mucho tiempo se había considerado pertenecer al género fantástico “por falta de mejor nombre” para utilizar las palabras del mismo Cortázar), para definir esa corriente es imprescindible confrontar las intenciones comunes, las diferencias de estilo y de contenido y los aspectos peculiares que caracterizan tanto a Borges como a Cortázar. En su ensayo *Julio Cortázar: mundos y modos* Saúl Yurkievich dedica un capítulo a la comparación de los rasgos fundamentales de las obras de los escritores-filósofos argentinos. El crítico empieza describiendo el origen de lo fantástico en el área del cono

²⁰ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 114.

²¹ Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 146.

sur, definiéndolo “un género sin duda de índole netamente cosmopolita.”²² Y observa que:

La literatura fantástica [...] Florece donde, borrada toda traza de los naturales de América (por su extinción o su exterminio), se trasladó la tradición retórica, la del culto al libro, aunque la literatura quede relegada por el sistema socioeconómico a la esfera individual y privada y a la satisfacción de necesidades accesorias. No hay literatura fantástica ni en las áreas de presencia indígena ni en aquellas donde todavía gravita la influencia española.²³

Entonces lo fantástico aparece especialmente en Argentina, país fuertemente afectado socialmente y culturalmente por la gran afluencia de inmigrados de origen europeo. Pero, después del segundo conflicto mundial lo fantástico inevitablemente cambia al pasar a la época que se definirá postmoderna. El precursor de este cambio en ámbito filosófico y literario en América Latina es Julio Cortázar. Tal como la época moderna tiene al mismo tiempo mucho en común con la post moderna pero también hay una distancia imprescindible entre las dos, a Borges y a Cortázar también los acomunan unas características fundamentales, pero como justamente observa Yurkievich, al mismo tiempo los dos son profundamente diferentes. Cortázar ya no se encuentra en una época de transición entre modernidad y post-modernidad. Él tiene que vivir la post-modernidad para después contarla. De ahí se genera una tipología de fantástico diferente a la de Borges:

Jorge Luis Borges representa lo fantástico ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie. [...] Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación, como fábrica de quimeras y de pesadillas, gobernada por el álgebra prodigiosa y secreta de los sueños, como sueño dirigido y deliberado. Cortázar representa el fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas, pero no su intelección.²⁴

²² Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa, 2004, p. 35.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

Esta diferenciación entre los dos escritores refleja un profundo cambio en el contexto literario de una época en transición. De hecho, la producción literaria de Julio Cortázar empieza inmediatamente después la conclusión del segundo conflicto mundial que había afectado profundamente a todas las culturas mundiales: éstas se vieron caracterizadas por un hondo desengaño y tristes desilusiones, por una desesperación total y la sensación de una pérdida permanente de valores vitales. Durante los años cincuenta y sesenta, a pesar de la guerra fría y de otros conflictos ideológicos y militares que afectan a algunos países, toda cultura mundial experimenta una renovación total desde diferentes puntos de vista: la concepción de la realidad se vuelve cada vez más relativizada, se establecen nuevamente unos valores fundamentales y el progreso tecnológico devuelve a los individuos cierta confianza tanto en la sociedad como en sí mismos. Como afirma Remo Ceserani el origen de lo postmoderno ha de buscarse en unos cambios fundamentales y totales que se dieron durante éstas dos décadas:

Voglio solo avanzare [...] un'ipotesi: che il mutamento degli anni cinquanta e sessanta del Novecento abbia sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello tra Settecento e Ottocento, che sia anch'esso, cioè da considerare un cambiamento forte, di tipo epocale. [...] L'estensione del fenomeno è certamente amplissima e include tutti i paesi del mondo capitalistico avanzato [...] Un'altra delle caratteristiche più evidenti del fenomeno è la sua concentrazione nel tempo, la straordinaria velocità, e accelerazione, che lo caratterizzano e sembrano anzi qualificarlo in modo speciale e pertinente, esserne un elemento intrinseco e costitutivo.²⁵

²⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 24.

1.3: Julio Cortázar y lo neofantástico.

La renovación tan drástica y rápida de la cual habla Remo Ceserani se dio también en ámbito literario. En particular, en Hispanoamérica se manifestó en la Argentina a través de las obras de Julio Cortázar: experimentando los cambios socio-culturales de su época en primera persona y anticipando los efectos que éstos tendrían después, el escritor argentino se destaca de la corriente de lo fantástico rioplatense para alcanzar un nivel literario diferente, que presenta una estructura y un estilo revolucionarios. En efecto, Cortázar percibió la nueva concepción de la realidad que iba formándose durante aquellos años, pero al mismo tiempo permaneció arraigado a la sensación de profunda desilusión intelectual que caracterizaba tanto a los escritores del fantástico rioplatense como al individuo turbado de los últimos años cuarenta. Entonces, mientras los objetivos de lo fantástico rioplatense y de lo neofantástico de Cortázar son similares, su estilo y estructura y sus alcances y logros no lo son. Sin embargo, si la producción literaria de Cortázar presenta una ruptura relativa con el fantástico rioplatense, su ruptura ideológica y estilística con el fantástico tradicional es total:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico.²⁶

El abismo literario que hay entre fantástico tradicional y neofantástico depende de una nueva y revolucionaria concepción de la realidad que se da implícita y explícitamente en las obras de Cortázar. No hemos de olvidar el contexto dentro del cual se desarrollan lo fantástico rioplatense antes y lo neofantástico después, como hace notar Ana González Salvador en el ensayo *Continuidad de lo fantástico*: “Históricamente, el relato insólito nace en un contexto en el que [...] pasado y futuro desvanecen ante el carácter inmediato

²⁶ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 28.

del instante presente.”²⁷ En su ensayo *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* Alazraki explica detalladamente el pasaje, evidente también en el contexto literario, desde una visión tradicional y unívoca de la lógica y de la realidad, a una visión circular y más completa de las dos. El crítico explica esa transición dramática tomando como ejemplo *La metamorfosis* de Kafka:

Es natural que Kafka no nos explique quién es Gregorio [...] La condición de Gregorio es lo que importa: recortada causal y silogísticamente, no hubiera suministrado una puntillosa ficha clínica, muy completa y muy informativa, pero en la cual Gregorio hubiera quedado fuera, ausente en su totalidad humana [...] Kafka nos ofrece, en cambio, una metáfora a través de la cual alude a esa condición de Gregorio Samsa y la define sin definirla, la expresa a partir de una imagen que trasciende la lógica de la causalidad para instituir una lógica de la ambigüedad y la indefinición. Pero esa ambigüedad es una forma de definición, es un signo desde el cual la condición de Gregorio se percibe con menor claridad, sí, pero [...] a la vez con mayor claridad también²⁸

La palabra clave del discurso de Alazraki es “totalidad”. Siguiendo la lógica tradicional, cuyo fundamento expresivo se ve constituido por la linealidad del lenguaje, inevitablemente se pierden algunos aspectos profundos y fundamentales que caracterizan no sólo al personaje, sino también a la dimensión real, dentro de la cual vida humana y naturaleza se sitúan como ámbitos cuyos rasgos sobresalientes son constantes abertura, renovación y movimiento. Los cuentos de Julio Cortázar son particularmente interesantes desde este punto de vista: el escritor aprovecha de la influencia del lenguaje para transformarlo y mezclarlo con el contenido, para que los dos se reflejen recíprocamente y de tal manera reflejen simbólicamente la dimensión real. Invirtiendo los postulados de la lógica tradicional que le imponen al escritor un punto de vista unívoco (tal como lo es la naturaleza del lenguaje) y que lo encierra en un acondicionamiento ideológico expresivo, se ve posible expresar a través de los personajes, la totalidad existencial de todo ser humano y paralelamente la obra literaria adquiere una estructura circular y recursiva (tal como lo es la estructura de lo real). Como la adquisición de esa nueva estructura le otorga a la obra una plenitud que refleja la natural totalidad del mundo real, los aspectos

²⁷ Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico: Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J. R. S. Editor, 1980, p.101.

²⁸ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 35.

imaginarios e insólitos (es decir “lo otro”) presentes a lo largo del texto se funden con los aspectos concretos. Por esta razón al lector le da lo mismo cuales detalles sean concretos y cuales imaginarios, porque ya no los puede distinguir en aquel torbellino recursivo que es también su propia vida. Lo neofantástico, esta revolución extraordinaria en ámbito literario propulsada por Cortázar, se dio también y contemporáneamente en la filosofía, la ciencia y la psicología a partir de los años cincuenta del siglo pasado, como confirman las observaciones de Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata sobre un proyecto de investigación antropológica propulsado por Gregory Bateson: “L’elemento piu’ geniale e innovatore di tale progetto di ricerca, svoltosi nel decennio 1952-1962, fu l’introduzione di alcuni concetti dei *Principia Mathematica* di Whitehead e Russel, che permisero di fondare una nuova logica. E’ la centralità del concetto di “funzione” che contraddistingue tale logica dalla logica aristotelica.”²⁹ Nótese cómo el concepto de función se relaciona estrechamente con los conceptos de recursividad y circularidad ya mencionados como características fundamentales de los cuentos de Cortázar, donde los elementos fantásticos y concretos son los unos función de los otros y el lenguaje es función del contenido, y viceversa. Entonces, la lógica literaria cambió completamente, de la misma forma cambió la lógica científica y matemática (porque, en última análisis, también lo literario y lo científico son dos aspectos recursivos de la misma realidad):

[...] la logica tradizionale sbaglió completamente poiché credeva che esistesse una sola forma di proposizione semplice e precisamente una forma che attribuisce un predicato a un soggetto. [...] Se diciamo però: questa cosa è più grande di quella, non assegniamo soltanto una qualità a questa, ma una relazione fra questa e quella. Perciò proposizioni che stabiliscono una certa relazione fra due cose hanno forma differente dalle proposizioni del tipo soggetto-predicato. Il non essere riusciti a capire questa differenza, o il non averne tenuto conto, ha dato origine a molti errori nella metafisica tradizionale. Il fatto di credere, come convinzione inconscia, che tutte le proposizioni sono della forma soggetto-predicato, in altre parole, che ogni fatto consiste di qualcosa che *ha* qualche proprietà, ha fatto sì che gran parte dei filosofi non fosse capace di dare una spiegazione del mondo della scienza e della vita quotidiana.³⁰

²⁹ Mara Selvini Palazzoli Luigi Boscolo Gianfranco Cecchin Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 6.

³⁰ A.N. Whitehead B. Russell, en *Ibidem*.

Si se toma en cuenta nuevamente la observación de Alazraki sobre Gregorio Samsa y considerando la afirmación de Whitehead y Russell, resulta evidente como la “lógica de la ambigüedad y de la indefinición” que Alazraki afirma haber sido instituida por Kafka en *La metamorfosis* es sólo aparentemente ambigua e indefinida, porque en realidad expresa, a través de su ambigüedad, la complejidad circular de la dimensión real de Gregorio. En efecto, la condición indefinida e insólita de Gregorio confunde al lector (acondicionado por el modelo lingüístico descriptivo lineal), pero al mismo tiempo define al protagonista: “la condición de Gregorio se percibe con menor claridad, sí, pero [...] a la vez con mayor claridad también.”³¹ La ambigüedad de la descripción indefinida de la condición de Gregorio comunica al lector un significado doble porque encierra en si misma tanto la identidad aparente de Gregorio como su verdadero ser: como los dos coexisten en el protagonista (que podría representar a cualquier individuo), la ambigüedad es el resultado empírico, percibido por el lector, de esa coexistencia. Evidentemente, en esas páginas de *La metamorfosis* Kafka logró trascender el lenguaje y representar lo concreto de su personaje en una dimensión circular, recursiva y sistémica tal como lo es la realidad: “Dalla teoria generale dei sistemi sappiamo che ogni sistema vivente deve essere caratterizzato da due funzioni apparentemente contraddittorie: la tendenza omeostatica e la capacità di trasformazione, il cui intergioco mantiene nel sistema un equilibrio sempre provvisorio che ne garantisce l’evoluzione e la creatività, senza le quali non vi è vita.”³² Entonces, la ambigüedad del estado de Gregorio expresa la colaboración, aparentemente contradictoria, entre su verdadero ser (tendencia omeostática) y su identidad aparente, en continua transformación. Citando a Heinz Politzer, Alazraki parece llegar a la misma conclusión: “Si pareciera que hemos analizado la transformación de Gregorio sin jamás acercarnos a su razón o sentido, es porque hemos seguido el principio estructural que Kafka usó en su narración. Este principio es: movimiento sin origen o mira: su imagen, el círculo.”³³ Y admite, comentando la extraordinaria obra de Kafka, que no encasilla en la lógica del lenguaje tradicional, que el lector tiene que utilizar otro punto de vista para entenderla a fondo y para no equivocarse

³¹ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 35.

³² Mara Selvini Palazzoli Luigi Boscolo Gianfranco Cecchin Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 4.

³³ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 37.

sobre su intento narrativo: “Interpretarla en todos sus detalles, traducirla a un lenguaje convencional, es mutilarla.”³⁴ Julio Cortázar logró alcanzar en todas sus obras, y en sus cuentos en particular, una representación completa de la realidad empírica. Citando a Umberto Eco Alazraki comenta *La metamorfosis* de Kafka:

Podemos fácilmente pensar en la obra de Kafka como en una obra “abierta por excelencia: proceso, castillo, espera, condena, enfermedad, metamorfosis, tortura, no son situaciones para entenderse en su significado literal inmediato. Pero, a diferencia de las construcciones alegóricas medievales, aquí los sobreentendidos no se dan de un modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo. Las muchas interpretaciones, existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos, no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto “ambigua”, puesto que un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y de las certezas.”³⁵

Si se toman en cuenta la palabras de Eco en relación a los cuentos de Cortázar queda claro que lo neofantástico es una consecuencia filo-literaria directa de la inversión y, en algunos casos, deconstrucción de los parámetros lógicos tradicionales operada por escritores como Kafka. Según esta lógica, entonces, lo neofantástico parece ser la cumbre de un proceso filosófico, histórico y literario que había empezado a finales del siglo XIX y que se había desarrollado a principios del siglo XX, cuya expresión literaria, en Hispanoamérica, fueron las obras fantásticas de escritores como Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges. Comentando acerca del contexto filosófico a principios del siglo XX Alazraki lo conecta conceptualmente al papel que desarrollará lo neofantástico a mitad del siglo XX: “Si el mundo como dice Nietzsche es una invención lo neofantástico es un intento de re-inventarlo a partir de un lenguaje nuevo, a partir de una transgresión de los nombres de las cosas [...] Lo neofantástico, así definido, se presenta como una

³⁴ Umberto Eco, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, en *Ibid.*, p 38.

³⁵ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 38.

alternativa gnoseológica.”³⁶ Alazraki a través de estas palabras justamente le otorga a lo neofantástico un rol decisivo no sólo desde un punto de vista literario, sino más bien dentro del marco histórico y filosófico en el cual se sitúa. Su observación equivale a afirmar que lo neofantástico tiene las mismas intenciones filo-literarias del fantástico rioplatense cuyos autores principales percibieron hondamente los cambios culturales a principios del siglo XX y los expresaron a través de sus obras. Sin embargo, lo neofantástico transporta estas intenciones a un nivel diferente, enfocando su interés visceral en el origen verdadero de la literatura fantástica, es decir, la mente humana. Lo neofantástico, entonces, propone una nueva forma de conocimiento basada en un empleo alternativo del lenguaje. A lo largo de su obra crítica dedicada al estudio de los cuentos de Cortázar, Alazraki comenta muy significativamente un cuadro de De Chirico donde tanto el filósofo como el poeta representados parecen fracasar frente al intento de describir y representar la realidad:

El poeta aspira a un contacto directo con las cosas, quiere comunicar lo incomunicable. Si la realidad es simultánea y el lenguaje es sucesivo, como ha observado Borges, tal conciliación es aparentemente inalcanzable. Sin embargo, a partir de esta aceptación, el poeta procura superarla; a partir de la condición de fracaso de la palabra, crea una nueva realidad lingüística que intenta superar su propio fracaso.³⁷

Es decir, el poeta acepta la imposibilidad de lograr un contacto directo con las cosas a través de la utilización y combinación de las palabras, pero, como afirma Alazraki: “a partir de la condición de fracaso de la palabra, crea una nueva realidad lingüística”, o sea, intenta adaptar la linealidad, las múltiples “rayuelas” del lenguaje tradicional a la totalidad de la realidad circular. Mientras Borges realiza este intento perdiéndose en el universo vital de figuras arquetípicas, que reflejan colosalmente la experiencia humana, y aceptando el profundo sentimiento de pérdida del ser en la multitud de la experiencia cotidiana, Cortázar trata de realizarlo a partir de ésta pero sin buscar verdades cosmológicas: escritor y lector activo se pierden juntos en la realidad cotidiana a través del elemento fantástico que sugiere su recursividad. De hecho, cuando llegamos al final de los cuentos del escritor argentino nos damos cuenta de que el cuento en realidad no

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 55-56.

termina, sino que queda abierto a través de su estructura cerrada. Puede ser que el cuento empiece de nuevo (*Historias que me cuento*), que empiece y termine por su mismo final (*Tango de vuelta*), o puede que empiece y termine de la misma manera, hasta con las mismas palabras (*Orientación de los gatos*). Es interesante a propósito el final de la reflexión de Alazraki sobre las intenciones del poeta y del filósofo protagonistas del cuadro de De Chirico. Nótese cómo resulta evidente el influjo lineal del lenguaje en la mente del poeta que, en su esfuerzo por representar la realidad conceptualmente, se encuentra frente a cierta “prisión”: literaria:

[...] a la hora de representar ese interrogante, en el momento de traducir esa percepción intuitiva de la realidad, el poeta está obligado a recurrir a las palabras, a esos signos creados por la convención y que no son menos abstractos y racionales que los números. La magia del poeta consiste justamente en crear con el lenguaje un nuevo lenguaje que lo trasciende, en devolver al verbo su perdida realidad, en construir con conceptos intuiciones que los conceptos niegan, en crear, con signos, realidades.³⁸

A la expresión: “La magia del poeta consiste justamente en crear con el lenguaje un nuevo lenguaje que lo trasciende”, se podría añadir a la palabra lenguaje los adjetivos circular y universal. Es decir, Cortázar busca nuevos métodos expresivos que puedan reflejar a través de una modalidad recursiva la realidad mental del hombre que se ve reflejada en la realidad externa, concreta y sensible. En el ya mencionado ensayo significativamente intitulado *Continuidad de lo fantástico*, Ana González Salvador pone un marco preciso e importante entre lo que es lo fantástico y lo insólito. Aun no mencionando lo neofantástico (el ensayo fue escrito tres años antes la publicación del ensayo de Alazraki donde por primera vez apareció el término “neofantástico”), González Salvador describiendo las características del contenido de lo insólito, lo presenta inevitablemente como una parte constitutiva fundamental de lo neofantástico: “Lo que da cartas de naturaleza al relato insólito y permite distinguirlo del fantástico, es el hecho de que nunca se presenta como hijo de la loca de la casa. Aunque, bien mirado, también es dolorosa imaginación de lo real, funciona como cualquier texto regido por el más llano

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

realismo.”³⁹ A diferencia del fantástico tradicional lo neofantástico no se aleja completamente de la realidad. La confrontación entre los artistas Magritte y Escher presentado por González Salvador es una metáfora potente de las diferencias entre tradicional y neofantástico:

Magritte nos enseña a desconfiar tanto de lo real como de lo misterioso, prefiriendo el sentimiento “no familiar del misterio antes las cosas llamadas naturales”. *L’empire des lumières*, en sus diferentes versiones, puede ilustrar esta idea. Sin embargo, hay algo en la manera que tiene Magritte de utilizar la realidad que la deforma y la violenta. [...] Sabemos que se trata de una imagen imposible desde la primera visión y esto nos libera del poder de la realidad. La obra es relajante en la medida en que no exige de nosotros un esfuerzo posterior para encontrar la clave de la impresión no realista. La razón no interviene en la percepción. [...] Para Escher, la creación de “mundos imposibles” obedece a aspectos completamente diferentes: se trata de probar lo irreal como una consecuencia ineluctable de la realidad. Con este fin, utiliza la inteligencia, comprendida como el razonamiento discursivo, para representar varios mundos simultáneamente. [...] Escher practica la posibilidad racional de la coexistencia de varios planos.⁴⁰

Es decir, mientras lo fantástico tradicional presupone una ruptura ideológica total con una realidad concebida como primer referente concreto y sensible de todo lo humano, lo neofantástico incorpora dicha visión de la realidad dentro de un sistema que contiene también todas las demás. Lo neofantástico, entonces, acepta la realidad en todas sus facetas. Nótese el presupuesto simétrico intrínseco al fantástico tradicional (que ya empezó a desvanecer con Borges): rompiendo cualquier puente de comunicación con lo real, los aspectos maravilloso de la literatura fantástica le otorgaron a la realidad empírica, positivista y concreta, de la cual los escritores y artistas tanto querían escaparse y a la cual ellos querían quitar el título de “verdad indiscutible e ineluctable”, una importancia aun mayor de la que ya tenía. En efecto, la imposición de un orden fantástico en oposición a lo real constituye una rebelión ideológica solamente aparente, ya que presupone la imposición de otro orden unívoco sin tener en cuenta la estructura circular de la realidad vital, que es el sistema vital por excelencia:

³⁹ Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico: Por una teoría de la literatura insólita*, ob. cit. p.16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

[...] ogni sistema vivente comporta tre caratteri fondamentali:

- a) *totalità* (il sistema è largamente indipendente dagli elementi che lo compongono);
- b) *capacità autocorrettiva e tendenza omeostatica*
- c) *capacità di trasformazione*.⁴¹

Lo neofantástico entonces comunica al lector una aceptación total de la realidad, porque le otorga a elementos reales y fantásticos la misma importancia funcional. Como afirmó Yurkievich: “Para Cortázar lo fantástico no es solamente agente de renovación, sino también agente de aceptación.”⁴² De hecho, fantástico y real son dos dimensiones indispensables en la vida conceptual de cada ser humano: es instintivamente imposible determinar cuál de las dos es “mejor”, porque ambas constituyen dos funciones recursivas dentro de la misma realidad, que representa el sistema supremo. El realismo, tanto en sus expresiones artísticas como en las literarias puso el acento sobre la realidad empírica y exaltó el valor, para entonces fundamental, de la razón científica. Lo fantástico-maravilloso quiso invertir esos postulados denunciando la importancia esencial de lo oculto y de la imaginación en la vida humana. Lo fantástico rioplatense empezó a acercarse a una visión completamente diferente de la realidad, que desemboca y se ve expresada muy claramente por lo neofantástico. En efecto lo neofantástico demuestra que fantástico y real son imprescindibles el uno del otro, porque sería imposible concebir una dimensión fantástica sin tomar en cuenta como punto de partida la dimensión real:

Ya que hemos señalado los lazos que unen a lo fantástico con el realismo y que hacen que el primero difícilmente pueda prescindir del segundo, podemos suponer que lo que afecte a este último afectará inevitablemente al primero. [...] El relato fantástico parece necesitar del contenido emocional, sobre todo el terror provocado por una irrupción de lo sobrenatural, y de la antinomia real/irreal que, siempre latente, se manifiesta bajo aspectos diferentes. La misma palabra “sobrenatural” contiene e implica la existencia de lo natural que, lejos de contradecir las leyes del realismo literario, las mantiene y fomenta con sus descripciones.⁴³

⁴¹ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 52.

⁴² Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, ob.cit., p.47.

⁴³ Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico: Por una teoría de la literatura insólita*, ob. cit., p.54.

Lo que es diferente en lo neofantástico es que estas normas tienen dentro de la dimensión real el mismo valor: cualquiera de las dos puede funcionar como punto de partida. De hecho, cada una es un miembro en constante renovación de una clase mucho más amplia que es el mundo real. Como afirman Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata:

Nel 1956 il gruppo di Palo Alto pubblicò “Verso una teoria della schizofrenia” basandosi specificamente sulla teoria dei tipi logici di Russell. Le tesi centrale di questa teoria è che c’è una discontinuità tra una classe e i suoi membri. La classe non può essere un membro di se stessa nè uno dei membri può rappresentare la classe perchè il termine usato per la classe è di un livello di astrazione diverso dai termini usati per i membri.⁴⁴

Si la realidad es la clase y lo real y lo fantástico constituyen sus miembros principales ni el uno ni el otro pueden representar solos la clase en general; solamente es posible que expresen unos aspectos fundamentales de la clase. Hablando de las características fundamentales de los sistemas vitales, Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata observan:

Oltre a ciò si commetterebbe un grave errore teoretico: si traccerebbe una linea arbitraria di demarcazione fra due caratteri ugualmente funzionali in ogni sistema vivente:

- a) la tendenza omeostatica
- b) la capacità di trasformazione

quasi si trattasse di antinomie, laddove la tendenza omeostatica sarebbe di per sè “cattiva” e la capacità di trasformazione di per sè “buona”. In realtà tendenza omeostatica e capacità di trasformazione, in quanto caratteri funzionali al sistema non sono rispettivamente nè meglio nè peggio. Giacchè in un sistema vivente non può esservi tendenza omeostatica senza una certa capacità di trasformazione nè capacità di trasformazione senza una certa tendenza omeostatica. La loro combinazione si svolge circolarmente secondo un *continuum*, sostituendo al modello lineare dell’ “o, o” quello circolare del “più o meno” (giacchè nell’etica sistemica, ci sembra chiaro, non si danno antinomie).⁴⁵

⁴⁴ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, p.52.

En este sentido la revolución literaria de lo neofantástico resulta ser evidente. Si las metáforas tradicionales tenían como objetivo principal el de establecer puentes de comunicación entre lo inexplicable y lo real manteniéndolos a la vez distintos, el código propio de las metáforas neofantásticas que tiene que descifrar los aspectos de lo inexplicable es un código nuevo, inventado por el autor a partir de lo real. Por esta razón leer los cuentos de Cortázar según la lógica tradicional que no tiene en cuenta la funcionalidad intrínseca del mundo real y se sirve del modelo lingüístico lineal propio de dicha lógica, sería como intentar conectar los puntos límites de un eje, cuyo primer punto representa el contenido del cuento que es caracterizado por elementos fantásticos, y el segundo simboliza el código de interpretación, totalmente desconocido. Ese proceso lineal es destinado a fracasar porque los cuentos de Cortázar expresan una perspectiva diferente, más completa con respecto a la tradicional, que tiene en cuenta del sistema vital “realidad”. En efecto, Cortázar crea un metacuento auto-referencial expresado por un metalenguaje recursivo que resulta ser el código interpretativo, es decir, se cierra circularmente sobre si mismo. El cuento, entonces, tiene un valor filo-antropológico porque representa la realidad como sistema vital concreto. Como hace notar González Salvador, hasta el mismo Cortázar utilizó la palabra “sistema” para definir implícitamente la realidad presentada en sus cuentos: “Este tipo de relatos conlleva una fuerte carga ideológica porque pone en duda unas coordenadas inamovibles. Como dice J. Cortázar, el orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas”⁴⁶ Lo insólito, entonces, hace parte de la realidad cotidiana, está inscrito en ella, no presenta como lo fantástico una ruptura casi total con la realidad empírica. Estas características propias de lo fantástico y de lo insólito resultan evidentes también en el origen etimológico de las palabras, origen, no olvidémoslo, que se basaba en postulados tradicionales aristotélicos de causa y efecto, inscritos en una realidad unívoca. Si se considera este punto de vista, también el intento de González Salvador resulta ser un esfuerzo para encontrar una definición de lo fantástico en general dentro de una realidad

⁴⁶ Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico: Por una teoría de la literatura insólita*, ob. cit., p.88.

unívoca, es decir, a partir de una concepción de la realidad concreta como la realidad cierta, segura, racional. Pero, como todos somos esclavos del lenguaje, tenemos que considerar como punto de partida cierto postulado y, en este caso específico, el concepto de realidad empírica como realidad absoluta y definida. Tal como explica el diccionario: “**fantástico, -ca** (gr. *phantastikós*) *adg.* Quimérico, sin realidad. 2 Relativo a la fantasía. 3 fig. Presuntuoso y entonado 4 fig. fam. Magnífico, estupendo, maravilloso. [...] **insólito, -ta** (l. *-tu*) *adg.* Desacostumbrado; no común ni ordinario.”⁴⁷ Lo fantástico resulta ser “sin realidad”, mientras que lo insólito solamente presenta algunas características diferentes de todo lo que es costumbre, de la normalidad. Por esa razón lo insólito juega un papel decisivo en el género neofantástico. El cuento de Cortázar *Orientación de los gatos* expresa metafóricamente el proceso a través del cual el escritor, buscando nuevas posibilidades de expresión lingüística, intenta reproducir la realidad circular de las operaciones vivientes. Al principio del cuento el protagonista, esposo de Alana, describe la relación especial que acomuna a la mujer con su gato, Osiris, y dice: “mujer y gato conociéndose desde planos que se me escapan”⁴⁸. Esos planes, esas maneras misteriosas de observarse y mirarse intensamente que hacen parte de la relación peculiar entre Alana y Osiris, el protagonista no las puede entender, porque, para entenderlas, tendría que escudriñarlas y encasillarlas en unas categorías específicas sirviéndose del modelo lingüístico tradicional. Solamente al final del cuento, cuando la historia se cierra en el momento en que el gato y Alana miran al protagonista de frente, tal como lo hacían al principio, el lector se da cuenta de que al protagonista no le importa verdaderamente entender el secreto del vínculo entre Alana y Osiris, puesto que él acepta a su mujer en su totalidad. La circularidad cerrada del cuento y su recursividad simbolizan dicha totalidad, porque contenido y estructura se mezclan, el uno representando a la otra, y viceversa. Los dos concurren tras su funcionalidad especular a alcanzar un blanco común: la representación de una realidad vital, completa, circular que al mismo tiempo quede abierta a toda posibilidad. En efecto, el papel que el escritor desarrolla es muy similar al trabajo que el fotógrafo cumple para representar la realidad a través de sus fotografías, para utilizar una metáfora cortazariana muy conocida:

⁴⁷ AA. VV. *El Vox Mayor*, Bologna, Zanichelli/Bibliograf, 1989.

⁴⁸ Julio Cortázar, *Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2003, p. 881.

No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos [...] definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.⁴⁹

Hablando de la historia de la falsa existencia de un submarino inglés cerca de las islas Malvinas durante la guerra entre Argentina e Inglaterra para la posesión de las mismas que la prensa argentina difundió en aquéllos años, Umberto Eco en el ensayo *Sei passeggiare nei boschi narrativi* explica la razón por la cual tanta gente no sólo creyó en ella, sino que contribuyó también a su difusión:

Questa storia, che è la storia vera di come sia stata costruita una storia inventata ha molte morali. Da un lato ci dice come noi siamo continuamente tentati di dar forma alla vita usando schemi narrativi [...]. D'altro lato, essa dimostra la forza delle presupposizioni esistenziali. In ogni asserzione che contenga nomi propri o descrizioni definite, si suppone che il destinatario assuma come indiscutibile l'esistenza dei soggetti di cui viene predicato qualcosa.⁵⁰

Este aspecto psicológico que caracteriza al ser humano, el de “dar forma alla vita usando schemi narrativi” es imprescindible para entender el binomio fantástico-cotidiano que constituye la base fundamental de los cuentos de Julio Cortázar. Otorgándole al lector una amplia libertad interpretativa a través de la rapidez estructural y la síntesis conceptual de sus cuentos, Cortázar le permite colaborar activamente con él para atar los cabos lógicos que hacen parte de la narración, de maneras diferentes. Al mismo tiempo el escritor aprovecha el aspecto característico del hombre de plasmar la vida a través de esquemas narrativos para que éste contribuya no sólo a la individuación de procesos lógicos, sino también a crear la vida del cuento que a su vez refleja la vida real. Los elementos fantásticos, entonces, por “la forza delle presupposizioni esistenziali” se perciben como posiblemente reales, y también por la intromisión del lector en la historia contada. Dado que percibimos durante la lectura de los cuentos cierta indiferencia del

⁴⁹ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: para una poética de lo neofantástico*, ob cit., p.182.

⁵⁰ Umberto Eco, *Sei passeggiare nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2005, p. 122.

narrador y de los personajes frente a la presencia de detalles fantásticos o de acontecimientos insólitos, nosotros los lectores también los percibimos como tales y contribuimos a la vez con nuestras sensaciones a la creación de una atmósfera etérea, volátil pero al mismo tiempo perfectamente normal y concreta, aunque: “spesso non si decide di entrare in un mondo finzionale: ci si trova dentro, e a un certo punto ci si accorge e si decide che quello che ci accade è un sogno.”⁵¹ En su ensayo *Julio Cortázar: mundos y modos* Saúl Yurkievich define el intento de Borges por definir la realidad como un intento destinado a permanecer utópico: “Ante la imposibilidad de conocer lo singular, opta por lo genérico desprovisto de realidad.” Julio Cortázar es consciente de dicha imposibilidad, se enfrenta con ella de manera casi contraria a la de Borges. Él escudriña inicialmente la dimensión real, enseñando los detalles, explorando lo particular, para después proponer otra manera de ver y de percibir la realidad, para que el hombre postmoderno ya perdido en la confusión ontológica de su época pueda refugiarse en una otredad que ponga en evidencia sus deseos, sus sueños y lucubraciones, que al fin y al cabo resulta ser mucho más real de lo que uno puede creer. Yurkievich añade que “Borges no particulariza, sino que relativiza, pero Cortázar relativiza también aun haciéndolo de manera diferente. De hecho, si al final de un cuento como *Continuidad de los parques* el lector no sabe decidir cuál de las dos historias es la real y cuál la imaginaria, lo real y lo fantástico, ambos indefinibles, se convierten en puntos de vistas no sólo relativos, sino circulares también, dado que uno llega a ser espejo del otro y viceversa. A este hombre tan perdido en la dimensión real Cortázar propone la misma aceptación de la realidad presentada por Borges, pero la enriquece sugiriendo la posibilidad de una coincidencia excepcional y recursiva de imaginación y realidad. Una afirmación muy significativa de Sartre marca claramente el pasaje de lo fantástico rioplatense y de la literatura insólita de autores como Kafka y Buzzati al neofantástico de Cortázar: “Kafka ha pintado un mundo al revés”. Cortázar no sólo pinta un mundo al revés al principio de sus cuentos, sino que la situación contraria descrita vuelve a la original al final del cuento, pero sin desaparecer. Las dos realidades, entonces, siguen persiguiéndose y completándose. Este proceso tan importante y significativo que el escritor pone en evidencia a través de sus cuentos no es nuevo, como se subraya en la

⁵¹ *Ibid.*, p.155.

cubierta del libro de Eco: “Ciò che Eco ci mostra è quanto il romanzo – non a caso definito “il fratello carnale della storia” – si intrecci con la vita e la vita con il romanzo.”⁵² Sin embargo, el aspecto revolucionario de la producción literaria de Cortázar es que él logra reproducir dicho proceso no sólo dentro de la misma obra, sino también dentro del mismo cuento. Tal como afirma Alazraki: “El todo es inabarcable pero Cortázar intenta representarlo igualmente y casi lo logra.” La razón por la cual casi lo logra es porque es capaz de representar simbólicamente y de denunciar los aspectos más absurdos de la realidad cotidiana. Y lo hace subrayando la insensatez de casi todo lo que consideramos “normal”: “A nuestra geometría causal de la realidad, lo fantástico suministra medidas y relaciones que, sin invalidar esa realidad aparental, la relativizan y completan.”⁵³ Luego el crítico expone su idea según la cual lo neofantástico hace sí que la geometría (que llega a ser metáfora imprescindible para designar la estructura filosófica de la realidad) de lo real se complete. Eso quiere decir que tras poner en contacto lo real con lo surreal, lo racional con lo irracional, lo neofantástico cierra el círculo de la esfera vital. Hablando subsiguientemente de la resignación mental causada por el signo del lenguaje, Alazraki introduce una noción importante y significativa: la de una influencia negativa en la razón humana, un concepto que Cecchin y Apolloni, en ámbito psicoterápico, llaman “idea perfetta”, es decir, un convencimiento muy útil al momento de su creación, pero que con el tiempo se cristaliza hasta devenir un axioma indestructible, porque ya no es considerado dentro de una dimensión temporal:

[...] mentre le realtà in corso non hanno bisogno di modelli ideali perchè vengono vissute pragmaticamente nel presente, le idee perfette rappresentano una buona opportunità per costruire ed immagazzinare il passato, il che significa contestualizzarle temporalmente. [...] La mamma meravigliosa è una gran bella cosa, però il tentativo di riviverla ne presente travestita da moglie può comportare l'infelicità a vita. [...] Un esempio recente è accaduto in Serbia; questa idea certamente ha avuto l'utilità iniziale di tenere assieme una comunità, al fine di costruire un'identità nazionale e di potersi difendere, ma nel momento stesso in cui questa idea diventa assolutamente rigida, per cui non permette ad alcuno non serbo di rimanere sul territorio e si giustifica l'omicidio di massa, si entra nella follia.⁵⁴

⁵² Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, ob. cit., cubierta.

⁵³ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: para una poética de lo neofantástico*, ob. cit., p.114.

⁵⁴ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 75-76.

Considerando dicho concepto de “idea perfetta” resulta fácil deducir como la lógica aristotélica tradicional y la estructura lineal del lenguaje que se impusieron respectivamente como origen de la razón filosófica y como instrumento literario fundamental, se hayan convertido a lo largo de los siglos, en unos valores absolutos e indiscutibles. Dado que lo neofantástico invierte los postulados de la lógica tradicional, al leer un cuento de Cortázar todo lector se resiste a concebir que ése puede contener aspectos reales mezclados con los surreales, porque según su parecer, los dos siempre tienen que diferenciarse el uno del otro: lo real representa la verdad y lo fantástico el mundo ficticio. Por esta razón la lectura de los cuentos de Cortázar le provoca cierta inquietud al lector difícil de explicar. Las obras y más específicamente los cuentos de escritores como Kafka, Buzzati y Cortázar a menudo se definieron “paradójicos”. Alazraki observa: “En rigor, lo fantástico nuevo es un arte más “realista”, en el sentido de que se propone calar más hondo en la realidad, entrever porciones de realidad sepultadas bajo esa costra de racionalismo segregada por siglos de tradición aristotélica.”⁵⁵ Lo neofantástico no sólo se propone buscar porciones de realidad perdidas bajo el racionalismo aristotélico; también se propone representarla en su totalidad conectando sus aspectos racionales con sus aspectos irracionales, recreando la circularidad estructural que funciona de base de la realidad misma. Un aspecto importante del ensayo de Alazraki es su descripción del concepto de “paradoja”, que él afirma ser, en ámbito filo-literario nuestro rechazo de aceptar que lo fantástico pueda constituir una realidad alternativa paralela a la racional. Nótese como Alazraki denuncia la linealidad del lenguaje: “Nos hemos resignado al carácter y signo del lenguaje de la misma manera que aceptamos en un rectángulo el símbolo geométrico de una mesa o una casa o un parque.”⁵⁶ Como resulta ser evidente, dicha paradoja es recursiva, porque: “Lo paradójico es nuestra resistencia a aceptar en lo fantástico una dimensión de lo real porque contradice nuestros hábitos “realistas” de la realidad [...], aunque esos hábitos “realistas” contradicen, a su vez, o por lo menos reducen, nuestra imagen de la realidad.”⁵⁷ Dado que “el hombre es

⁵⁵ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: para una poética de lo neofantástico*, ob cit., p. 104.

⁵⁶ *Ibid*, p. 115

⁵⁷ *Ibídem*.

un ser paradójico”⁵⁸, la paradoja hace naturalmente parte de la realidad y su estructura circular y recursiva demuestran esa pertenencia. Sin embargo, cuando la idea recursiva expresada por la paradoja se congela y llega a ser inflexible, ahí empiezan los problemas de una gestión y una comprensión adecuadas de la realidad. Como Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata demostraron en ámbito psicológico con su obra *Paradosso e controparadosso*⁵⁹, cuyo título es particularmente significativo, la única manera de resolver una paradoja es enfrentarla a otra paradoja más coherente con la realidad y que no constituye necesariamente una solución definitiva, por la misma estructura de la realidad que aun siendo recursiva y circular al mismo tiempo queda abierta y cambia continuamente, dado que funciona exactamente como un sistema caracterizado al mismo tiempo por cierta tendencia omeostática y cierta capacidad de renovación. Como resulta evidente, entonces, la paradoja hace naturalmente parte de la realidad y si su instrumento expresivo es el lenguaje, su canal de transmisión es el hombre:

Ne consegue che l'autoreferenza è ineliminabile, e von Foerster propone di accettarla come base concettuale per una visione del mondo alternativa. Secondo questa visione ogni asserzione, provenendo dall'osservatore é autoreferente e pertanto gravata dal paradosso. Il paradosso che l'ortodossia logica voleva eliminare, diviene ora fondamento di una nuova epistemologia. L'autoreferenzialità è insita nel linguaggio, dove ogni parola tende a essere astrattizzata per essere sacralizzata e resa vera nel suo significato, eterna, ma subito dopo ha bisogno di essere verificata empiricamente e di prevedere cose che la convalidino. La bellezza fa vedere cose belle, e queste cose belle devono essere continuamente viste per pensare alla bellezza in astratto [...]. Quando separiamo questi due aspetti, l'astratto dal concreto, entriamo nel paradosso, perchè li riteniamo opposti, e non ci accorgiamo che questa è un'esigenza solo logica, razionale.⁶⁰

Entonces, paradójicamente, la realidad es paradójica y al mismo tiempo no lo es, dado que si se separan lo abstracto de lo concreto, lo real de lo imaginario creamos una paradoja, pero, si los mezclamos (como hace Cortázar en sus cuentos), la realidad parece ser paradójica de la misma manera. En ámbito literario, Cortázar realiza a través de sus cuentos ese proceso: él antepone a la paradoja de la separación del binomio

⁵⁸ Julia Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 14.

⁵⁹ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit.

⁶⁰ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p.85.

fantástico/real otra paradoja: la de lo fantástico como realidad paralela, tanto que el lector ya no sabe distinguir entre la realidad verdadera y la ficticia. El mensaje es que ya no importa hacer una distinción porque todo puede ser verdadero y a la vez ficticio, tal como dentro de un sistema no existe la simetría, porque todo elemento que participa a la composición del sistema mantiene con los demás una relación funcional. Esta estructura literaria sistémica no es propia solamente del cuento, sino también de todas las narraciones cortazarianas. Dicha estructura sistémica, entonces, resulta ser concéntrica:

Definidas las unidades sintagmáticas de cada relato y establecidas sus reglas de ordenamiento, es posible tratar a cada cuento como un sintagma y al conjunto de narraciones que responden a una poética de lo neofantástico como un sistema. El sistema ofrece un contexto desde el cual cada sintagma sin renunciar a lo específico de sus relaciones, encuentra en las relaciones más globales del sistema una confirmación del sentido o significado a que apuntan sus significantes, sentido que emerge, no de los signos del lenguaje, sino de los signos que la literatura troquela con los signos del lenguaje.⁶¹

En conclusión, si la realidad concreta y sensible es circular y recursiva y sus elementos constitutivos no están conectados según una lógica de causa y efecto, las obras y en particular los cuentos de Julio Cortázar son una representación detallada de la realidad cotidiana. A diferencia de la literatura fantástica tradicional que intentó romper con el tradicionalismo realista imponiendo simétricamente una visión completamente alternativa de lo real, lo fantástico rioplatense y la literatura insólita incorporan aspectos concretos de la realidad cotidiana en sus narraciones e invierten los postulados de causa y efecto y de tiempo y espacio. Lo neofantástico trasciende completamente los axiomas tradicionales y emplea una epistemología completamente diferente que considera la estructura sistémica y circular de la realidad y de su componente paradójica:

Esta es la visión que nos propone Escher en *Miroir Magique*: a la manera de Lewis Carroll, nos sugiere que las imágenes reflejadas toman vida y existencia autónoma más allá del cristal azogado. Sin embargo, si observamos detenidamente esta litografía, nos percatamos de que las figuras representadas (especie de perros alados) están contenidos dentro de un recinto cerrado, girando alrededor del espejo. De esta observación podemos deducir que no se trata de espacios diferentes y comunicantes entre sí, sino del mismo espacio dividido en dos y que, por consiguiente, el otro lado no oculta nada que no se acoja a las

⁶¹ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: para una poética de lo neofantástico*, ob. cit., p.138.

mismas dimensiones que nos son conocidas (contrariamente a una visión fantástica que describiría lo diferente, lo sobrenatural o lo monstruoso).⁶²

⁶² Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico*, ob. cit., p. 108.

CAPÍTULO II

Final del Juego.

“Facts can easily become fiction or vice versa.”⁶³

La colección de cuentos intitulada *Final del Juego*⁶⁴ se publicó por primera vez en 1956. Está dividida en tres secciones y cada una contiene, respectivamente, seis, siete y cinco cuentos. Esta colección hace parte de la primera categoría de cuentos cortazarianos, los que la crítica en general considera ser los más representativos de la narración breve del escritor argentino, puesto que dichos relatos expresan con eficacia y desde diferentes puntos de vista el binomio real/fantástico que constituye el punto nodal de toda literatura fantástica. *Final del juego* representa estilísticamente y a nivel del contenido una progresión ideológica considerable con respecto a su libro precedente, *Bestiario*, tal como afirma Graciela De Sola en su ensayo *Julio Cortázar y el hombre nuevo*:

Este libro, según su autor “rechazado por varios editores argentinos”, aparece en México en 1956. *Final del juego* prolonga y enriquece las pautas expresivas de *Bestiario*. Cortázar explora las posibilidades del lenguaje, aprovecha los lugares comunes del habla argentina media, las matizaciones expresivas de lo popular, aborda distintas perspectivas como relator, acentúa la “objectividad” en ciertos pasajes, o deja despenarse a sus protagonistas por la vertiente del monólogo interior.⁶⁵

Desde un punto de vista puramente sistémico y circular *Final del Juego* resulta ser particularmente interesante, porque todos los cuentos que se encuentran en esta colección, presentan estructura, técnica, situación, contextos y contenidos que reflejan simbólicamente la naturaleza circular de la realidad, incluyendo todos sus aspectos constituyentes (como las paradojas, por ejemplo), más sutilmente que todos los demás cuentos escritos antes y después por el escritor argentino. Por lo tanto, el objetivo del

⁶³ Gaetan Brulotte, *Cortázar, a Writing Inspiration* en AA.VV., *Explicación de textos literarios*, Sacramento, Department of Foreign Languages, California State University, 2003-2004.

⁶⁴ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob.cit.

⁶⁵ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 49.

presente capítulo es aclarar cómo la característica circular de la dimensión real se expresa a nivel literario de maneras diferentes en *Final del juego*, y en particular en cuatro de sus cuentos: *Continuidad de los parques*, *El río*, *La puerta condenada* y *La noche boca arriba*. Uno de los aspectos sobresalientes de estos cuentos es su apertura conceptual a toda explicación y a toda posibilidad interpretativa, lo cual simboliza otro aspecto fundamental de la realidad: su faceta narrativa, cuya formación depende fundamentalmente del hombre-observador. En el ensayo *Idee Perfette* Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni explican los mecanismos estructurales del nacimiento de una nueva concepción filosófica durante las últimas décadas del siglo XX: la segunda cibernética. Este movimiento filosófico es muy significativo si se utiliza como punto de partida para el análisis de los cuentos cortazarianos, puesto que éstos parecen presentar indirectamente algunas características conceptuales propias de dicho movimiento. Una de estas características se da tras una nueva concepción de la realidad empírica: ésta ya no es un dato sensible, una verdad imprescindible a la cual el ser humano tiene que adaptarse, más bien es, en parte, el resultado de una narración personal que todo individuo construye según sus valores, creencias y prejuicios. El ser humano, entonces, es un observador que plasma la realidad y al mismo tiempo la protagoniza, es decir, la dimensión observada incluye al observador también:

Questa soluzione filosofica rappresente l'emergere della seconda cibernetica, che impone di pensare ad un osservatore che partecipa sempre a ciò che osserva, di modo che ciò che è osservato include anche l'osservatore. La ferocia, in quanto dimensione cui apparteniamo, diventa una categoria descrittiva a priori, una lente inconsapevole di osservazione del mondo, un pregiudizio, un modo di vedere l'altro che parla anche di noi. L'osservatore, con la sua ferocia nella testa, non può non vedere i comportamenti feroci, perchè solo i comportamenti feroci possono confermare la sua prospettiva.⁶⁶

Si inscribimos la afirmación de Cecchin y Apolloni dentro de un contexto filosófico y literario en evolución como el que se desarrolló durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, el nexo lógico entre el mensaje intrínseco de los cuentos cortazarianos y la segunda cibernética resulta ser evidente. Como la realidad es una forma de narración, producto de la mente de todo individuo, que continuamente la

⁶⁶ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob.cit., p. 84.

enriquece añadiendo diferentes detalles, los cuentos de Cortázar, según esta perspectiva, constituyen la expresión y simbolización máximas de dicho proceso que, refiriéndose a la vida de cada persona, se podría llamar una “construcción individual narrativa” de la realidad circular, mientras que Cortázar opera una “construcción global simbólicamente narrativa” de dicha realidad. El hombre, entonces, y sus “creaciones mentales” devienen los sujetos fundamentales y catárticos de las obras de Cortázar, que intenta explorar las numerosas tipologías de relaciones individuales y sociales (véase los cuentos *Sobremesa*, *Torito*, *Final del juego*). Dicha exploración es particularmente evidente en *Final del juego*, una colección que comprende cuentos muy diferentes entre sí por las situaciones presentadas, el tipo de lenguaje empleado y el contenido, pero que al mismo tiempo tienen un blanco común: el papel que todo individuo desarrolla en la creación de un sistema-realidad circular. Dicho objetivo es antropológico, como explora el comportamiento humano instintivo frente a la realidad, y también característico de todas las obras de Cortázar y en particular de sus cuentos. En efecto a menudo la crítica ha subrayado su presencia, a veces apenas perceptible, en las obras de Cortázar. En particular en su artículo intitulado *Cortázar, a Writing Inspiration* Gaetan Brulotte pone en evidencia el hecho de que la inventiva genial del escritor argentino y su estilo único son un vehículo para la transmisión de su personal concepción del comportamiento humano y de las relaciones que se desarrollan entre los individuos: “His inventiveness in style and narrative techniques are not separable from an engaging vision of human condition and a distinct worldview. [...] He succeeded in combining playfulness with philosophical and social investigation.”⁶⁷ Graciela De Sola confirma la presencia de dicho interés antropológico que caracteriza los cuentos de Cortázar, subrayando el hecho de que el escritor argentino tenga la intención de analizar profundamente la naturaleza humana explorando detalladamente la realidad cotidiana de los diferentes personajes y reproduciéndola tal como es: con sus contradicciones y sus absurdidades, logros y fracasos, satisfacciones y desilusiones que sus protagonistas han contribuido a plasmar:

Si los primeros cuentos de Cortázar abordaban una apertura imaginista cargada de violencia, de erotismo, de tensiones rebeldes, vemos evolucionar su actitud hacia

⁶⁷ Gaetan Brulotte, *Cortázar, a Writing Inspiration* en AA.VV., *Explicación de textos literarios*, ob. cit., p. 26.

una comprensión cada vez mayor del mundo humano – que no implica la desaparición, en él, de lo monstruoso y repulsivo. Sus cuentos se inclinan a captar - sin violar abiertamente la constitución de la realidad – lo tremendo y maravilloso que ella en sí encierra. [...] Cortázar se enfrenta a lo maravilloso-real, a la irreductible sustancia de que está hecha la vida cotidiana y corriente, a su trasfondo de misterio.⁶⁸

Y, más adelante, la misma crítica añade: “Posee la calidad de rescatar, de las aguas del devenir, lo permanente y esencial de la conducta y el ser del hombre.”⁶⁹ También en su ensayo *Sobre Julio Cortázar* pone en evidencia dicho blanco filo-antropológico, pero su reflexión resulta ser particularmente interesante, porque lo pone en relación con la circularidad de la realidad empírica que se da en todos los cuentos, y (como el objetivo de este capítulo quiere subrayar) de manera particular en *Final del juego*:

La escritura cortazariana, ni realista ni fantástica, se autosignifica por la proliferación de lo que Barthes llama la notación insignificante. Esta notación, este efecto de real, que por momentos llega a saturar páginas enteras (“Ómnibus”), insiste en una presunta integración del texto y acaba por resemantizarse antropológicamente. Lectura de una época, de un tiempo, de lugares y de distancias, de textos y obras, conforma una totalidad que se revela como el saber de la escritura: todo lo que ella conoce, reconoce, resume, cataloga y clasifica: una verdadera taxonomía de la realidad tabulada en la escritura.⁷⁰

Julio Cortázar, a través del proceso de la narración breve, en *Final del juego* logra pintar diferentes tipologías de la realidad empírica y contingente demostrando como ésa afecta y plasma a los individuos de la misma manera en que ellos contribuyen a la creación y desarrollo de su mundo cotidiano (véase, por ejemplo, *Axolotl*, cuyo final es particularmente ambigüo: el lector no sabe si la imaginación del protagonista modificó su estado físico, si la existencia de las criaturas es real o imaginaria, o si el protagonista siempre ha sido un axolotl). La colección *Final del Juego*, tal como *Bestiario* y *Cartas de mamá*, presenta inmediatamente al lector una peculiaridad significativa: el título de la colección resulta ser también el título del último cuento que cierra la serie. Parece que, presentando el cuento que funciona como símbolo de la colección por último, el escritor

⁶⁸ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p. 52.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁰ Nicolás Rosa, *Sobre Julio Cortázar* en AA.VV., *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004, p. 212.

quisiera remarcar una inversión total de los postulados lógicos. Cabe recordar aquí que Cortázar subrayó en diversas ocasiones lo ridículas, inútiles, fantasiosas y molestas que le resultaban ser algunas de las críticas literarias de sus obras (lo mismo que probablemente opinaría de esta tesis, si pudiera leerla) como expresó con un juego de palabras en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar [...]. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en **Rayuela** la denuncia imperfecta y desesperada del **establishment** de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro **establishment** que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada.⁷¹

Sin embargo, aunque puede parecer atrevido, es imposible evitar de notar cierta redundancia del concepto de circularidad que se ve expresada claramente en la posición que el autor escoge para el título más representativo de su colección: en el principio (título general) y en el final. Dicha posición sugiere la presencia de una recursividad sustancial concéntrica porque caracteriza no sólo a los diferentes cuentos, sino también toda la colección. De hecho, el título *Final del juego* no es el título del primer cuento y del último, sino de la colección que comprende todos los cuentos y del último cuento, que cierra la colección y que, significativamente, se titula *Final del juego*, o sea, final de la narración. Como ha dicho el mismo Cortázar cuando fue entrevistado por Manuel Pereira, para él escribir significa jugar con las palabras, con significados y significantes, con el lenguaje y sobre todo con la realidad:

-No es un juego. Lo que si creo es que la literatura tiene un margen, una latitud tan grande que permite, e incluso reclama -por lo menos para mí- una dimensión lúdica que la convierte en un gran juego. Un juego en el que puedes arriesgar tu vida. [...], pero que conserva características lúdicas. [...] La literatura hace pensar en deportes como el basketball, el fútbol [...], en donde el arte combinatorio, la creación de estrategias son elementales. Sin eso no habría juego [...]⁷²

⁷¹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I.*, Madrid, Siglo XXI Editores S.A., 1974.

⁷² Juan Manuel Martins, *Cortázar: modelo para jugar*, <http://argos.cucsh.udg.mx/13ene-mar00/13emartins.htm>, 4/12/2006.

El juego, entonces, desarrolla un papel particularmente importante para el Cortázar escritor, que se ve estimulado a escribir gracias a la ironía y el sentido del humor que él mismo emplea para no tomar su oficio y las situaciones de las historias que cuenta demasiado en serio. Sin embargo, como justamente hace notar Gaetan Brulotte, el juego tiene también otra función desde una perspectiva estrictamente literaria, porque funciona como una invitación a la lectura que sugiere la presencia escondida y sutil de una realidad que el lector tiene que descubrir: una realidad que puede pertenecer al lector mismo. Entonces, como observa el crítico estadounidense, aunque Cortázar declaró que la literatura es un juego para él, sin embargo su obra literaria nunca es el producto de una intención artística de por sí, sino que expresa un profundo deseo de explorar la mente del ser humano y sus actitudes relacionales en todas sus facetas:

On one hand he says that literature is a form of play for him, a serious game that can stake one's life; but on the other hand I never felt in his writing an exclusive focus on art for art's sake, which may turn out to be rather empty. There is obviously a playful dimension to his writing, by which he tried to rejuvenate literature, but this side is not all. His short stories are not futile formal exercises, but a meaningful experience with their mixture of rationality and irrationality, intelligence and sensibility, depth and originality, aesthetic achievement and human emotions to relate to. They call for a revolution beginning within us, with our look at reality and our everyday activities.⁷³

La realidad puede ser juego también: desde el punto de vista de Gaetan Brulotte resulta claro como el punto de vista del observador sobre la realidad empírica es fundamental, es decir, él mismo con sus observaciones y prejuicios, tal como los llama Gianfranco Cecchin, hace parte del sistema-realidad, porque es capaz de concebirlo, y por lo tanto de vivirlo, sólo a través de sus puntos de vista. A lo mejor, tomando su producción literaria como un juego, Cortázar quiere sugerir también el aspecto lúdico de la realidad que el observador puede decidir experimentar introduciéndolo en su vida. En el ensayo *Julio Cortázar y el hombre nuevo* Graciela De Sola subraya el hecho de que en las obras de

⁷³ Gaetan Brulotte, *Cortázar, a Writing Inspiration*, ob. cit., p. 28.

Cortázar el aspecto lúdico no sólo es explícito, sino que también se da de una forma peculiar, es decir, a través de un aura mágica:

Cortázar capta agudamente el aspecto mágico, ritual de los juegos, su sentido de apertura frente a la limitación de espacio y tiempo en que el hombre corrientemente se mueve. Juegos de todo tipo aparecen en sus libros: juegos infantiles, juegos mágicos, juegos de palabras, juegos literarios, etc. La literatura misma es un juego [...]. Todo el arte, como otros aspectos de la vida, es también juego. Y en cierto modo toda la existencia lo es.⁷⁴

De hecho, como observa nuevamente Brulotte: “Truth is a matter of perception.”⁷⁵ La genialidad de *Final del juego* consiste precisamente en la comprensión, por parte de su autor, del hecho de que la verdad dependa también de la percepción individual. La aplicación de este concepto a las narraciones breves de *Final del juego* da como resultado una obra extraordinaria, porque los cuentos que la componen pueden leerse según diferentes perspectivas (las mismas que todos los individuos utilizan para vivir en el mundo real), sin nunca perder el sentido de lo real. Por ejemplo a finales del cuento *Continuidad de los parques* el lector, siendo consciente que ambas historias son verosímiles y en perfecto equilibrio lógico-literario (como hacen parte del sistema-cuento), puede sin embargo considerar una de las dos como la principal, y la otra como consecuencial. Es decir, cuando el lector termina el cuento se da cuenta de que la historia de la pareja que planea asesinar al hombre de negocios podría constituir de por sí el principio de la narración, mientras que la historia del hombre que lee una novela relajándose en un sillón de terciopelo verde puede convertirse en el final de la narración misma. En otras palabras, la recursividad y circularidad del cuento le otorgan al lector la posibilidad de leerlo desde diferentes puntos de vista, hasta volcar completamente el orden narrativo de las historias protagonistas. De hecho, tal como pone en evidencia Ludwig von Bertalanffy en su ensayo *Teoria generale dei sistemi* que revolucionó en ámbito científico el estudio de las ciencias humanas y naturales, los confines de un sistema son relativos:

⁷⁴ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p. 152.

⁷⁵ Gaetan Brulotte, *Cortázar, a writing inspiration*, ob. cit., p. 30.

Ogni sistema, in quanto entità che si può studiare, deve avere confini, spaziali o dinamici. A rigor di termini, i confini spaziali esistono soltanto nell'ambito di osservazioni di tipo primitivo, in quanto tutti i confini sono, in ultima analisi, di tipo dinamico. Non è possibile tracciare con precisione i confini di un atomo (con le valenze che, per così dire, spuntano fuori per attirare altri atomi), di una pietra (un aggregato di molecole e di atomi che consiste per la maggior parte di spazio vuoto, dove le particelle sono separate da distanze planetarie), o di un organismo (che scambia continuamente materia con l'ambiente circostante).⁷⁶

Además, el hombre se ve dominado por los símbolos, símbolos que él mismo ha creado o que ya existen y él decide emplear:

Eccezion fatta per il soddisfacimento immediato dei bisogni biologici, l'uomo non vive in un mondo di oggetti, ma in un mondo di simboli" (von Bertalanffy, 1956 a). Possiamo anche dire che i diversi universi simbolici, materiali e non materiali, i quali distinguono le culture umane dalle società animali, sono parti del sistema comportamentistico umano, e che queste parti sono le più importanti. Si può certamente discutere sul fatto se l'uomo sia o meno un animale razionale; ma è certo che l'uomo è un essere che crea simboli e che dai simboli è del tutto dominato.⁷⁷

Si los cuentos de Cortázar representan el mundo real en toda su complejidad también subjetiva, como se acaba de demostrar, queda clara la razón por la cual carecen de una dimensión espacial y temporal. Un cuento como *Sobremesa* no necesita de una colocación espacio-temporal, porque el punto nodal de la narración son los acontecimientos y los efectos que éstos producen sobre los protagonistas. Graciela De Sola, comentando la obra de Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos*, demuestra que la ausencia de una estructura argumental en las obras de Cortázar sugiere la ausencia de un esquema vital preciso:

La tentación del libro sin línea argumental ni sujeción formal alguna se evidencia en toda la trayectoria de Cortázar, quien siempre parece solicitado por lo informal y aun por lo aliterario. Es precisamente la tensión entre ese impulso y las contenciones impuestas por él mismo la que da su particular estructura a varios de sus libros.⁷⁸

⁷⁶ Ludwig von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, ob. cit., p. 326.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁸ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p. 73.

De hecho, si la realidad no es lineal, sino más bien circular, y si las realidades que todo individuo vive son construcciones narrativas que él mismo, el individuo-observador, ha creado, entonces la representación simbólica de dichas realidades fluctuantes será sin una estructura fija, sin argumento, sin un principio preciso y caracterizada por un final abierto. Tal como afirma Graciela De Sola: “En general, puede afirmarse el predominio de *formas abiertas*, condicionadas en ciertos casos por la ausencia de finales (*El otro cielo*) y en otros - en casi todos - por la tensión interior que contradice y sobrepasa a éstos.” Hay otro aspecto muy importante que se da de manera particular en los cuentos de la colección *Final del juego* y que es fundamental para su análisis: lo concéntrico que caracteriza la circularidad de la dimensión real. En el prólogo de una edición que agrupa todos los cuentos de Cortázar, Jaime Alazraki afirma:

La mendiga que espera a la protagonista en el centro de un puente en Budapest; los ruidos que expulsan a los dos hermanos de su “Casa tomada”; los conejos que vomita el narrador de “Carta a una señorita en París”; el tigre que se pasea impertérrito por las habitaciones de una casa en “Bestiario”; el personaje muerto que sigue vivo en “Cartas de mamá”, el soñador soñado en “La noche boca arriba”; el lector que lee una novela y se convierte en su protagonista en “Continuidad de los parques” son algunos ejemplos memorables de ese canje en que el código realista cede a un código que ya no responde a nuestras categorías de tiempo y espacio. [...] Desde el comienzo del relato, la escala fantástica su juxtapone la escala realista, cada una gobernada por una clave diferente.⁷⁹

Es decir, la escala fantástica y la real son claramente discernibles, porque sus códigos son diferentes, pero estructuralmente y a nivel del contenido se entremezclan. Ya se ha mencionado la estructura sistémica de la realidad como concepto fundamental de casi todas las obras de Cortázar. En *Final del juego* resulta evidente este aspecto peculiar de la narración y del proceso creativo literario que los pone en contacto con dicha circularidad. Ya desde el primer cuento de la colección, *Continuidad de los parques*⁸⁰, resulta claro al lector como el papel desarrollado tanto por el autor como por el narrador es el de un observador externo a los acontecimientos presentados, aunque éstos sean narrados en primera persona. Resulta evidente, entonces, como la noción de realidad como narración, como historia se ve representada no sólo por el contenido y la estructura inmediatamente

⁷⁹ Jaime Alazraki, *Prólogo*, en Julio Cortázar, *Cuentos*, ob.cit.

⁸⁰ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 393.

perceptibles del cuento (que constituyen su esqueleto básico), sino se ve reproducida también en una estructura de nivel superior. Entonces el aspecto narrativo de lo real resulta ser concéntrico, tal como lo es la circularidad, porque es posible encontrarlo a diferentes niveles de abstracción conceptual. De hecho, comentando la actitud de Cortázar como autor, Graciela De Sola afirma: “Su mirada de contemplador abarca la totalidad de lo real, supera la circunstancia fenoménica del tiempo y espacio [...]”⁸¹ Por esa razón las nociones de tiempo y espacio pierden su valor estructural. Inscritas en una óptica sistémica circular paralela a una concepción narrativa de lo real, las dimensiones temporal y espacial pierden su significación lineal y adquieren un papel funcional al acontecimiento contingente, como confirma Antonio Pagés Larraya en su ensayo *Identidad de la literatura argentina*: “El espacio y el tiempo del texto se abren; queda abolida su linealidad, reemplazada por la idea de red, el llamado “modelo tubular” [...], donde cada secuencia y cada conjunto de secuencia, en la elaboración lingüística, se muestra plurivalente.”⁸²

⁸¹ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p. 150.

⁸² Antonio Pagés Larraya, *Nace la novela argentina (1800-1900)*, Buenos Aires, Academia argentina de Letras, 1994, p. 28.

2.1: Continuidad de los parques: Circularidad en la continuidad.

Continuidad de los parques es el primer cuento de la primera sección de *Final del juego*. Es también uno de los cuentos de Julio Cortázar más estudiados por la crítica porque encierra en sí muchos de los rasgos literarios peculiares propios del escritor argentino. En efecto en el ensayo *Literatura fantástica de lengua española* Antonio Risco afirma: “En cuanto a Cortázar, he vacilado por un momento en elegir *El río*; por fin he preferido *Continuidad de los parques* por más claramente didáctico y porque alude a la cuestión problemática de vida-literatura.”⁸³ Aun siendo particularmente breve, (en la edición Galaxia Gutenberg⁸⁴ ocupa el espacio de dos páginas), dicho cuento concentra en un espacio mínimo toda la esencia de los cuentos cortazarianos, porque expresa la irreverencia conceptual que caracteriza a su autor. En su ensayo intitulado *Irreverencia* Gianfranco Cecchin, Gerry Lane e Wendel A. Ray definen lo que quiere decir y lo importante que es ser un terapeuta irreverente durante la psicoterapia. La irreverencia, en este sentido, es una actitud mental que le permite al terapeuta alejarse mentalmente de sus prejuicios y de los axiomas que él cree ser imprescindibles, para adaptarse a la situación contingente y a las necesidades de sus pacientes:

Ser irreverente no tiene nada que ver con ser un revolucionario o con luchar contra la opresión en la familia o las instituciones. Es una postura derivada de un estado mental del terapeuta que le permite actuar librándolo de la ilusión de control. Gracias a la irreverencia sistémica el terapeuta puede yuxtaponer ideas a primera vista contradictorias.⁸⁵

Aunque Gianfranco Cecchin, Gerry Lane y Wendel A. Ray afirman que la actitud irreverente de los terapeutas no ha de entenderse como revolucionaria, en el sentido de que no tiene que competir simétricamente con las instituciones o con los pacientes, desde otro punto de vista lo es: la idea de tener un esquema terapéutico preciso en la mente que el terapeuta sin embargo puede abandonar en el momento en que éste empiece a demostrarse ineficaz, de hecho constituye una concepción revolucionaria. Lo que interesa

⁸³ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, TAURUS EDICIONES, 1987, p. 351.

⁸⁴ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob.cit.

⁸⁵ Gianfranco Cecchin, Gerry Lane, Wendel A. Ray, *Irreverencia*, Barcelona, Paidós Terapia Familiar, 2002, p. 28.

aquí es el concepto de irreverencia con respecto a las obras cortazarianas, porque resulta evidente como a Julio Cortázar se le puede considerar un autor irreverente y, por eso, revolucionario. Cortázar es un autor revolucionario desde diferentes puntos de vista, tal como afirma su amigo Omar Prego Gadea en el ensayo-entrevista intitulado *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*:

Cortázar fue, tanto en su literatura como en su acción política, un revolucionario. En un artículo publicado poco después de su muerte en el suplemento literario del *New York Times*, Carlos Fuentes escribió lo siguiente: “Sus posturas políticas y su arte poético se configuran en esta convicción: la imaginación, el arte, la forma son revolucionarios, destruyen las convenciones muertas, nos enseñan a mirar, pensar y sentir de nuevo”.⁸⁶

La postura mental de Julio Cortázar siempre queda abierta a nuevas posibilidades narrativas y literarias. Por lo tanto, la concepción cortazariana de la realidad que la define como a menudo inconcebible pero que contemporáneamente la acepta tal como es, sin intentar cambiarla, representa una concepción completamente revolucionaria desde un punto de vista filosófico y literario. Dicha concepción irreverente de la realidad y de sus absurdidades resulta ser particularmente evidente en el cuento *Continuidad de los parques*, donde el autor construye hábilmente dos realidades separadas perfectamente verosímiles, las yuxtapone para que sean paralelas y las deja fluctuar en el laberinto circular del mundo real. El cuento se abre con la descripción de la vuelta a su casa de un hombre de negocios que quiere seguir leyendo una novela, empezada unos días antes, lo más pronto posible. Entonces, después de haber despedido al mayordomo, se acomoda en un sillón de terciopelo verde (este detalle es particularmente importante porque a finales del cuento marca la vuelta narrativa a la primera historia) y empieza a leer la novela. La situación que se describe en ella es aparentemente romántica: en las montañas está nevando y una pareja tiene una cita en una cabaña aislada. Los dos, hombre y mujer, se encuentran, se acuestan y después se ponen de acuerdo sobre la manera más apropiada de llevar a cabo el homicidio de un hombre. Luego salen de la cabaña y se separan. El hombre llega a la casa de la víctima. La descripción de la casa y de su jardín es insólitamente similar a la descripción que se dio en el principio del cuento de la casa del

⁸⁶ Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, pp. 31-32.

hombre de negocios. Abre la puerta, entra silenciosamente en el estudio donde, en el sillón de terciopelo verde está sentado un hombre que lee una novela. El cuento termina aquí: se cierra sobre sí mismo recursivamente sugiriendo una vuelta conceptual a la primera historia contada. Sin embargo, dicha vuelta no es definitiva sino provisoria y simbólica. De hecho, primera y segunda historia se entremezclan inexplicablemente, como si las dos dependieran la una de la otra. El desenlace de las dos historias es relativo: cada una puede ser igualmente real e igualmente ficticia. Por lo tanto, no importa de verdad descubrir cuál de las dos historias ha de tomarse como real, porque la esencia del cuento se ve expresada tras su coexistencia. Parece que el mensaje del cuento es: hay dos historias que conviven en perfecto equilibrio dentro del sistema cuento, y cada una es función y espejo de la otra. Las características fundamentales de los cuentos de Cortázar enunciadas por Gaetan Brulotte son todas presentes en *Continuidad de los parques*:

Even when he uses a third-person narrator, he frequently exploits this device as one of the voices he represents within the text or through which he presents a character's point of view, thus creating a covert first person perspective. The narrative situation develops from inside out, and not from outside in as it would in a traditional classic short story where an external and impersonal narrator objectifies the subject and is emblematic of power and mastery. His manner offers a more human and involved point of view on the world. It emphasizes subjectivity and relativity. And relativity is a key word here: relativity of perception, of reason, of reality itself, of facts, of truth, of existence or non-existence, of the world we live in.⁸⁷

La relatividad, entonces, se ve expresada uniformemente en todos los cuentos, porque, tal como sugiere Brulotte, hace naturalmente parte del mundo en que vivimos. Desde este punto de vista, ambas historias presentadas en *Continuidad de los parques* pueden ser igualmente verdaderas, igualmente falsas, igualmente reales e igualmente irreales. De hecho se equilibran perfectamente gracias a su verosimilitud: la una es el reflejo preciso de la otra, y es imposible decidir cuál es la verdadera o lo que ocurrió al final, porque ya el lector no puede distinguir entre una historia fantástica y por lo tanto “menos real” según la óptica tradicional y una historia más referencial con respecto a lo real contingente. En efecto, todo el cuento es autoreferencial, porque circular y recursivo. Véase, por ejemplo, como el principio del cuento: “Había empezado a leer la novela unos

⁸⁷ Gaetan Brulotte, *Cortázar, a writing inspiration*, ob. cit., p. 25.

días antes [...]”⁸⁸ es muy similar al final: “[...] la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela”. El cuento se cierra sobre sí mismo, pero paradójicamente (tal como pasa a menudo en nuestro mundo real), su estructura “cerrada” anhela a una apertura conceptual. De hecho, no hay un final preciso. Un aspecto particularmente interesante de este cuento es que la dimensión fantástica no se da a través de unos elementos maravillosos, sino a través de la co-presencia de dos realidades cuya existencia es un dato imposible de determinar:

Es la yuxtaposición de las dos historias en un solo relato lo que genera su carga fantástica; la novela que lee el hombre de negocios es la historia de dos amantes que traman el asesinato de un hombre de negocios que lee una novela en la que dos amantes traman el asesinato de un hombre de negocios que lee una novela en la que...⁸⁹

A lo mejor el autor al presentar la dimensión fantástica a través de dos dimensiones reales y al dejar al lector la libertad de imaginar un final quiere sugerir no sólo la relatividad de la dimensión real, sino también su estructura circular y su recursividad. El título del cuento ya insinúa este intento: la idea de continuidad se entrelaza a la palabra “parques” que no es una palabra singular, porque implica la presencia de una pluralidad de los lugares, una pluralidad de realidades inscritas en la continuidad de lo real. Tal como afirmó el mismo Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “La armoniosa noción de que la antimateria es el reflejo exacto de la materia se pincha como un globito”⁹⁰, es decir, si una de las historias presentadas en *Continuidad de los parques* es la materia y la otra la antimateria, las dos permanecen distintas en su naturaleza pero unidas y entrelazadas en su funcionalidad sistémica de lo real, dado que son dos aspectos fundamentales e intercambiables del mundo real, sin los cuales no hay vida. El cuento, entonces, llega a ser según esta óptica un “globito” que simboliza y refleja el más amplio globo real. Entonces, como ya se ha mencionado, el cuento funciona verdaderamente como un sistema real en miniatura, cuyos elementos constituyentes se entrelazan en una relación funcional. Esta estructura circular del cuento constituida por elementos

⁸⁸ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 393-394.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁰ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I.*, ob. cit., p. 27.

funcionales entre sí se ve confirmada indirectamente por el ya mencionado ensayo *Literatura fantástica de lengua española*, cuyo título es muy significativo:

Los elementos descriptivos ambientales están reducidos al mínimo, pero son acusadamente significativos (más bien funcionales, por tanto): lee el libro el hombre “en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles” [anotación necesaria para el final del cuento]; “Arrellanado en su sillón favorito [otra indicación necesaria para la solución], de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones [una sugerente anticipación del suceso final], dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde”, dato que también resultará muy significativo para el remate, además de dar una concreción sensible, física, sensual, táctil al goce de la lectura; [...] ⁹¹

Nótese como el hecho de que el hombre estuviese leyendo su libro en la tranquila atmósfera de su estudio que quedaba frente al parque de los robles constituye una “anotación necesaria para el final del cuento”: cuando se escribió el ensayo, la autora con estas palabras probablemente se refería a la utilidad de dicha anotación para el desenlace final del contenido del cuento. Pero, al analizar el cuento desde otra perspectiva, sistémica y circular, resulta claro que “el estudio que miraba hacia el parque de los robles” no sólo tiene la función de sugerir un posible desenlace al complejo contenido del cuento, sino que también alude a un desenlace de las historias de tipo estructural. El parque se desdobra en dos porque dos son las historias protagonistas del cuento; el espacio donde se desarrollan las acciones principales de la narración (la lectura de la novela y el asesinato) es el mismo, un estudio que “miraba hacia el parque de robles”. El “parque de robles” es un lugar que contiene las dos narraciones y que al mismo tiempo sugiere la necesidad de una apertura mental y emocional, de “ir más allá”, afuera de nuestras percepciones y de una limitación temporal, porque hay tantos puntos de vista que plasman la realidad cuantos seres humanos habitan el planeta: “Todo el relato hasta el final de la secuencia se muestra gráficamente en apretado bloque, con lo que aparece expresar muy bien - se me antoja - el *continuum* de la lectura y la continuidad de los parques.” ⁹² La representación de este *continuum* que caracteriza no sólo la lectura, sino también la narración de los acontecimientos y la naturaleza estructural de los mismos, se

⁹¹ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, ob.cit., p. 369.

⁹² *Ibid.*, p. 370.

ve expresada también por el tipo de narrador que escoge el autor y por el tiempo durante el cual se desarrolla toda la acción de *Continuidad de los parques*. A este propósito, la falta de una dimensión temporal precisa resulta ser un arma literaria particularmente eficaz porque la desaparición de una concepción temporal unívoca hace posible el empleo de cualquier tipo de espacio temporal, o de dos o más espacios literarios al mismo tiempo, lo que sugiere las múltiples posibilidades interpretativas del cuento:

Como el presente del relato de la lectura se desarrolla en imperfecto de indicativo, el narrador nos pone en antecedentes sirviéndose del pluscuamperfecto: “Había empezado a leer la novela unos días antes”, que es la primera frase del cuento, pero inmediatamente después pasa al aoristo épico: “La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca”, y este primer imperfecto abre paso a la duración de la lectura en su continuidad suspendida (que es también *suspense*): “se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes.”⁹³

El aspecto verdaderamente innovador de esa técnica empleada por Cortázar es el efecto que el cambio repentino del tiempo verbal produce en el lector; de hecho el lector no lo percibe como un cambio insólito y discrepante con respecto a la narración, sino más bien como un cambio natural y hasta necesario. Este efecto extraordinario que hace del lector un personaje activo del cuento y que lo implica completamente a nivel emotivo en las historias contadas tiene como objetivo la reproducción perfecta del *continuum* vital: en efecto el lector, organismo vital, el único verdaderamente existente dentro de la narración, percibe los cambios temporales como perfectamente normales, porque está acostumbrado a fluctuar en una realidad tan absurda e insólita como la del cuento. Entonces, *Continuidad de los parques* puede considerarse no sólo como un conjunto de imágenes improbables y de figuras geométricas obsesivas que se mantienen en equilibrio precario (tal como Italo Calvino⁹⁴ definió ser los cuentos de Julio Cortázar), sino también un meta-sistema independiente que incluye los dos fenómenos. O, para utilizar una metáfora geométrica, se podría afirmar que dicho cuento tiene la estructura de una esfera interminable que contiene un intervalo constante y recursivo de imágenes inacabables, dado que ellas mismas son improbables e imposibles de definir. Por lo tanto, el potencial

⁹³ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, ob.cit., p. 369.

⁹⁴ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., cubierta.

creativo de dichas imágenes, que se dan en ambas historias paralelas, es infinito, y la figura geométrica que las contiene es un círculo perfecto. El verdadero contraste protagonista de *Continuidad de los parques* no es el binomio real/fantástico, sino la oposición realidad/ficción. Cortázar logra demostrar que no hay diferencia entre realidad y ficción, porque ambas constituyen dos realidades igualmente verdaderas y equivalentes, puesto que la realidad es una narración y que la narración puede ser espejo de la realidad. Como ya se ha mencionado, en este sentido el narrador de *Continuidad* desarrolla un papel fundamental, porque queda afuera de la esfera de la acción narrativa. En efecto se limita a describir los acontecimientos objetivamente, para después ceder el paso a un lector inexperto que súbitamente se ve obligado a tomar un rol activo en el cuento. De hecho, como ya se ha dicho, si toda realidad humana es una narración, una narración creada por un individuo necesitará un narrador que le otorgue sentido. El Cortázar-narrador, entonces, expone las historias de manera muy sistemática, calculadora, pero no expresa ningún juicio crítico o explicativo:

Pero digamos ante todo que se trata de un narrador sumamente sobrio, concentrado, manifiesto en un estilo apretadamente lacónico. Narrador heterodiegético y un tanto omnisciente, puesto que sabe muy bien lo que siente su protagonista al leer la novela en cuestión. Pero focaliza todo el relato en éste, en su interioridad, cuando menos hasta determinado momento.⁹⁵

El narrador, entonces, es consciente de los acontecimientos que expone detalladamente a lo largo del cuento, tal como es consciente del estado de ánimo de sus personajes, pero restringe su papel a lo de un simple observador, para dejar libres a sus lectores de concluir el cuento de la manera que ellos creen ser la más adecuada. Sin embargo el narrador también sugiere su punto de vista y la solución al dilema existente y presentado por el cuento; de hecho “sabe muy bien lo que siente su protagonista al leer la novela” tal como sabe muy bien como se sienten sus lectores al leer su cuento. La descripción minuciosa de las sensaciones agradables que la lectura de la novela provoca en el hombre de negocios funciona de espejo de las sensaciones de concentración abismal, de inquietud pensativa y del potente transporte emotivo que percibe el lector de *Continuidad de los parques*. Nótese la interpretación genial (genial también porque expresada a lo largo de

⁹⁵ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, ob.cit., p. 368-369.

un espacio literario mínimo) de la tensión que la lectura provoca en todo lector apasionado y de la influencia considerable que el poder evocativo de la lectura tiene sobre el lector y que se intensifica más y más hasta culminar al final del cuento:

[...] se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. [...]Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, [...]. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, [...]. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. [...] La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.⁹⁶

Releyendo estas pocas y eficacísimas líneas, resulta evidente el hecho de que todas las acciones presentadas sean las mismas sensaciones que agarran a todo lector: leyendo *Continuidad de los parques* nos damos cuenta que, en realidad, estamos leyendo acerca de lo que precisamente estamos haciendo: leer un cuento. Nosotros, los lectores, entonces, llegamos a ser narradores y sujetos narrados también porque tras la lectura del cuento, cumplimos con lo que el cuento nos está narrando. Entonces todo lector llega a ser parte de un *continuum* circular, porque él refleja las acciones descritas por el cuento que a su vez remite al lector y que, al mismo tiempo, cuenta la historia de un hombre que lee una novela en la que una pareja está planeando matar a un hombre de negocios que lee una novela en la que... Es precisamente dicho *continuum* circular y recursivo que representa la clave para la solución del dilema del cuento: en efecto el autor sugiere que solamente cambiando perspectiva y aceptando la estructura esférica del cuento puede el lector creer plenamente a la vez en las dos historias presentadas. Hay otro aspecto filoliterario muy particular que se da en *Continuidad de los parques* y que tiene la función de expresar la circularidad del sistema realidad tras un *continuum* inacabable: el empleo de un mensaje paradójico escondido como aspecto fundamental del cuento que refleja la presencia inevitable de situaciones paradójicas en la vida real. Ya se ha mencionado en el capítulo I de este trabajo la importancia de la aceptación conceptual de la presencia de

⁹⁶ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 393-394.

situaciones paradójicas en el mundo real, como hacen notar Cecchin y Apolloni en *Idee perfette*: “Il paradosso che l’ortodossia logica voleva eliminare diviene ora fondamento di una nuova epistemologia”⁹⁷ La visión sistémica acepta la paradoja como uno de los elementos funcionales de la realidad y de las relaciones humanas interpersonales. Como muy significativamente hizo notar Barthes, la literatura también es un sistema: “la literatura no es más que un *lenguaje*, es decir, un sistema de signos; su ser no está en su mensaje, sino en el sistema, y por eso mismo el crítico no tiene que restituir el mensaje de la obra, sino solamente su sistema.”⁹⁸ Cortázar en sus cuentos, no sólo demuestra que toda literatura es un sistema y que no ha de interpretarse *solamente* en sus significados aparentes, sino que también emplea la paradoja como eje fundamental de su existencia, sugiriendo una revolución de los postulados lógicos que dan origen a toda obra literaria. En *Paradosso e controparadosso* Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata demostraron como, para ayudar una familia a salir de una situación paradójica, tuvieron que formular un comentario paradójico que resumía su situación para forzar a la familia a cambiar: “Tale commento è sconvolgente per tutti, e specie per Sofia. Che cosa potrà mai fare una ragazza definita dai terapeuti indipendente a tal punto da venir costretta dagli altri a *essere* dependente per potersi *credere* indipendente?”⁹⁹ Por lo que se refiere a *Continuidad de los parques* Cortázar hace lo mismo. En efecto podría afirmarse que el objetivo de Cortázar es ayudar a sus lectores a salir de su situación mental paradójica, cuyo cómplice fundamental es el lenguaje, que los empuja a considerar como real o verosímil cualquier obra de ficción que, como es fruto de la creatividad de su autor, de real casi siempre muy poco tiene. Cortázar realiza dicho objetivo tras la formulación narrativa de una paradoja que pone en evidencia la absurdidad de la concepción lineal de lo real. De hecho, al leer *Continuidad de los parques* el lector se ve forzado, paradójicamente, a creer contemporáneamente en ambas historias para tener la posibilidad de concebir como real por lo menos una de las dos. Entonces su perspectiva inicial, lineal y unilateral, se ve reemplazada automáticamente por otra más completa,

⁹⁷ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 85.

⁹⁸ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 127.

⁹⁹ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 132.

sistémica y circular, que comprende a las dos historias y que, al mismo tiempo, las inscribe en un contexto más amplio: el universo circular del cuento.

2.2: *El río*: Fluidez sistémica de dos realidades.

El río es el tercer cuento que aparece en la primera sección de *Final del juego*. Desde un punto de vista estructural es muy similar a *Continuidad de los parques*, porque en este cuento también lo fantástico no se da a través de la introducción de elementos maravillosos en la realidad cotidiana, sino tras el contraste entre dos realidades verosímiles, cada una de las cuales puede ser verdadera. Sin embargo, mientras en *Continuidad* la oposición de las dos realidades se veía expresada en el cuento por un claro paralelismo contrastivo entre una situación verosímil (un hombre que lee una novela en un sillón de terciopelo verde en la tranquilidad de su estudio) y una situación verosímil pero ficticia (los protagonistas de una novela que planean asesinar un hombre que hace parte de la obra de ficción y al mismo tiempo del mundo real), en *El río* dicha oposición se presenta al lector tras un conjunto de imágenes sugestivas que evocan dos realidades perfectamente verosímiles, o sea que no hacen parte de ninguna otra obra de ficción que no sea el mismo texto que el lector está leyendo. Entonces, si los rasgos de circularidad y recursividad caracterizan tanto a *Continuidad de los parques* como a *El río*, el contenido, el lenguaje utilizado y el tema de los dos cuentos son diferentes. Tal como afirma Antonio Risco en el ya mencionado ensayo *Literatura fantástica de lengua española*, *El río* agrupa en sí un contenido más rico en emociones profundas e imágenes oníricas con respecto a *Continuidad de los parques*, cuyo sujeto presentado (el paralelismo de las dos historias) y los protagonistas de éste no provocan en el lector ninguna emoción sentimental, sino más bien la sensación de un impulso irrefrenable para encontrar la solución a un dilema paradójico:

En cuanto a Cortázar he vacilado por un momento en elegir *El río*; por fin he preferido *Continuidad de los parques* por más claramente didáctico [...], mientras que *El río* se refiere al sueño, [...]. *El río*, en realidad, es un cuento sumamente complejo [...]. Una primera persona habla a una segunda, su pareja, esposa o amante. Reprocha la primera a la segunda el que ésta la haya amenazado con huir de casa y tirarse al Sena. Se encuentran en la cama, y el hombre que habla no sabe si ella ha salido un momento, dando un portazo, para regresar luego arrepentida. A lo mejor ni siquiera salió y el portazo fue causado por el viento. En medio de todos estos reproches, se acarician y se aman carnalmente al amanecer. Él le halaga el pelo, pero su mano chorrea “y antes de resbalar a tu lado sé que acaban

de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.¹⁰⁰

Tal como *Continuidad, El río* es un relato muy corto. También en este caso el inicio del cuento sugiere la conclusión del mismo y viceversa: “Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, [...] acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.”¹⁰¹ Nótese la expresión “parece que es así” que sugiere la incontestabilidad de los hechos y por lo tanto la certeza casi matemática que esos de verdad ocurrieron. Esta hipótesis se ve confirmada por la palabra “naturalmente” a finales del cuento, ya que parece sugerir al lector el hecho de que la voz narradora estuviera esperando dicho trágico desenlace de los acontecimientos. Sin embargo, *El río* puede leerse e interpretarse de maneras diferentes dado que todas las situaciones presentadas por el narrador y los hechos ocurridos son equivalentemente válidos: de hecho, no hay en este cuento una verdad, un hecho que sobrepasa a los demás en importancia, no hay una realidad principal que el lector pueda tomar como punto de partida para analizar el cuento. Todo lo que ocurre es perfectamente verdadero. Existe también la posibilidad de que haga parte del sueño del protagonista, que, en última análisis, constituye una verdad absoluta e innegable también, dado que soñar es una acción que realmente todo ser humano cumple cada noche. De hecho, es imposible decidir si la mujer protagonista de veras se haya ido, tirándose después al Sena, y su amante imagine tener una relación sexual con ella; si el suicidio de la mujer haya sido solamente una pesadilla soñada por el hombre antes y después del amanecer (y, en este caso, el hecho de que el cuento empiece con la aparente intención de suicidarse por parte de la mujer y que termine con la realización de este objetivo pone en primer plano la hipótesis del sueño interrumpido por un momento de lucidez: el encuentro sexual); o si las dos realidades sean a la vez imaginadas y verdaderas. Hay también otra posibilidad, tal como afirma Antonio Risco:

¹⁰⁰ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, ob.cit., p. 351.

¹⁰¹ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 399-401.

Más también el suceso prodigioso puede ser considerado una mera imaginación o premonición del locutor: éste amando, acariciando a su compañera, se imagina su futuro suicidio, o, pensando en el suicidio real que ella está llevando a cabo en aquellos mismos momentos, se imagina que la ama carnalmente en su propio lecho. En este caso el cuento podría ser leído realísticamente. No obstante es imposible - como se ve – desenredar sus hilos¹⁰²

Desde un punto de vista puramente interpretativo, todo lector puede darse cuenta de que atar los cabos o desenredar los hilos de *El río* es imposible si decide analizarlo desde un punto de vista tradicional, unívoco y lineal. De hecho, afirma: “En este caso el cuento podría ser leído realísticamente”: el adverbio *realísticamente* implica indirectamente que el cuento tendría que analizarse según una óptica tradicionalista, que considera lo real como la dimensión cierta, segura, que no puede cuestionarse. Pero de esa manera, nunca logrará el lector solucionarlo. Solamente considerándolo en toda su complejidad, tomando en cuenta todos los detalles e inscribiéndolo en una óptica circular es posible encontrar una solución al dilema presentado por el cuento: una solución en sentido metafísico, porque una solución lineal y racional de las historias de Cortázar no existe, tal como no existe una solución racional para todos los dramas y diferentes acontecimientos que caracterizan la vida humana. Si la palabra clave para la interpretación de *El río* es “sueño”, no se tiene que olvidar que Julio Cortázar a lo largo de su vida siempre estuvo interesado profundamente en el surrealismo. El surrealismo es un movimiento artístico, filosófico y literario que estimula todo individuo a considerar como verdaderas realidades alternativas, forzándole a ver “más allá” de la realidad contingente. Pero eso no quiere decir que las realidades alternativas propuestas por los artistas y escritores surrealistas permanezcan atrancadas a un mundo surreal y alternativo, destacado del nuestro. Esta última reflexión parece ser la protagonista principal de muchos cuentos cortazarianos, y en particular de *El río*, aunque no sea completamente nueva dentro del panorama artístico y literario de la época. De hecho, tal como afirma Gerald Langowski en el ensayo *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* tras citar al profesor Ilie que comenta las características del surrealismo español:

¹⁰² Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, ob.cit., p. 352.

Aquí, formas tradicionales de significación son reemplazadas por la ilimitada yuxtaposición de palabras, ideas, e imágenes. Estas relaciones fortuitas producen una realidad ya no confinada por las leyes de la lógica, causalidad, sintaxis. [...] Pero, las más veces, el artista emplea estos elementos en conjunto con técnicas más conscientes. Por consiguiente, una obra de arte puede ser surrealista sólo en parte, y aun más interesante para nosotros debido a su aporte a la estética de la modalidad surrealista.¹⁰³

La afirmación del profesor Ilie resulta ser particularmente apropiada para la interpretación de todos los cuentos de Julio Cortázar, y por lo tanto también para el análisis de *El río*. En efecto Cortázar puede considerarse en parte un escritor surrealista, y su surrealismo se ve expresado en el cuento por la construcción de un sueño que puede ser también una imagen producida por la mente del hombre que imagina el suicidio de la mujer, o una realidad tan trágica que el hombre, para evitar enfrentarse con ella, necesita imaginar un último, desesperado abrazo con su mujer. Sin embargo, el escritor argentino no se limita a construir un universo paralelo o una realidad alternativa, tal como hacen los surrealistas. Después de haber llevado a cabo, tras unas descripciones minuciosas, la creación de otro mundo, siempre vuelve a la realidad contingente y hace sí que ésta y la dimensión paralela se entremezclen. Cortázar nunca se destaca completamente de la realidad sensible para presentar otra alternativa, sino que después de haber creado un mundo fantástico, siempre completa el círculo vital conectando la realidad paralela con la realidad empírica. De ahí empiezan los problemas, porque la unión de las dos realidades es particularmente ambigua. Toda la ambigüedad del cuento, se ve resumida de manera particularmente eficaz en una sola frase a finales del cuento que expresa el intercambio de las dos realidades: “[...] vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea [...]” Dicho intercambio es particularmente chocante para el lector porque se trata de un intercambio de dos realidades que son perfectamente verosímiles, aunque probablemente una de las dos o ambas hagan parte de un sueño. Pero un sueño no es una obra de ficción, no es una novela que puede leerse tranquilamente en la butaca preferida. De ahí la profunda inquietud suscitada en el lector por *El río*: a diferencia de *Continuidad de los parques*, los acontecimientos contados en el cuento en cuestión parecen depender de un sueño, una

¹⁰³ Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, p. 10-11.

acción involuntaria que el lector considera automáticamente y naturalmente más real que la lectura de una novela desde la cual los protagonistas se desprenden y matan al hombre que está leyendo su historia. Lo que más interesa en el cuento es la superposición recursiva de dos realidades verosímiles, que impone al lector una reflexión profunda sobre el origen y el sentido de todo cuento como instrumento de comunicación conceptual. En *El río* Cortázar emplea una técnica literaria muy eficaz para la representación simultánea de dos dimensiones reales equivalentes: la silepsis temporal. La silepsis desarrolla una función fundamental para la construcción (o, mejor dicho, deconstrucción) del espacio y del tiempo presentados en el cuento, aunque Cortázar la aplique solamente a la dimensión temporal durante la cual se desarrollan las historias protagonistas. De hecho, dicha silepsis anula eficazmente tanto la dimensión temporal como la espacial, tal como demuestra Antonella de Laurentiis en el ensayo *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*:

Un uso simile della sillessi temporale si può ritrovare anche in “El río”: in questo racconto, una donna dichiara al marito di volersi suicidare e la minaccia, per il solo fatto di essere stata pronunciata, diventa una realtà possibile. Il suicidio della protagonista avviene, in un piano, parallelamente a un rapporto amoroso in un altro piano, ed il punto di incontro tra i due (sogno-veglia) è dato dall’identificazione letto-fiume che si ottiene giocando sul valore polisemico della parola “cama” (Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en *esta cama* que habías decidido abandonar por *la otra* más vasta y más huyente): il presente, in questo modo, si sovrappone al passato per ragione di analogia spaziale (río-cama) producendo come conseguenza una anacronia, una zona atemporale.¹⁰⁴

Dicha anacronía o zona atemporal tiene la función de limitar temporalmente y espacialmente el sistema-cuento: en efecto *El río* “flota” solo, no tiene una estructura abierta, pero ésta sí es una estructura perfecta porque todos los elementos que la forman están en perfecto equilibrio entre sí. De hecho, al terminar el cuento el lector se pregunta espontáneamente porqué no logra entender la historia que acaba de leer; difícilmente cualquier lector sugiere a sí mismo después de una primera lectura que, a lo mejor, el cuento en realidad no puede solucionarse según una lógica tradicional, sino que ha de inscribirse en un contexto conceptual circular que los seres humanos no están acostumbrados a utilizar para sus razonamientos. La convicción natural y espontánea de

¹⁰⁴ Antonella De Laurentiis, *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, Roma, Aracne, 2005, p. 59.

no tener la capacidad de analizar el cuento apropiadamente, que surge en el lector después de una lectura superficial del mismo, se ve causada no sólo por el modelo lingüístico tradicional que todavía afecta a cualquier lector que intenta analizar un texto literario, sino también por el equilibrio circular estructural del cuento que, de manera significativamente paradójica, es cerrado y al mismo tiempo no lo es. De hecho, la historia contada “fluye” rápidamente y ambiguamente tras una cascada interminable de palabras *dentro* del sistema-cuento, que sugieren un constante intercambio de las múltiples opciones presentadas. En efecto el cuento es dividido solamente en cuatro párrafos dentro de los cuales muy pocas veces el escritor separa una oración de la otra tras el empleo del punto final:

Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto, porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua.¹⁰⁵

Sin embargo, no obstante las descripciones sean tan detalladas y aunque el escritor las presenta precisamente como un río que fluye continuamente, sin nunca detenerse, al mismo tiempo el sistema-cuento es cerrado, porque autoreferencial. Por esa razón el cuento no tiene solución: la solución a los acontecimientos se ve expresada otra vez (tal como pudo comprobarse en *Continuidad de los parques*) metafóricamente en la estructura del cuento que simboliza y refleja la estructura de lo real, en este caso la realidad alucinante del sueño.

¹⁰⁵ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 399.

2.3: *La puerta condenada*: De la realidad a lo imaginario, ida y vuelta.

A diferencia de *Continuidad de los parques* y *El río*, que simbolizan la circularidad y recursividad de la dimensión real implícitamente a través de la unión de contenido y estructura del cuento dentro del cuento mismo, *La puerta condenada* presenta más explícitamente una característica importante propia de toda la producción literaria cortazariana: el viaje de ida y vuelta de la dimensión real a la dimensión imaginaria. Dicho viaje se realiza, muy significativamente, tras la presencia a lo largo del cuento de unas situaciones cuyos protagonistas son individuos ordinarios, es decir, que no manipulan lo mágico, lo extraño y lo maravilloso. Su actuación, entonces, es lo que le otorga al cuento su carga fantástica y su tensión insólita. Por lo tanto, el contenido del cuento se ve caracterizado por un aspecto relacional extraño entre lo humano y lo sobrenatural, dado que el elemento insólito, punto nodal del cuento y que suscita tanto en el lector como en el protagonista una duda existencial que nunca se resolverá, se ve representado por el llanto sofocado de un niño: una acción que, tras su inocencia, representa una de las más significativas y espontáneas expresiones de lo humano, por ser primordial y totalmente natural. Sin embargo, dicho llanto llega a ser una incógnita inquietante a lo largo de la narración: si al comienzo la historia empieza normalmente, sin cambios repentinos de humor por parte de los personajes o sin el reemplazo de situaciones reales con situaciones insólitas y viceversa, durante el desarrollo de los acontecimientos el lector puede percibir la presencia tajante de una tensión singular, hasta llegar a la conclusión, a mitad del cuento, de que es imposible decidir si el llanto del bebé, escuchado cada noche por Petrone, el hombre que alquila una habitación en un hotel, es real o imaginario. Sin embargo, dicha tensión se resuelve al final del cuento, cuando el lector se da cuenta de que la existencia o la creación imaginaria del bebé es una cuestión de perspectiva: de hecho, mientras el lector sigue dudando de su existencia, no sabiendo si el niño es real, un fantasma o otra cosa no bien definida, el protagonista entiende que la mujer de la habitación de al lado, que él mismo había acusado indirectamente, tras hablar con el director del hotel, de tener un niño escondido y que, a lo mejor por esta razón, decidió irse del hotel, en realidad no es culpable. En efecto, al acostarse la noche sucesiva a la salida de la mujer y al caer en la cuenta de que no puede

dormir porque extraña el llanto del bebé, el protagonista empieza a oírlo nuevamente y suavemente. Entonces entiende que la mujer, para poder descansar, se vio forzada a cuidar al niño que lloraba desconsolado. Sin embargo, aunque para el lector es imposible determinar si el niño es una criatura real o imaginaria, la existencia o menos del bebé no es un dato importante para el desenlace del cuento. En efecto, como demuestran las frases siguientes, a veces el niño parece existir y a veces no, pero lo importante son los efectos que su llanto provoca en los protagonistas:

Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse.¹⁰⁶

Como resulta evidente a finales del cuento, la situación no se resuelve como el lector desea íntimamente que se resuelva. Lo único que le importa al protagonista es entender el comportamiento de la mujer durante las noches anteriores, no está interesado por saber si el niño existe o no existe, si el llanto es real o si es el fruto de su imaginación. Lo que es fundamental es volver a la realidad, sea esta absurda o inexplicable, eliminando el estado de profunda tensión que se puede percibir a lo largo de todo el cuento. Esta tensión extrema, que produce tanto en el lector como en el protagonista un estado de ánimo evidentemente ambiguo e inquietante, se ve expresado por la voluntad de Petrone de discernir lo real de lo imaginario que hacen claramente parte de la situación embarazosa que él tiene que vivir en el hotel:

La mujer estaba arrullando al niño, consolándolo, y Petrone se la imaginó sentada al pie de la cama, moviendo la cuna del niño o teniéndolo en brazos. Pero por más que lo quisiera no conseguía imaginar al niño, como si la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 422.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 420.

Estas líneas son de una importancia fundamental para entender el verdadero sentido del cuento: de hecho Petrone, que a lo largo de su vida se ha acostumbrado a no confiar en sus propias percepciones, ahora se encuentra en un hotel donde se ve forzado a considerar como real una acción que desde el punto de vista humano es completamente natural, pero que el gerente del hotel niega que esté ocurriendo porque la persona que la cumple parece no existir. Entonces, el llanto del bebé simboliza no sólo la espontaneidad que las acciones cumplidas por los seres humanos pierden a medida que éstos entren en la edad adulta, sino también sugiere el hecho de que para alcanzar un verdadero conocimiento de lo que todo individuo desconoce, de una realidad alternativa, tengamos que emplear toda nuestra humanidad. Por lo tanto el llanto llega a ser en este sentido el vehículo por excelencia que nos permite descubrir y conocer lo surreal que, sorprendentemente, no sólo hace parte de nosotros, sino también de nuestro mundo cotidiano, tal como observa Gabriella Menczel:

En este relato, igual que en "La puerta condenada", el llanto indica la gradación creciente del conocimiento de una realidad hasta entonces invisible. En "La puerta condenada" el llanto es, por una parte, un arma idéntica a la forma de expresarse de los niños, [...], y por otra parte, es la muestra explícita de lo humano, lo anímico del protagonista vaciado de emociones, la forma inconsciente de la incapacidad de evitar que lo irracional se apodere del mundo racional. Petrone lleva una vida muy ordenada y no tiene ganas de perturbarla. Por eso le molesta el llanto, ya que no le permite estar descansado para su trabajo.¹⁰⁸

En realidad, el cuento expresa un concepto básico del cual todo individuo es más o menos consciente, es decir, es absurdo intentar eliminar lo irracional de nuestras vidas porque siempre existirá y no sólo: también lo necesitamos. Si se escoge leer el cuento desde este punto de vista, éste resulta ser hasta "normal" según el modelo cuentístico lógico tradicional. Sin embargo, su originalidad se da a través de la estructura del contenido, porque, a diferencia de *Continuidad de los parques* y *El río*, en *La puerta condenada* la circularidad no se ve expresada en la técnica formal que el escritor utiliza para construir el cuento literariamente y conceptualmente, sino que se presenta en el contenido de la historia contada. Nótese, a este propósito, el título del cuento: la puerta que divide las dos

¹⁰⁸ Gabriella Menczel, *El llanto en los cuentos de Julio Cortázar*, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/28.htm, 22/01/2007.

habitaciones, la de Petrone y la de la mujer, simboliza el confín entre realidad y fantasía, un confín delante del cual hay un armario, o sea, el rechazo de Petrone de aceptar la situación, y por lo tanto, la existencia de los detalles inexplicables dentro de la dimensión real. Además dicha puerta es condenada, porque no deja a Petrone la posibilidad de escapar de sus propias sensaciones: él tiene que escuchar el llanto del niño cada noche, pero no puede intervenir, ni puede pretender que otra persona lo haga por él (el gerente). En este sentido la puerta simboliza el punto de máxima tensión de todo el cuento, tal como sugiere Menczel:

Es interesante observar su relación con la puerta también que se intensifica de una manera parecida. Primero, sólo presenta la puerta, la describe y explica su función, la frecuencia con la que haba visto puertas semejantes. Luego, le echa la culpa a la puerta de dejar pasar el llanto desagradable que contrasta tanto con el silencio pesado. Y, esta puerta será el medio transmisor de su intento de callar al niño. El proceso de su conocimiento se presenta a través de su imaginación, a través del filtro de su cerebro.¹⁰⁹

El dilema, entonces, se resuelve solamente a finales del cuento, cuando Petrone decide abandonar su posición simétrica con respecto a la realidad. De hecho, el protagonista abandona la pretensión de encontrar una explicación lógica y racional a la situación nocturna del hotel para *volver* a la realidad (de ahí la circularidad y recursividad de la dimensión real que se dan en el cuento), a través de una aceptación total de la misma y de los acontecimientos inexplicables que la caracterizan. Como Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata afirmaron en *Paradosso e controparadosso*, durante el segundo posguerra la teoría de los sistemas y la primera cibernética les sugirieron la inscripción de las enfermedades mentales dentro de una óptica circular y más completa que tomaba implícitamente en cuenta tanto la enfermedad misma y los contextos en que se manifestaba, como la llave para su solución, que consistía en una aceptación total tanto del paciente, como del sistema del cual éste hacía parte. Entonces, las razones y los porqués ya no tenían sentido, porque lo que verdaderamente contaba era lo real tal como lo concebía el paciente y tal cómo lo interpretaban los terapeutas:

¹⁰⁹ *Ibídem.*

*Le cause, i perchè, i sentimenti debbono restare nella scatola nera. Ciò non significa che noi terapeuti, di formazione psicoanalitica quali noi siamo, non discutiamo regolarmente la seduta mediante il modello lineare, psicoanalitico, punteggiando, formulando ipotesi causali, dandoci spiegazioni storiche, confrontandole in discussione con quelle dei colleghi d'équipe. Ciò è inevitabile nella misura in cui è inevitabile servirsi del linguaggio. Tuttavia, nel momento in cui passiamo a escogitare l'intervento terapeutico, ci imponiamo di trascendere il linguaggio considerando il fenomeno nella circolarità del suo hic et nunc, quale punto funzionale del sistema in atto, cardine dell'equilibrio momentaneo delle opposte fazioni.*¹¹⁰

Es interesante notar como, en un contexto totalmente diferente, como el de la literatura, Cortázar opera exactamente de la misma manera: él trasciende el lenguaje, instrumento lineal y unívoco por excelencia, lo trastorna y logra explicar a través de la mayoría de sus cuentos (y en algunos casos de sus obras) la verdadera estructura de lo real: una estructura opuesta a la del lenguaje por ser circular, pero que al mismo tiempo hace del lenguaje uno de sus componentes funcionales fundamentales. De ahí la genialidad innovadora de Julio Cortázar: si se tiene en cuenta el hecho de que sea “tan imposible no tener una hipótesis como lo es no comunicar.”¹¹¹, la acción de comunicar oralmente para un grupo de terapeutas, aun presentando unas dificultades inmensas, puede realizarse también a través de los gestos. Pero para un escritor cuyo único instrumento de comunicación es el lenguaje, la tarea de reproducir fielmente y profundamente la dimensión real y su implícita circularidad es casi imposible de lograr. Sin embargo en muchísimas obras, Cortázar logra representar la realidad en todos sus aspectos: a finales del cuento a Petrone no le importa entender las razones por las cuales el niño llora, ni el porqué de la salida repentina de la mujer, o descubrir al pequeño o no. El protagonista logra aceptar la realidad con sus detalles inexplicables porque le basta con saber que la mujer no fue maleducada y que no quería molestarle. Es decir, lo fundamental para Petrone es asegurarse que la relación humana le conecta tanto con la mujer, como con el niño (aunque la primera ya se haya ido y el segundo quizás sea un fantasma) permanezca clara, intacta y caracterizada por una aceptación mutua. Al mismo tiempo, todo lo que está más allá de lo humano, para él ya no tiene importancia, lo cual sugiere al lector que

¹¹⁰ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 125.

¹¹¹ Gianfranco Cecchin, Gerry Lane, Wendel A. Ray, *Irreverencia*, ob.cit., p. 29.

lo único que cuenta en la vida son el tipo de relaciones que los individuos desarrollan entre sí. El papel fundamental que dichas relaciones desarrollan en todas las obras de Cortázar es descrito muy claramente por Gaetan Brulotte, quien afirma: “The basis for his stories is the study of human beings in their relationships with themselves, with others, with the world. Relationships with others, in particular, represent a major problem to be solved and are an outstanding story generator for Cortázar.”¹¹² Es particularmente interesante observar el hecho paradójico de que para presentar los individuos en toda su humanidad, el escritor argentino emplee, en casi la totalidad de sus obras, la dimensión fantástica (que, de todos modos, se ve originada en acciones humanas de fuerte intensidad) paralelamente a la dimensión real. Entonces, la paradoja, desde un punto de vista conceptual, hace parte no sólo de la realidad cotidiana, sino que es también protagonista de los razonamientos humanos. Por lo tanto lo humano plasma la dimensión real, le otorga una forma sistémica, relacional y relativa porque ésta corresponde exactamente a la manera de relacionarse propia de los seres humanos. Según esta perspectiva, la experiencia de Petrone funciona como un pequeño sistema inscrito en un sistema más grande (su vida), cuyo punto central es el mismo para ambos, es decir, los dos sistemas son concéntricos. De hecho, toda experiencia que tenemos a lo largo de nuestra vida contribuye a la formación, desarrollo y plasmación de la vida misma. Consecuentemente, causalidad y temporalidad pierden de importancia por ser solamente elementos relativos y funcionales de la dimensión real, de hecho: “In una prospettiva rigorosamente circolare, sistemica, ogni punteggiatura nel senso di prima-poi, causa-effetto, non può che essere arbitraria.”¹¹³ Por otro lado, “*il fenomeno nella circolarità del suo hic et nunc, quale punto funzionale del sistema in atto*”¹¹⁴, tal como lo definen Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata se da, en el cuento, a través del llanto del niño, un acontecimiento particular que trastorna la tranquilidad que caracteriza la vida de Petrone y que, al mismo tiempo, constituye el punto de partida para un cambio sustancial. En *Paradosso e controparadosso*, comentando la actuación esquizofrénica que Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata definen ser en parte una invocación a un cambio total

¹¹² Gaetan Brulotte, *Cortázar, a Writing Inspiration*, ob. cit., p. 26.

¹¹³ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p.35.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

del contexto familiar, y los efectos que éste comportamiento tiene sobre el sistema dentro del cual se manifiesta, los terapeutas observan:

Dalla Teoria generale dei sistemi e dalla Cibernetica sappiamo che il meccanismo autocorrettivo al servizio dell'omeostasi di un sistema è la retroazione negativa. Il comportamento schizofrenico ci appare perciò una retroazione negativa potentissima in quanto paradossale. A chi fa la mossa troppo credibile di voler fare qualcosa di diverso perviene la contromossa ancora più credibile del comportamento schizofrenico "ahimè... io sono già diverso... [...]" Tale invocazione al cambiamento del comportamento schizofrenico è talmente credibile da aver convinto tutti della sua realtà. Ma come possiamo noi *sapere* se il soggetto che presenta un comportamento schizofrenico invoca o non invoca un cambiamento? Nell'epistemologia sistemica da noi adottata ciò è un indecidibile. Il pronunziarsi sulla sua "realtà" o sulla sua "non realtà" equivale a cadere nella illusione di alternative. Ciò che possiamo osservare, constatare, è solo un effetto pragmatico.¹¹⁵

En *La puerta condenada* el escritor no permite al lector caer en la ilusión de escoger entre dos alternativas, es decir, la real o la fantástica, porque la primera se resuelve automáticamente y paradójicamente dentro de la segunda y viceversa, con una sorprendente aceptación final de todo lo real, sea eso fantástico o concreto, tras una vuelta conceptual significativa a la realidad sensible. Como la crítica a menudo ha subrayado, los cuentos de Cortázar, y por lo tanto *La puerta condenada* también, se ven caracterizados por una esquizofrenia situacional: es decir que el escritor construye dos realidades intercambiables y las yuxtapone, mientras que él permanece escondido en aquel espacio intersticial que marca la separación de los contenidos de las historias. El mismo Cortázar explicó muy detalladamente este procedimiento y su propia intención "fotográfica" de observador:

Cuando usted, con su cámara, ve dos imágenes en el visor, las superpone para que estén en foco y saca la foto. Bueno, yo para sacar la foto tengo que separar las imágenes, es decir que en determinados momentos las cosas se me apartan, se mueven, se corren a un lado y entonces, de ese hueco, de esa especie de intersticio, que yo no sé exactamente qué es, surge una incitación que en muchos casos me lleva a escribir, o por lo menos me coloca en un estado de porosidad o

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

receptividad que hace que me sienta impulsado a comunicar y que la escritura se me vuelva más fácil.¹¹⁶

Dicha esquizofrenia literaria que caracteriza el contenido de las historias contadas por Cortázar, y que, en el caso de *La puerta condenada* es evidente en el paralelismo entre la realidad diaria y la nocturna de Petrone, tiene la precisa función “potentissima in quanto paradossale”¹¹⁷ de invocar un cambio sustancial de perspectiva tanto en la mente del protagonista como en la mente del lector. En efecto, como ya se ha subrayado, el leer el cuento utilizando una óptica tradicional es imposible. Al mismo tiempo, analizar la dualidad de las historias, y por lo tanto su característica esquizofrénica, de manera lineal resulta ser completamente inútil, porque una actitud paradójica ha de entenderse en su totalidad, lo que el lenguaje no nos permite hacer, no en sus aspectos formales. Lo que podemos observar y constatar, tal como afirman los terapeutas de Milán, es solamente el efecto pragmático que dicha dualidad (en última análisis solamente aparente) tiene sobre el protagonista:

Se plantea la problemática de realidad e imaginación, llanto fingido y verdadero a la vez, y la maternidad frustrada en la soledad. La vida maquinaria de Petrone es vencida por lo humano oculto, por lo irracional escondido. Petrone siente ansiedad no sólo por lo humano frente a lo maquinario, sino también por lo infantil frente a lo adulto contaminado.¹¹⁸

Tan pronto como Petrone decide abandonar su deseo de explicar, de encontrar una solución a la situación peculiar que él tiene que vivir cada noche (y que, a lo mejor, es sólo fruto de su imaginación), el dilema del cuento se resuelve. De ahí la serenidad emocional que el lector percibe a finales del cuento; no hay nada que resolver, lo oculto permanece oculto y lo lógicamente explicable permanece claro y concreto. En este sentido, el llanto del niño llega a ser símbolo fundamental del proceso de maduración psicológica del personaje: “El mundo intacto, abierto, puro de los niños desempeña un

¹¹⁶ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 52.

¹¹⁷ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e Controparadosso*, ob. cit., p. 33.

¹¹⁸ Gabriella Menczel, *El llanto en los cuentos de Julio Cortázar*, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/28.htm, 22/01/2007.

papel fundamental. En este relato el llanto es el tema principal, más aun es pura imitación del proceso de concienciación, del reconocimiento de lo irracional reprimido del personaje.”¹¹⁹ A menudo la crítica ha afirmado que la separación dualística de la dimensión real se da en Cortázar de manera ambigua, tanto que es imposible separar la una de la otra, pero que, al mismo tiempo y paradójicamente, las dos permanecen separadas. Véase el caso de *Notas para una lectura de Cortázar* por Héctor Schmucler:

La contigüidad asegura que una proximidad absoluta en el espacio topográfico se convierta en una absoluta “diferenciación” en el plano topológico: “La puerta condenada”, espacio incrustado en otro espacio (“pieza” dentro de un “hotel”) ejemplifica esta dualidad: lo extraño, lo ominoso, lo siniestro, contaminan el espacio de la realidad pero no pueden cubrirlo totalmente: es necesario que el lector posea un horizonte de lectura donde lo, “real escrituario” pueda ser comparado con lo “fantástico escrituario”.¹²⁰

A diferencia de la perspectiva propuesta por Schmucler que el lector tendría que emplear para leer y entender *La puerta condenada*, la lógica sistémica propone indirectamente una perspectiva alternativa que parece ser más completa con respecto a una superposición de lo “real escrituario” y de lo “fantástico escrituario”. Si se tiene en cuenta el fuerte poder evocador y metafórico de todos los cuentos de Cortázar paralelamente a su inscripción en una dimensión sistémica y por lo tanto circular, resulta evidente que en *La puerta condenada* lo fantástico no sólo contamina lo real, sino que, a su vez, se ve contaminado por lo real; por ejemplo por la mujer, cuya existencia concreta el lector nunca cuestiona: “La mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado, consolando el aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada.”¹²¹ Además, si la dualidad constituye una inspiración formal para el escritor, tal como él mismo afirma, y un punto de partida conceptual para la construcción del cuento, ésta desaparece a lo largo de la descripción de las historias contadas, para englobarse dentro de una recursividad circular de acontecimientos fantásticos y reales en perfecto equilibrio funcional entre sí.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ Héctor Schmucler, *Notas para una lectura de Cortázar* en AA.VV., *Ficciones argentinas*, ob.cit., p. 206.

¹²¹ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 420.

2.4: *La noche boca arriba*: La realidad circular del sueño.

La noche boca arriba es un cuento similar a *Continuidad de los parques* por su estructura recursiva, abierta y cerrada al mismo tiempo, y por el mensaje final intrínseco que sugiere la circularidad espacial y temporal de los acontecimientos contados. Sin embargo, *La noche boca arriba* presenta una característica significativa que ha de encontrarse en su contenido: en efecto éste tiene la función de conectar simbólicamente la realidad onírica con la realidad empírica, para desvelar el simple hecho de que la una sea el reflejo de la otra y viceversa. Dicho cuento esconde también otro mensaje más profundo y, si se considera la época durante la cual fue escrito, revolucionario. El desenlace ambiguo de las historias protagonistas del cuento sugiere al lector que lo que todo individuo al principio cree ser una realidad indiscutible, lineal y verdadera, a menudo no lo es, o no es la única posible, hasta el punto de que necesitamos preguntarnos si lo que leemos, escuchamos y percibimos es fruto de nuestra fantasía o si hace verdaderamente parte de la dimensión real. La descripción inicial de la situación que va a desarrollarse a lo largo del cuento es muy realística y alude a un desenlace tradicional de los hechos contados:

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él – porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre – montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.¹²²

La expresión: “llegaría con tiempo sobrado adonde iba” y la frase: “porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre” reflejan cierta ambigüedad factual que caracteriza la historia, sugiriendo implícitamente que el nombre del protagonista y el lugar adonde va no son detalles fundamentales. Sin embargo, la narración procede muy linealmente, contando el peligroso accidente y la caída del protagonista de su moto, subrayando la atmósfera de sueño que envuelve al protagonista mismo, tras la descripción vaga y poco precisa de los socorredores: “Pero lo tuvieron largo rato en una

¹²² Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 505.

pieza con olor a hospital, llenando una ficha, quitándole la ropa y vistiéndolo con una camisa grisácea y dura. [...] Las enfermeras bromeaban todo el tiempo, y si no hubiera sido por las contracciones del estómago se habría sentido muy bien, casi contento.”¹²³ A este punto el narrador empieza a introducir unos detalles inquietantes que confunden al lector porque desentonan grotescamente con la situación hasta entonces descrita: “Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones.” El detalle raro de la lápida negra, extravagante en un contexto hospitalario, pone al lector en alarma; en efecto éste empieza lentamente a darse cuenta de que lo que ha leído hasta ahora hace parte de un misterio que queda por desvelarse, una dimensión superior dentro de la cual el protagonista desempeña solamente un papel funcional. La genialidad literaria de Julio Cortázar se da en *La noche boca arriba* de diferentes maneras; una de éstas es la rapidez con la cual el escritor logra destruir las certezas narrativas del lector. De hecho, aún introduciendo gradualmente los detalles situacionales de otra historia, de otra realidad paralela a la contada, tal como un virus se introduce lentamente en el cuerpo humano, al mismo tiempo hay un momento en que la historia paralela se superpone a la inicial de manera particularmente rápida e irreversible, tal como una enfermedad explota de golpe después de la reproducción meticulosa de los virus. Nótese como el pasaje conceptual definitivo de una historia a otra se realiza por primera vez en el cuento en el plazo de sólo tres frases. La primera se refiere a la primera historia, mientras que la segunda y la tercera llevan definitivamente al lector ingenuo dentro de la segunda historia:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas.¹²⁴

El lector se ve forzado por la expresión “Como sueño era curioso” a aceptar automáticamente la realidad del hombre que huye de los aztecas como verdadera y tangible. De hecho, no puede tratarse verdaderamente de un sueño si el narrador no

¹²³ *Ibid.*, p. 506.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 507.

describe la realidad completamente como si lo fuera. Sin embargo, la narración continua a confundir al lector hasta el final de la historia, tras la alternancia narrativa y la superposición conceptual de las dos situaciones paralelas, hasta convencerle de que el hombre que soñaba no es el hombre que tuvo el accidente a principios del cuento, sino más bien el indio que está a punto de ser ajusticiado por los aztecas:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.¹²⁵

Nótese como las historias contadas en el cuento, extremadamente diferentes por contenido y situación espacial y temporal, se juntan simbólicamente en el título del cuento mismo, *La noche boca arriba*: en efecto, lo que los protagonistas de las dos historias tienen en común es la posición supina de sus cuerpos, el dolor físico, la sensación de estar soñando y al mismo tiempo experimentando en primera persona la situación presentada por el sueño, y el hecho de que lo que están viviendo ocurra de noche. Es decir, lo que los acomuna es una metamorfosis nocturna constante y recursiva. Todos los detalles que se acaban de mencionar simbolizan la existencia de una dimensión más amplia que engloba en sí las situaciones contingentes que el paciente del hospital y el indio están experimentando: si es imposible que un indio prisionero de los aztecas se encuentre en un hospital de una ciudad moderna, o que el conductor de una moto accidentado sea torturado por unos guerreros aztecas, sí es posible que ambos acontecimientos sucedan de noche. La noche, entonces, madre de los sueños, representa el sistema simbólico dentro del cual la realidad empírica se transforma en sueño y el sueño en realidad. En este sueño la verosimilitud del cuento deja de ser un problema, porque el sueño se hace verdad. En el ya mencionado ensayo *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, Antonella De Laurentiis pone en evidencia la importancia del

¹²⁵ *Ibid.*, p. 512.

papel conectivo desarrollado por el título. En efecto, comentando el contenido de las dos historias, afirma:

Tuttavia, tra tutti gli elementi che le mettono in connessione, il piú evidente é costituito dalla posizione supina del protagonista; l'espressione *boca arriba*, che ricorre per ben sei volte come una sorta di *leitmotiv*, ha come conseguenza una particolare scansione del ritmo narrativo, fino a diventare quasi un'ossessione mano a mano che ci si avvicina al finale del racconto.¹²⁶

Sin embargo, aún si indirectamente, la dimensión nocturna se menciona muy a menudo a lo largo de todo el cuento:

Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. [...] Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas. [...] Cuando los ventanales de enfrente viraron a manchas de un azul oscuro, pensó que no le iba a ser difícil dormirse. [...] Comprendió que estaba corriendo en plena oscuridad, aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto. [...] Pero sentía al mismo tiempo que los tobillos se le estaban hundiendo despacio en el barro, y la espera en la oscuridad del chaparral desconocido se le hacía insoportable. [...] Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa.¹²⁷

Estas expresiones, que sugieren que las dos historias se desarrollan durante la noche, aparecen solamente en la primera parte del cuento. En la segunda las alusiones son todavía más evidentes. La noche, entonces, funciona como símbolo de la dimensión del sueño que al mismo tiempo corresponde a la dimensión real, dentro de la cual ambas historias se desarrollan en perfecto equilibrio narrativo, entrelazándose funcionalmente de vez en cuando. En *La noche boca arriba* la absurdidad del contenido se ve expresada por el prejuicio lineal del lector que instintivamente quiere separar la realidad perceptible de la realidad onírica. Sin embargo, si el lector acepta una coexistencia formal y substancial de las dos, el cuento adquiere un significado muy fuerte según una óptica sistémica circular, porque dicha coexistencia abarca simbólicamente la totalidad de lo real puesto que, a nivel práctico, todo individuo *sabe* que los sueños hacen parte de la realidad y no sólo: a veces la plasman también. En este sentido, *La noche boca arriba* quizás pueda

¹²⁶ Antonella De Laurentiis, *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, ob. cit., p. 57-58.

¹²⁷ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., 505-512.

definirse un cuento surrealista, pero solamente en parte. En efecto, como ya se ha intentado demostrar, en sus cuentos Cortázar anhela no sólo a una búsqueda apasionada del lado más misterioso y oscuro de la realidad, sino también a una representación fiel de la estructura circular de la misma. Tal como afirma Wiltrud Imo en *Julio Cortázar, poeta camaleón*, el escritor argentino:

Interpreta el surrealismo como el camino que permite recuperar la capacidad de vivencia atrofiada por el racionalismo y capaz de integrar las diferentes percepciones, dándoles sentido en una experiencia global. [...] La experiencia vivida de lo absurdo descansa, pues, en Cortázar en la carencia de una visión total. “Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas”.¹²⁸

La observación de Imo es particularmente significativa porque pone en evidencia el hecho de que lo absurdo en los cuentos cortazarianos se manifieste tras una lectura lineal y tradicional de sus cuentos, sin considerar también otro punto de vista para el análisis de sus estructura y mensaje, ambos circulares y recursivos. En *La noche boca arriba* cualquier característica del cuento que el lector decida analizar sugiere la presencia implícita de un sistema esférico que las contiene todas: la metamorfosis recíproca de los protagonistas que nunca se resuelve y, consecuentemente, la cancelación de una dimensión temporal, los acontecimientos que ocurren de noche, con lo cual la categoría espacial también desaparece, y la vaguedad de las descripciones ambientales y de los demás personajes. La noche, en este sentido, simboliza el sistema vital dentro del cual los seres humanos nacen, crecen, envejecen y mueren. De hecho, los protagonistas pertenecen temporalmente a dos épocas completamente diferentes que se entremezclan a lo largo del cuento, y que por lo tanto aluden a una repetición eterna (y por eso abierta, sin límites) del ciclo vital que, al mismo tiempo, se repite dentro de una estructura cerrada (es decir, circular) propia del cuento mismo. En su ensayo *Julio Cortázar, a Study of the Short Fiction*, Ilan Stavans subraya la presencia de un mensaje antropológico en *La noche boca arriba*, o sea, la presencia apenas perceptible de una reflexión profunda sobre la condición humana. Las experiencias humanas, aunque son nuevas en el contexto contingente de lo vivido, en realidad se repiten recursivamente a lo largo de los siglos y

¹²⁸ Wiltrud Imo, *Julio Cortázar, poeta camaleón*, Salamanca, Publicaciones del colegio de España, 1984, p. 34-35.

de los milenios porque los seres humanos siempre actúan de maneras similares: “Cortázar establishes a bridge and a sense of continuity between past and present. The story’s underlying thesis is unquestionably Borgesian: nothing in a person’s life is truly original; every life is an endless chain of repetitions that have populated humankind since the beginning.”¹²⁹ Entonces, si los acontecimientos vitales son destinados a repetirse eternamente, queda claro el porqué de la desaparición a lo largo del cuento de las categorías espacial y temporal. En efecto, las dos adquieren cierta importancia en el *hic et nunc* del proceso narrativo y vital, en el momento en que los dos individuos experimentan los acontecimientos que su vida le ha reservado. Pero, cuando las acciones de los protagonistas dejan de hacer parte de su entorno particular y adquieren un significado simbólico y general, es decir, se inscriben en el contexto vital mucho más amplio que es la repetición atemporal de la vida humana, el tiempo y el espacio dejan de tener importancia, porque lo que permanece eternamente es el significado de las acciones de los individuos. El sistema de reproducción recursiva de la vida humana, entonces, se ve representado en el cuento tanto por el intercambio constante de sueño y realidad como por la estructura recursiva del cuento mismo. Analizando las diferentes analogías entre las dos historias contadas, Antonella De Laurentiis observa:

A prima vista sembrerebbe che Cortázar, nel tracciare un’analogia tra serie, sia ricorso ad un uso particolare della *sillessi iterativa*; tuttavia questo particolare termine coniato da Gérard Genette non chiarifica a sufficienza la particolare configurazione di un testo in cui la serie di eventi si invocano a vicenda, come nel caso di “La noche boca arriba”. È vero che la *sillessi* rende ragione di come due o più serie di eventi anacronici possano essere riuniti in un unico testo, tuttavia nel nostro caso si dovrebbe parlare piuttosto di *sillessi ricorsiva*, poiché il racconto non si sviluppa nè linearmente nè circolarmente, bensì come uno strano anello, un nastro di Möbius.¹³⁰

Si la introducción del concepto de “*sillessi ricorsiva*” es particularmente adecuada para el análisis literario de *La noche boca arriba*, afirmar que el cuento no se desarrolla circularmente puede constituir una paradoja explicativa. De hecho, es imposible que un cuento cortazariano pueda desarrollarse dentro de un contexto literario bien definido como lo es lo neofantástico de manera solamente recursiva y no circular. De Laurentiis

¹²⁹ Ilan Stavans, *Julio Cortázar, a Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. 39.

¹³⁰ Antonella De Laurentiis, *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, ob.cit., p. 59.

afirma que el cuento se desarrolla como “uno strano anello” y todo anillo tiene una forma circular. Es verdad que a finales del cuento la metamorfosis del protagonista de la primera historia se completa y el protagonista de la segunda se da cuenta de que el soñador, en realidad, es él mismo, y por lo tanto no hay una vuelta situacional definitiva a la primera historia (lo cual sugeriría explícitamente la presencia de un círculo invisible que caracteriza el contenido del cuento). Sin embargo, el final del cuento constituye, desde otro punto de vista, una vuelta simbólica e implícita a la situación inicial: aunque el verdadero protagonista (que el lector descubre ser el indio) afirma, tras la descripción del narrador, “que el sueño maravilloso había sido el otro” y que “En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo”, al mismo tiempo queda claro al protagonista que dicha descripción simula la situación presentada a principios del cuento, y lo que luego le ocurrió a su protagonista. Según este punto de vista, todo el cuento no es solamente recursivo, sino también circular, porque termina de una manera que alude al comienzo del cuento mismo. De Laurentiis explica sucesivamente la diferencia metafórica entre dos símbolos geométricos analizados por Cortázar en una de sus obras: el círculo y la espiral. La descripción de dichos símbolos operada por Cortázar es de importancia fundamental para entender la estructura intrínseca de la mayoría sus cuentos, y por lo tanto la de *La noche boca arriba* también:

Alla pagina 171 (e sucesivamente 248) del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* ci si imbatte in uno schema di Cortázar che si riferisce, da un lato, a un “orden cerrado, centro, concentración” e dall’altro a un “orden abierto, difusión, excentración/descentración”; a questo schema sono anteposti i disegni di un cerchio e di una spirale. All’ora della pubblicazione *Rayuela* é un libro privo di illustrazioni, eppure queste due figure, cerchio e spirale, saranno oggetto di riflessione nel romanzo dall’inizio alla fine.¹³¹

A lo mejor Cortázar discute sobre el origen y el papel metafórico de círculo y espiral desde el principio hasta el final de *Rayuela* porque quiere sugerir al lector el empleo de una óptica alternativa para la lectura de sus obras. Lo que sí parece ser evidente es la presencia metafórica *simultánea*, y por lo tanto a primera vista paradójica, de círculo y espiral en la estructura interna de muchos de sus cuentos y, en particular, de *La noche boca arriba*. En efecto, si se analizan las historias separadamente, resulta evidente el

¹³¹ *Ibid.*, p. 60.

hecho de que cada una tenga una estructura narrativa a espiral. Empezando por un centro común (la noche y su entorno oscuro), ambos relatos se desarrollan separadamente manteniendo su forma concéntrica, dado que los acontecimientos contados se alejan del centro común, pero de vez en cuando también vuelven a éste; de hecho la sensación de perderse mentalmente en la oscuridad nocturna se menciona repetidamente y constantemente en ambas situaciones:

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a comprender. Inútil abrir los ojos y mirar en todas direcciones; lo envolvía una oscuridad absoluta. [...] Cuando en vez del techo nacieran las estrellas y se alzara frente a él la escalinata incendiada de gritos y danzas, sería el fin. El pasadizo no acababa nunca, pero ya iba a acabar, de repente olería el aire libre lleno de estrellas, pero todavía no, andaban llevándolo sin fin en la penumbra roja, tironeándolo brutalmente, y él no quería, pero como impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida.¹³²

Sin embargo, cada historia sigue desarrollándose sin nunca encerrarse sobre sí misma, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en *Continuidad de los parques*, donde las frases finales sugieren claramente e directamente una vuelta conceptual al principio de la historia (aunque ésta sea solamente provisoria) y por lo tanto cierran de pronto el círculo que contiene las historias paralelas, cuyos protagonistas son un hombre que lee una novela y una pareja que planea asesinar un hombre que lee una novela... El factor que determina la estructura circular general de las historias protagonistas de *La noche boca arriba* es el cuento mismo: solamente cuando el lector llega por fin a leer las últimas frases cae en la cuenta de que las dos historias son entrelazadas y que siempre han permanecido entrelazadas tras diferentes detalles (la posición supina del protagonista, el paralelismo entre el hospital y el templo (como subraya De Laurentiis¹³³) y, sobre todo, la oscuridad de la noche. Mientras el final de *Continuidad de los parques* deja el lector atónito porque las historias contadas se persiguen circularmente, el final de *La noche boca arriba* presenta una inversión del papel del protagonista soñador y por lo tanto un vuelco de la jerarquía narrativa. Pero, al mismo tiempo, como ya se ha observado, el

¹³² Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 510-511.

¹³³ Antonella De Laurentiis, *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, ob.cit., p. 58.

soñador de la segunda historia alude a la primera tras su últimas palabras, lo cual parece sugerir al lector el hecho de que sea inútil preguntarse cuál de las dos es verdadera, porque ambas (es decir, sueño y realidad) pueden serlo. Entonces, el cuento encierra en sí, a través de su mensaje recursivo, la circularidad metafórica a la cual pertenecen las historias protagonistas, mientras ellas se desarrollan simbólicamente como espirales dentro del cuento mismo: una paradoja literaria extraordinariamente lograda por el escritor argentino. En efecto, la misma De Laurentiis observa como muchos de los cuentos cortazarianos, y *La noche boca arriba* en particular, son verdaderas paradojas lógicas. Nótese como la expresión “paradoja lógica” constituye efectivamente una paradoja de nivel superior, dado que es imposible que una paradoja tenga sentido desde un punto de vista lógico lineal. Sin embargo, resumiendo todo el cuento en dos enunciados, tal como hace De Laurentiis, es decir, considerando las paradojas descritas como parte fundamental de todo el sistema-cuento, nos damos cuenta de que es posible concebirlo paradójicamente si lo inscribimos dentro de una lógica sistémica circular:

Consideriamo allora un'altra coppia di enunciati simile alla precedente: *Il motociclista sta sognando l'enunciato seguente. Il guerriero sta sognando l'enunciato precedente*. Effettivamente le due coppie di enunciati si assomigliano in tutto, tranne che nella seconda “sognare” si sostituisce al binomio “vero/falso”. L'apparente contraddizione, nel secondo caso, deriva dal fatto che siamo portati a considerare sogno e realtà come facenti capo a classi o “tipi” diversi e gerarchicamente ordinati.¹³⁴

El sistema-cuento, entonces, representa metafóricamente y eficazmente la dimensión real, porque agrupa dentro de su estructura tanto la realidad del sueño como la realidad del mundo empírico, ambas verdaderas. Las dos, en efecto, en el cuento no aparecen como categorías que pertenecen a grupos lógicos diferentes, o a una jerarquía bien ordenada, tal como nos sugiere De Laurentiis. Sueño y realidad empírica se conectan tras una relación funcional y especular, y esta relación recursiva constituye el detalle decisivo que le otorga sentido al cuento. Si consideramos las historias contadas separadas, como dos realidades que nada tienen en común, el cuento pierde automáticamente tanto su sentido lógico como el mensaje profundo que quiere transmitir. Por otro lado, si tenemos en cuenta las historias contadas contemporáneamente, poniéndolas en relación la una con la

¹³⁴ *Ibid.*, p. 54.

otra, círculo y espirales que se entremezclan, el cuento no sólo empieza a tener sentido, sino que también adquiere un significado muy hondo, arquetípico que ya se ha mencionado, y acerca del cual Giambattista Vico mucho estudió: la recursividad de la historia y de la vida humana. *La noche boca arriba*, entonces, es un cuento recursivo y circular que comunica a todo lector la importancia del sueño como realidad posible, alternativa y pragmáticamente realizable, y al mismo tiempo la recursividad a-temporal de las acciones, emociones y relaciones humanas. Comentando la duda filosófica milenaria sobre el origen y la naturaleza de la verdad absoluta que, dependiendo del filósofo, reside en el mundo empírico, objetivo o en el mundo ideal, subjetivo, Cecchin y Apolloni presentan en la obra *Idee Perfette* una observación muy interesante que parece coincidir con el mensaje expresado por *La noche boca arriba*:

La capacità odierna di risolvere - forse – questa disputa tra qualità oggettiva e soggettiva della realtà risiede nella possibilità di definirla qualità relazionale. La realtà non è soggettiva nel senso che esiste solo nell'intelletto umano, e non è oggettiva nel senso che è una caratteristica dell'oggetto. Può una qualità (dell'oggetto) essere definita oggettiva se può essere specificata solo in riferimento agli osservatori umani? Essa può essere specificata solo in quanto essa diventa una proprietà relazionale tra soggetto ed oggetto.¹³⁵

Si se considera esta observación al leer *La noche boca arriba*, la relación funcional entre realidad empírica y realidad onírica resulta ser evidente. En efecto, no es casual el hecho de que el cuento adquiriera un significado profundo en el momento en que las dos realidades se entremezclan, en el momento en que los dos hombres empiezan a “comunicar” intuitivamente a través de sus sueños recíprocos. Entonces, el mensaje supremo del cuento parece ser el siguiente: no es cierto que la realidad exista solamente a través del sueño, porque éste es el producto de la mente humana; ni tampoco es cierto que la realidad empírica objetiva exista solamente como objeto tangible, como resultado de la experiencia humana. Lo que podemos constatar repetidamente es la existencia de una dimensión real que contiene tanto el sueño como la experiencia objetiva, cuya relación funcional y su consiguiente efecto pragmático en la vida humana es lo que verdaderamente importa a todo individuo.

¹³⁵ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 50.

CAPÍTULO III

Las armas secretas.

Las armas secretas se publicó por primera vez en 1959. Esta obra representa una etapa decisiva para la carrera de su autor, porque lo inscribe definitivamente en el universo literario en calidad de precursor de un nuevo género, esa corriente a la cual Jaime Alazraki, años después, dará el nombre de neofantástico. En su ensayo *Cortázar. El escritor y sus contextos* Estela Cédola pone en evidencia la importancia de *Las armas secretas* entre las obras del escritor argentino: “*Las armas secretas* (1959) y *Rayuela* (1963) alcanzan el más alto nivel de lucidez crítica y autocrítica en la obra de Cortázar, dos libros enclavados en la mitad de su producción, coincidiendo con su madurez biológica.”¹³⁶ Los cuentos que hacen parte de *Las armas secretas* son muy heterogéneos, por lo que se refiere a contenido, nudo (su enlace y desenlace), estructura y hasta mensaje intrínseco final. En este capítulo intentaré demostrar cómo dichos cuentos son muy particulares si los comparamos con los demás cuentos cortazarianos, sobre todo por lo que se refiere a la representación de la dimensión real. De hecho, aunque presentan unas características típicas de la narración breve cortazariana, su poder metafórico y su estructura no siempre reflejan la estructura intrínseca circular de la dimensión real. Sin embargo, entre los cuentos que aparecen en *Las armas secretas* cabe destacar *Cartas de mamá* por ser uno de los más representativos de la presencia de una estructura interna sistémica recursiva en la producción literaria cortazariana. Por lo tanto, dedicaré a *Cartas de mamá* un análisis más detallado que a los demás cuentos, aunque éstos son particularmente interesantes para un estudio del estilo literario del escritor argentino, porque cada uno presenta unas características peculiares que no se dan en las demás historias. Véase, por ejemplo, la actuación llevada a cabo por Mme. Francinet y perfectamente lograda, de una madre desesperada por la muerte repentina de su hijo Bebé en *Los buenos servicios*. Dicha actuación resulta ser tan verosímil, que hasta la misma Mme. Francinet termina creyendo en su propio papel ficticio durante el funeral, como si ése constituyera una parte fundamental de la dimensión real:

¹³⁶ Estela Cédola, *Cortázar: El escritor y sus contextos*, Buenos Aires, Edicial, 1994, p. 67.

Sin darme cuenta, lo juro, me había puesto a llorar de veras, tomada del borde de la cama de gran lujo y de roble macizo, acordándome de cómo monsieur Bebé me había acariciado la cabeza la noche de la fiesta, y me había llenado el vaso de whisky, hablando conmigo y ocupándose de mí mientras los otros se divertían. Cuando Monsieur Rosay murmuró algo como: “Dígale hijo, hijo...”, no me costó nada mentir, y creo que llorar por él me hacía tanto bien como si fuera una recompensa por todo el miedo que había tenido hasta ese momento.¹³⁷

Sin embargo al leer *Los buenos servicios* nos damos cuenta de que la narración carece de una dimensión fantástica propiamente dicha. En efecto, la realidad alternativa que empieza a vislumbrarse a lo largo de la historia tras el papel ficticio de Mme. Francinet no sigue desarrollándose a lo largo del cuento, sino que permanece en una especie de “limbo narrativo” algo suspendido. Abelardo Castillo explica las razones por las cuales *Los buenos servicios* no puede considerarse un cuento fantástico:

Lo insólito, atmósfera que respiran todos los personajes de Cortázar, agobia también a la encantadora Mme. Francinet, aunque en rigor, “Los buenos servicios” no es una narración fantástica. Lo paradójal -el hecho de que resulte menos convincente que una fantasía- reside acaso en su elaboración formal. Su primera parte, si bien necesaria para lograr el último asombro del lector, no está resuelta con esa síntesis que hace del cuento una inapelable matemática.¹³⁸

La primera parte de la historia, caracterizada por unas largas descripciones tanto de los diálogos y de los personajes, como de la ambientación, no encuentra a finales del cuento una resolución substancial, sino solamente formal, como el contenido del cuento no presenta un verdadero desenlace, porque éste se ve constituido por la estructura abierta del cuento mismo. Es decir, la primera parte de la narración, que ve a Mme. Francinet trabajar en una casa como empleada para la preparación de una fiesta, y la segunda, que ve a la misma mujer empleada como “actriz”, no son recursivas, sino independientes la una de la otra, aunque el espectro de cierta circularidad se ve sugerido, a lo largo de todo el cuento, por la convicción de Mme. Francinet de ser verdaderamente la madre de monsieur Bebé. Véase, por ejemplo, el final del cuento: aunque Mme. Francinet se considera, a ratos, como la verdadera madre de monsieur Bebé, al mismo tiempo ella está

¹³⁷ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 288-289.

¹³⁸ Abelardo Castillo, *Las armas secretas*,
http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/incastillo.htm?200710, 10/01/2007.

consciente de su completa identificación emotiva con el papel que tiene que desarrollar. Por lo tanto, el cuento no presenta un elemento fantástico o insólito, solamente una narración lineal y más cercana a un estilo tradicional:

Entre los que acababan de llegar estaba el señor cura, y me alegré tanto de que hubiera venido a acompañar a monsieur Bébé. Pronto sería hora de salir para el cementerio, y estaba bien que el señor cura viniera con nosotros, con la madre y los amigos de monsieur Bébé. Seguramente ellos también estarían contentos de que viniera, sobre todo monsieur Rosay que estaba tan afligido por culpa del hombre de la bufanda, y que se preocupaba de que todo fuese correcto como debe ser, para que la gente supiera lo bien que había estado el entierro y lo mucho que todos querían a monsieur Bébé.¹³⁹

No hay nada extraño, nada aparentemente insólito en la conclusión de la narración. Tampoco aparece una explicación lógica de las situaciones presentadas a lo largo del cuento: el cuento queda abierto, para que el lector imagine una solución o para que lo acepte tal como es. Las dos partes ya mencionadas que dividen claramente la narración tras la muerte del señor Bébé no se juntan nuevamente a finales del cuento; la sensación incómoda y algo desconcertante que la historia provoca en el lector deriva de la falta de un objetivo comunicativo preciso del cuento, de su inconmensurabilidad. La dimensión real paralela apenas se menciona, no se realiza concretamente, sino que permanece una nebulosa fluctuante a lo largo de toda la narración. Lo que verdaderamente importa en *Los buenos servicios* y que constituye el alma del cuento es la intensidad de los sentimientos y cómo éstos se manifiestan a lo largo de la historia contada. La particularidad del cuento, entonces, hay que buscarla en su expresividad, tal como observa Graciela De Sola:

El drama pasional, el clima sofisticado y absurdo, y el dolor real de Mme. Francinet, una pobre mujer de servicio, en el velorio de Monsieur Bébé (a quien la muerte otorga insospechada dignidad), son los elementos que configuran el clima de un auténtico grotesco con visos de tragedia, aunque vertidos en los moldes de una ejemplar contención expresiva.¹⁴⁰

De la misma manera, el tercer cuento de la colección intitulado *Las babas del diablo*, genial por el tema escogido y su desarrollo narrativo y conceptual, apenas alude a la

¹³⁹ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob.cit., p. 294.

¹⁴⁰ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p. 53.

existencia de una realidad alternativa, la de la fotografía, dentro de la cual los personajes toman vida y construyen otra dimensión real paralela. En *Las babas del diablo* lo neofantástico se da muy claramente porque para el lector es imposible determinar si la dimensión real de la fotografía corresponde a lo real concreto, o si todo es sóloamente el producto de la loca imaginación de un esquizofrénico, lo cual, en última análisis, representaría, de todas maneras, una dimensión real paralela verdadera. Ese dato, sin embargo, es imposible de determinar, el lector solamente puede suponer. De ahí la genialidad del cuento, como comunica sin comunicar abiertamente, porque sugiere la existencia de otra verdad escondida, la de la fotografía que, paradójicamente, debería ser la reproducción más fiel de lo real. Sin embargo, el enfoque de la narración de *Las babas del diablo* reside más en el enredo del cuento que en su significación simbólica. En efecto, a finales del cuento el narrador declara:

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha.¹⁴¹

Es decir, las nubes hacen posible y realizable la vuelta concreta del narrador a la dimensión real contingente, aunque las condiciones ambientales que caracterizan el entorno real dentro del cual vive el narrador se reflejen ambiguamente en el cuadro:

Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.¹⁴²

Nótese como la descripción final del cielo resulte ser particularmente insólita para el lector: de hecho, parece que dimensión real y fotográfica se mezclan para formar una tercera dimensión que comprenda ambas. Pero, a diferencia de lo que ocurre en otros

¹⁴¹Julio Cortázar, *Cuentos*, ob.cit., p. 308.

¹⁴²*Ibídem.*

cuentos, como por ejemplo en *La noche boca arriba*, las dos realidades empiezan a mezclarse a finales del cuento, no a principios. El constante intercambio, para la descripción de la historia, de primera y tercera persona singular sugiere una identificación total del narrador con el fotógrafo Michel y viceversa. Sin embargo, el enfoque del cuento no debe de buscarse en dicho intercambio, porque éste es un instrumento para la exploración de las verdaderas posibilidades del lenguaje. El cuento termina y el lector percibe una rara inquietud que deriva de una sugerencia conclusiva apenas dibujada. Las realidades presentadas en *Las babas del diablo* no se mezclan, pero sí se superponen, tal como pasa cada vez que se toma una fotografía con una cámara tradicional. El cuento, entonces, es una metáfora tanto del proceso fotográfico como del significado escondido que las fotografías pueden tener, si el individuo está dispuesto a buscarlo. Al mismo tiempo, si las posibilidades que el arte de la fotografía ofrece son potencialmente infinitas, las del lenguaje son bastante limitadas, y éste es otro aspecto protagonista de *Las babas del diablo*. Graciela De Sola observa que el problema de la limitación conceptual del lenguaje, limitación que deriva de su estructura llana y lineal y que complica la tarea del autor en el momento en que éste quiere representar fielmente la dimensión real recursiva y circular, es un aspecto fundamental de este cuento:

He señalado ya, desde los primeros escritos de Cortázar, su preocupación por el lenguaje (por otra parte evidente en el uso especialísimo y ultraconsciente que de él hace). En ocasiones esta preocupación se manifiesta expresamente, pasa a ser tema de la obra misma. Así ocurre en *Las babas del diablo*.¹⁴³

El uso especial que Cortázar hace del lenguaje y que Graciela De Sola define ser “especialísimo” y “ultraconsciente” deriva de la búsqueda constante de un método explicativo que describe la realidad sólo parcialmente porque representa la complejidad de lo real utilizando un código (el lenguaje, por lo visto), que sólo puede describirla parcialmente. En el ensayo *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* Gerald Langowski explica la búsqueda de nuevas opciones expresivas del lenguaje operada por Cortázar en sus obras. Dicho propósito deriva de la postura surrealista que influyó considerablemente en la producción literaria cortazariana:

¹⁴³ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., 53.

Hemos visto que esta emancipación y restauración tuvieron como resultado la creación de imágenes arbitrarias. Otro recurso fue la destrucción directa del lenguaje para que de sus cenizas surgiera una nueva y profunda realidad. Este ataque contra el lenguaje avanzó desde la mera ruptura de reglas sintácticas hasta la invención de formas de expresión completamente nuevas. Muchos pasajes en Rayuela siguen esta norma de la literatura surrealista francesa. Cortázar cree que el lenguaje ordinario nos engaña, porque sirve para explicarlo todo y, por consiguiente, nos excluye de otras formas de realidad. Por eso lucha contra el uso del lenguaje que considera falso. Sin embargo, las palabras son los únicos instrumentos que posee el escritor, y Cortázar no puede desconocerlas.¹⁴⁴

Cortázar tiene como objetivo no sólo la destrucción de la linealidad del lenguaje, sino que también intenta adaptar su estructura a la estructura de lo real, que es circular y en constante proceso de renovación. El resultado de dicha adaptación es un lenguaje que ya no obedece a una lógica precisa, tal como la realidad es muy a menudo imposible de explicar, es decir, una dimensión que el hombre no puede controlar ni someter a su voluntad. La forma principal de realidad alternativa para Cortázar no ha de buscarse en imágenes fantásticas sino en lo cotidiano, en la dimensión real contingente. Por esta razón el lenguaje cortazariano resulta ser particularmente creativo. De hecho reproduce situaciones, sentimientos y pensamientos en constante evolución, tal como lo son las ideas, las situaciones y las sensaciones de todo individuo. De esta manera el lenguaje se acerca a la dimensión real, llega a ser su vehículo expresivo más significativo. En Cortázar el lenguaje deja de ser un simple y limitado código de comunicación para devenir función fundamental del sistema-realidad. En efecto, como ya se ha intentado demostrar, el lenguaje tiene tradicionalmente y originariamente una estructura lineal, eterna, mientras que la realidad tiene una estructura recursiva, sistémica y circular que siempre cambia y se renueva. Cabe recordar aquí que unas de las características fundamentales de todo sistema son su tendencia omeostática (que tiene como objetivo principal la preservación del sistema) y su capacidad de renovación. Consecuentemente, resulta evidente que el cuento cortazariano funciona como un sistema porque es a la vez cerrado, como su estructura es recursiva, y abierto, dado que su final es a menudo ambiguo y abierto a cualquier interpretación. Desde este punto de vista, *Las babas del diablo* es un cuento significativo, porque pone en evidencia las limitaciones expresivas

¹⁴⁴ Gerald Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, ob. cit., p. 149.

del lenguaje. Sin embargo, como ya se ha observado, la estructura de este cuento no es propiamente circular, más bien podría definirse “fotográfica” porque se basa en la superposición detallada de dos realidades, de dos dimensiones diferentes. Podría afirmarse, entonces, que Cortázar intenta plasmar el lenguaje que emplea en el cuento de una manera particular para que éste represente tanto el poder eterno de la palabra como sus múltiples posibilidades conceptuales y argumentales, pero en el caso de *Las babas del diablo* no lo utiliza específicamente dentro de una dimensión narrativa recursiva y circular. Aunque algunos cuentos cortazarianos a veces no funcionan como un sistema recursivo, de todos modos el lenguaje empleado por el escritor siempre alude a unas posibilidades narrativas diferentes e insólitas. El lenguaje que Cortázar emplea para la redacción de sus cuentos resulta ser tan especial y particular, porque intenta adaptarlo a la estructura circular de la dimensión real, es decir, intenta utilizarlo exactamente por lo que es: una función del sistema narrativo, tal como él mismo explica durante la entrevista a Omar Prego Gadea: “Un niño aprende que eso se llama silla y entonces después pide una silla o busca una silla, pero para él la palabra “silla” ya no tiene sentido separada de la cosa. Se ha vuelto un valor simplemente funcional de utilización”¹⁴⁵. El resultado son unos cuentos que tienen un poder evocativo y metafórico particularmente marcado, pero cuya narración presenta una concatenación temporal, espacial y estructural de la historia que muy a menudo no obedece a ningún orden lógico tradicional. En su artículo intitulado *Julio Cortázar: Esbozo de una pasión* Alfredo Cremanti explica la falta, en los cuentos de Cortázar de una estructura narrativa precisa:

Otro aspecto en el que uno repara al leer los cuentos de Cortázar es la estructura argumental. Muchos de ellos parecieran carecer de un argumento basado en la concatenación de sucesos. Se diría que son antes narraciones estancas, en donde lo que sucede está en poca relación con la profundidad de lo que se desea revelar. No hay tanta acción externa como sensaciones internas, pensamientos.¹⁴⁶

Personalmente no creo que los cuentos del escritor argentino carezcan de un argumento preciso que se basa en una serie de situaciones bien ordenadas dentro de una dimensión temporal y espacial. La estructura narrativa y argumental en Cortázar es simplemente

¹⁴⁵ Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, ob. cit., p.42.

¹⁴⁶ Alfredo Cremanti, *Esbozo de una pasión*,
<http://www.salvador.edu.ar/gramma/2/ua1-7-gramma-01-01-13.htm>, 23/01/2007.

diferente y original, pero siempre se da a lo largo de sus cuentos de forma clara y eficaz. En efecto, los acontecimientos descritos minuciosamente, la ambientación, la dimensión temporal y espacial, aunque trastornados y alterados son todos elementos fundamentales de los cuentos cortazarianos. Además la acción externa desarrolla un papel muy importante en la narración, y siempre se conecta no sólo con los pensamientos y las sensaciones internas, sino también con el significado intrínseco y metafórico que el cuento quiere comunicar al lector. De ahí la verdadera revolución literaria del escritor argentino. En *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*, Omar Prego Gadea describe uno de los objetivos literarios implícitos a la producción literaria cortazariana, es decir, el de conectar la dimensión real interior con la exterior: “Cortázar había crecido cerca de las lecciones del surrealismo y su intención era mantener unidas lo que él llamaba “la revolución de afuera y la revolución de adentro”.¹⁴⁷ Véase, por ejemplo, el caso de *El perseguidor*, cuarto cuento de la colección *Las armas secretas*. A pesar de ser un cuento particular que se destaca de los demás, sin embargo presenta unas características narrativas y argumentales típicamente cortazarianas. En efecto, las sensaciones, los pensamientos y la locura del protagonista, el músico Charlie Parker (que en el cuento se llama Johnny), no sólo son los protagonistas conceptuales del cuento, sino que también dan forma al proceso narrativo. Lo que es diferente en *El perseguidor* es el contenido y su desarrollo formal que se alejan del estilo típico empleado por Cortázar en sus cuentos. De hecho *El perseguidor* es una biografía simbólica del músico jazz Charlie Parker que Cortázar enriquece con muchos detalles autobiográficos; entre éstos está, curiosamente, la superposición mental de dos imágenes o de dos sensaciones, superposición que aparece también en otros cuentos. En este sentido, *El perseguidor* y *Las babas del diablo* son cuentos similares. Dicha superposición mental hace parte del mundo interior del autor, tal como afirma él mismo durante la entrevista a Omar Prego Gadea tomando como ejemplo uno de sus numerosos viajes en el metro:

Entré en el metro, me senté, el metro echó a andar y yo empecé a pensar. Era el final de una conversación con un amigo; seguí pensando, le di vueltas a la cosa y aparecieron episodios del pasado, una serie de imágenes. [...] Yo no tenía ningún control de tipo temporal, simplemente estaba perdido en una meditación. Y en un

¹⁴⁷ Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, ob. cit., p.32.

momento determinado sentí el golpe de los frenos, el tren se detenía, Miré la estación, suponiendo que ya debía estar muy cerca de la Gare de l'Est. Y era la primera estación después de aquella en que yo lo había tomado. *OP: Que si no me equivoco se llama Campo Formio.* JC: Sí. Es decir, se trata exactamente del mismo episodio de Johnny.¹⁴⁸

Con *El perseguidor*, cuento que Cortázar siempre declaró ser muy significativo para él, el escritor argentino quiso reproducir fielmente el malestar filosófico de la juventud de su época tras la descripción de la vida y de las percepciones de un artista extraordinario. La insatisfacción intelectual que caracteriza a su generación pertenece también al mundo interior del autor. Este mundo se ve representado en el cuento tras unas superposiciones de imágenes en la mente del protagonista. *El perseguidor* es entonces un cuento particularmente significativo para Cortázar desde un punto de vista autobiográfico y existencial, porque una vez terminado se dio cuenta de que al escribirlo sus perspectivas literarias y filosóficas habían cambiado para siempre. Otra característica particular de este cuento es el hecho de que nada tenga de fantástico, y por lo tanto se aleja de la tipología tradicional del cuento cortazariano, tal como pudo observarse en el caso de *Los buenos servicios*. El ya mencionado ensayo escrito por Omar Prego Gadea contiene una entrevista a Cortázar durante la cual los dos escritores explican el efecto revolucionario y definitivo que dicho cuento produjo en la concepción literaria general de su autor:

JC: Vos sabés que en “El perseguidor” hay un episodio en donde Johnny cuenta cómo el tiempo queda abolido. Bueno, eso es absolutamente autobiográfico. [...] *OP: Exactamente. Ahora bien, si pasamos de estos cuentos tuyos a “El perseguidor” se nota como una especie de ruptura. Tú dijiste en otra entrevista que no es ahí que tuviste por primera vez conciencia del peso, de la gravitación de un personaje, pero sí que en este cuento lo que importa es el personaje, que empezaste a tener una mayor visión existencial de la literatura.*¹⁴⁹

También Graciela De Sola en el ensayo *Julio Cortázar y el hombre nuevo* subraya la relevancia literaria, filosófica y autobiográfica de este cuento: “Cortázar ha presentado un personaje -Johnny, inspirado por Charlie Parker, *the Bird*- que alcanza a través de una dramática encarnadura existencial, una extraordinaria identificación simpática con el

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.102-103.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

autor y una proyección universal indudable.”¹⁵⁰ Durante la entrevista a Omar Prego Gadea, Cortázar describe el origen del cuento y su valencia simbólica autobiográfica que se da hasta en el título:

Terminé de leer ese artículo y al otro día o ese mismo día, no me acuerdo, empecé a escribir el cuento. Porque de inmediato sentí que el personaje era él; porque su forma de ser, las anécdotas que yo conocía de él, su música, su inocencia, su ignorancia, toda la complejidad del personaje, era lo que yo había estado buscando. OP: *Lo que habías estado persiguiendo. El perseguidor eras vos.* JC: Sí. Pero si yo hubiera leído esa biografía o esa necrología de Charlie Parker, tal vez no hubiera escrito el cuento. Porque estaba muy perdido, no encontraba al personaje.¹⁵¹

En *El perseguidor* Bruno, crítico musical y amigo de Johnny, trata de descubrir lo que hay en la mente de Johnny y su interpretación personal de la realidad que deriva de su locura: “Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones, y me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos.”¹⁵² Sin embargo este cuento no presenta un paralelismo de dimensiones reales recursivas, ni tampoco aparecen elementos fantásticos en la narración. En efecto es un cuento excepcional desde diferentes puntos de vista, si lo consideramos dentro de la producción literaria cortazariana. En efecto el cuento no presenta una estructura recursiva circular y el enfoque de la narración es la experiencia vital del protagonista. Según esta perspectiva *El perseguidor* se destaca de *Los buenos servicios*, otro cuento que no presenta ninguna situación o detalle fantástico. De hecho, mientras en *Los buenos servicios* hay una actuación excelente que casi llega a ser una realidad separada de la contingente, en *El perseguidor* ni se alude a la existencia de una realidad alternativa, solamente a la locura del protagonista que le permite alejarse de su condición de miseria extrema. Pero esa locura no envuelve a los demás personajes: si Mme. Francinet logra convencer a todos, hasta sí misma, de la realidad de su actuación en *Los buenos servicios*, en *El perseguidor* el único personaje “perseguido” por sus alucinaciones y sueños delirantes es el protagonista. Por lo tanto, dicho cuento puede

¹⁵⁰ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p.55-56.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵² Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit, p. 315.

considerarse único y particular, un homenaje especial que el autor quiso dedicar al músico estadounidense. Muy diferente es el caso del último cuento de la serie intitulado *Las armas secretas* que cierra la colección y que, significativamente, es el título también de la misma colección. Este cuento presenta unas características estructurales y conceptuales similares a las presentes en *Cartas de mamá*: la recursividad de la dimensión temporal (el pasado que vuelve y nunca desaparece por completo) y el elemento fantástico que se da a través de un personaje preciso. *Las armas secretas* presenta una situación ambigua desde el principio: Michèle y Pierre están comprometidos pero cada vez que Pierre intenta acercarse a Michèle ella lo rechaza. Al mismo tiempo Pierre experimenta unos frecuentes *déjà vu* que lo hacen sentir raro, como si su personalidad se estuviera modificando. A lo largo de la narración el lector se da cuenta de que el espíritu de un soldado alemán que violó a Michèle hace siete años, y que fue justiciado por los amigos de la mujer, posee completamente a Pierre y tiene la intención de dañarle nuevamente a Michèle. La superposición de las personalidades de Pierre y del soldado alemán desvela a lo largo del cuento la complejidad de la situación con la que Pierre y Michèle tienen que enfrentarse. Sin embargo, dicha superposición no tiene la función de introducir un elemento fantástico dentro de la cotidianeidad, sino que se limita a provocar la esquizofrenia insólita del protagonista, insólita porque deriva de la presencia concreta del difunto en su mente. Es decir, el elemento insólito no se da en todo el cuento, sino que afecta directamente solamente a un personaje y se introduce en la narración disimuladamente, tal como observa Abelardo Castillo:

Según una técnica en la que Cortázar es maestro, lo extraordinario, lo imprevisible -el fantasma- se introduce solapadamente en el relato. A diferencia de “Cartas de mamá” aquí llega no por la tácita aceptación de los personajes, sino a pesar de ellos. Al principio es una pertinaz, aunque vaga reminiscencia de cierta ciudad alemana donde Pierre nunca estuvo; más tarde, el preciso recuerdo de una casa -la escalera, el pasamanos, la bola de cristal del pasamanos-; finalmente: el vértigo. Una fuerza oculta, un arma secreta, que se apodera de su voluntad, la desplaza, lo utiliza como instrumento y consume su poderoso designio vengativo.¹⁵³

¹⁵³ Abelardo Castillo, *Las armas secretas*,
http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/incastillo.htm?200710, 10/01/2007.

En *Cartas de mamá* la situación es similar, porque en la vida de los protagonistas reaparece un personaje que debería de estar muerto. Pero en este caso su reaparición afecta la vida de todos sus parientes, cambia la realidad por completo. Por lo tanto, se prefiere escoger *Cartas de mamá* para un estudio detallado porque este cuento presenta, a diferencia de *Las armas secretas*, una inclusión total de una realidad alternativa, (simbolizada por la reaparición del difunto) a la realidad concreta. El cuento representa así la circularidad sistémica inacabable del binomio fantástico/real tras la descripción de la coexistencia de las dos dimensiones.

3.1: *Cartas de mamá: Coexistencia de fantasía y realidad.*

Cartas de mamá es el primer cuento de la colección *Las armas secretas*. A diferencia de los cuentos que analicé en el segundo capítulo *Cartas de mamá* es relativamente largo: en la edición Galaxia Gutemberg ocupa un espacio de casi veinte páginas. Esta característica es particularmente interesante si consideramos el hecho de que este cuento refleja a través de su estructura y contenido la circularidad de la dimensión real. En efecto, el relato se desarrolla lentamente, gracias a unas descripciones largas y minuciosas. El elemento fantástico se introduce en la realidad cotidiana de golpe pero la afecta y la modifica solapadamente y disfrazadamente. En *Cartas de mamá* no hay nada de la narración concitada de *Continuidad de los parques* o *El río*: la situación insólita va creándose gradualmente, hasta llegar al final chocante del cuento. Por lo tanto, este cuento es un ejemplo de cómo una narración bastante larga puede desvelar la estructura circular de la realidad sin presentar dos situaciones recursivas, sino más bien introduciendo un elemento insólito que modifica una realidad calma, aparentemente normal y lineal. La particularidad de *Cartas de mamá* reside en el plácido desarrollo de la situación narrativa y en el descubrimiento de la estructura verdadera de lo real a través de la introducción en la narración de un elemento fantástico, tal como observa Graciela De Sola:

El primer cuento, *Cartas de mamá*, muestra cómo la presencia de un hermano muerto se va instalando en la vida de un joven matrimonio, objetivando una realidad que estaba latente entre los dos. La vida habitual, psicologías aparentemente simples, sufren una transformación antes oscuras fuerzas imposibles de dominar [...].¹⁵⁴

La transformación de la cual habla Graciela De Sola no se refiere solamente a la vida de los protagonistas, sino también a toda la dimensión real en general. El cambio total que se verifica en la vida de los protagonistas simboliza la transformación total de una realidad que si antes era lineal, llana, ahora es completa, circular y recursiva. Dichos protagonistas hacen parte de la misma familia: Luis y Laura viven en París y reciben de vez en cuando una carta de la mamá de Luis que sigue viviendo en Buenos Aires. Antes de casarse con

¹⁵⁴ Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, ob. cit., p. 53.

Luis, Laura era la novia de su hermano enfermizo, Nico. Después de la muerte de Nico se celebró la boda entre Laura y Luis, pero nunca se olvidó al difunto, tal como para Luis es todavía imposible no sentirse culpable por haberse casado con la ex novia de Nico. Un día, al recibir una carta de su mamá, Luis se da cuenta de que ella habla de Nico como si é estuviera todavía vivo. Preocupado por el estado mental de mamá y por la eventual reacción emotiva que la lectura de la carta podría provocar en el ánimo de Laura, Luis se propone destruir la carta y olvidar lo sucedido. Pero las cartas de mamá siguen llegando y Nico sigue apareciendo en sus descripciones. La tensión entre Laura y Luis se vuelve inaguantable y finalmente Luis le enseña a Laura las cartas de mamá. La pareja, claramente turbada por el estado mental de la mujer, empieza a tener problemas: Luis siempre está nervioso y Laura se cierra en sí misma. Poco a poco los dos se dan cuenta de que quizás mamá no esté loca, quizás Nico de veras haya vuelto. A finales del cuento llega una carta en la que mamá le comunica a la pareja que Nico llegaría a París y el horario preciso de su llegada. Laura y Luis van a la estación de trenes separadamente, cada uno sin saber que el otro está haciendo lo mismo. Llega el tren, pero entre los pasajeros solamente hay un hombre que se parece vagamente a Nico. Laura y Luis vuelven a su casa y en seguida entienden que estuvieron en el mismo lugar al mismo tiempo y por la misma razón. El cuento termina con los dos que observan cuánto Nico ha adelgazado desde la última vez que lo vieron. La narración se cierra así, ambiguamente, por eso el final resulta ser tan chocante para el lector. No se nos da conocer si Nico verdaderamente reapareció o si Luis y Laura deciden aceptar la existencia de un fantasma que no los deja tranquilos, o si la madre de Luis está loca: la narración queda completamente suspendida. Sin embargo, la última frase del cuento, pronunciada por Laura: “Uno va cambiando...”¹⁵⁵ me parece ser significativa si se la considera dentro de una óptica sistémica. En efecto dicha frase adquiere un significado preciso en el momento en que el lector empieza a considerar todo el cuento como un sistema circular y recursivo. Todo sistema, para conservar su naturaleza y equilibrio, utiliza tanto su tendencia omeostática (su autoreferencialidad) como su capacidad de renovación. En este sentido la frase de Laura alude claramente a la renovación constante y recursiva del sistema-realidad, renovación que se ve simbolizada en el cuento por el devenir de la narración,

¹⁵⁵ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 269.

por el desarrollo del cuento mismo. Por lo tanto, el final del cuento queda abierto porque evoca explícitamente la capacidad de renovación del sistema-cuento que comprende infinitas posibilidades explicativas, aun las más insólitas como la existencia del espectro de un hermano difunto. *Cartas de mamá*, entonces, expresa una profunda y sincera búsqueda de la verdad operada por el autor del cuento, la verdad de lo real. En el ensayo de Peter Standish *Understanding Julio Cortázar* hay una afirmación muy importante que pone en evidencia el objetivo comunicativo del cuento. El crítico inglés afirma que uno de los objetivos principales del cuento es poner en evidencia metafóricamente la imposibilidad del lenguaje de explicar los aspectos más recónditos de la dimensión real, y por lo tanto el lenguaje, a menudo, llega a ser un obstáculo para la búsqueda de la verdad:

This story is told by a self-conscious third-person narrator, who frequently refers to his search for the truth. Self-deception (by characters and writers) is involved. Truth is subjectively perceived. Reality, it seems, is not only made up of what is tangible or visible or linguistically expressible. The return of Nico is a fiction embedded in other fictions.

Si la vuelta de Nico es una ficción, el fruto de la fantasía de una mujer enferma (la madre de Luis), la existencia pacata, sin problemas de Luis y Laura es ficción también, una falsa actuación. La reaparición de Nico, tan absurda a principios de la narración, tiene como objetivo principal la destrucción de las falsedades y de las mentiras que fueron instaurándose en su familia después de su muerte. Su reaparición indirecta (porque Nico personalmente nunca aparece en el cuento) opera en la narración una inversión conceptual reveladora: si a principios parece ser increíble y se ve rechazada por sus familiares, a finales no sólo los protagonistas la aceptan, sino que empiezan a considerar absurdo lo que antes era un dato inequívoco: su existencia vacía. Entonces a lo largo de todo el cuento el espectro de Nico adquiere un papel mucho más realista que lo desarrollado por los demás personajes, porque es él quien desvela la verdad y pone en evidencia el aspecto oscuro de la realidad de su situación familiar: el sentido de culpa de su hermano Luis, el remordimiento de Laura y la soledad de mamá. En el artículo *Las armas secretas* Abelardo Castillo subraya la importancia que los fantasmas en general adquieren en las obras de Cortázar por ser fundamentalmente criaturas realistas, y en particular el rol del fantasma de Nico en *Cartas de mamá*:

Y los “fantasmas” de Cortázar son realistas: se integran a la dinámica histórica; son -para decirlo con el título de un libro reciente y cotidiano- fantasmas “de por aquí nomás. Actúan, como es lógico -lógico dentro de una ilógica fantasmal del siglo XX- en un mundo nuestro, en un París con trolebuses, afiches de coca-cola y cercano a Buenos Aires por virtud de la correspondencia transatlántica. Y es justamente a causa de la correspondencia transatlántica que los personajes de “Cartas de mamá” intuyen que París, el mundo nuestro, los trolebuses, son dudosamente razonables: las cartas de mamá han empezado a mencionar a Nico. Y el misterio hace trepidar al concreto hombre del portafolio. Porque, claro, Nico ha muerto, hace mucho, en Buenos Aires. Y no es posible que un muerto mande saludos, ni que venga a París. Debe ser un error de Mamá; tiene necesariamente que ser un error de mamá. ¿Necesariamente?... La precisión de este cuento nos parece magistral, y, aunque de pronto hayamos recordado a las dos veces inmortal Ligeia, no pierde por ello su originalidad.

El fantasma de Nico tiene un rol fundamental a lo largo del cuento, porque ayuda a Luis y a Laura a abandonar sus secretos, sus farsas y sus disimulos. Un aspecto muy interesante del cuento es que el fantasma de Nico utilice como vehículo a la madre para reaparecer. El papel de la madre resulta ser ambiguo e aparentemente inexplicable, de hecho es imposible para el lector determinar si la mujer está enferma o menos. Sin embargo, su papel es muy importante también, porque la madre es el único personaje en el cuento que está dispuesto a aceptar la reaparición de Nico sin preguntarse el porqué de tan increíble vuelta. En el ensayo intitulado *Mothers, Lovers and Others* Cynthia Schmidt-Cruz hace una observación importante para la interpretación de *Cartas de mamá*. De hecho la autora demuestra que si nos basamos en unos parámetros lógicos tradicionales para explicar la conducta de la madre a lo largo del cuento, nos damos cuenta de que es posible explicarla solamente parcialmente. Tal como sugiere la crítica, el lector puede utilizar como llave interpretativa un binomio de categorizaciones opuestas: madre loca/madre sana. Cada una de estas categorizaciones alude claramente a una actuación consecucional que una madre loca y una sana tienen que tener. En efecto, según las convenciones sociales, se puede esperar de todo de una madre loca, hasta que busque su venganza personal tras la destrucción psicológica del hijo, mientras que una madre sana y consciente de sus acciones tendría que sacrificarse completamente para el bienestar interior de sus hijos:

Thus, the ultimate message we can glean from the attempt to recover the maternal subtext seems to be that the only way mamá could manifest her desire for revenge was under the guise of insanity, or alienation from herself. On a symbolic or

metalevel, this corresponds to how society would categorize her actions – only a crazy mother would engage in the premeditated destruction of her son, sane mothers do all they can to save their children, sacrificing their desire to the well-being of the child.¹⁵⁶

Como el cuento no comenta sobre la condición psicológica de la madre el lector puede decidir si prefiere clasificar su comportamiento como normal o enfermo. Pero resulta evidente que si decidimos considerar a la madre como normal, otros detalles del cuento siguen siendo inexplicables. En efecto, si la madre estuviera loca, y por lo tanto tuviera alucinaciones, Laura y Luis no podrían ver a Nico y reparar en lo flaco que está. Por otro lado, si consideramos a la madre como una persona perfectamente normal que dice la verdad resulta imposible explicar de dónde reapareció Nico y porqué la madre considere su reaparición un acontecimiento normal. Si razonamos sobre el contenido y el desenlace argumental de la narración nos damos cuenta de que la historia contada quiere poner en evidencia el hecho de que toda categorización no sólo no sea útil para explicar la complejidad de la vida real y de las relaciones humanas, sino que también impida al hombre aceptar por completo la dimensión real con todas sus diferentes facetas. Por esta razón si intentamos clasificar la actuación de la madre, de todos modos es imposible explicar la situación que va creándose a medida de que nos acercamos al final del cuento. Como observan Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni en su obra *Idee perfette* las categorizaciones tienen una estructura lineal porque derivan de la estructura de su forma expresiva, la definición, que tiene su origen en el lenguaje:

La nostra capacità de classificazione non ha caratteri di continuità, bensì è discreta, per blocchi, e la difficoltà si incontra nel momento in cui dobbiamo passare da una categorizzazione all'altra, per cui dobbiamo “saltare”, e decidere talvolta in modo del tutto arbitrario l'appartenenza di qualcosa ad una qualsivoglia categoria anche se non ne corrispondono tutte le caratteristiche necessarie a tale classificazione.¹⁵⁷

Al contrario la vida es sinónimo de constante renovación y transformación. El cuento entero es una metáfora de la dimensión real y vital. De hecho, en el momento preciso en

¹⁵⁶ Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers and Others. The Short Stories of Julio Cortázar.*, New York, State University Press, Albany, 2004, p. 53.

¹⁵⁷ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob.cit., p. 90.

que el lector cree haber encontrado una explicación a la extraña situación descrita en el cuento, descubre que hay otro particular que es imposible de explicar, que no cabe en ninguna definición lógica, en ninguna categorización: la presencia de Nico en las cartas de mamá no puede explicarse de ninguna manera. En otras palabras, resulta imposible definir exactamente quien es Nico en el cuento. Mientras es posible encontrar una definición precisa para la situación de Luis y Laura (un matrimonio aburrido) o para la situación de mamá (la soledad de una anciana viuda), la posición de Nico es imposible de calificar, escapa de cualquier categorización porque Nico es el único personaje que hace posible que la verdad de lo real irrumpa en la vida de los demás personajes. Nico (o su fantasma) hace sí que la dimensión real se dé en todas sus facetas, sin mentiras o hipocresías. Poco importa no saber si de verdad existe o no existe, si ha vuelto o no. Lo que importa es el hecho de que para mamá exista y el efecto trastornador que tiene en la vida de los protagonistas. En el ensayo *Idee Perfette* Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni explican lo peligroso que puede ser caer víctima de los prejuicios y de sus agrupaciones conceptuales, o sea las categorizaciones, porque no nos permiten ver todas las posibilidades de lo real. En efecto, como explican los terapeutas, hay una gran diferencia entre realidad empírica y categorizaciones: mientras la primera es creativa, en constante renovación, las categorizaciones son un producto de la mente humana, artificios limitados:

Tutte le categorizzazioni sono letti di Procuste perchè la commensurabilità tra elementi di realtà e categorizzazioni è sempre una forzatura, una creazione di senso. È come riconoscere quando una persona è figlio e quando non lo è; al di là del dato biologico, e dell'importanza che questo rapporto ha in psicologia, figlio o non figlio rappresenta una convenzione, che noi creiamo e distruggiamo in funzione delle nostre intenzioni e convenienze familiari, per cui può essere "più figlio" una persona fisicamente morta che vive nel ricordo di una madre, che una persona viva non riconosciuta dai genitori, o può esserlo di più un figlio adottivo rispetto ad un figlio naturale.¹⁵⁸

Si se considera el cuento como un sistema circular que refleja el sistema-realidad es posible explicar la historia contada que aparentemente no tiene solución. En efecto lo importante no es entender lo sucedido o el porqué de las cosas, sino el efecto concreto

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

que éstas producen en la vida de los personajes. Lo que interesa del cuento es su poder trastornador, el cambio total que un solo personaje (que tampoco sabemos si existe o menos) opera en la vida de los demás. Como se observó en el primer capítulo según la epistemología sistémica cada elemento del sistema es funcional al mantenimiento del sistema del cual hace parte. Entonces, si consideramos el cuento como un sistema literario, consecuentemente el lenguaje, el estilo y el contenido utilizados para su creación resultan ser sus funciones fundamentales. Cada una de estas funciones es a su vez un pequeño sistema. Aquí interesan específicamente las funciones a servicio del micro-sistema contenido: personajes, ambientación, acciones, sentimientos, situaciones, actuaciones son fundamentales porque sin ellos el cuento no existiría. Pero si intentamos explicar el porqué de una situación precisa, las razones de una actuación particular quizás logremos descubrir su sentido, pero éste seguramente no nos ayudaría para entender el significado general del cuento. Consecuentemente, lo que importa no es tanto encontrar una explicación precisa para el comportamiento de un personaje, o para la aparición o desaparición de otro, sino descubrir el *efecto* que acciones y acontecimientos tienen sobre la historia para entender el verdadero significado del cuento, su esencia, que representa el punto central desde el cual se origina el sistema. Intentar explicar la situación paradójal presentada en el cuento, es decir, la reaparición ambigua de un hermano muerto considerado vivo por la madre (y al final también por el hijo y su mujer) significa caer en la trampa de las definiciones lingüísticas y, por lo tanto, de las categorizaciones. De hecho, las paradojas no pueden explicarse según una lógica tradicional, unívoca, cuyo instrumento fundamental es el lenguaje. En el ensayo *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione* Antonella De Laurentiis pone en evidencia el hecho de que la imposibilidad de explicar las paradojas lógicamente se demostró científicamente durante la primera década del siglo XX. Como observa la estudiosa, Cortázar expresó siempre un profundo interés hacia el argumento:

Nel 1931, in un libro intitolato *Sulle proposizioni formalmente indecidibili dei "Principia matematica" e di sistemi affini*, il matematico Kurt Gödel espone per la prima volta, in modo completo e sistematico, i risultati delle sue ricerche sulla coerenza interna dei sistemi formali. Prima che Gödel denunciassse la fatale incompletezza di qualsiasi sistema formale, si riteneva che paradossi come quello di Epimenide affettassero solo sistemi non rigidamente formalizzati e, tra questi,

la lingua in particolar modo. È difficile ipotizzare quali fossero le conoscenze dirette di Cortázar relativamente a formulazioni logico-matematiche di questo tipo, di quali testi, tecnici o divulgativi fosse in possesso o a conoscenza; tuttavia il fatto che gli equivalenti grafici di queste problematiche lo affascinarono enormemente è un segnale chiaro del suo interesse per l'argomento. Il problema che sta alla base di questo tipo di costruzioni è infatti relativo alla possibilità di assegnare un significato univoco a ciò che si presenta come nonsenso, vale a dire come proposizione indecidibile.¹⁵⁹

Personalmente creo che el hecho de que la mayoría de los cuentos de Cortázar presenten una situación paradójica no es casual. En los capítulos precedentes se presentó y analizó la noción según la cual lo paradójico hace parte de la realidad en relación a las obras del escritor argentino. La presencia de paradojas de diferentes tipos y niveles en las obras de Cortázar es significativa porque expresa la voluntad por parte del autor de representar no sólo la verdadera estructura de la dimensión real, sino también todos los aspectos que la componen. Para explicar la manera en que lo fantástico se manifiesta en el cuento me parece importante proponer nuevamente una reflexión de Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni que aparece en la obra *Idee perfette*. Los terapeutas afirman que la paradoja tiene su origen en la separación conceptual de dimensión abstracta y dimensión concreta. Cuando separamos las dos dimensiones sin tener en cuenta el hecho de que la una se origine en la otra nos encontramos frente a una paradoja:

L'autoreferenzialità è insita nel linguaggio, dove ogni parola tende ad essere astrattizzata per essere sacralizzata e resa vera nel suo significato, eterna, ma subito dopo ha bisogno di essere verificata empiricamente e di prevedere cose che la convalidino. La bellezza fa vedere cose belle, e queste cose belle devono essere continuamente viste per pensare alla bellezza in astratto, e tutto ciò, come vedremo, è una conseguenza della struttura del linguaggio. Quando separiamo questi due aspetti, l'astratto dal concreto, entriamo nel paradosso perchè li riteniamo opposti, e non ci accorgiamo che questa è un'esigenza solo logica, razionale.¹⁶⁰

Parafraseando la afirmación de Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni se podría afirmar que lo paradójico en *Cartas de mamá* deriva de la pretensión del lector de considerar la dimensión concreta del cuento (la muerte de Nico y la existencia aburrida de los demás personajes) separada de la abstracta (el hijo que sigue vivo en la mente de su madre y en

¹⁵⁹ Antonella De Laurentiis, *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, ob. cit., p.51-52.

¹⁶⁰ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob.cit., p. 85.

sus cartas), sin tener en cuenta que las dos son ligadas indisolublemente por una relación consecucional recursiva, como Nico nunca hubiera podido reaparecer si antes no hubiera muerto y sus familiares nunca hubieran podido aceptar su reaparición si antes él no hubiera vivido. En otras palabras, lo paradójico, lo inexplicable del cuento adquiere un significado preciso si lo consideramos dentro de una dimensión sistémica, recursiva y circular. El mensaje intrínseco del cuento es que dimensión fantástica y dimensión real coexisten dentro de la dimensión real porque lo fantástico es un vehículo que el escritor-narrador utiliza para desvelar lo que nuestros prejuicios, nuestras obsesivas clasificaciones y categorizaciones nos impiden ver. Durante la entrevista a Omar Prego Gadea el mismo Cortázar declara que él considera lo fantástico como vehículo para una pura constatación de la realidad:

Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaban la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama neofantástico. Es decir, no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura llamada gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes. No, claro, lo fantástico moderno es muy diferente.¹⁶¹

En el cuento la madre (después también Laura y Luis a finales) superan el prejuicio según el cual es imposible que un muerto siga siendo vivo, tras la aceptación total no sólo de la reaparición del difunto, sino también de la ambigüedad de dicha reaparición. El vínculo familiar con el difunto es tan fuerte que éste juega un papel fundamental en su familia aunque esté muerto, a través de su fantasma. Tal como explican Leonardo Piasere y Piergiorgio Solinas en su obra *Le culture della parentela e l'esogamia perfetta* los confines de la parentela son muy relativos:

La parentela non è un dogma, è un fatto simbolico la cui esistenza deve essere dimostrata empiricamente, e dal momento che i fatti simbolici sono sempre incommensurabili, essi sono sempre traducibili parzialmente. Chiedersi se la

¹⁶¹ Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, ob. cit., p. 89.

parentela esiste o non esiste significa cadere nel tradizionale modo di giudicare bivalente.¹⁶²

Nico sigue vivo, es un componente activo de la familia, porque sus familiares siguen considerándolo así. Poco importa que físicamente esté muerto. La actuación de los personajes simboliza la aceptación que todo individuo debería tener de los aspectos más oscuros, ambiguos e inexplicables de la dimensión real. En *Cartas de mamá* Luis acepta completamente al hermano difunto a finales del cuento, tal como la madre lo hizo al principio. Respondiendo a las palabras de Cortázar antes citadas, Omar Prego Gadea hace una observación importante que pone en evidencia la aceptación de la realidad en las obras de Cortázar:

*Yo he estado anotando lo más cuidadosamente posible los temas o asuntos de tus cuentos y encuentro, en primer lugar, una serie de elementos que vuelven de manera obsesiva aunque literariamente son tratados en distintos planos, es decir, no son repetitivos. Y uno de esos elementos es lo que yo llamaría un desplazamiento que nos coloca frente a una fisura de la realidad, a través de la que percibimos otra realidad, otro orden de cosas, una serie de leyes que no son menos rigurosas de las que rigen en lo que llamamos el mundo real. En Bestiario, por ejemplo, el elemento fantástico no es el tigre, sino la aceptación natural de la presencia del tigre en la casa.*¹⁶³

En *Cartas de mamá* lo fantástico para el lector no es la reaparición de Nico, sino la aceptación natural de su presencia ambigua. El lector espera a que los personajes encuentren una explicación lógica para la vuelta del difunto, pero no lo hacen: deciden aceptarla en toda su vaguedad porque les permite elaborar un luto que nunca elaboraron antes, y cambiar su existencia monótona y triste. Entonces, resulta evidente cómo lo fantástico en *Cartas de mamá* es un instrumento para explorar y lograr aceptar la realidad. Por lo tanto, fantasía y realidad coexisten abiertamente en este cuento dentro de la dimensión real porque la una es el reflejo de la otra y viceversa: lo real es la base para la creación del elemento fantástico (el fantasma de Nico existe porque antes de morir vivió) y el elemento fantástico permite explorar los aspectos escondidos de lo real (el fantasma de Nico hace sí que los demás personajes cuestionen su existencia).

¹⁶² Leonardo Piasere, Piergiorgio Solinas, *Le culture della parentela e l'esogamia perfetta*, Roma, CISU, 1998, p. 154.

¹⁶³ Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, ob. cit., p. 89.

CAPÍTULO IV

QUEREMOS TANTO A GLENDIA.

La colección de cuentos *Queremos tanto a Glenda* se publicó cuatro años antes de la muerte de Julio Cortázar, cuando el escritor ya había alcanzado su madurez artística. Por lo tanto estos cuentos presentan unas características muy diferentes de los cuentos que Cortázar escribió a finales de los años cincuenta y al principio de los sesenta, por ser representativos de una etapa diferente en la vida del escritor. Los diez cuentos protagonistas de *Queremos tanto a Glenda* parecen ser más maduros si los comparamos con los anteriores, en el sentido de que parecen ser más reflexivos y reconcentrados sobre la condición humana y lo social en general, y la condición personal del autor en particular. El hilo conductor de las historias protagonistas de dicha colección es la violencia y sus diferentes formas de expresión. En el ensayo *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas* Miguel Herráez pone en evidencia el carácter pensativo de dichos cuentos, que parecen constituir una reflexión profunda sobre la vida como preparación a la muerte:

Aunque hemos señalado la permanente escalada política de Cortázar y el tiempo menor que le dedicaba a la literatura, hay que subrayar cómo, de cualquier manera, la escritura de ficción fue abriéndose sitio y así, en 1980, tendrá listo un nuevo volumen de cuentos, *Queremos tanto a Glenda*. [...] La cartografía cortazariana invade el núcleo de todos, esa cartografía que superficialmente sería el sueño, el tiempo, la música o los gatos, pero que en un plano de mayor calado llegaría también al enfoque crítico y al registro éticista. De nuevo, la indagación en los intersticios de la realidad y el hecho que anula su frontera con la fantasía, lo que produce confusión y hace que se tambalee el suelo que nos sostiene. Se ha señalado en este libro la fascinación de Cortázar por la inmovilidad [...]. El planteamiento sería la opción de Cortázar no de encontrarse a ambos lados de la vida, como hizo e el cuento “Axolotl”, sino el de decantarse por la pasividad que es la muerte.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim Diputació de Valencia, 2001, p. 240.

Un análisis detallado de los cuentos que Julio Cortázar escribió durante la última fase de su existencia me parece imprescindible para completar un estudio de su producción cuentística. Por lo tanto uno de los objetivos del presente capítulo es la exploración de la etapa final del recorrido literario del escritor argentino, tras la comparación de sus últimos cuentos con los anteriores. Otro elemento fundamental, que se presentará en la segunda parte, es demostrar que aunque la mayoría de los cuentos presentes en *Queremos tanto a Glenda* no son lo más representativos de una circularidad intrínseca a la narración breve cortazariana, sin embargo dicha colección contiene dos cuentos muy significativos según la óptica sistémica: *Orientación de los gatos* y *Queremos tanto a Glenda*. El primero funciona como un verdadero sistema de símbolos y pone en evidencia la importancia que el amor adquiere para la formación de las relaciones humanas. El segundo demuestra cómo los valores y axiomas que constituyen la base fundamental para la agregación de unas personas y la creación de un sistema (en este caso específico, un club de fanáticos) a veces pueden llegar a ser peligrosos, tanto para la existencia de sus componentes, como para la vida de los individuos externos al sistema. Una característica común a todos los cuentos que hacen parte de *Queremos tanto a Glenda* es cierto pesimismo, un sentimiento de desconfianza general hacia la realidad que se expresa de manera muy diferente según el tipo de historia contada. Dicho pesimismo depende en gran parte de la situación política y social terrible que fue desarrollándose en la Argentina a finales de los años setenta del siglo XX y que el escritor se propone representar en esta colección de cuentos. La dictadura de Videla, la represión de las libertades, la violación de los derechos humanos, la tortura y los desaparecidos son solamente algunos de los acontecimientos horrorosos que empujaron a Cortázar a escribir cuentos como *Recortes de prensa* y *Graffiti*. En la introducción a la antología intitulada *Julio Cortázar. New Readings*, Carlos Alonso observa la importancia de lo político en su obra, aunque escondido detrás de cierta ambigüedad narrativa, y el hecho de que éste raramente fuera separado de una fuerte valoración ética de la condición humana tanto psicológica como social:

I have already suggested that the articles which concern themselves with the question of the political in Cortázar are complemented by those which address the inscription of ethical considerations in his works. The essays grouped under both

categories are arguing that there exists in Cortázar a desire to claim a space for ambiguity and suspension in the face of the commonly understood axiological demands of both politics and ethics.¹⁶⁵

Lo político y lo ético en Cortázar se dan entonces muy frecuentemente en sus obras, tanto separadamente como contemporáneamente. Un aspecto interesante de *Queremos tanto a Glenda* es el hecho de que los cuentos de esta colección tengan como protagonistas conceptuales tanto un ambiguo panorama político (por ejemplo cuentos como *Recortes de prensa* o *Graffiti*) como un enigmático planteamiento de una profunda cuestión ética, como resulta evidente en cuentos como *Anillo de Moebius* o *Tango de vuelta*. Estos dos aspectos se mezclan en algunos cuentos, como por ejemplo en *Graffiti* donde se cuestiona la existencia o menos de una ética política y social en el ejercicio de la violencia cumplida por el sistema dictatorial de Videla. En otros cuentos, como por ejemplo *Anillo de Moebius*, el problema ético de la violencia está presente y se da en todo su dramatismo, pero no se conecta con el tema político, sino con un problema moral tanto individual como social: la violación de las mujeres y la perpetuación de la violencia. En efecto, tal como afirma Aníbal González en su artículo dedicado al estudio del cuento *Recortes de prensa* e intitulado “*Press Clippings*” and Cortázar’s *Ethics of Writing* Julio Cortázar es esencialmente un escritor ético, especialmente en la segunda fase de su producción literaria, y el problema de lo ético en sus cuentos es una cuestión personal, es decir, que tiene que ver con la dimensión humana:

Instead of commandments and principles, this ethics of writing formulates questions – questions for which there are no simple, dogmatic answers, such as: What does it mean to be a writer in countries where the vast majority of the population is illiterate? Does fiction writing tend to be complicitous with the sources of social and political oppression or is it, on the contrary, an inherently subversive, antiauthoritarian activity? Can one truly write “beyond good and evil” or does all fiction contain implicit moral judgement? Like many of his counterparts in the Spanish American narrative “boom”, Julio Cortázar attempts to answer some of these questions in his works of the 1970s and early 1980s. [...] However, unlike these writers’ more distanced and ironic stance, in Cortázar the search for an ethics of writing is frequently presented as a gut-wrenching, intimate experience, similar in scope and intensity to a religious conversion. A

¹⁶⁵ Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 9.

conveniently brief but richly suggestive example is his late short story, “Press Clippings”, collected in *We Love Glenda So Much and Other Stories* (1981).¹⁶⁶

Lo ético para Cortázar es un valor fundamental que se basa en una esmerada búsqueda de una moral individual que se reflejará en el panorama político y social. Los cuentos de *Queremos tanto a Glenda* son particularmente significativos desde este punto de vista, porque los acontecimientos dramáticos que ocurrieron durante la época dictatorial en la patria de Cortázar afectaron intensamente al escritor y lo empujaron a analizar profundamente tanto la ética individual y social conectándolas con la situación política contingente. El resultado son unos cuentos aún más verosímiles de los cuentos de las colecciones anteriores, porque representativos no sólo de una dimensión real personal del hombre, sino también de las repercusiones sociales que derivan de las ideas y de los sentimientos humanos. Los cuentos que hacen parte de *Final del juego* tienen como objetivo principal la reproducción simbólica de la estructura de la dimensión real; dimensión que, como se ha visto en el capítulo II es fundamentalmente sistémica y por lo tanto circular y recursiva. Los cuentos que pertenecen a *Las armas secretas* conectan dicha dimensión al sistema de relaciones humanas del cual el hombre hace parte: las relaciones familiares (por ejemplo en *Cartas de mamá* y *Los buenos servicios*) y las amistades (lo cual se puede observar claramente en *El perseguidor*). Además, en *Las armas secretas* Cortázar presenta las posibilidades expresivas que el hombre posee para reproducir los aspectos más recónditos de su ser a través de la fotografía y la música. Como resulta evidente, en estas dos colecciones el protagonista principal es el ser humano y la dimensión real dentro de la cual se desarrolla su existencia. Es decir, los cuentos se enfocan principalmente en lo individual. En *Queremos tanto a Glenda*, la representación de la dimensión real se amplifica para llegar a ser no sólo una representación de lo real individual, sino también de lo real colectivo, de lo social y de sus implicaciones morales. Aunque no siempre los cuentos presentan una estructura circular, el desdoblamiento de la dimensión real se da en todas las narraciones. Lo diferente en *Queremos tanto a Glenda* es que la presentación de dos realidades distintas no siempre debe de considerarse en su significado inmediato simbólico, o como representativo de la estructura de la dimensión real, sino como operación literaria

¹⁶⁶ Aníbal González, “Press Clippings” and Cortázar’s Ethics of Writing, en *Ibid.*, p. 238.

metafórica que refleja diferentes problemáticas que afectan América Latina, tal como afirma Ana María Amar Sánchez en su artículo intitulado *Between Utopia and Inferno (Julio Cortázar's version)*:

The binary play that Cortázar exploits in almost all of his work has been read as his own private system for exploring the relationship between two different settings, two worlds, two types of reality, and so on. However, this condition of duality takes on a very distinct inflection when we separate it from the fantastic or the metaphysical. Although there can be no doubt that these elements constitute a good part of Cortázar's writing, I believe that this binary play, as set forth in his works, allows us to place at least part of his production within an entire body of Latin American texts, all of which share a different problematic. Thus Cortázar's work is not really about his own way of approaching the fantastic or a typical Argentine author's way of resolving the relationship between Buenos Aires and Paris, or even about the dilemmas of a *porteño*; rather, it belongs to a type of writing that debates, defines and constructs the representation of the image that is "Latin America".¹⁶⁷

Si se tiene en cuenta la observación de Ana María Amar Sánchez, al leer *Recortes de prensa* el lector puede detectar la presencia de dos series de historias, la una dentro de la otra, tal como observa Aníbal González en el ya mencionado artículo "Press Clippings" and Cortázar's Ethics of Writing: "Press Clippings contains two sets of stories, one placed inside the other. The first set comprises the story "Press Clippings", in *We Love Glenda So Much and Other Stories*, written by Julio Cortázar, and the text Noemí writes to accompany the sculptor's works, which is contained in "Press Clippings" and is essentially coextensive with it."¹⁶⁸ Esta serie de historias tienen origen en dos artículos periodísticos. Al principio Cortázar informa al lector que el primer artículo es real, mientras que el segundo es imaginario. O sea, la presencia del binomio real/imaginario se vislumbra también en un cuento que, por el tema tratado, no puede considerarse un cuento estrictamente fantástico. Cabe resumir la historia presentada en este cuento por ser particularmente significativa tanto de la combinación de lo ético con lo político antes mencionada como de las características particulares que diferencian *Queremos tanto a Glenda* de las colecciones anteriores. El narrador es Noemí, una escritora que vive en

¹⁶⁷ Ana María Amar Sánchez, *Between Utopia and Inferno (Julio Cortázar's Version)*, en Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, ob. cit., p. 20.

¹⁶⁸ Aníbal González, "Press Clippings" and Cortázar's Ethics of Writing, en Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, ob. cit., p. 240.

París y que recibe una invitación de un escultor para escribir un comentario a sus esculturas que representan la violencia sin escrúpulos que todo ser humano puede concebir e infligir a sus símiles. Tanto la escritora como el escultor son argentinos y conocen los horrores de la tortura. Noemí le enseña al escultor el artículo periodístico que es una carta de la madre de una víctima de la dictadura argentina. Luego la escritora sale de la casa del escultor. Por razones aparentemente desconocidas, pero que al final del cuento resultan ser una metáfora de la situación horrorosa que Noemí tiene que afrontar, la mujer cruza la calle y encuentra una niña pequeña que llora desesperadamente y que le dice a Noemí que su papá le está haciendo cosas raras a su mamá. Noemí es reluctante al principio pero, significativa y simbólicamente, al final se deja llevar por la niña dentro de una casa de pasillos oscuros. Allí encuentra un hombre que está torturando lentamente a su mujer quemándole la piel con su cigarrillo. Noemí golpea al hombre y le ayuda a la mujer a torturarlo. En ese momento descubre todo lo malo que puede alojar en el ser humano, se da cuenta de la recursividad terrible de las acciones violentas y de su propia rabia. Cuando vuelve a su casa le llama al escultor y le cuenta agitadamente lo que acaba de pasar y le informa de que trabajaría pronto en el texto que serviría de comentario a sus esculturas. Unos días después el escritor le llama diciéndole que en otro periódico encontró el desenlace de la historia de Noemí: una niña pequeña desapareció (pero esto pasó en otra ciudad, no en París), la policía encontró un hombre torturado hasta la muerte y piensan que su amante cometió el asesinato. Noemí sale de su casa y corre al lugar donde encontró a la niña por primera vez, pero apenas la ve la niña echa a correr. Noemí entra en un café y termina de un tirón el texto que habrá de acompañar las esculturas del artista. Como resulta evidente, *Recortes de prensa* es un cuento que se destaca del clásico cuento neofantástico cortazariano por la situación tratada, pero al mismo tiempo resume en sí todas las características de los cuentos de Cortázar: el binomio real/fantástico permanece intacto, lo insólito y/o ambiguo se dan a lo largo de todo el cuento (el lector no está seguro si la experiencia de Noemí fue real o onírica o una alucinación) y el problema ético de la recursividad de la violencia se entrelaza a lo político (la dictadura en Argentina a la cual el escritor alude implícitamente). Por estas razones, por su carácter compendioso, creo que *Recortes de prensa* representa simbólicamente toda la colección *Queremos tanto a Glenda*, una colección que, como se ha mencionado antes, es

representativa de la madurez literaria e individual de su autor. Similar a *Recortes de prensa* es el cuento *Graffiti* que, tras una tierna historia de amor, representa la violencia y los horrores de la época dictatorial, pero al mismo tiempo también la esperanza y el optimismo. Un aspecto interesante que acomuna estos cuentos similares entre sí es el hecho de que aunque se alejan de la narración cortazariana típica por lo que se refiere al tipo historia contada, sin embargo encierran en sí unas características fundamentales de los cuentos del escritor argentino, presentadas puntillosamente por Saúl Yurkievich en el ensayo *Julio Cortázar: mundos y modos*: brevedad de la narración, presencia de un elemento insólito, ambigüedad de la situación general, concitación del ritmo narrativo:

Creo que la prosa breve constituye el núcleo generador de la escritura literaria de Julio Cortázar. [...] Avezado cultor del cuento corto, sobre todo de carácter fantástico, Cortázar produjo más de un centenar de estas piezas y muchas magistrales, un corpus de excepcional vastedad que constituye la parte más leída de su obra. [...] Cortázar opta por la forma breve a fin de potenciar al máximo un mínimo de ingredientes. El diseño neto, la acabada configuración con un cierre conclusivo de la acción, lo esférico y lo autárquico (dos cualidades que el propio Cortázar les atribuye) convierten a los cuentos en prosas cerradas (retóricamente hablando). Tan autónomos resultan que su autor pretende que se autogeneran en su fuero íntimo y luego caen sobre su cabeza como cocos maduros.¹⁶⁹

Estas características, tan eficazmente presentadas por Yurkievich, se dan también en los demás cuentos de *Queremos tanto a Glenda*, aunque en éstos el elemento político desaparece. En efecto, cuentos como *Historias con migalas*, o *Texto en una libreta* nada tienen de político o social. En efecto en estos dos cuentos el autor se ocupa de la soledad y utiliza una narración cuidadosa, menos concitada y ritmada que la de *Graffiti* o *Recortes de prensa*, describiendo el entorno que envuelve a los personajes de manera muy detallada. Los acontecimientos se subsiguen con particular precisión e intensidad. El caso de *Clone* es totalmente diferente. En este cuento el escritor argentino quiere representar metafóricamente la estructura de una sinfonía musical tras las experiencias vitales de los protagonistas, que son todos músicos. Como afirma Peter Standish en el ensayo *Understanding Julio Cortázar*, en este cuento las acciones de cada personaje corresponden a diferentes movimientos musicales. La construcción estilística del cuento es extraordinaria y refleja el ápice de la madurez literaria de su autor:

¹⁶⁹ Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, ob. cit., p. 249.

Each part of “Clone” corresponds to a movement in the music, and the writing attempts to parallel the musical form of each. [...] After providing full details of the sequence of movements and the corresponding instruments, Cortázar concludes his explanatory note by saying that his musicological novel is based on an attentive reading of record sleeves and that he knows nothing about singing. “Clone”, a late story, provides an excellent example of how Cortázar’s approach to story writing had grown more self-conscious over the years.¹⁷⁰

Clone es un cuento único en toda la producción literaria cortazariana, porque intenta modelar el lenguaje de una manera tal que reproduzca la esencia de la música de Bach. Por lo tanto es muy diferente de todos los demás cuentos que hacen parte de la colección *Queremos tanto a Glenda*. Como ya se ha indicado precedentemente dicha colección tiene su enfoque fundamental en el tema de la violencia en general, su expresión y exasperación y su recursividad histórica y política. Los cuentos *Historias que me cuento*, *Anillo de Moebius* y *Tango de vuelta* tienen que ver con una forma particular de violencia, la que se liga indisolublemente a ciertas relaciones de amor. La violencia amorosa es un tema fundamental no sólo para algunos de los cuentos que aparecen en *Queremos tanto a Glenda*, sino de la toda la producción literaria cortazariana tardía, tal como afirma Cynthia Schmidt-Cruz: “The last period, corresponding to *Queremos tanto a Glenda* and *Deshoras*, qualifies the hope of the previous phase by warning us of the violence inherent in fixing desire, while recognizing that striving after insatiable desire is what constitutes the human condition.”¹⁷¹ Estos tres cuentos son los que más se parecen a los cuentos que se encuentran en las colecciones publicadas anteriormente. De hecho su estructura es sistémica, circular y recursiva, tal como los títulos *Tango de vuelta* y *Anillo de Moebius* sugieren. Además el desarrollo de la acción permanece envuelto en una atmósfera ambigua, insólita, el desenlace de la historia es enigmático y produce en el lector una fuerte tensión emotiva. Sin embargo, aun siendo similares a los cuentos de las colecciones analizadas en los capítulos II y III creo que la característica que hace posible que el lector reconozca estos cuentos como pertenecientes a la colección *Queremos tanto a Glenda* es su temática: la violencia, su expresión y desarrollo, su recursividad atemporal. Los cuentos que voy a analizar ahora presentan unos rasgos muy diferentes

¹⁷⁰ Peter Standish, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001, p. 75.

¹⁷¹ Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers and Others*, ob. cit., p. 8.

con respecto a los demás cuentos de la misma colección. De hecho, en *Orientación de los gatos* no aparecen situaciones violentas, ni hay una fuerte crítica dirigida hacia una determinada situación política. Creo que en *Queremos tanto a Glenda* se desarrolla sobre todo una problemática ética, aunque Peter Standish afirma: “The fans’ espousal of a monolithic view, their censorship of what does not please them (and especially their censorship of a form of art), their dismissal of public protests, all these things convey a sociopolitical message.”¹⁷² Escogí estos dos cuentos para un estudio más hondo porque representativos de la circularidad sistémica que se da en casi toda la producción cuentística cortazariana. *Orientación de los gatos* expresa la importancia que los valores simbólicos adquieren en la vida de los individuos, en la construcción de sus relaciones interpersonales y por lo tanto en la creación de sus sistemas de comunicación y socialización. Por lo que se refiere a *Queremos tanto a Glenda*, creo que es un cuento fuertemente metafórico porque expresa brevemente la trampa conceptual que las ideas (que constituyen la base fundamental de los sistemas de relaciones humanas) pueden provocar, dañándoles a las personas éticamente.

¹⁷² Peter Standish, *Understanding Julio Cortázar*, ob. cit., p. 59.

4.1: Orientación de los gatos: El amor, sistema de símbolos.

Orientación de los gatos es el cuento que abre la colección intitulada *Queremos tanto a Glenda*. Es un cuento que Cortázar escribió en ocasión de la exposición de las obras del artista Juan Soriano, pero es también un homenaje a Carol Dunlop, su segunda mujer. Este cuento es fundamentalmente una historia de amor, quizás una de las más desarrolladas por el escritor argentino. La historia se relata en primera persona. El narrador-protagonista está casado con Alana, una mujer que ama la vida y los gatos. El cuento se abre con la descripción de la relación especial que hay entre gato y mujer. Queda claro desde las primeras frases que el protagonista está muy enamorado de su mujer, y que le molesta el hecho de que no logre entender por completo la complicidad secreta que hay entre Alana y el gato:

Hace tiempo que he renunciado a todo dominio sobre Osiris, somos buenos amigos desde una distancia infranqueable; pero Alana es mi mujer y la distancia entre nosotros es otra, algo que ella no parece sentir, pero que se interpone en mi felicidad cuando Alana me mira, cuando me mira de frente igual que Osiris y me sonríe o me habla sin la menor reserva, dándose en cada gesto y cada cosa como se da en el amor, allí donde todo su cuerpo es como sus ojos, una entrega absoluta, una reciprocidad ininterrumpida.¹⁷³

A lo largo del cuento el protagonista describe sus intentos de llegar a comprender por completo la verdadera naturaleza de su mujer, su personalidad y los aspectos más recónditos de su ser. Él describe cómo trató de insinuarse dentro de su alma a través de la música, observándole mientras escuchaba a diferentes artistas, pero nunca pudo lograrlo, porque la esencia de la naturaleza de Alana siempre escapaba inefablemente y sigilosamente. Tal como sugiere Peter Standish en su obra intitulada *Understanding Julio Cortázar* el hecho de que la mujer se llame Alana no es casual, porque su nombre alude metafóricamente a la personalidad irreprimible de la mujer, imposible de controlar o de someter: “Alana (whose name implies *alas* [wings]) flies away from being apprehended by her husband.”¹⁷⁴ Al final el protagonista describe lo que pasó el día anterior en un museo. Había llevado a su mujer a un museo para intentar una vez más descubrir su más

¹⁷³ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob.cit., p. 881.

¹⁷⁴ Peter Standish, *Understanding Julio Cortázar*, ob. cit., p. 56.

profundo ser. El narrador describe minuciosamente los cambios de actitud de la mujer frente a cada cuadro, la intensidad de su mirada crítica, la pasión vital que se podía percibir solamente acercándosele. De repente, a finales de la galería, Alana se paró frente a un cuadro que representaba una ventana y un gato idéntico a Osiris. Quedó inmóvil, como paralizada por la imagen, sin lograr moverse. Después de un rato mira a su esposo, pero en ese instante él entendió que Alana de veras no estaba de vuelta, que su alma se había ido irrevocablemente al cuadro para preservar ese secreto que ella y Osiris compartían tan gelosamente: “De alguna manera sentí que el triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.”¹⁷⁵ Aunque el protagonista se queja durante toda la narración de la imposibilidad práctica de explorar plenamente el alma de su mujer, sin embargo (como ya se ha mencionado en el primer capítulo), a finales del cuento el lector se da cuenta de que dicha imposibilidad le molesta al hombre sólo parcialmente. De hecho, a lo largo de la narración puede percibirse la aceptación total y el respeto que el protagonista demuestra tener hacia su mujer. Éste no quiere de veras saber cuál es el secreto que Alana y Osiris comparten, porque la complicidad que une a mujer y gato es parte de la naturaleza de Alana, una naturaleza que el hombre acepta en toda su complejidad. Este respecto tan evidente y profundo hacia la mujer refleja un respecto profundo hacia todas las mujeres. Tal como afirma Cynthia Schmidt-Cruz, en sus últimos cuentos Cortázar expresa una sensibilidad hacia el ser femenino que no aparece en sus cuentos anteriores: “Numerous stories in Cortázar’s last three collections -*Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980), and *Deshoras* (1982)- reveal his greater openness or sensitivity toward women, often expressed via a critique of *machista* attitudes. A brief overview of the stories in question demonstrates the contours of this evolution in his thinking.”¹⁷⁶ *Orientación de los gatos* no es sólo una historia de amor particularmente tierna e intensa, sino también un cuento que presenta una interesante reproducción de la estructura sistémica, circular e recursiva de la dimensión real tras la representación del

¹⁷⁵ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 884.

¹⁷⁶ Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*, ob.cit., p.94.

amor, tal vez el más fuerte sentimiento humano, como un sistema de símbolos. Véase, por ejemplo, el principio del cuento: “Es extraño, aunque he renunciado a entrar de lleno en el mundo de Osiris, mi amor por Alana no acepta esa llaneza de cosa concluida, de pareja para siempre, de vida sin secretos. Detrás de esos ojos azules hay más, en el fondo de las palabras y los gemidos y los silencios alienta otro reino, respira otra Alana.”¹⁷⁷ Los ojos azules de Alana, los suspiros, las palabras y los silencios son todos símbolos del profundo amor que hay entre el protagonista y su mujer, de su sistema relacional. El protagonista no quiere encasillar conceptualmente todo lo que es su matrimonio, todo su amor por Alana en una definición, no quiere categorizarlo. Él quiere descubrir quién verdaderamente es su mujer explorando su personalidad. La búsqueda infinita del verdadero ser de Alana simboliza la necesidad del protagonista de vivir más intensamente la realidad contingente, saboreando lo cotidiano, esa esfera de su vida que se ve representada por su mujer. En otras palabras, el protagonista anhela a un conocimiento completo de la dimensión real, que siempre esconde unos secretos, unas ambigüedades y unos aspectos insólitos y extraordinarios. Entonces el objetivo cortazariano de escudriñar profundamente lo real en toda su complejidad, su circularidad y su recursividad resulta evidente en este cuento también. En el ensayo *Julio Cortázar, poeta camaleón* hablando de *Modelo para armar*, Wiltrud Imo pone en evidencia dicho propósito que siempre se da a lo largo de todo el recorrido literario del escritor argentino: “*Modelo para armar* confirma las tantas veces constatada simpatía de Cortázar para el surrealismo francés. También en esta novela el autor intenta dar forma literaria a la posibilidad de vivir de manera más profunda la realidad dentro del mundo cotidiano.”¹⁷⁸ El protagonista de *Orientación de los gatos* tiene la intención de vivir plenamente su realidad cotidiana, desea apreciarla tal como lo hace su mujer quien ama la vida en todos sus aspectos. El hecho de que Alana entre en otro mundo, se aleje de la dimensión real contingente y que su actuación cambie cada vez que empieza a escuchar un tipo diferente de música o que empiece a mirar un cuadro nuevo, simboliza la capacidad de renovación de la fuerza vital. La pasión trascendental de Alana que se da en todos sus gestos refleja la estructura de la vida y los cambios frecuentes que la caracterizan. Peter Standish afirma que el

¹⁷⁷ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 881.

¹⁷⁸ Wiltrud Imo, *Julio Cortázar, poeta camaleón*, ob. cit., p. 33.

hecho de que la mujer se llame Alana es muy significativo, porque simboliza su evasión de la vida conyugal. Yo creo que la actitud huyente de Alana es una metáfora para la esencia de la vida, la existencia en general que Cortázar trata de explorar en todas sus obras. Sin embargo el escritor es consciente de que es imposible llegar a conocer por completo la dimensión real: en efecto, a finales de la narración el lector se da cuenta de que lo que el protagonista desea más es poseer completamente a su mujer, sobre todo mentalmente, pero al mismo tiempo la acepta tal como es y de la misma manera acepta la extraña relación que ella tiene con el gato. Además, el hecho de que sea imposible explorar completamente la identidad de su mujer es muy fascinante para el protagonista. Para él es imposible subjetivar el objeto amoroso, él idealiza a su mujer y es consciente de dicha idealización. Este aspecto se da frecuentemente en toda la producción literaria cortazariana, tal como observa Estela Cédola en su ensayo intitulado *Cortázar. El escritor y sus contextos*:

En las páginas que siguen analizaré algunas imágenes y roles de los personajes femeninos, a veces en relación con el universo masculino, desde ángulos diferentes y con grillas que se superponen. Se ubicarán a través del discurso masculino del narrador-personaje u omnisciente, y con menos frecuencia, a través del discurso del personaje femenino. La problemática del deseo será un cruce obligado de miradas para observar el funcionamiento del deseo masculino en su imposibilidad de subjetivar su objeto amoroso, y del deseo femenino que se delata por su ausencia o su carácter de reprimido. La mujer idealizada, la que decepciona por sus carencias, es observada en varios textos.¹⁷⁹

El deseo de vivir plenamente la realidad cotidiana y de descubrir sus aspectos más recónditos es una temática recurrente en las obras cortazarianas, pero en *Orientación de los gatos* se da de una manera particularmente intensa tras la constante utilización de unos símbolos poderosos. Por ejemplo el gato, animal misterioso y reservado simboliza los aspectos más turbios y enigmáticos de la interioridad humana. La repetición obsesiva del nombre de la mujer representa el intento desesperado del protagonista de atrapar a su mujer antes de que ella escape por completo:

Hasta entonces todo había sido un vago anuncio, Alana en la música, Alana frente a Rembrandt. Pero ahora mi esperanza empezaba a cumplirse casi

¹⁷⁹ Estela Cédola, *Cortázar: El escritor y sus contextos*, ob. cit., p. 67.

insoportablemente; desde nuestra llegada Alana se había dado a las pinturas con una atroz inocencia de camaleón, pasando de un estado a otro sin saber que un espectador agazapado acechaba en su actitud, en la inclinación de su cabeza, en el movimiento de sus manos o sus labios, el cromatismo interior que la recorría hasta mostrarla otra, allí donde la otra era siempre Alana sumándose a Alana, las cartas agolpándose hasta completar la baraja.¹⁸⁰

La repetición es un recurso literario que el escritor argentino utiliza regularmente en sus obras para intensificar la importancia narrativa de un personaje, de una situación particular o de una ambientación. Muy a menudo se conecta directamente con la recursividad de un concepto (en este caso el amor del protagonista hacia su mujer), lo cual refleja la circularidad y recursividad del cuento. Esta característica típica del estilo cortazariano se ve explicada muy claramente en el ensayo *Cortázar. El escritor y sus contextos* por Estela Cédola:

Entre los componentes didácticos entretnejidos con los mostrativos hay que señalar la redundancia de la información, las repeticiones, la carga irónica. Entre las figuras retóricas que buscan efectos de insistencia utilizadas muchas veces abusivamente están: la *retroacción* (volver sobre lo que se dijo para reforzarlo, atenuarlo o anularlo); la *repetición* en todas sus formas; la *paráfrasis* (retomar lo dicho de modo más extenso y difuso).¹⁸¹

En el caso específico de *Orientación de los gatos* la repetición desarrolla un papel fundamental porque llega a ser un símbolo narrativo de la estructura circular, sistémica y recursiva del cuento. Véase, por ejemplo, el principio y el final del cuento:

Cuando Alana y Osiris me miran no puedo quejarme del menor disimulo, de la menor duplicidad. Me miran de frente, Alana su luz azul y Osiris su rayo verde. [...] De alguna manera sentí que el triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.¹⁸²

La actitud especial y misteriosa de la mujer y del gato y su mirada hipnótica tienen la función de abrir y cerrar el cuento para sugerir tanto su recursividad como su apertura

¹⁸⁰ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 883.

¹⁸¹ Estela Cédola, *Cortázar: El escritor y sus contextos*, ob. cit., p. 56.

¹⁸² Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 881-884.

conceptual a miles de potenciales interpretaciones. Dicha disponibilidad conceptual del cuento y la consiguiente ambigüedad de su desenlace (no se nos da por conocer si la mujer de veras se fue al cuadro mentalmente, si subió un desdoblamiento de personalidad o si la situación descrita es solamente una alucinación del protagonista) significan que el protagonista nunca logra controlar a su mujer, tal como es imposible para cualquier ser humano controlar el flujo vital de las experiencias, es decir, lo real, lo contingente y lo empírico. De hecho, una posición de control implica automáticamente una posición simétrica del controlador con respecto a la persona o al objeto controlado. Pero la simetría, por su forma geométrica estrictamente lineal, es imposible de inscribir totalmente en un contexto circular, tal como lo es la dimensión real. Cuando el protagonista de *Orientación de los gatos* a principios del cuento admite su derrota emotiva, es decir, la imposibilidad de conocer a su mujer por completo, hace dos observaciones muy interesantes. La primera alude a la aceptación de la naturaleza de la mujer tal como es, mientras que la segunda describe a Alana como si ella simbolizara la fuerza vital, el aliento de la vida:

Nunca se lo he dicho, la quiero demasiado para trizar esta superficie de felicidad por la que ya se han deslizado tantos días, tantos años. A mi manera me obstino en comprender, en descubrir; la observo pero sin espiarla; la sigo pero sin desconfiar; amo una maravillosa estatua mutilada, un texto no terminado, un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida.¹⁸³

El hecho de que Alana sea un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida es significativo, porque el adjetivo “inscrito” se refiere generalmente a una figura geométrica circular que aparece dentro de otra que tiene una forma diferente. La mujer, entonces, representa a la estructura circular de lo real, de la esencia de la vida que no se puede controlar, porque es imposible de definir y de categorizar, dado que constantemente se repite y constantemente se renueva. Consecuentemente la ventana que aparece en el cuadro a finales del cuento tras la cual Alana huye para no volver jamás representa no sólo una puerta de escape para Alana, sino también una puerta de acceso a los aspectos más escondidos y oscuros de lo real, aspectos que todo individuo desconoce y que solamente una criatura etérea como Alana (quien simboliza la esencia vital) puede

¹⁸³ *Ibid.*, p. 881.

explorar. Hay otro símbolo importante en el cuento que alude a la capacidad de renovación del sistema vital. Como se mencionó antes en este párrafo, el protagonista confronta a su mujer con un camaleón para expresar los cambios de actitud y de expresión en su cara frente a los cuadros. El “camaleonismo” de Alana es un aspecto importante porque refleja el “camaleonismo” propio de Cortázar, característica a la cual Wiltrud Imo dedica un ensayo, con todo ya citado en este trabajo, intitulado *Julio Cortázar, poeta camaleón*. En este estudio sobre Cortázar la crítica alemana presenta al escritor argentino como un escritor camaleón, es decir, un escritor capaz de adaptarse a las diferentes atmósferas artísticas y literarias, a sus propios deseos y a la manera en que un cuento nace, se desarrolla y se desprende de la pluma de su autor:

Lo que Cortázar denomina “experiencia vivida” presupone la disponibilidad a enfrentar la realidad libre de prejuicios. Esta actitud de apertura, que Cortázar exige en gran medida del escritor, la designa “camaleonismo”, esto es la capacidad de adaptación al color del entorno. La expresión ha inducido a algunos críticos a denominar a Cortázar una “personalidad camaleón” o a considerarlo un escritor que lleva diferentes máscaras ya que no conoce ningún concepto absoluto y unívoco de la verdad. Por lo que toca a Cortázar no ve en este “camaleonismo” por ejemplo la renuncia a un punto de vista propio, sino una propiedad de matiz positivo que describe como “sensibilidad barométrica”, “esponjas”, “poderes osmóticos”.¹⁸⁴

El camaleonismo de Alana refleja la capacidad, propia de Julio Cortázar, de saber cómo adaptarse a la atmósfera del entorno conceptual y a sus matices. Tanto la protagonista de cuento, como el autor del mismo, expresan, gracias a su capacidad de adaptación, una aceptación completa de la vida y de la dimensión real, porque su actitud es libre de prejuicios. El problema de los prejuicios y el peligro que éstos representan para la creación de un sistema de relaciones humanas equilibrado es la temática protagonista del segundo cuento de *Queremos tanto a Glenda* y que lleva el mismo título de la colección. Por lo tanto, en el próximo párrafo analizaré dicha temática a la luz del “camaleonismo” cortazariano e intentaré demostrar cómo, a través de la historia protagonista de *Queremos tanto a Glenda*, el escritor argentino quiere representar simbólicamente las trampas que los prejuicios y los ideales constituyen para los seres humanos, y lo peligroso que puede ser tener una personalidad inflexible, es decir, exactamente opuesta a la “camaleónica”.

¹⁸⁴ Wiltrud Imo, *Julio Cortázar, poeta camaleón*, ob. cit., p. 37.

4.2: *Queremos tanto a Glenda*: La obsesión como idea perfecta.

Queremos tanto a Glenda es el segundo cuento de la colección homónima. La historia principal de este cuento es muy original con respecto a las presentadas en los demás cuentos de la misma colección. En efecto, el núcleo narrativo de *Queremos tanto a Glenda* no se ve constituido por la violencia y sus manifestaciones siniestras o por la clásica superposición recursiva y circular de lo real y lo fantástico. El enfoque descriptivo y conceptual de *Queremos tanto a Glenda* es el fanatismo, sus modalidades expresivas y los peligros ideológicos y morales que se originan en los prejuicios de los fanáticos. La historia es muy sencilla en su desarrollo formal, pero su significado es muy profundo. La narración empieza con la descripción del nacimiento de un club de fans de la actriz Glenda Garson. Resulta claro desde el principio que dicho club tiene unas características sistémicas: la asociación nace del agrupamiento de dos personas que están relacionadas por una relación de amistad, la estructura del club es al mismo tiempo cerrada y abierta, (como pueden hacer parte del grupo solamente los fans de la actriz, pero al mismo tiempo se aceptan en el club un número ilimitado de personas), y la existencia del club se basa en unos principios precisos. Nótese en el texto la presencia del término “núcleo” que indica claramente el punto focal del nacimiento del sistema relacional que agrupa a todos los fans de la actriz:

Llevó tres o cuatro años y sería aventurado afirmar que el núcleo se formó a partir de Irazusta o de Diana Rivero, ellos mismo ignoraban cómo en algún momento, en las copas con los amigos después del cine, se dijeron o se callaron cosas que bruscamente habrían de crear la alianza, lo que después todos llamamos el núcleo y los más jóvenes el club. [...] A partir de Diana O Irazusta el núcleo se fue dilatando lentamente: el año de *El fuego de la nieve* debíamos ser apenas seis o siete, cuando estrenaron *El uso de la elegancia* el núcleo se amplió y sentimos que crecía casi insoportablemente y que estábamos amenazados de imitación snob o de sentimentalismo estacional. Los primeros, Irazusta y Diana y dos o tres más, decidimos cerrar filas, no admitir sin pruebas, sin el examen disimulado por los whiskys y los alardes de erudición (tan de Buenos Aires, tan de Londres y de México esos exámenes de media noche).¹⁸⁵

¹⁸⁵ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 885.

Lentamente pero inexorablemente las personas que hacen parte del club empiezan a obsesionarse con la idea de que Glenda Garson es una actriz absolutamente perfecta. El club ya no es una inocente agrupación de personas que tienen un interés en común, sino una secta y los fans dejan de ser simples admiradores para transformarse en verdaderos fanáticos: “Lo que había empezado como asociación libre alcanzaba ahora una estructura de clan, y a las livianas interrogaciones del principio se sucedían las preguntas concretas, la secuencia del tropezón en *El uso de la elegancia*, la réplica final de *El fuego de la nieve*, la segunda escena erótica de *Los frágiles retornos*.”¹⁸⁶ Resulta claro al lector que la idea que constituyó la base fundamental para la formación del sistema-club ahora va convirtiéndose en una verdadera prisión mental para los fundadores de la asociación. De pronto los miembros del club empiezan a notar algunos defectos en las películas de Glenda, algunas mínimas imperfecciones en su actuación. Se proponen rescatar el ideal de perfección de Glenda Garson que han construido en su mente y alquilan un laboratorio para modificar algunas escenas de las películas donde aparece la actriz que, según el parecer de los fans, no reflejan el verdadero poder expresivo de la misma. Sin embargo un día, inesperadamente, Glenda anuncia su intención de dejar el mundo del cine. Para sus fans esta declaración es muy coherente con la idea de perfección que ellos tienen de la protagonista: cada actriz famosa y digna debería de terminar su carrera de golpe para que el recuerdo de su grandiosidad siga viviendo en el alma de sus admiradores. Sin embargo, después de cierto tiempo, Glenda decide volver para actuar en unas películas nuevas. Su vuelta al mundo del cine representa una amenaza colosal para sus fans y para la idea perfecta y fija de la mujer que ellos construyeron en su cabeza. El no saber cómo la actriz actuará en las nuevas películas y las dudas que se instauran en la mente de los fans sobre la imagen de una Glenda Garson sin defectos les resultan intolerables. La situación provocará absurdamente un desenlace trágico: para preservar y proteger el ideal perfecto de Glenda Garson sus admiradores llegan a la conclusión de que es necesario eliminar cualquier riesgo de inexactitud, cualquiera manifestación de un eventual deterioro físico y profesional de la actriz. Entonces al final deciden asesinarla, porque la idea que ellos tienen de ella es más importante que la misma Glenda Garson. *Queremos tanto a Glenda* es un cuento que expresa el poder excepcional, y a veces devastador, que

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 886.

ideas e ideales ejercen sobre la mente humana. Creo que el ensayo de Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni *Idee Perfette* contiene unas observaciones importantes para el análisis del cuento cortazariano en cuestión. En particular, el concepto de “idea perfecta” es especialmente significativo para entender la moral de *Queremos tanto a Glenda*. Como ya se ha mencionado en el primer capítulo del presente trabajo, según los terapeutas milaneses el término ‘idea perfetta’ designa un concepto, un axioma creado para el hombre que, al momento de su creación, es útil para resolver una situación difícil o simplemente para enfrentarse con la realidad cotidiana, pero que llega a ser peligroso y hasta destructivo cuando el individuo no es capaz de abandonarlo en el momento en que éste pierde su utilidad:

Migrazioni, corteggiamenti, fliazioni e riti sociali animali, al pari di situazioni relazionali, famigliari, sociali e istituzionali hanno (o dovrebbero avere) natura temporanea e contingente. Se tale contingenza e temporaneità nelle aggregazioni animali si realizzano quasi sempre, nelle aggregazioni umane accade invece che certe configurazioni possono assumere caratteristiche di rigida stabilità atemporale. L’eccessiva rigidità di queste configurazioni, ossia la tendenza a permanere anche quando non sono più utili, può essere messa in connessione con la rigidità di significati che le sottendono; riteniamo cioè che la relazioni diventino esclusive e vincolanti quando l’idea della funzione, ruolo o rapporto viene concepito come totalizzante e definitivo. A questa sorta di biologizzazione del pensiero nel dominio del linguaggio diamo il nome di *idee perfette*; derivati di azioni e comportamenti pragmatici, finalizzati a gestire il presente, che in seguito all’evidenza della loro utilità ed efficacia tendono a venire strutturati in termini di verità assoluta, atemporale e astorica.¹⁸⁷

Si se tiene en cuenta la definición de Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni al analizar *Queremos tanto a Glenda*, es posible darse cuenta de que la imagen de Glenda Garson que los fans construyen en su mente a principios es una idea positiva y necesaria para que unas personas con una pasión en común se reúnan y formen un club, pero con el pasar del tiempo se convierte en una idea perfecta, es decir, en una obsesión, en una prisión mental, porque sus creadores no son capaces de limitarla temporalmente o de confinar su intensidad. Todo el cuento es una larga descripción del proceso de formación de una idea perfecta; un proceso lento pero irreprímible que transforma una idea en una cárcel conceptual, en una jaula emotiva, en un formidable prejuicio. El momento en que la idea

¹⁸⁷ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 44.

de Glenda se cristaliza en la mente de sus admiradores, o sea, llega a ser fija e inflexible, se da muy claramente en el cuento: “Sólo poco a poco, al principio con un sentimiento de culpa, algunos de atrevieron a deslizar críticas parciales, el desconcierto o la decepción frente a una secuencia menos feliz, las caídas en lo convencional o lo previsible.”¹⁸⁸ La actriz no puede tener defectos, no puede faltar a las expectativas porque su caída significaría la destrucción automática del ideal tan minuciosamente construido por sus admiradores. Dicho ideal se aleja totalmente de la dimensión real humana, hasta que se ve necesario eliminar físicamente al elemento humano (Glenda Garson) del cual se originó el ideal para que éste siga existiendo. La imagen de Glenda es, efectivamente, una idea tan arraigada, afinada y perfeccionada que ya no tiene nada en común con la persona que debería reflejar. En el ensayo *Mothers, Lovers and Others* Cynthia Schmidt-Cruz hace una observación muy significativa por lo que se refiere a la falta de la componente humana en el proceso de cristalización atemporal de una idea:

The image of Glenda so carefully wrought by these demigods will be perfect throughout eternity. But alas, a year later Glenda, showing she's only human, reverses her decision, announcing she will return to the screen. The fans are horrified that their perfect work will be ruined and sadly recognize that there is only one thing to do: they must eliminate Glenda. “Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable”, explains the narrator. This story is a parable of the danger of fixing an ideal, of searching for utopia in a woman, and trying to shape her to fit the static concept of perfection. Human reality is messy and imperfect, and loved ones can never live up to a predetermined ideal, the story seems to be telling us, but the only alternative is death.¹⁸⁹

La frase “showing she's only human” es muy significativa porque subraya la distancia inconmensurable que hay entre las ideas perfectas y la realidad humana. De hecho, mientras las ideas fijas y cristalizadas tienen una estructura lineal y precisa, puesto que derivan fundamentalmente de unas categorizaciones, la dimensión real humana, como observa Cynthia Schmidt-Cruz, es desordenada, caracterizada por una constante renovación de la fuerza vital, por una estructura sistémica y circular. Tal como Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni apuntan en el ensayo *Idee perfette* tomando como

¹⁸⁸ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 886-887.

¹⁸⁹ Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers and Others*, ob. cit., p. 96-97.

ejemplo la construcción mental del amor ideal, la eliminación del elemento humano es un pasaje fundamental para la creación de una idea perfecta:

Il Grande Amore, costruito nella recitazione partecipata di ruoli passionali e drammatici, vissuti autenticamente da esseri umani che recitano una parte antica come il mondo, per diventare vero deve essere riconosciuto, detto, definito e accettato nella sua unicità, e poi, sempre perchè questa unicità possa essere mantenuta in eterno, loro, i protagonisti, devono sacrificare loro stessi, devono smettere di vivere questo dramma per poterlo rendere eterno. [...] l'uomo per creare lo splendore degli ideali deve agire tutta la sua umanità, che poi deve completamente ritirare e sacrificare per poter rendere gli stessi ideali resistenti al tempo, poichè la sua stessa umanità inevitabilmente li corromperebbe. Il modo migliore per consacrare una idea è sempre l'eliminazione dell'elemento umano che in quanto umano vive ed evolve nel tempo: la separazione o meglio ancora la morte congelano nel tempo la perfezione esaltante delle aggregazioni umane, che lo scorrere della vita inevitabilmente corromperebbe. In tal senso, secondo i copioni più drammatici, Giulietta e Romeo *devono* morire, per consegnare alla storia la perfezione della loro passione amorosa. Come maliziosamente fa notare Cecchin, vi immaginate Giulietta e Romeo dopo dieci anni di matrimonio? Lui con dieci chili in più, lei annoiata dal tram tram familiare, ed entrambi un po' nevrotici per la turbolenza dei loro figli?¹⁹⁰

En el cuento de Cortázar los fans de Glenda Garson se ven obligados a matar a su amada actriz, a eliminar al ser humano para que su infinito amor por ella siga siendo perfecto y eterno. La formación de la idea perfecta de Glenda y la consecuente obsesión que afecta a los componentes del club se subraya frecuentemente a lo largo de toda la narración: “Conocíamos otros trabajos de sus directores, el origen de las tramas y los guiones, con ellos éramos implacables porque empezábamos a sentir que nuestro cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico.”¹⁹¹ El ofuscamento mental de los admiradores que deriva de la instalación en su mente del ideal de Glenda Garson se desarrolla disimulada y lentamente en el tiempo, hasta llegar a representar una verdadera misión, tal como afirma el narrador en el punto central del cuento; nótese, en este pasaje, la significativa repetición del adjetivo “perfecto”:

Diana fue la primera en hablar de misión, [...]. Sólo contaba la felicidad de Glenda en cada uno de nosotros, y esa felicidad sólo podía venir de la perfección.

¹⁹⁰ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 74.

¹⁹¹ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit., p. 887.

[...] Y sin embargo no fue necesario aplastar secamente una herejía apenas esbozada, incluso sus protagonistas se limitaban a un reparo parcial, ellos y nosotros queríamos tanto a Glenda que por encima y más allá de las discrepancias éticas o históricas imperaba el sentimiento que siempre nos uniría, la certidumbre de que el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba el mundo.¹⁹²

Aunque es verdad que *Queremos tanto a Glenda* es un cuento que subraya los peligros intrínsecos a la búsqueda de la imagen utópica femenina en una mujer, no estoy completamente de acuerdo con la interpretación del cuento brindada por Cynthia Schmidt-Cruz. La crítica norteamericana afirma que en este cuento Julio Cortázar quiere advertir a sus lectores de los peligros que se esconden detrás de la creación de un ideal femenino. Yo reputo que el cuento entero es una metáfora relativa a los problemas que pueden surgir de la búsqueda de unas utopías en general, no solamente de un determinado ideal de mujer. Además, las palabras de Cynthia Schmidt-Cruz parecen sugerir que el error fundamental que cometen los fans de Glenda Garson es la creación de la idea de una actriz perfecta y sin defectos, mientras que, según mi parecer, el cuento quiere poner en evidencia el hecho de que el ideal se vuelva peligroso en el momento en que ya no se ve contextualizado dentro de una dimensión temporal, tal como afirman Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni. En efecto, como se puede notar a finales del cuento, la idea obsesiva de Glenda se perfecciona en el momento en que deviene eterna: “Vivimos la felicidad del séptimo día, del descanso después de la creación; ahora podíamos ver cada obra de Glenda sin la agazapada amenaza de un mañana nuevamente plagado de errores y torpezas; ahora nos reuníamos con una liviandad de ángeles o de pájaros, en un presente absoluto que acaso se parecía a la eternidad.”¹⁹³ Cabe mencionar nuevamente aquí una observación de Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni que aparece en el primer capítulo de este trabajo en la cual los terapeutas explican la inicial utilidad de las ideas y el poder inmenso y negativo que éstas adquieren si el hombre no quiere dejarlas de lado cuando se demuestran ineficaces a la realidad contingente:

Si potrebbe dire allora che, mentre le realtà in corso non hanno bisogno di modelli ideali perchè vengono vissute pragmaticamente nel presente, le idee perfette

¹⁹² *Ibid.*, p. 887 y 889.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 890.

rappresentano una buona opportunità per costruire ed immagazzinare il passato, il che significa contestualizzarle temporalmente. [...] La mamma meravigliosa è una gran bella cosa, però il tentativo di riviverla nel presente travestita da moglie può comportare l'infelicità a vita. [...] Un esempio recente è accaduto in Serbia; questa idea certamente ha avuto l'utilità iniziale di tenere assieme una comunità, al fine di costruire un'identità nazionale e di potersi difendere, ma nel momento stesso in cui questa idea diventa assolutamente rigida, per cui non permette ad alcuno non serbo di rimanere sul territorio e si giustifica l'omicidio di massa, si entra nella follia.”¹⁹⁴

Para escapar del aprisionamiento conceptual y emocional que deriva de la reiteración y de la cristalización atemporal de una idea Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni sugieren, en ámbito psicoterápico, la aceptación de la inutilidad intelectual y práctica de las mismas y la consiguiente construcción consciente por parte del individuo de una nueva idea útil y coherente a la realidad contingente:

In quale prigione vivi adesso?” sarà la domanda del terapeuta, “vedo che la prigione attuale non ti sta più tanto bene. Lavoriamo assieme e vediamo se possiamo costruirne un'altra più tollerabile”. Fare terapia in tal senso significa offrire alla persona la possibilità di uscire dalle idee fisse che già ha, che vengono viste come idee perfette che lo schiavizzano, e nel contempo favorire l'entrata del paziente in un'altra idea da lui scelta.¹⁹⁵

En ámbito literario, a través de cuentos versátiles como por ejemplo *Queremos tanto a Glenda*, la actitud intelectual “camaleónica” y osmótica de Cortázar reproduce la misma disponibilidad conceptual propuesta por Gianfranco Cecchin y Tiziano Apolloni cuyo objetivo principal es plasmar diferentes ideas en el momento oportuno, para luego abandonarlas cuando éstas se transforman en “prisiones mentales”, es decir, cuando se alejan de la realidad empírica y por lo tanto pierden su utilidad. De esta forma Cortázar no es solamente un escritor “camaleónico”, sino completo porque es capaz de representar la totalidad de lo real tras la contextualización de unas ideas, tuyas y de sus personajes, que la representan en su plenitud. El resultado es una producción literaria extremadamente variada y por lo tanto completa, tal como afirma Wiltrud Imo en su ensayo *Julio Cortázar, poeta camaleón*: “La disposición de Cortázar a enfrentar la vida como un “poeta camaleón”, como un “cronopio”, se puede probar también en un campo

¹⁹⁴ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 75-76.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 99.

que forma parte de su ámbito personal más íntimo: en su encuentro con la literatura. Su “camaleonismo” le permite apropiarse y disponer de todo el caudal de la literatura.”¹⁹⁶ Dentro del universo literario cortazariano la producción cuentística representa, como este trabajo intenta demostrar, un mundo muy particular que refleja todos los experimentos narrativos y lingüísticos del grande escritor argentino y que representan el valor literario revolucionario de su obra, tal como afirma Saúl Yurkievich en el ensayo *Julio Cortázar: mundos y modos*:

Cortázar emplea cualquier módulo, cualquier protocolo - lengua boba, lengua lacónica o telegráfica, lengua amputada, lengua tergiversada, lengua creada -, arbitra toda clase de juego de palabras. Sólo esta prosa abierta, prosa mudadiza, de temperamento juguetero, puede acoger alegremente tantos malabarismos verbales. Merced a ellos, Cortázar mantiene la lengua siempre en vilo, aguzada, vivaz, dúctil, adaptable a cualquier designio expresivo, capaz de aventurarse por doquier. Cortázar la activa, la achispa, la dota de una multiforme energía. Así la prosa breve de Julio efervesce, osa, sorprende; es caldo de cultivo, venero de inagotable posibilidad. Literatura tentativa, responde a la vocación experimental de su autor. Los textos ensayan toda travesura, toda broma, toda cabriola, toda patraña. En ellos, el mundo se vuelve deformable y alterable a capricho; todo se mueve y desubica, todo cambia, todo puede suceder. Y este lúdico desbarajuste conlleva otras perspectivas, otras relaciones, otros procederes, otra manera de ver y vincularse, otro modo de vivir. El juego de Cortázar nos desentumece, nos libera, nos propone la máxima posibilidad imaginativa. Sepamos que estas libertades literarias son ante todo y preeminentemente libertad mental. Sepamos aprovecharla, sepamos abrir la puerta para salir a jugar.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Wiltrud Imo, *Julio Cortázar, poeta camaleón*, ob. cit., p.42.

¹⁹⁷ Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, ob. cit., p. 271-272.

CAPÍTULO V

RAYUELA: UNA NOVELA SISTÉMICA.

5.1: La teoría sistémica y su aplicación literaria.

Como ya se señaló en la *Introducción* de este trabajo, *Rayuela*¹⁹⁸ de Julio Cortázar es sin lugar a duda una de las novelas más significativas de la literatura contemporánea. Su importancia dentro del marco histórico-literario posmoderno es innegable, tal como pone en evidencia claramente Andrés Amorós en su *Introducción a Rayuela*:

*Veinte años después, esa obra, Rayuela, se incorpora a una colección de clásicos hispánicos. ¿Qué sentido tiene esto? Simplemente, consagrar la realidad de los hechos: Rayuela es, ya, un clásico, si sabemos entender adecuadamente este término. [...] No es la flor de un día, ni el best seller ocasional que pasa, Rayuela es, ya, un clásico de la novela contemporánea en lengua española, como Cien años de soledad, Paradiso, La familia de Pascual Duarte, Pedro Páramo, La saga/fuga de J. B... Por su calidad, por su difusión, por su influencia, supone un punto de referencia inexcusable. Es un clásico vivo, que sigue suscitando reacciones de todo signo. A la vez, se ha incorporado de modo habitual a los cursos universitarios -¡hasta en las universidades españolas!- y ha dado lugar a tesis, estudios y disertaciones académicas sin cuento.*¹⁹⁹

El objetivo de este capítulo es analizar la manera en que la publicación de *Rayuela* ha cambiado radicalmente la concepción literaria y la idea de escribir no sólo en el mundo hispánico, sino también en el contexto filo-literario mundial. De hecho creo que *Rayuela* puede definirse como una novela global dado que todo lector, de cualquier parte del mundo, puede identificar su tormento filosófico y la búsqueda de su identidad personal con la investigación metafísica de los protagonistas de esta obra maestra. Al mismo tiempo, tal como los cuentos del mismo autor, *Rayuela* choca al lector por ser una obra “completa” y totalizante. En efecto su estructura, su contenido y sus múltiples facetas permiten diferentes e infinitas interpretaciones. Véase, por ejemplo, por lo que se refiere

¹⁹⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit..

¹⁹⁹ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob cit., p.15.

a la estructura, la primera y más tradicional lectura de la obra (de principios hasta el final) que lleva al lector a enfocarse más en los acontecimientos y en las historias que se entrelazan a lo largo de la narración y que es completamente diferente de la tipología de lectura propuesta por el *Tablero* que, en cambio, le permite al lector analizar los acontecimientos narrados basándose más en las sensaciones y los puntos de vista de Horacio Oliveira. Los elementos antes citados concurren simultáneamente a determinar la verdadera identidad de la novela, una novela única, original y potencialmente infinita por incorporar en sí tanto los rasgos literarios tradicionales, como nuevos elementos estilísticos, estructurales y de contenido revolucionarios, tal como afirma Dennis L. Seager en el ensayo intitulado *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*:

Just as Skhlovsky and Bakhtin proclaimed, all texts have at least two purposes: to represent and uphold traditional values and to transgress them as in the case of traditional literature. *Rayuela* of Julio Cortázar, likewise, reveals this double goal. As he explains in the Table of Instructions, “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.” The first book is to be read in the popular, linear, conventional way and concludes with Chapter 56. The reader for whom this book is written does not have to read what follows Chapter 56. However, the reader of the second book begins with Chapter 73 and can only continue by following the instructions Cortázar offers. This book never ends. After reading all of the pages, except those of Chapter 55, the reader is instructed to continue reading and rereading Chapters 131 and 58 and 131 and 58 again forever.²⁰⁰

Si bien es cierto, como subrayan Skhlovsky y Bakhtin que el objetivo más o menos evidente de cada obra literaria es incorporar las normas literarias vigentes y, al mismo tiempo, contestarlas, la originalidad de *Rayuela* se da principalmente en la manera en que Julio Cortázar logra integrar en su novela los valores literarios tradicionales y los principios revolucionarios propuestos por él mismo y que iré analizando a lo largo del presente capítulo. Uno de los aspectos revolucionarios fundamentales de la novela cortazariana es, por ejemplo, la manera en que rompe definitivamente con la óptica estructuralista de Mukarovsky²⁰¹. Véase, a este propósito, la siguiente definición de

²⁰⁰ Dennis L. Seager, *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York, Peter Lang, 1991, p. 86.

²⁰¹ Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971.

estructura en el arte propuesta por el crítico estructuralista y que se encuentra en la obra *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*:

Diciamo che la proprietà specifica della struttura nell'arte è data dai rapporti reciproci delle sue componenti, rapporti dinamici per loro natura. Secondo la nostra concezione, può essere considerato come una struttura soltanto un tale insieme di componenti il cui equilibrio interno sia violato e rinnovato senza posa e la cui unità ci appaia per ciò come un insieme di opposizioni dialettiche. Ciò che dura è soltanto l'identità della struttura nel corso del tempo, mentre la sua composizione interna, la correlazione delle sue componenti muta incessantemente. Le singole componenti esprimono nei loro rapporti lo sforzo di porsi l'una al di sopra dell'altra, ciascuna di esse tenta di farsi valere a scapito delle altre, in altre parole: la gerarchia, i rapporti di subordinazione e superiorità tra le componenti (che non sono che l'espressione dell'unità interna dell'opera), si recombina incessantemente. Quelle componenti che vengono temporaneamente in primo piano hanno un significato decisivo per il senso complessivo della struttura artistica, che in tal modo cambia continuamente.²⁰²

Si bien es cierto que en *Rayuela* las relaciones dinámicas entre los numerosos elementos que la componen constituyen la unidad de la obra (como afirma Mukařovský al comentar la estructura de la obra artística y literaria), al mismo tiempo resulta evidente que dichos elementos en *Rayuela* no respetan un orden gerárquico y ni tratan de crearlo. Además, al contrario de lo que pone en evidencia Mukařovský al comentar la identidad de la obra artística, como se verá en los capítulos siguientes la identidad de *Rayuela* como obra literaria no es fija, sino que se renueva continuamente y va construyéndose a medida que el lector explora sus páginas. Por lo tanto, las diferentes componentes de *Rayuela* concurren todas de la misma manera a la creación del sentido y de la esencia de la novela cuya estructura no es en devenir, sino más bien circular y recursiva. Es precisamente por estas razones que, como se anticipó en el título de este capítulo, *Rayuela* puede definirse novela sistémica y por lo tanto innovadora con respecto a su año de publicación. De hecho, esta obra se ve caracterizada tanto por las concepciones literarias tradicionales (simbolizadas estructuralmente por la primera posibilidad de lectura que Cortázar nos ofrece, una lectura lineal del capítulo 1 al capítulo 56) como por algunos principios innovadores y revolucionarios fundamentales (simbolizados por la segunda posibilidad de lectura, por los capítulos prescindibles y por todas las demás lecturas posibles). Estas dos dimensiones, la tradicional y la original, son funciones del sistema-novela, porque

²⁰² *Ibid.*, p. 168.

ambas concurren a su formación y siguen buscando un equilibrio desde el principio hasta un final que nunca termina (no se tiene que olvidar, como hace notar Seager²⁰³ el constante e interminable reenvío del capítulo 131 al capítulo 58 y del 58 al 131), porque cada sistema sigue modificándose eternamente.

A este propósito cabe recordar aquí el origen de la teoría de los sistemas y su definición. Las premisas para el desarrollo de una teoría sistémica que habría de abarcar diferentes campos de la investigación científica, filosófica y sociológica se dieron ya a principios del siglo XX como respuesta a las exigencias históricas, políticas y sociales de una sociedad que iba transformándose muy rápidamente:

A comienzos del pasado siglo XX, en el contexto de la reflexión sobre los problemas ocasionados por la Primera Guerra Mundial en lo político-militar, económico y en la nueva “logística” [...], va surgiendo el “Pensar Sistémico” [...]. En este marco, la primera versión de la teoría de sistemas se ocupa del estudio de las funciones de la “parte” en el todo o sistema, analiza las interacciones entre los elementos del conjunto considerado como unidad funcional, y estudia también las relaciones de esos conjuntos con sus entornos.²⁰⁴

Sin embargo sólo después del segundo conflicto mundial las ideas sistémicas empezaron a estudiarse y desarrollarse, para llegar a constituir una verdadera teoría. No es casual que *Rayuela* se publicara por primera vez en 1963, es decir, exactamente once años después de la aparición del primer estudio oficial sobre la hipótesis sistémica, cuando su difusión ya había empezado a afectar los diferentes campos de indagación científica, filosófica, histórica y psicológica:

La “Teoría de Sistemas” nació oficialmente en 1954 cuando **L. von Bertalanffy**, **K. Boulding**, **R. Gerard** y **A. Rapoport** creaban dentro de la “American Association for the Advancement of Science” una sección denominada: “Society for General Systems Research”. La nueva sociedad editó su anuario “General

²⁰³ Dennis L. Seager, *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, ob. cit., p. 86.

²⁰⁴ José Rodríguez de Rivera, *La teoría de sistemas del constructivismo comunicacional*, http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/episteme/epist_complex/sistemas_teoría.htm, 08/07/2009, p. 2. Véase también: Ludwig von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, ob. cit.

Systems” que es la fuente principal para el conocimiento de la teoría de sistemas y sus aplicaciones técnicas (Systems Engineering).²⁰⁵

Desde los años cincuenta, entonces, la teoría sistémica empezó a desarrollarse científicamente y a influenciar la sociedad del mundo entero en todos sus aspectos. Aunque todavía hoy en día existen pocos estudios sobre la manera en que dicha teoría influyó y sigue influyendo el mundo de las letras, su aporte al panorama artístico y literario mundial es, según mi parecer, innegable. Si se consideran los principios básicos de la teoría sistémica (la estructura circular y recursiva de la realidad, el concepto de función y la idea que los elementos que componen el sistema contribuyen todos de igual manera a la existencia del mismo), resulta evidente que la gran novela de Julio Cortázar, *Rayuela*, trata de reunirlos en sí no sólo para favorecer la búsqueda metafísica interminable de sus protagonistas, sino también para formular una nueva teoría literaria revolucionaria. *Rayuela*, desde este punto de vista, resulta ser la aplicación literaria por excelencia de la teoría sistémica. Véase, a este propósito, la siguiente dilucidación de las características básicas de la especulación sistémica que se encuentra en el artículo intitulado *¿Qué es la “Teoría Cognitiva Sistémica de la Comunicación?”* por Raymond Colle:

En efecto, el método analítico (cartesiano) es *reduccionista*, mientras el método sistémico es “*globalizador*”: obliga a percibir cualquier objeto como parte de un todo, como relacionado con un entorno. Y la comprensión del objeto estará relacionada con la comprensión del entorno. La sistémica adopta plenamente el principio según el cual “El todo es más que la suma de sus partes”, que ya fue proclamado hace mucho tiempo por Aristóteles.²⁰⁶

El paralelismo entre los axiomas fundamentales de la teoría sistémica y la estructura de *Rayuela* es evidente: esta novela no es seguramente “reduccionista” puesto que, de todas maneras, el protagonista Oliveira declara en más de una ocasión su rechazo de concebir el mundo según la visión binaria (por ejemplo en el capítulo 28 cuando anuncia: “Dicotomías occidentales. Vida y muerte, más acá y más allá. No es eso”²⁰⁷), pero sin

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Raymond Colle, *¿Qué es la “Teoría Cognitiva Sistémica de la Comunicación?”*, <http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/TCSCres.pdf>, 08/07/2009, p. 5. Véase también: Heinz von Foerster, *Sistemi che osservano*, ob. cit.

²⁰⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit.

lugar a dudas es *Rayuela* una novela “globalizadora”: esta característica se da claramente ya a principios de la obra, cuando el lector se enfrenta con el “Tablero de dirección”²⁰⁸ que determina también su estructura o, mejor dicho, su no-estructura. De hecho, *Rayuela* es un libro que encierra en sí muchos libros, y el lector puede escoger si prefiere leerla desde el primer capítulo hasta el capítulo 56 según el método de lectura tradicional, si prefiere consultar el Tablero, si prefiere leer sólo los capítulos prescindibles, etc... Es decir que todas estas opciones literarias son parte de una dimensión literaria más amplia, que es la novela que las “globaliza” y las contiene. Y la comprensión de cada una de estas opciones está relacionada con el entendimiento de su “entorno”, es decir, con la comprensión de la esencia de la novela que la encierra. Efectivamente, a nadie se le ocurriría leer la novela empezando por el capítulo 73 y seguir leyendo basándose en un orden particular sin que nadie se lo hubiera sugerido precedentemente. Entonces, tal como declara la teoría sistémica, el todo (la novela) es más que la suma de sus partes (las posibilidades de lectura que ofrece la novela) y sin embargo, al mismo tiempo, cada libro, cada opción de lectura, tiene una precisa identidad y comunica un mensaje diferente aun siendo relacionado de alguna manera a cada una de las otras opciones que también hacen parte del sistema-*Rayuela*. A través de la complejidad de su estructura y contenido, entonces, *Rayuela* refleja la estructura fundamentalmente sistémica, circular y recursiva de la realidad, tal como afirma Andrés Amorós en su Introducción a la novela, utilizando una declaración del mismo Cortázar:

El artista plástico de nuestro siglo incorpora a su creación materiales de todo tipo: cuerdas, trapos, recortes de periódico, un billete de metro... [...] Lo mismo hace Cortázar: versos, letras de canciones, cartas a los periódicos, documentos extravagantes... [...] Funciona aquí, evidentemente, el placer -descubierto por los movimientos de vanguardia- de las asociaciones imprevistas. Dentro de una novela, además poseen un nuevo sentido, se enlazan con otros elementos, colaboran en la peculiar estructura: “En *Rayuela* son citas literarias filosóficas o anecdóticas, anuncios de periódico que están pensados en función de la novela. [...]”²⁰⁹

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁰⁹ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 52.

Nótese, en la descripción que el autor hace del proceso de creación del “collage” dentro de su propia obra, la importancia del papel que todos estos elementos desarrollan en relación a los demás elementos, capítulos y situaciones de la obra misma. Es decir que, tal como afirma Cortázar, todos estos elementos están relacionados los unos con los otros, aunque sean, desde un punto de vista tanto estructural como conceptual, independientes. Ellos operan justamente como funciones de la novela porque “están pensados en función de la novela”, tal como los miembros de una familia son parte del sistema familiar y, al mismo tiempo, son individuos con una propia historia y personalidad definidas e independientes. La novela, a su vez, es parte del sistema-realidad y Cortázar refleja la estructura de lo real en la estructura de *Rayuela*. Tal como subrayan los autores de la monografía intitulado *Literaturwissenschaft und Systemtheorie* el análisis literario sistémico de una obra literaria presupone tanto la observación de la obra en cuestión como sistema, como el estudio de la relación que guarda entre dicha obra y el contexto en que se escribió:

Eine künftige systemsoziologisch versierte Literaturwissenschaft hätte sich der Aufgabe zu stellen, Literatur *als System* zu analysieren, ihren Blick auf die Umwelt zu beobachten *sowie* die Literatur als Umwelt ihrer koexistenten Systeme zu betrachten und - ohne eines der Systeme für wichtiger als Andere zu halten - deren spezifische Perspektivierung der Literatur zu rekonstruieren.²¹⁰

Tanto para la teoría sistémica como para el autor de *Rayuela* el contenido de los mensajes (en el caso de la novela el contenido de los capítulos) es relativamente significativo, porque lo más importante es *la relación* entre las partes, es decir, por lo que se refiere a *Rayuela*, la manera en que los capítulos se entrelazan y el tipo de respuesta, más o menos consciente, que provocan en el lector. Véase, por ejemplo, la relación entre el capítulo 110 y el capítulo 48 de la novela. Todo el capítulo 110 es una cita de la obra de Anaïs Nin *Winter of Artifice*. Considerado individualmente, sin leer el capítulo siguiente (según el Tablero), parece ser la descripción de un sueño:

²¹⁰ Gerhard Plumpe, Niels Werber, *Literatur ist codierbar*, en Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993, p. 24.

El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzaran y se perdieran en el infinito, o bajaran en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra. Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud.²¹¹

Sin embargo, si se considera el texto en relación al capítulo siguiente (el capítulo 48²¹², como indica el Tablero) al lector ya no le parece estar leyendo la misteriosa descripción de un sueño que presenta simbólicamente los conceptos de círculo y espiral (unas constantes tanto para Cortázar como para la teoría sistémica), sino más bien un resumen de las melancólicas reflexiones filosóficas de Oliveira que aparecen a lo largo del capítulo 48. En efecto, en el capítulo 48 Oliveira busca desesperadamente a la Maga en Montevideo, sin lograr encontrarla. Decide entonces regresar a su barco que saldría dentro de un rato hacia Buenos Aires y dejarse llevar por su imaginación, creyendo reconocer a la Maga en otra pasajera. El dolor por haber perdido definitivamente a la Maga empuja a Oliveira a pensar en la vida en general, en el objetivo de su propia existencia y en el sentido de sus experiencias personales. La paranoia que le agarra a Oliveira (y que refleja claramente el malestar psicológico, filosófico y social del hombre contemporáneo) se ve expresada perfectamente por la descripción del sueño de Anaís Nin: “una torre formada por capas sin fin que se alzarán y se perderán en el infinito, o bajarán en círculos perdiéndose en las entrañas de la tierra.”²¹³ La intensidad emotiva de los pensamientos de Oliveira, su recursividad y el hecho de que tanto el protagonista como el autor de la novela consideren el juego de la rayuela como un medio para alcanzar el blanco místico de toda vida humana se ven resumidos cabal y simbólicamente por el final del capítulo 110: “Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud.”²¹⁴ La espiral, entonces, simboliza metafóricamente la característica obsesiva de las reflexiones del protagonista, reflexiones que, sin embargo, le ayudan a transitar a través del laberinto, a emprender el camino de su vida, un camino que se ve simbolizado irreprochablemente por el juego de la rayuela. Al mismo tiempo,

²¹¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 648.

²¹² *Ibid.*, p. 447-451.

²¹³ *Ibid.*, p. 648.

²¹⁴ *Ibidem*.

los temas de la búsqueda, del malestar psicológico de los individuos, del ansia existencial “se repiten con exactitud”, es decir, nunca dejan de ser protagonistas de las ideas y de las emociones de Oliveira. Resulta evidente, entonces, que el capítulo 110 de *Rayuela*, como muchos otros, puede definirse interdependiente: su contenido seguramente no necesita una explicación adicional, pero si se considera el capítulo *en relación* al capítulo siguiente y al significado de toda la novela, el mensaje que su contenido quiere comunicar se expande asumiendo características simbólicas diferentes.

Otro aspecto muy interesante que se da tanto en el contenido como en la estructura de *Rayuela* es cierta “anticipación” conceptual de los rasgos filosóficos y científicos propios de la segunda cibernética que fue desarrollada por Heinz von Foerster en los años setenta del siglo pasado. Dichos rasgos contribuyeron de manera substancial a la expansión y al enriquecimiento de los conceptos fundamentales de la teoría sistémica. Mientras la primera cibernética denunciaba la capacidad de los sistemas de observar la realidad y sus entornos, la segunda cibernética puso en evidencia la auto-recursividad de los sistemas, su habilidad de observar no sólo el contexto y el ambiente del cual son parte, sino también de mirarse a sí mismos, de evaluar sus propias observaciones, tal como nos recuerda Yuriy Castelfranchi en el artículo *Heinz von Foerster, il cibernetico che inventò la realtà* que se escribió en ocasión de la muerte del gran físico austriaco:

La cibernetica classica, nata negli anni Quaranta dagli sforzi di Wiener, McCulloch, Pitts, von Neumann e molti altri era la “cibernetica dei sistemi osservati”, una disciplina che studiava le analogie tra i sistemi di controllo e di comunicazione [...] nelle macchine e nei sistemi viventi. La cibernetica del secondo ordine, inventata da von Foerster e altri scienziati e ricercatori negli anni Settanta, doveva essere la “cibernetica dei sistemi osservanti”, cioè dei sistemi viventi capaci di guardare se stessi, di osservare le proprie osservazioni.²¹⁵

Rayuela es una novela claramente autorreferencial, por ser al mismo tiempo novela y teoría literaria, por contar a la vez una historia y miles de historias de las cuales la novela misma siempre es protagonista. De hecho *Rayuela* cuenta las historias de sus personajes, presenta sus vidas y su tormento filosófico detalladamente, y al mismo tiempo “se

²¹⁵ Yuriy Castelfranchi, *Heinz von Foerster, il cibernetico che inventò la realtà*, <http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/021005c.htm>, 22/06/2009, p. 1.

observa a sí misma”: cuestiona interminablemente su instrumento de comunicación principal, el lenguaje, desarrolla dentro de sus páginas una teoría literaria que se ve contemporáneamente reflejada en la anarquía de su estructura, y hasta llega a pensar en el suicidio para auto-empujarse hacia un cambio total, declarando la necesidad de destruir la literatura: “Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía. De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris. ¡Banzai!”²¹⁶ La característica autorreferencial de *Rayuela* es muy significativa porque reproduce a nivel literario la estructura sistémica de la dimensión real y simultáneamente afronta una temática filosófica fundamental: la construcción de la identidad del hombre. En efecto *Rayuela* puede definirse también como una novela profundamente “humana” en el sentido de que propone indirectamente al lector una visión de la vida y de la experiencia que, según mi parecer, rompe totalmente con los axiomas tradicionales. La novela llega a ser espejo de la vida humana porque tanto la novela como los individuos forman su identidad en el tiempo, experimentando, y esto gracias a su capacidad autorreferencial, a su capacidad de observarse a sí mismos y a su propia evolución. En el ensayo intitulado significativamente *Cortázar y el comienzo de la nueva novela* José Lezama Lima describe eficazmente este aspecto estructural y filosófico fundamental de *Rayuela* y hasta llega a definir las palabras empleadas por Cortázar en la novela como categorías experienciales, es decir, como etapas básicas del proceso vital:

La novela medita sobre la novela, al final las palabras son vivencias, porque las palabras y las vivencias están insufladas de una trágica comicidad. [...] El lector está convencido, según la frase de Cortázar, de que *la novela es un coagulante de vivencias, catalizadora de nociones confusas y mal entendidas*, porque el autor está convencido de que sólo vale la materia en gestación, y el lector de nuevo, como dentro de un poliedro de cuarzo, adquiere la diversidad de la refracción y la obstinación de un punto errante. Así, la antropofanía que nos propone Cortázar, presupone que el hombre es creado incesantemente, que es creador incesantemente. Existir y no existir forman en el hombre una cómica unicidad.²¹⁷

²¹⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 716.

²¹⁷ José Lezama Lima, *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, en AA. VV., Helmy F. Giacomani (Editor), *Homenaje a Julio Cortázar*, Anaya, Madrid, 1972, p. 28.

La novela medita sobre la novela, tal como el hombre medita sobre sí mismo. El paralelismo entre la segunda cibernética y el contenido y la estructura de *Rayuela* es evidente: esta novela funciona exactamente como un sistema que es capaz de observar el contexto externo, es decir el sistema realidad del cual ella misma es parte, y, contemporáneamente, de observarse y criticarse a sí misma. De hecho, se declara en *Rayuela* la necesidad de un cambio radical de las leyes literarias vigentes y, al mismo tiempo, denunciando dicha necesidad, se construye y desarrolla una teoría literaria que, al fin y al cabo, es la novela misma. Este proceso demuestra claramente la importancia fundamental que la autorreferencialidad de los sistemas, observada por primera vez por von Foerster, desarrolla durante el proceso evolutivo del sistema mismo. Personalmente creo que este aspecto de *Rayuela* es uno de los más originales e innovadores, porque afirma la posibilidad, para una obra literaria, de *auto-leerse* y de *auto-escribirse*. Es interesante constatar que el concepto de *auto-escritura* del texto aparece en la obra de Roland Barthes *Il piacere del testo* que se publicó por primera vez en los años setenta, es decir, la temporada durante la cual la teoría sistémica empezó a aplicarse a diferentes disciplinas:

*Testo vuol dire Tessuto; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto -questa tessitura- il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela.*²¹⁸

Con *Rayuela* Julio Cortázar demuestra que la obra literaria puede seguir cambiando interminablemente en la medida en que deconstruye axiomas obsoletos y, desde sus cenizas, crea otros más pertinentes y útiles al entorno literario corriente. Al mismo tiempo pone en evidencia el hecho de que también una obra literaria sea un sistema autorreferencial, simultáneamente observado y observante, que es parte de otro sistema, la literatura, que a su vez se inscribe en la constelación de otro sistema: la realidad. *Rayuela* es una novela innovadora porque no tiene una estructura lineal y caduca, sino más bien sistémica, circular y perenne y por lo tanto nunca pierde su capacidad de auto-

²¹⁸ Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 124.

renovarse. Es por esta razón que la novela rechaza la visión dualística y la causalidad, porque éstas no dan acceso verdadero a la realidad auténtica, puesto que, subdividiendo el todo en dos categorías distintas u opuestas o analizando los hechos según la relación causa-efecto, sin contextualizarlos dentro de un sistema más amplio, se reduce la realidad a una mera categoría. Véase, a este propósito, la reflexión de Oliveira a principios del capítulo 73. No es casual que este sea el capítulo que abre la novela, según la lectura propuesta por el *Tablero*:

Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la *Tatigkeit*, avena arrollada o pendices *faisandées*, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en pijama y cataclismos de living room. El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible. *Que sí, que no, que en ésta está...* Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá?²¹⁹

Este pasaje nos comunica la importancia de las matizaciones para el contexto vital y el hecho de que los individuos deban de aprender a no clasificar los aspectos extremadamente variados de la realidad en dicotomías reductivas para sentirse más cómodos, porque al final ellos mismos pueden quedar presos de sus mismas categorizaciones. Paralelamente, Cortázar pone en evidencia en su obra la trampa de la visión causal de los transcursores vitales: una trampa peligrosa para el hombre porque no tiene en cuenta la compleja red de relaciones humanas que caracterizan nuestra realidad y el aspecto importantísimo de su contextualización, como nos recuerda otra reflexión a principios del capítulo 9. Nótese como el autor se sirve magistralmente de una deformación lingüística del verbo “comer” para explicar el concepto: “¿Y el tiempo? Todo recomienza, no hay un absoluto. Después hay que comer o descomer, todo vuelve a entrar en crisis. El deseo cada tantas horas, nunca demasiado diferente y cada vez otra cosa: trampa del tiempo para crear las ilusiones.”²²⁰ Cortázar intuyó la importancia de la contextualización de los diferentes aspectos de la realidad humana y por esta razón

²¹⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 544.

²²⁰ *Ibid.*, p. 164.

Horacio Oliveira, el protagonista de su novela, declara su escepticismo frente a la idealización de la acción según la óptica mecanicista:

Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. Pero detrás de toda acción había una protesta, porque todo hacer significaba salir de para llegar a, o mover algo para que estuviera aquí y no allí, o entrar en esa casa en vez de no entrar o entrar en la de al lado, es decir que en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente. Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara.²²¹

Toda la novela pone el acento en la importancia de cambiar, tanto para la obra literaria como para el hombre, de cumplir cierta evolución y de contribuir a la revolución total del sistema literario y vital cuando se presente la necesidad de una revolución radical. Es interesante notar que no sólo para Cortázar, sino también para algunos exponentes de la teoría sistémica contemporánea la contextualización es un concepto fundamental, tal como afirman Cecchin y Apolloni que, en *Idee Perfette*, declaran la posibilidad de concebir la acción ya no como mecanicista, sino dentro de una óptica creativa que tenga en cuenta también del contexto de la acción:

La ricerca di una relazione non causalistica tra emozione, azione e linguaggio, e di una localizzazione delle emozioni non necessariamente contenute nel corpo umano è possibile oggi nell'ambito del contestualismo, inteso quale nuova prospettiva metafisica che guida il pensiero e l'azione. Secondo Stephen Pepper (1942) il contestualismo implica l'abbandono del meccanicismo e della sua metafora, la trasmissione della forza, a favore di una nuova metafora, quella dell'azione umana nella storia. Nel contestualismo il cambiamento e la novità diventano categorie basilari e i fenomeni di maggiore interesse sono le azioni intenzionali designate a trasformare il mondo: queste azioni sono compiute da persone e da agenti, non da automi meccanici.²²²

Rayuela es, en conclusión, una obra que trata de explorarse y de conocerse a sí misma y consecuentemente invita al lector a hacer lo mismo con sí mismo. Tanto la estructura de

²²¹ *Ibid.*, p. 140.

²²² Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 54.

la obra, como su contenido y su lenguaje reflejan las proposiciones fundamentales de los padres de la teoría sistémica, el ya mencionado von Foerster y los chilenos Maturana y Varela, que afirman que el acceso a la sabiduría y al conocimiento puede obtenerse a través de la experiencia vital, como recuerdan Cecchin y Apolloni en la ya mencionada obra *Idee Perfette*;

L'aforisma di Maturana "conoscere è vivere, vivere è conoscere" e quello di von Foerster "se vuoi conoscere agisci" si situano nella prospettiva contestualistica: è l'azione l'ipotesi adeguata a guidare la conoscenza. Ciò comporta la possibilità di rivisitare certi fenomeni con una prospettiva per cui, ai tradizionali meccanicismi scientifici, si possono preferire le azioni compiute dalle persone che vogliono conoscere e cambiare il mondo.²²³

²²³ *Ibidem.*

5.2 Capítulos prescindibles de una novela imprescindible.

Los capítulos prescindibles de *Rayuela* constituyen una de las particularidades más interesantes de la novela. El sólo hecho de que no sean necesarios para leer la novela según el método tradicional, es decir desde el principio hasta el capítulo 56, representa una peculiaridad única con respecto a la época en que se publicó la novela. Según mi parecer, la presencia de dichos capítulos y sus múltiples interpretaciones pueden entenderse mejor si se los consideran como parte integrante y función basilar del sistema-novela. Ya pocos años después de la publicación de *Rayuela* algunos críticos señalaron la estructura fundamentalmente sistémica de la novela incluyendo, en su discurso, también los capítulos prescindibles, tal como resulta evidente en el siguiente pasaje del ensayo de Graciela De Sola intitulado “*Rayuela*”: *una invitación al viaje*:

La autorización, la presentación de elementos distintos y aún aparentemente inconexos, la profunda unidad a que cada uno de ellos apunta, son los rasgos más salientes de esta disposición. No sería justo pensar en el “puzzle”, en la suma de fragmentos; cada “fragmento” es a la vez el todo, cada “figura” vale por sí misma pero a la vez como representación de otras de mayor alcance, y entre ellas, a su vez, es posible crear un tejido de “correspondencias” que vincula el mundo creador de Cortázar al pensamiento esotérico europeo y oriental, de tan antigua estirpe y tan amplia descendencia aún en nuestros días. [...] No hay, por lo tanto, importante y secundario; todo vale en igual medida si se considera en relación al sentido total.²²⁴

Considerando el discurso de De Sola en relación a los capítulos prescindibles y al papel que dichos capítulos desarrollan dentro de la novela se podría afirmar que todo vale en igual medida si se considera singularmente y en relación al sentido total. De hecho, ya como nos sugiere su propia definición, cada capítulo prescindible presenta un contenido que es independiente de las historias que se entrelazan dentro de la novela, pero que adquiere a la vez un significado diferente si se lo lee según las indicaciones del Tablero, es decir, puesto en relación con los demás capítulos, como ya se ha visto en el párrafo precedente en el caso de los capítulos 48 y 110. Una observación demostrativa a este

²²⁴ Graciela De Sola, “*Rayuela*”: *una invitación al viaje*, en AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, p. 90.

propósito es la de Luis Gregorich en el estudio intitulado irónica y significativamente *Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura*. Hablando del amor, del sexo, de la literatura y de sus relativos papeles en *Rayuela*, Gregorich afirma que precisamente en una de las *morellianas*, o sea en uno de los capítulos prescindibles, a través de una reflexión de Morelli, Cortázar pone en evidencia la estructura autorreferencial de la novela subrayando su característica creativa y circular:

En una de las *morellianas* se consignan una serie de datos que pueden registrarse como la parte genética de la poética cortazariana, pero al mismo tiempo las consecuencias de esos postulados conducen a la imagen del perro que intenta morderse la cola, reflejo de la actividad creadora en escala *circular*, donde es imposible asignar las partes de antecedente y consecuente, esto es, si el novelista persigue a su material o si la novela persigue a su autor, o si éste se persigue a sí mismo, etc....²²⁵

Tal como afirma Gregorich, la ordenación esencialmente circular y aparentemente paradójica de *Rayuela* impide la asignación a sus segmentos de las categorías de antecedente y consecuente según la lógica de causa y efecto. Por lo tanto servirse de la lógica tradicional para determinar si es el novelista el que persigue a su material o si es la novela la que persigue a su autor llega a ser un dilema imposible de resolver, una paradoja inexpugnable. El problema de las paradojas constituye desde siempre una cuestión filosófica extremadamente interesante para los seres humanos. Una solución original e insólita al inconveniente la proponen los terapeutas sistémicos Cecchin y Apolloni en *Idee Perfette*, introduciendo el concepto del tiempo de recursión para entender e interpretar la autorreferencia, que, como se ha visto, es una de las características más destacadas de *Rayuela*. El expediente del tiempo de recursión formulado por los terapeutas italianos es particularmente útil para entender la novela de Cortázar y el papel desarrollado por sus capítulos prescindibles, porque presupone el rechazo de las categorías temporales tradicionales, tal como el autor argentino las rechaza abiertamente en *Rayuela*. Para explicar su idea Cecchin y Apolloni se sirven de un ejemplo popular, la figura de la serpiente Uroboros que se come su propia cola:

²²⁵ Luis Gregorich, *Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura*, en AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, ob. cit., p. 153.

Un modo più soddisfacente per concepire l'autoreferenza è usare il concetto di ricorsività, di cui il serpente che si mangia la coda, Uroboros, ne è ormai il logo riconosciuto [...]. Introducendo il tempo di recursione si può spiegare il paradosso. Il tempo di recursione ammette che Uroboros possa essere sia preda che predatore di se stesso, ma a cicli temporali alterni, agendo ricorsivamente una volta come preda, e un'altra come predatore.²²⁶

Aplicando la solución del tiempo de recursión al ejemplo propuesto por Gregorich se podría afirmar que, si se lee *Rayuela* según la óptica de los ciclos temporales alternos, determinar si es el novelista el que persigue a su material o si es la novela la que persigue a su autor ya no supone un dilema, porque en realidad lo que pasa es que el novelista es alternativamente perseguidor y perseguido. Este intercambio narrativo fue puesto en evidencia por Borges en el cuento *Las ruinas circulares*²²⁷ cuyo protagonista, un mago, quiere soñar con un hombre para poderlo crear, pero a su vez es soñado por otro hombre. En el trabajo intitulado *Kafka y sus precursores* que forma parte de la antología *Otras inquisiciones* Borges subraya también la característica recursiva del proceso de creación de las obras literarias, según la cual cada escritor no sólo se refiere, por lo menos en parte, a las obras de sus precursores para crear la suya, sino que, al desarrollar el proceso de escritura, modifica también la obra de sus predecesores: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.”²²⁸ Tal como afirman Cecchin y Apolloni, dicha recursión y alternancia de papeles se desarrolla en el tiempo²²⁹. El reconocimiento de la alternancia de los roles del ser humano a lo largo del tiempo y la característica de recursión y superposición de las épocas se ve explicada claramente en el capítulo 116 de *Rayuela*, uno de los capítulos prescindibles más hondos y significativos, donde se incluye un hermoso pasaje de Morelli:

²²⁶ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 86.

²²⁷ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, ob. cit., p. 56-65. Véase también: Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

²²⁸ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 166.

²²⁹ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p.86.

Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia, ser ‘modernos’ en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos; sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre.²³⁰

Como resulta evidente, el rechazo de las categorías temporales tradicionales y la propuesta de una nueva concepción temporal es una exigencia conceptual común tanto a la óptica sistémica como a la obra cortazariana. La rebelión del artista y del escritor frente al pensamiento tradicional puede percibirse a lo largo de toda la novela, pero mientras la primera lectura de *Rayuela* presenta dicha rebelión indirectamente, a través de las reflexiones y de las complejas situaciones de los protagonistas, la rebeldía artística en contra de los axiomas tradicionales explota repentinamente en los capítulos prescindibles: en las reflexiones febriles y revolucionarias de Morelli, en los recortes de periódicos, en las citas reveladoras de otras obras. Los capítulos prescindibles hacen parte de la categoría de aquéllos elementos distintos pero sólo aparentemente inconexos, tal como los describe De Sola. Como afirma Andrés Amorós en su *Introducción* a la novela, los capítulos prescindibles son en realidad indispensables porque conectan conceptualmente los dos “lados” de la novela: “Toda esta enumeración, tan aburrida, puede servirnos de base para afirmar, con más seguridad, que no son inconexos los “capítulos prescindibles”. No podrían - como algunos han pretendido – suprimirse de la novela sin grave pérdida, Cortázar les da este título: “De otros lados.” En realidad, aunque no se advierta a primera vista, son el hilo que enlaza todo lo que sucede *de uno y otro lado*.”²³¹ En efecto, tal como afirma Roland Barthes en la obra *Il piacere del testo* al comentar la originalidad y la importancia de las novelas de Zola, el elemento que determina la particularidad y la calidad narrativa de una obra literaria ha de buscarse en cada enunciación por separado

²³⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 659.

²³¹ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 55.

(en el caso de *Rayuela*, los capítulos prescindibles) y no, en la concatenación de las enunciaciones:

Leggete lentamente, leggete *tutto* di un romanzo di Zola, il libro vi cadrà dalle mani; leggete rapidamente, a frammenti, un testo moderno, il testo diventa opaco, precluso al piacere: volete che succeda qualcosa, e non succede niente; perché *quello che avviene al linguaggio non succede al discorso*; quello che «avviene», quello che «se ne va», la crepa fra i due bordi, l'interstizio del godimento, si produce nel volume dei linguaggi, nell'enunciazione, non nel susseguirsi degli enunciati: non divorare, non inghiottire, ma brucare, rasare con minuziosità, ritrovare, per leggere questi autori di oggi, il piacere delle vecchie letture: essere dei lettori *aristocratici*.²³²

No es casual, entonces, que es precisamente en uno de los capítulos prescindibles, el capítulo 73, que Cortázar reflexiona sobre el concepto de verdad. El hecho de que este capítulo abra la segunda posibilidad de lectura e interpretación de la obra es particularmente significativo, porque demuestra que el autor cuestiona no sólo el concepto de verdad absoluta en general, sino también la veracidad de su propia obra y de sus propias ideas: “Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas.”²³³ Véase también, en relación a este pasaje, la significativa afirmación de Umberto Eco que se encuentra en el estudio *Opera aperta*, según la cual las innovaciones presentes en la expresión artística contemporánea con respecto al arte clásico se deben fundamentalmente a la oscilación entre rechazo conceptual del sistema lingüístico tradicional y la conservación del mismo:

In altre parole, mentre l'arte classica introduceva movenze originali all'interno di un sistema linguistico di cui sostanzialmente rispettava le regole basilari, l'arte contemporanea attua la sua originalità nel porre (talora opera per opera) un *nuovo sistema linguistico* che ha in sé le sue nuove leggi. In realtà, più che di instaurazione di un nuovo sistema, si può parlare di un continuo movimento

²³² Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 82-83.

²³³ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 545.

pendolare tra il rifiuto del sistema linguistico tradizionale e la conservazione di esso: se si introducesse un sistema assolutamente nuovo, il discorso si risolverebbe nell'incomunicazione; la dialettica tra forma e possibilità di significati multipli che già ci è parsa essenziale alle opere "aperte" si attua proprio in questo moto pendolare. Il poeta contemporaneo propone un sistema che non è più quello della lingua in cui si esprime, ma non è neppure quello di una lingua inesistente: (16) introduce moduli di disordine organizzato all'interno di un sistema per accrescerne la possibilità di informazione.²³⁴

Si se considera la observación de Eco en relación a *Rayuela*, resulta evidente que para alejarse completamente de los axiomas artísticos y literarios tradicionales Cortázar no opta por una ruptura definitiva, sino que (tal como se verá en los capítulos siguientes) trata continuamente de integrarlos dentro del sistema literario, es decir *Rayuela*, en la medida en que denuncia sus límites expresivos. Dicha integración de aspectos tradicionales y aspectos originales dentro del sistema narrativo constituye uno de los elementos innovadores de *Rayuela*, porque es precisamente en la interrelación de dichos aspectos que ha de buscarse la verdad literaria circular y sistémica, espejo de la estructura sistémica y recursiva de la realidad. Cortázar afirma la necesidad de reinventar el concepto de verdad continuamente, para que ésta irradie, a través de la invención artística filosófica y literaria, la realidad corriente del hombre y que por lo tanto sea una verdad con una colocación espacial y temporal definida y no un axioma fijo, eterno e inquebrantable. Es interesante notar que Cecchin y Apolloni que, como se hizo notar precedentemente, son terapeutas sistémicos, propongan una revisión radical del concepto de realidad que mucho tiene que ver con las consideraciones de Cortázar antes mencionadas: basándose en la observación de otro estudioso, Bart Kosko, autor de la obra *La logica fuzzy*²³⁵, ellos hacen notar cómo el problema de la paradoja existe sólo si se lo considera como una búsqueda de la verdad que se concretiza en las definiciones categóricas contrapuestas verdadero/falso:

Si può partire dall'affermazione che il problema del paradosso esiste solo in quanto posto come problema di verità. Ci sembra del tutto "filosóficamente corretto" chiederci se il Lupo sia feroce o no, se il Cretese sia bugiardo o no, [...], ma, come fa notare Kosko (1995), il modo in cui vengono poste tali domande

²³⁴ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006, p. 118.

²³⁵ Bart Kosko, *La logica Fuzzy*, Milano, Baraldini, 1995.

presuppone un mondo di distinzioni chiare e precise: [...] Il calcolatore digitale, con le sue stringhe binarie ad alta velocità di uno e di zero, rappresenta l'emblema del presupposto dicotomico (o bianco o nero) ed il suo trionfo nell'ambito della mentalità scientifica. La fede in questo presupposto dicotomico, questa bivalenza, in Occidente risale almeno agli antichi Greci. [...] Per cui è solo nell'ambito di un mondo rispettoso del principio aristotelico di non contraddizione che il principio di verità genera il paradosso.

La necesidad de utilizar la aproximación durante el proceso de creación artística y literaria y el profundo deseo de explorar las matizaciones de la dimensión real, en vez de encasillarlas en precisas dicotomías se ven denunciados abierta y alternativamente por Morelli y Oliveira en los capítulos prescindibles de *Rayuela*. El papel innovador y por lo tanto ineludible de dichos capítulos es evidente: no sólo funcionan de conectores conceptuales y estructurales entre el uno y el otro lado de la novela, sino que también encierran en sí la esencia de la revolución filosófica y literaria radical propuesta por Cortázar. En efecto, tal como nos deja entender el autor, la verdad que tranquiliza al propietario honesto²³⁶ en realidad no le sirve para nada al hombre moderno y contemporáneo porque, en vez de ayudarlo a afrontar la realidad cotidiana, le encarcela en una visión ideal, binaria, abstracta y congelada que le aleja de la realidad tangible y que, eventualmente, le hará enloquecer, tal como magistralmente y tajantemente pone en evidencia Cortázar en otro capítulo prescindible, el 86. El contenido de este capítulo desarrolla un papel metafórico profundo en relación a los múltiples objetivos de la novela: Wong le explica a los demás miembros del grupo que, según su parecer, es inútil intentar descifrar las complejas meditaciones de Morelli cuando ya se puede reflexionar sobre dos citas de Pauwels y Bergier que señalan la inutilidad de la concepción binaria para la verdadera comprensión de la realidad:

¿Pero qué decir de la insuficiencia de la inteligencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa. Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez, que la molécula de la bencina establece entre sus seis átomos relaciones dobles y que sin embargo se excluyen mutuamente; lo admite pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina. Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una

²³⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 545.

conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas...²³⁷

La sustitución de la inteligencia binaria y digital con una inteligencia analógica que más adecuadamente pueda explicar la estructura intrínseca de lo real es una exigencia metafísica impelente del hombre contemporáneo, exigencia que, como se ha visto, se ve denunciada tanto por la visión sistémica como por Cortázar. La óptica dicotómica es más cómoda y tranquilizadora, porque le asegura al hombre una explicación cierta e ineludible. El hecho de que dicha explicación sea completamente desconectada de la dimensión real poco le importa al “propietario honesto”; sin embargo, eventualmente representará una trampa para el individuo que sacrificará su potencial creativo y el natural progresar de sus experiencias vitales para la supervivencia y la consagración de una verdad eterna y absoluta. Por esta razón Cortázar declara que la verdad tiene que ser invención, tiene que renovarse continuamente, es decir, adaptarse a los ciclos vitales. Todas las “turas”²³⁸ de las cuales habla Cortázar son sinónimo de renovación constante, simbolizan a nivel literario el rechazo psicológico de encasillar la mente en unas categorías predefinidas, una tentación a la cual todo hombre tendría que resistir, porque, como explican Cecchin y Apolloni, los seres humanos instintivamente rehúsan de la duda y de la indecisión:

Il Cretese non può mentire e non può dire la verità per il semplice fatto che ritenere che “tutti i Cretesi mentono” non è utile, non è pragmatico porsi un problema così astratto e universale. Se l’enunciato fosse riformulato asserendo che “qualche volta i Cretesi mentono” o “alcuni Cretesi mentono” o “i Cretesi hanno la tendenza a mentire” ci sarebbe solo ambivalenza, incertezza, ma non paradosso. Sarebbe così possibile ammettere sia che possa trattarsi di una verità, sia che possa trattarsi di una menzogna, e il quesito sarebbe indecidibile, ma non comporterebbe la paradossalità classica. Il paradosso nasce nell’hybris della certezza, in quanto l’incertezza e ambivalenza infastidisce gli umani. La voglia di certezza spinge all’hybris di inscrivere un realtà umana in una categorizzazione assoluta che può essere solo ideale.²³⁹

²³⁷ *Ibid.*, p. 574.

²³⁸ *Ibid.*, ob. cit., p. 545.

²³⁹ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 88.

Rayuela es una invitación al lector a abandonar su pretensión de control de la realidad a través de ínfimas certezas que nada tienen que ver con la realidad misma. Como se ha visto, este objetivo intrínseco a la obra se da de manera particularmente evidente en los capítulos prescindibles y en la relación que dichos capítulos guardan con los capítulos “Del lado de allá”. En efecto, no es casual que a la antes mencionada reflexión de Morelli sobre la alternancia del papel del artista en el tiempo y la superposición de las épocas, que aparece a finales del capítulo 116 siga, según el orden propuesto por el Tablero, el capítulo 3 donde, hablando de Oliveira, Cortázar describe la manía del protagonista de confiar en las categorías dicotómicas : “Lo malo estaba en que a fuerza de temer la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo [...]. Actitud perniciosamente cómoda y hasta fácil a poco que se volviera un reflejo y una técnica; la lucidez terrible del paralítico, la ceguera del atleta perfectamente estúpido.”²⁴⁰ Como se puede notar, la relación entre los capítulos prescindibles y los capítulos “Del lado de allá”, que se concretiza en el esbozo de un concepto en un capítulo de uno u del otro lado que después se expande en el capítulo siguiente que es parte del lado “opuesto”, refuerza considerablemente la eficacia del mensaje intrínseco de la obra: exactamente como sucede en los sistemas vivientes y en las relaciones entre las personas, la calidad relacional de los capítulos es el aspecto más interesante porque, espejándose el uno en el otro, transmiten un mensaje más profundo y más completo que el mensaje individual.

Es interesante notar que tanto De Sola como Gregorich subrayan en sus ensayos la necesidad de considerar las diferentes partes de la novela como funciones de una estructura circular y no como fragmentos de un “puzzle”, utilizando la expresión de De Sola²⁴¹. Si se consideran los capítulos prescindibles como sumandos de una compleja adición se descubre rápidamente que el resultado no es lo esperado por el lector, es decir, entender *completamente* la novela, porque en seguida éste cae en la cuenta que la adición sólo es *una* de las múltiples maneras de leer la novela. Si intentamos reconstruir la novela considerando sus partes como numerosos fragmentos de un enorme puzzle, nos damos

²⁴⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 141.

²⁴¹ Graciela De Sola, “*Rayuela*”: una invitación al viaje, en AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, ob. cit., p. 90.

cuenta de que los pedazos simplemente no encajan, porque, en realidad, tendrían que considerarse como partes fundamentales de la figura-novela, pero no basándose en su contenido inmediato, evidente y lineal, sino más bien teniendo en cuenta su calidad relacional, o sea, considerándolos en su interacción activa con las demás partes del texto. No es casual, entonces, que algunos de los capítulos prescindibles sean agrupados conceptualmente con otros capítulos para formar diferentes ciclos argumentales, tal como hace notar Andrés Amorós en la *Introducción* a la novela: “De vez en cuando, los capítulos se agrupan en pequeños ciclos: el 14 presenta la tortura china: el 114 una ejecución occidental; el 117, lo mismo, pero referido a los niños; en el 15, la Maga recuerda como la violó, de niña, el negro Ireneo; en el 120, este mismo Ireneo introduce un gusano en un hormiguero... Es, obviamente, toda una serie dedicada a la tortura, la violencia.”²⁴² Sólo leyendo *Rayuela* de esta manera es posible descubrir sus múltiples facetas, su esencia filosófica y su estructura sistémica en constante e infinito devenir. Por esta razón tanto De Sola²⁴³ como Gregorich²⁴⁴, al igual que Cortázar, ponen en evidencia la inutilidad de la relación causal y de la estructura simétrica para el análisis de la novela, dado que sería reduccionista: en efecto no tendría en cuenta todos los aspectos, todos los fragmentos y, por lo tanto, todas las funciones de la novela. Como se ha visto, los capítulos prescindibles, entonces, desarrollan una función revolucionaria fundamental: a través de su estructura, de su colocación (y, a veces, descolocación y re-colocación) en la novela y de la relación que guardan con los capítulos “tradicionales” denuncian la necesidad de empezar a construir una nueva novela que refleje adecuadamente la estructura de la dimensión real, una estructura sistémica y circular. El hecho de que el autor deje al lector libre de escoger el orden de lectura que prefiere es particularmente significativo, porque subraya que la estructura sistémica es a la vez cerrada (debido a la característica homeostática de todos los sistemas) pero también creativa y abierta a los cambios vitales inevitables. En este sentido, no me parece casual que Camilo José Cela, contemporáneo de Cortázar, al publicar por primera vez su novela *La Colmena*²⁴⁵ en

²⁴² Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 53.

²⁴³ Graciela De Sola, “*Rayuela*”: una invitación al viaje, en AA. VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, ob. cit.

²⁴⁴ Luis Gregorich, *Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura*, en AA. VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, ob. cit.

²⁴⁵ Camilo José Cela, *La Colmena*, Madrid, Espasa/Austra, 1997.

1951 haya presentado un experimento literario parecido. De hecho los capítulos de *La Colmena* se ven estructurados en sucesiones de acontecimientos, cuyos eventos principales se entremezclan y superponen, seccionando así el argumento de la obra en anécdotas menores. Lo que llama la atención de la estructura narrativa de *La Colmena* es el hecho que el sentido de la novela derive precisamente de la sumatoria de dichas anécdotas, que, juntándose, constituyen la esencia de la obra, tal como todas las funciones que hacen parte de un sistema concurren de igual manera a la constitución y mantenimiento del mismo. Con la creación de los capítulos prescindibles Cortázar guía e incita al lector para que éste llegue a ser no sólo un lector activo, sino también un hombre más responsable dado que su novela puede considerarse una metáfora literaria de la dimensión real. Aprender a considerar la realidad en toda su complejidad, sin enfocar la atención sólo en uno de sus aspectos y así ver sólo sus elementos superficiales es uno de los desafíos más difíciles e importantes que todo ser humano tiene que afrontar, como también el mismo Cortázar señaló indirectamente en una entrevista:

La regla del juego - ya la analizamos - era muy severa. Y eso es, sin duda, lo que le quita al libro algunos elementos que el lector gusta encontrar en las novelas: el desarrollo a fondo de la sicología de los personajes, vivir la narración de la manera lo más hipnotizante posible; toda esa línea. Mis deseos eran otros: tratar de ver cómo en un grupo de gente, la idea que tenemos todos de la libertad, puede no ser tan simple como se cree habitualmente. Observe usted también que en la pregunta que me hace sobre las críticas aparece otra vez esa palabra maldita: *realidad*. Hay críticos que ven en “62” un ponerse de espaldas a lo que ellos entienden por realidad. Sí, pero lo que ellos entienden... En fin, no vamos a empezar de nuevo. Mi noción de la realidad, en todo caso, es otra.²⁴⁶

Tal como hace notar Dennis L. Seager en el estudio *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative* citando a Luis Harss, Rayuela puede definirse una novela “terapéutica”, porque, a través del entrelazamiento de los capítulos “Del lado de allá” y de los capítulos prescindibles “De otros lados”, la novela empuja al lector a criticar su mundo, a criticarse a sí mismo y también a la novela que está leyendo: “Like Bateson, noting the curative value of paradox for the schizophrenic, Luis Harss notes that “*Rayuela* is a therapeutic book, intended as a complete course of treatment

²⁴⁶ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 97.

against the empty dialectics of Western civilization and the rationalist tradition [...].”²⁴⁷

A través de su estructura y de su contenido aparentemente paradójico, puesto que Rayuela es simultáneamente una gran novela y un conjunto de novelas, esta obra le enseña al lector a cuestionar sus propias paradojas, las que son parte de su realidad, para que reflexione sobre ellas y empiece a considerarlas desde otro punto de vista. En este sentido *Rayuela* expresa literariamente todas las características de la sociedad postmoderna, para el cual el concepto de regla es relativo, tal como demuestra la siguiente afirmación de Jean-François Lyotard:

Pues está permitido representar el mundo del saber postoderno como regido por un juego de información completa, y en ese sentido los datos son, en principio, accesibles a todos los expertos: no hay secretos científicos. El incremento de performatividad, a igual competencia, en la producción del saber, y no en su adquisición, depende, pues, finalmente de esta «imaginación» que permite, bien realizar una nueva jugada, bien cambiar las reglas del juego.²⁴⁸

Como ya se reflexionó en la primera parte de este trabajo, la paradoja es inevitablemente parte de la dimensión real dado que el hombre contemporáneo todavía se ve influido por los axiomas inquebrantables propuestos por la civilización occidental que se basa en una óptica binaria y dicotómica. Sin embargo, al mismo tiempo, el hombre postmoderno cuestiona continuamente dichos axiomas y, al deconstruirlos, también los re-construye utilizando una perspectiva diferente, porque los inscribe funcionalmente dentro de una nueva concepción de la realidad: una realidad que se basa precisamente en el proceso circular y recursivo de de-construcción y re-construcción, dentro del cual los dos procesos llegan a ser funciones equivalentes del sistema. Por lo tanto de-construcción y re-construcción adquieren sentido en relación al papel que desempeñan dentro del sistema del cual forman parte, tal como resulta evidente en la siguiente observación del filósofo francés Jaques Derrida:

La palabra «deconstrucción», al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que

²⁴⁷ Dennis L. Seager, *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, ob. cit., p. 91.

²⁴⁸ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 96.

tan tranquilamente se suele denominar un «contexto». Para mí, para lo que yo he tratado o trato todavía de escribir, dicha palabra no tiene interés más que dentro de un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo «escritura», «huella», «*différance*», «suplemento», «himen», «fármaco», «margen», «encentadura», «parergon», etc. Por definición, la lista no puede cerrarse, y eso que sólo he citado nombres; lo cual es insuficiente y meramente económico. De hecho, habría que haber citado frases y encadenamientos de frases que, a su vez, determinan, en algunos de mis textos, estos nombres.²⁴⁹

Rayuela ayuda al lector a considerar a la literatura y a la realidad de otra manera, a concebir otra visión de la realidad, una visión que se base en la inteligencia analógica y que, por lo tanto, se acerque más a lo circunstancial en la medida en que se aleja del mito eterno del principio aristotélico de no-contradicción. La visión aristotélica se reinscribe en una concepción de la realidad más amplia y completa que ya no considera la razón como valor absoluto e incuestionable, sino como función activa del sistema-realidad, tal como declaró Cortázar durante su entrevista con Ernesto González Bermejo: “- *Lo que usted impugna es una cierta concepción de la razón* - -A la razón - aunque la palabra sea un poco ambigua - entendida aristotélicamente, es decir, toda la herencia judeo-cristiana aristotélico-tomista del Occidente, que desemboca en el humanismo de nuestros tiempos. Eso es lo que Oliveira pone en crisis en “*Rayuela*”. Pero ojo, no se trata en ningún caso de prescindir de ella.”²⁵⁰

²⁴⁹ Jaques Derrida, *El tiempo de una tesis*, Barcelona, Proyecto A, 1997, p. 27.

²⁵⁰ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 63.

5.3 Oliveira, su mundo sistémico y su sistema de mundos.

5.3.1 Oliveira y su relación con la realidad.

El protagonista de *Rayuela*, Horacio Oliveira, personifica a nivel literario al hombre posmoderno y todo su bagaje de lucubraciones, cavilaciones e inquietudes. Oliveira desarrolla un papel fundamental dentro de la novela, no sólo por ser el protagonista de las multitudes de historias que se entrelazan a lo largo de la obra, sino también por personificar la investigación filosófica de su autor. Si a nivel estructural, como se ha visto en el párrafo precedente, los capítulos prescindibles conectan la primera parte de la novela con todas sus otras partes, funcionando de puente conceptual, a nivel narrativo Oliveira conecta todos los capítulos a través de su papel más o menos manifiesto de protagonista universal. En este sentido es interesante notar que todas las relaciones que se trazan a lo largo de la obra ven la presencia activa de Oliveira: este personaje siempre se ve implicado de alguna manera en todas las interacciones humanas que se desarrollan en *Rayuela*. En este sentido Oliveira es más que el mero protagonista de una novela, porque en realidad representa la estrella polar del hilo narrativo. Se podría afirmar, entonces, que Horacio Oliveira encarna el protagonista de la novela que interesa a Morelli, una novela cuyos personajes conservan intacta su humanidad, sin volverse fantoches superficiales de una narración banal, tal como se lee en el capítulo 115 en una de las Morellianas: “La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.”²⁵¹ Oliveira nunca se ve ubicado en una situación; las situaciones se sitúan de golpe en su realidad y él las va protagonizando y desarrollando a medida que emergen en su recorrido. Véase, por ejemplo, la reflexión de Oliveira sobre París, que aparece en el capítulo 73. En este pasaje Horacio propone escoger una manera más interesante de vivir, sin confiar en los hábitos y las rutinas y dejándose llevar por el flujo

²⁵¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 657.

vital y por la creatividad. Este proceso resulta inevitable en París, porque es la ciudad misma (es decir, la situación, el entorno) que no deja otra opción a Oliveira (el personaje) que no sea la de abandonarse a la natural evolución de las experiencias vitales:

¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede elegir la tura, la invención, es decir el tornillo o el auto de juguete. Así es como París nos destruye despacio y silenciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos. [...] Nadie nos curará del fuego sordo, el fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, Incurables, perfectamente incurables, elegimos por tura el Gran Tornillo, nos inclinamos sobre él, entramos en él, volvemos a inventarlo cada día, a cada mancha de vino en el mantel, a cada beso del moho en las madrugadas de la Cour de Rohan, inventamos nuestro incendio, ardemos de dentro afuera [...], de una vez y por todas y en paz y basta.²⁵²

Entonces, si por un lado, a través de la reflexión de Morelli, Cortázar denuncia la necesidad para la “nueva novela” de instalar las situaciones en los personajes, al mismo tiempo el escritor argentino cumple con sus palabras y coloca sistemáticamente el escenario en la vida de los personajes que, por su parte, se dejan llevar por las circunstancias e inconscientemente escogen la “tura” en vez de la costumbre. En este sentido, Oliveira puede considerarse el alter-ego humano de Cortázar, tal como Morelli es el alter-ego literario del autor. Efectivamente, las peripecias de Oliveira y, en particular, su desplazamiento geográfico, son experiencias que también Cortázar tuvo que afrontar a lo largo de su vida. Como afirma Pablo Neruda en su obra *Confieso que he vivido*, Cortázar es uno de aquellos escritores latinoamericanos que tuvo que alejarse de su país para poder seguir expresando literariamente sus ideas:

En los últimos años la novela tomó una nueva dimensión en nuestros países. Los nombres de García Márquez, Juan Rulfo, Vargas Llosa, Sábato, Cortázar, Carlos Fuentes, el chileno Donoso, se oyen y se leen en todas partes. A algunos de ellos los bautizaron con el nombre de *boom*. Es corriente también oír decir que ellos forman un grupo de autobombo. [...] Comprendo - cada día con mayor claridad - que algunos hayan tenido que emigrar de sus países en busca de un mayor sosiego para el trabajo, lejos de la inquina política y la pululante envidia. Las razones de

²⁵² *Ibid.*, p. 546.

sus exilios voluntarios son irrefutables: sus libros han sido más y más esenciales en la verdad y en el sueño de nuestras Américas.²⁵³

Es interesante notar que el gran poeta chileno atribuye al alejamiento de la patria el mérito de haber empujado a algunos de los autores mencionados, y por lo tanto también a Cortázar, a buscar y realizar su proyecto literario, el de la creación de una nueva novela que sea “más y más esencial en la verdad y en el sueño de nuestras Américas”²⁵⁴. Paralelamente se podría afirmar que la descolocación geográfica de Oliveira le incita a buscar una nueva dimensión de la realidad, tal como Morelli se propone buscar una nueva dimensión de la novela. El aspecto más interesante de la cuestión es que tanto la búsqueda de Morelli como la búsqueda de Oliveira son creaciones literarias de Cortázar que, por otro lado, se espeja continuamente en los pensamientos y en las reflexiones de ambos. Es decir que, según mi parecer, la relación conceptual que entretejen Oliveira, Morelli y Cortázar forma un triángulo cuyo vértice se ve representado por el mismo escritor. Dicho triángulo podría inscribirse tranquilamente dentro de una figura circular y recursiva que se ve simbolizada por la novela. Creo que es precisamente éste el sentido de una de las reflexiones de Morelli que aparece en el capítulo 116, donde el escritor toma como ejemplo una nota del crítico Lionello Venturi sobre la Olimpia de Manet para comentar los conceptos de figura e imagen:

Así, sin que él lo sepa, está operando como un retorno del arte moderno a la Edad Media. Ésta había entendido el arte como una serie de imágenes, sustituidas durante el Renacimiento y la época moderna por la representación de la realidad. El mismo Venturi [...] añade: ‘La ironía de la historia ha querido que en el mismo momento en que la representación de la realidad se volvía objetiva, y por ende fotográfica y mecánica, un brillante parisiense que quería hacer realismo haya sido impulsado por su formidable genio a devolver el arte a su función de creador de imágenes...’ Morelli añade: “Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones. [...] Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. [...]”²⁵⁵

A través de las experiencias de Oliveira y la búsqueda literaria de Morelli, Cortázar pone en evidencia el hecho de que la obsesión positivista por lograr reproducir y controlar la

²⁵³ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, p. 376.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 659.

realidad haya producido exactamente el efecto contrario a lo esperado, es decir, un alejamiento total de la realidad misma. Con la creación de *Rayuela*, Cortázar reivindica el concepto de figura sobre el concepto de imagen mediante las palabras de su alter-ego literario Morelli: por su estructura, su contenido y las interacciones entre los protagonistas, el autor y el lector, la novela entera es una figura circular y recursiva. Como hace notar Davi Arrigucci Jr. en el estudio *El alacrán atrapado*, el concepto de figura para Cortázar remite a una óptica circular y sistémica y por lo tanto la realidad, que Cortázar considera una figura, funciona exactamente como un sistema circular, como una constelación recursiva. La estrecha relación conceptual entre el término *figura* y la dimensión real, tal como la entiende Cortázar, y la importancia de dicha relación para entender y explorar no sólo la estructura de la novela, sino también la compleja red de relaciones entre sus protagonistas constituye el eje fundamental sobre el cual se funde el equilibrio narrativo de *Rayuela*:

El término *figura* remite, en toda la obra de Cortázar, a una compleja unidad de sentido, entrañada en la propia visión de la realidad que tiene el autor. “Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla, se afirma en una de las “Morellianas” de *Rayuela*. La figura implica la intuición de una constelación o amalgama de elementos heterogéneos, fuera del tiempo y del espacio, simultáneamente cristalizados en una totalidad significativa “donde todo vale como signo y como tema de descripción”.²⁵⁶

Dentro de su complejo universo Oliveira se mueve incesantemente a medida que busca el sentido de su vida y el sentido de la vida de todo hombre posmoderno. Por esta razón no me parece fundamental tratar de determinar, por ejemplo, si al final de la novela Oliveira se vuelve loco o si reestablece su equilibrio interior, si reencontrará a la Maga o si seguirá viviendo con Gekrepten, si se suicida o si decide seguir buscando una manera de alcanzar la novena casilla de la rayuela: lo más importante es *observar* la manera en que Oliveira y los demás personajes despliegan la compleja trama de sus vidas a través de las relaciones que establecen entre ellos. Una afirmación interesante al respecto se encuentra en el estudio intitulado *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars*, donde la autora Wiltrud Imo comenta las similitudes que acomunan las

²⁵⁶ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, Guadalajara (Jalisco), Universidad de Guadalajara, 2002, p. 265.

novelas *Nadja* de André Breton y *Rayuela* de Cortázar. Imo pone en evidencia la imposibilidad de leer ambas obras sirviéndose de una óptica lineal que no tenga en cuenta el valor de la relación que guarda entre las partes y entre las diferentes dimensiones espacio-temporales. Concluye su razonamiento afirmando que tanto Breton como Cortázar empujan de esta manera al lector a que aprenda a leer la novela utilizando un nuevo punto de vista:

Während im traditionellen Roman die einzelnen Episoden in ihrer zeitlichen Abfolge erzählt werden oder diese zumindest zu erkennen ist, fehlt in „Nadja“ dieses Vorher und Nachher. Eine lineare Lektüre, wie sie bei einer syntagmatischen Lektüre erfolgt, ist in „Nadja“ wie in „Rayuela“ nicht möglich. In diesen beiden Romanen sind die erzählten Ereignisse in einer paradigmatischen Beziehung wiedergeben; die innere Logik des Zeitablaufes fehlt, so daß der Leser auf der Ebene des Sinnes eine neue Ordnung des Erzählten selber schaffen muss.²⁵⁷

El nuevo orden de lectura del cual habla Imo que el lector tiene que elaborar es un orden sistémico, que tenga en cuenta de todas las partes y las funciones de la novela y cuyo foco, por lo que se refiere al contenido de la obra, es Horacio Oliveira y la relación que él entreteje con la realidad y con los demás personajes. Oliveira es un personaje que, sin dejar de cuestionar en ningún momento su vida y sus elecciones, va cambiando constantemente a lo largo de la novela y su evolución nunca termina de verdad. En este sentido Oliveira deja de ser un personaje para volverse persona, protagonista perfecto del drama y de la comedia existencial que a todos nosotros nos toca vivir. En este sentido, el hecho de que sea imposible determinar si al final de la novela Horacio haya alcanzado la última casilla de la *Rayuela* o no es muy significativo, porque simboliza conceptualmente la necesidad, para el hombre, de darse por vencido y de dejar de perseguir el ideal de la comprensión de las circunstancias vitales, porque en realidad la búsqueda constante es su verdadero objetivo. Es precisamente por esta razón que, en mi opinión, Oliveira no se suicida al final de la novela: la estructura recursiva de los últimos dos capítulos, el 58 y el 131, simbolizan la resignación de Oliveira frente a su pretensión de entender la realidad, de lograr interpretarla y, por lo tanto, de alcanzar la última casilla. Esto no quiere decir

²⁵⁷ Wiltrud Imo, *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázers*, Frankfurt/Main, Haag und Herchen, 1981, p. 163.

que el protagonista no deje de cuestionarse y de perderse en sus meditaciones; simplemente, ahora lo hace según una perspectiva diferente, sin ya intentar comprender un sistema del cual él sólo es una minúscula ficha, para dejarse llevar por el flujo vital. Oliveira por fin llega a comprender la idea de Morelli que Etienne explica en el capítulo 99: “En alguna parte es bastante explícito: según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo.”²⁵⁸ El protagonista finalmente se da cuenta que, siendo el hombre (y por lo tanto él mismo) sólo una de las funciones del sistema-realidad, es imposible desde su posición lograr explicar y dominar dicho sistema; solamente tiene que vivirlo y revivirlo. Como sutilmente pone en evidencia González Bermejo durante la entrevista a Cortázar que ya se mencionó anteriormente, a finales de la novela Oliveira simplemente acepta su condición de individuo en crisis y se sumerge en su trance filosófico, lo cual, para él, significa seguir con su vida:

*Si todos los problemas existenciales metafísicos que plantea al personaje se resolvieran con la muerte sería muy simplista, porque con la muerte se van a “resolver” todos. - De acuerdo con usted: yo nunca he creído que Oliveira se matara. - Esos problemas siguen y Oliveira, un hombre que tuvo tanta fidelidad a sus búsquedas, se los debe seguir aguantando, como los seguimos aguantando los lectores. - Exactamente. [...] Por lo demás yo tampoco creo que se haya tirado de la ventana. No se tiró en absoluto. Pero entró en una nueva etapa de la que yo podía mostrar sólo esos pequeños pantallazos, porque el libro tenía que terminar alguna vez. [...] ¡Vaya a saber lo que hizo cuando se levantó de la cama después que le pusieron las compresas y le cebaron mate!*²⁵⁹

Tal como afirma Cortázar, entonces, Oliveira decide seguir viviendo aceptando la cotidianeidad y desprendiéndose de la idea de alcanzar el conocimiento total a tal punto que ni su autor sabe lo que le pasará. En esta tarea se ve ayudado por su “humor negro”, como lo define Cortázar, y por sus compañeros de viaje, como demuestra este breve e irónico diálogo entre Talita y Oliveira que aparece en el capítulo 63: - Levantá un momento la cabeza, la almohada es demasiado baja, te la voy a cambiar. -Mejor sería que

²⁵⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 619.

²⁵⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 77.

dejaras la almohada y me cambiaras la cabeza - dijo Oliveira -.²⁶⁰ Oliveira rechaza la idea del suicidio porque, para él, suicidarse sería una solución demasiado cómoda: suicidarse significaría admitir haber perdido una batalla con la realidad que nunca existió porque fue él mismo quien decidió combatirla dentro de su cabeza. El protagonista, entonces, se da cuenta que, si quiere afrontar la realidad, debe simplemente abandonarse a ella y por lo tanto el suicidio representaría un recurso inadecuado para resolver la cuestión, tal como el cínico filósofo Cioran declaró maliciosamente en uno de sus famosos aforismos: “Confutazione del suicidio: non è poco elegante abbandonare un mondo che si è messo così di buon grado a servizio della nostra tristezza?”²⁶¹ Por último, se podría definir a Oliveira como el verdadero alter-ego del hombre posmoderno, un hombre que sigue perdiéndose a cada instante en sus pensamientos y simultáneamente busca certezas que, más o menos conscientemente, sabe que no podrá encontrar ni en el mundo exterior (su mundo sistémico) ni en su mundo interior (su sistema de mundos). En efecto para el hombre posmoderno vivir significa simplemente seguir investigando incesantemente a pesar de la falta concreta de un objetivo específico, tal como resulta evidente en el maravilloso párrafo final de la obra magistral *Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello, cuyas intuiciones geniales, con respecto a la época en que vivió, resumen claramente la problemática filosófica que aflige a todos los personajes de *Rayuela* y, en particular, a Oliveira:

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioja nella lora cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridio delle rondini o nel vento nuvoloso, pesanti e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perchè muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.²⁶²

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 525.

²⁶¹ Emil Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, Milano, Adelphi, 1993, p. 76.

²⁶² Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1992, p. 166.

5.3.2 Oliveira y su relación con la Maga, Traveler y Talita.

Dentro del universo sistémico de *Rayuela* la relación que Oliveira mantiene con la realidad por un lado, y con los demás personajes de la novela por otro, constituyen, como se ha dicho, el fulcro conceptual de la novela y la esencia del viaje existencial del protagonista. Si se trata de analizar estas relaciones según una óptica sistémica, queda claro que algunas son más determinantes que otras para el desenlace de las múltiples narraciones que se entrelazan en la obra. En este sentido, la atormentada situación amorosa entre Oliveira y la Maga y la compleja relación de amistad entre Oliveira, Traveler y Talita son particularmente significativas, porque evolucionan y cambian a lo largo de la novela a medida que progresa la investigación filosófica y personal del protagonista. Véase, por ejemplo, la relación entre Horacio y la Maga: ya en el primer capítulo de la novela (el segundo capítulo según la lectura alternativa propuesta por el Tablero) Oliveira describe a la Maga a través de imágenes particularmente sugestivas de circunstancias cotidianas:

Pero ella no estaría ahora en el puente. Su fina cara de translúcida piel se asomaría a viejos portales en el ghetto del Marais, quizá estuviera charlando con una vendedora de papas fritas o comiendo una salsicha caliente en el boulevard de Sébastopol. [...] Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos. Oh Maga, en cada mujer parecida a vos se agolpaba como un silencio ensordecedor, una pausa filosa y cristalina que acababa por derrumbarse tristemente, como un paraguas mojado que se cierra.²⁶³

La cotidianeidad que Oliveira y la Maga comparten, sus infinitos paseos por París y los frecuentes encuentros con los demás amigos del club representan no sólo el simple desarrollo de una relación amorosa, sino también la posibilidad para Oliveira de concretizar su búsqueda filosófica. A través de cada encuentro y de cada diálogo que Oliveira intercambia con la Maga, su personalidad se modifica, se enriquece y le ayuda a seguir investigando. La Maga es un personaje fundamental de la novela porque, además de ser la amante del protagonista, también es la compañera del viaje metafísico que tanto Oliveira como el lector tienen que emprender. El mismo Oliveira, en el capítulo 1,

²⁶³ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 120.

describe el papel fundamental de cómplice pragmático y pensador que la Maga desarrolla en su relación. Al mismo tiempo el protagonista subraya su necesidad personal de seguir buscando ininterrumpidamente:

Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas. Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría [...] caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Melmoths privilegiadamente errantes.²⁶⁴

Andrés Amorós en la *Introducción a Rayuela* avanza la hipótesis de que la novela pueda definirse como una novela neorromántica, poniendo en evidencia la intensidad emotiva que caracteriza el contenido de algunos capítulos: “No sería inadecuado, creo, hablar de neorromanticismo. Va unido el amor a la búsqueda existencial. Habría que “reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz” (36). Al besarse, alcanzan la “última casilla de la rayuela, el centro del mandala” (54).”²⁶⁵ Puesto que, según mi parecer, es imposible establecer si Oliveira alcanza por fin la última casilla de la rayuela, sin embargo es evidente que el amor de Oliveira con la Maga se entrelaza a la búsqueda filosófica y existencial del protagonista y que, en algunos casos, le permite a ambos entrever el intersticio que separa la realidad, tal como todos los individuos la concebimos, de la realidad tal como es. No es casual que durante la entrevista con González Bermejo Cortázar haya admitido ser afligido por una atracción erótica imposible de resistir hacia la realidad: “- Su relación, entonces, con la realidad... - ... es una relación erótica; yo hago el amor con la realidad. Si me permite una frase un poco cursilona: la realidad es mi gran mujer.”²⁶⁶ Para Oliveira, la Maga constituye un acceso misterioso a la verdadera esencia de lo real: el hecho de dejarse llevar, a veces por la intensidad emotiva, y a veces por el tedio cotidiano que caracterizan su relación con la Maga le empuja a Oliveira a vivir su realidad sin perderse demasiado en sus lucubraciones metafísicas que, de vez en cuando, le llevan bastante lejos de una posible comprensión de la dimensión real, tal como él mismo admite en el capítulo 2:

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁶⁵ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 81.

²⁶⁶ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 83.

Para ella no había desorden [...], o viéndola peinarse después de haber pasado la tarde frente al retrato de Leonor de Aquitania y estar muerta de ganas de parecerse a ella, se me ocurría como una especie de eructo mental que todo ese abecé de mi vida era una penosa estupidez porque se quedaba en mero movimiento dialéctico, en la elección de una inconducta en vez de una conducta, de una módica indecencia en vez de una decencia gregaria.²⁶⁷

El fatalismo de la Maga y su consiguiente aceptación de las circunstancias vitales fascinan a Oliveira, porque él intuye que la única manera de acercarse a la realidad y vislumbrar su verdadera esencia es vivirla. Para Oliveira el aspecto más cautivante de la personalidad de la Maga es que ella no necesita pensar antes de vivir, como en vez le pasa a él (“como siempre me costaba mucho menos pensar que ser”²⁶⁸ declara Oliveira en el capítulo 2), sino que simplemente vive los acontecimientos de la vida plenamente sin constantemente preguntarse adónde la llevarán. La Maga se tira al río vital y se deja llevar por la corriente, sin cuestionarse sobre la ruta: “Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina.”²⁶⁹ Personalmente creo que la excepcionalidad de la relación que Oliveira y la Maga comparten a lo largo de la novela se debe no sólo a la personalidad descomunal y sorprendente de la Maga (que sin duda le atrae profundamente a Oliveira), sino también al tormento metafísico de Oliveira que atrae y le hechiza a la Maga. En otras palabras la relación amorosa de Oliveira y la Maga es la verdadera protagonista de la temática amorosa desarrollada en la novela: en efecto, la relación entre los dos personajes sigue existiendo aún después de su separación física, como por ejemplo demuestra el capítulo 58, donde Oliveira cree reconocerla en una pasajera del barco que le está llevando a Montevideo. Otro ejemplo se ve representado por el hecho de que Oliveira crea reconocer a la Maga en Talita. La relación que comparten Oliveira y la Maga se inscribe perfectamente dentro del sistema novela; de hecho para el autor no es tan determinante analizar a los personajes analíticamente,

²⁶⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 134.

²⁶⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 135.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 234.

tratando de escudriñar su personalidad y describir su comportamiento según definiciones moralizadoras. Para Cortázar lo importante es la interacción entre los individuos, cuyo fruto es una relación original que enriquece la vida de ambos. Al respecto es interesante constatar que la parte final de la descripción del término figura como realidad propuesta por Arrigucci y cuya parte inicial se mencionó en el párrafo anterior, puede utilizarse para describir la relación entre la Maga y Oliveira:

(La figura) Realizándose al margen de los principios racionales de comprensión del mundo, se muestra como una insólita convergencia de hechos banales o extraordinarios, repentinamente en contacto, a través de los intersticios de la realidad. De esta manera, comprende una especie de supervisión, capaz de atravesar la corteza aparente y cómoda que la percepción rutinaria del mundo toma por realidad.²⁷⁰

Retomando la definición de Arrigucci, se podría entonces afirmar que también la relación entre la Maga y Oliveira se realiza al margen de los principios racionales de comprensión del mundo y que se muestra al lector como una insólita convergencia de hechos banales o extraordinarios, repentinamente en contacto, a través de los intersticios de la realidad: véase por ejemplo el hecho de que la Maga y Oliveira nunca se pongan de acuerdo para encontrarse, simplemente tienen la certeza de que se encontrarán en un lugar cualquiera de la enorme ciudad. De esta manera, la relación comprende una especie de supervisión, capaz de atravesar la corteza aparente y cómoda que la percepción rutinaria del mundo toma por realidad. Los dos personajes, entonces, protagonizan una figura (su relación) que tiene una estructura circular y recursiva, porque toda relación se construye a través de una red de interacciones circulares: a cada acción y palabra del uno corresponden otras acciones y palabras del otro. Dicha relación sistémica se inscribe dentro de un sistema relacional más amplio que es la realidad. Si se toma en cuenta la relación entre Oliveira, Traveler y Talita, queda claro que su amistad funciona como un sistema circular. El hecho de que dicha amistad pueda inscribirse dentro de un sistema relacional más extenso que pueda contenerla (la realidad) resulta evidente ya en el capítulo 41, donde aparece el símbolo del puente. En este capítulo Oliveira, que vive en un edificio que queda en frente del edificio donde viven Traveler y Talita, le pide a Traveler que le traiga unos clavos y

²⁷⁰ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 265.

un poco de yerba para cebar mate. Traveler prepara un paquete y se lo da a Talita para que se lo entregue a Oliveira. Los personajes escogen una manera muy particular para llevar a cabo la entrega: Traveler y Oliveira deciden servirse de un tablón que colocan entre sus dos ventanas para que funcione como un puente que Talita tendrá que atravesar. Talita logra por fin alcanzarle el paquete a Oliveira antes de regresar a su casa, donde la espera Traveler. El símbolo del puente remite claramente a la importancia que las relaciones humanas tienen para la configuración del sistema-realidad del cual todo individuo es parte. El capítulo 41 pone en evidencia el hecho de que los seres humanos construyan sus sistemas a través de las relaciones que inevitablemente tienen que trazar con los demás individuos. Dichas relaciones constituyen la base fundamental para todas las agregaciones humanas y, a la vez, los ejes sobre los cuales se funda el sistema-realidad. Es por esta razón que Cortázar declara en el capítulo 79 la necesidad, para la literatura, de ser “puente vivo de hombre a hombre”²⁷¹, es decir, de lograr una comunicación activa entre los hombres y de simbolizar literariamente el papel fundamental que las relaciones desarrollan en el proceso de creación y mantenimiento de un sistema. Un sistema que se ve magistralmente representado por *Rayuela*, tal como afirma Andrés Amorós en la *Introducción* a la novela:

En *Rayuela*, declara Cortázar, “Oliveira siempre está pensando en cruzar un puente”. Las referencias a puentes se multiplican a lo largo de la novela. Sentada en un tablón sobre el vacío, Talita se da cuenta de que Traveler y Horacio, así, “han tenido otro puente entre ellos” (41). La literatura debe ser “puente vivo de hombre a hombre” (79)” Resulta evidente la huella existencial en *Rayuela*: el hombre no es, aspira a ser, en vez de un punto, una flecha. El umbral supone, también, *pasaje*: “Andá a saber si no me habré quedado al borde y a lo mejor había un pasaje. Manú lo hubiera encontrado seguro, pero lo idiota es que Manú no lo buscará nunca, y yo, en cambio...” (56)²⁷²

Nótese que, describiendo la peligrosa posición de Talita sobre el puente improvisado por Traveler y Oliveira, Amorós utiliza la siguiente expresión: “Sentada en un tablón sobre el vacío...”, como si el hecho de que el tablón queda suspendido sobre el vacío simbolizara la necesidad existencial, para el hombre, de relacionarse con los demás: si el hombre no pudiera establecer ninguna interacción entonces no podría existir, se caería al vacío y su

²⁷¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 560.

²⁷² Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 69.

ser desaparecería en la nada. Tal como afirman Cecchin y Apolloni, los vínculos entre los seres humanos son fundamentales para la evolución filosófica y emocional de los individuos, porque el hombre ama tanto la autonomía como el vínculo. Entonces, la alternancia de vínculo y libertad dentro de una relación es uno de sus aspectos fundamentales, tal como la relación es un aspecto fundamental del sistema-realidad del hombre, un sistema del cual él no quiere separarse:

Ritenere che gli umani preferiscano sempre l'autonomia è ingenuo, perchè ciò che l'uomo desidera realmente è essere immerso nella totalità dei cicli vitali. Ogni coppia affettiva, marito e moglie, madre e figlio, fratello e sorella, vuole sia la libertà sia il vincolo, perchè solo se c'è il vincolo si può trasgredire ed assaporare la libertà, e solo se c'è la libertà, e quindi la trasgressione, si può apprezzare il senso del vincolo. Le coppie funzionanti accettano la naturale cadenza temporale dei cicli di dipendenza ed autonomia, di strutturazione e destrutturazione.²⁷³

El puente que aparece en el capítulo 41 de *Rayuela* y que, como pone en evidencia Amorós, es un tema recurrente en toda la novela, representa la necesidad del hombre de crear y mantener relaciones de diferentes tipologías con otros seres humanos, cueste lo que cueste. Creo que el hecho de que el puente pueda considerarse como un pasaje simboliza la función trascendental de las relaciones, es decir su capacidad de aproximar al hombre a la esencia de la dimensión real, y por lo tanto constituyen un trámite entre la estructura superficial de la realidad y su estructura profunda. En efecto en el ensayo intitulado *Vislumbrar la Otredad* Lauri Hutt Kahn declara que la función de los “pasajes” cortazarianos nunca se ve desconectada de lo real, porque éstos siempre remiten a una transformación del individuo dentro de su mundo. La estudiosa pone también en evidencia el aspecto revolucionario de la producción literaria cortazariana, afirmando que, antes de Cortázar, nunca se le habían otorgado a los pasajes la función de evidenciar la calidad relacional de un contexto particular:

Pero nunca, antes de Cortázar, se le ha conferido al término *pasaje* el propósito de connotar el ámbito entre dos personas o dos modos diferentes de existencia diametralmente opuestos. Los *pasajes* cortazarianos reflejan, entonces, una transformación ideal dentro del mundo real, la transformación del ser desde su

²⁷³ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 41.

condición original a una condición ensanchada; o la adquisición, por X, de lo no-X.²⁷⁴

La transformación de la cual habla Hutt Kahn se verifica a medida que las relaciones entre los personajes evolucionan porque es a través de estos vínculos que los personajes alcanzan una nueva conciencia de la realidad y, por consiguiente, una nueva conciencia de sí mismos que les ayuda a definir su identidad. Al respecto, el hecho de que, a finales del capítulo 41, Talita decida volver a su ventana donde está esperándola su marido es particularmente significativo, porque representa simbólicamente la toma de conciencia, por parte de Talita, de su mundo y de sus posibilidades. Gracias a la experiencia del puente y por lo tanto al vínculo simbólico con Oliveira, Talita toma conciencia de la persona que es y de las opciones que la vida le está ofreciendo y, suspendida entre dos realidades, decide regresar a la primera que le tocó vivir. Como se afirma en la obra *El mundo Cortázar* coordinada por Dulce María Zúñiga, el puente, es decir la relación, constituye la posibilidad para los hombre de transitar a través de la vida para alcanzar a entrever el misterioso intersticio entre la realidad superficial y rutinaria y la realidad profunda, ambas funciones indispensables del sistema-realidad: “Una imagen reiterativa en toda la obra de Cortázar la constituye el puente que permite a los personajes establecer un tránsito y un medio de comunicación entre un ámbito y otro, entre una y otra personalidad, entre su realidad y la posibilidad de otra realidad para trocar sus identidades.”²⁷⁵ La dinamicidad literaria de *Rayuela* y estructura sistémica se fundan en la compleja red de relaciones en constante evolución que los personajes entretejen a lo largo de la novela. Exactamente como sucede en cada sistema viviente, cada aspecto de las relaciones protagonistas de la novela es imprescindible para su existencia, porque cada elemento por un lado concurre a la formación del sistema, y por otro garantiza su evolución a través de la transformación y de la mutación constante de sus personajes y de las relaciones que los vinculan, tal como afirma Lauri Hutt Kahn en *Vislumbrar la Otredad*: “Cortázar presenta estadios de existencia que no son uniformes y fijos, sino dinámicos y variables y que se ven siempre en relación del uno con el otro. La ausencia

²⁷⁴ Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la Otredad: Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1996, p. 3.

²⁷⁵ AA.VV., Dulce María Zúñiga (coordinadora), *El mundo Cortázar*, Guadalajara (Jalisco), Universidad de Guadalajara, 2006, p. 68.

de un aspecto particular determina la necesidad de buscarlo. Los dobles podrían ser vistos, así, como formas complementarias de un mismo ser. El sentido epistemológico de esta relación se ve expresado mediante el *pasaje*, el acceso indecible del *yo* al *no-yo*.²⁷⁶

²⁷⁶ Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la Otredad: Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 8.

CAPÍTULO VI

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE HOLIVEIRA.

6.1: La trampa del lenguaje, su deconstrucción y su revolución.

“The poetization of life and the vitalization of literature form the essence and unity of the novel”
(Robert Brody)²⁷⁷

La originalidad del lenguaje de *Rayuela* constituye una de las características más llamativas de la novela junto al “Tablero” y a los capítulos prescindibles, de los cuales ya se habló en el capítulo anterior. El objetivo del presente capítulo es poner en evidencia el propósito revolucionario de la singularidad del lenguaje de *Rayuela* y las razones por las cuales su autor decidió proponer, tanto implícita como explícitamente, una nueva teoría lingüístico-estilística en su novela. Sin lugar a duda, lo que más llama la atención al leer la obra por primera vez es la ofensiva más o menos indirecta del autor hacia su único instrumento de comunicación: el lenguaje. Dicha ofensiva radica en la decepción personal del autor: una desilusión profunda causada por la lengua en general y el lenguaje literario en particular, como si los dos le engañaran constantemente al escritor. Cortázar es consciente del desengaño que el lenguaje le provoca y que le atormenta constantemente y, sin embargo, admite la imposibilidad de deshacerse de él, tal como demuestra la siguiente declaración del escritor que aparece en la *Introducción a Rayuela*:

“Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje”, ha afirmado Cortázar, años después: “hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal en relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizás podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo.”²⁷⁸

²⁷⁷ Robert Brody, *Julio Cortázar: Rayuela*, London, Grant & Cutler, 1976, p.85.

²⁷⁸ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 39.

Ya en el primer capítulo de este trabajo se señaló la crítica indirecta al lenguaje que caracteriza diferentes cuentos cortazarianos. Dicha crítica constituye indudablemente uno de los rasgos fundamentales de *Rayuela*, pero en esta novela se ve expresada y formulada de manera diferente a los cuentos: de hecho, la puesta en evidencia de la trampa conceptual del lenguaje y su consiguiente destrucción se dan a lo largo de la novela tanto implícitamente (es decir como extravagancias literarias que aparecen de repente durante el relato) como explícitamente (en las Morellianas o en las reflexiones de los protagonistas sobre el tema). Véase, por ejemplo, el principio del capítulo 4 donde se encuentra el primer ejemplo de ataque indirecto al lenguaje; Cortázar describe minuciosamente los rasgos de la personalidad de la Maga que más le fascinan a Oliveira y, entre éstos, su amor por los gatos:

Por si fuera poco ya le daba lecciones sobre la manera de mirar y de ver; lecciones que ella no sospechaba, solamente su manera de pararse de golpe en la calle para espiar un zaguán donde no había nada, [...] y los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias, invariables amigos de la Maga [...].²⁷⁹

En este pasaje el autor nos propone diferentes maneras de entender el concepto “gato”: Cortázar utiliza sonidos onomatopéyicos, expresiones dialectales, traducciones de la palabra “gato” en otras lenguas, diminutivos, y todas estas diferentes opciones expresivas para el mismo concepto se dan ininterrumpidamente a lo largo de la descripción. Nótese que todas las alternativas propuestas por el autor no están separadas por ninguna coma, como si Cortázar quisiera que permanecieran escondidas a lo largo de la descripción y que asomaran sólo tímidamente del flujo narrativo. Sin embargo el lector se da perfectamente cuenta de la crítica indirecta al lenguaje que aparece en el texto; a través de la multiplicación de las posibilidades expresivas Cortázar critica indirectamente la inflexibilidad del lenguaje formal y literario, tal como lo hará de manera parecida, casi cuatro décadas después, José Saramago en la obra *El hombre duplicado*²⁸⁰. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje, donde se describe el encuentro memorable entre Tertuliano

²⁷⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 146.

²⁸⁰ José Saramago, *El hombre duplicado*, Bogotá, Alfaguara, 2002.

Máximo Afonso, el protagonista de la obra, y el director del colegio donde trabaja. Nótese la falta casi completa de puntuación y el empleo de las letras mayúsculas y de las comas en sustitución del discurso directo:

Le he pedido que venga, repitió el director porque le ha parecido ver cierto aire de distracción en la cara del interlocutor, para hablar con usted sobre lo que dijo acerca de la enseñanza de la Historia en la reunión de ayer, Qué dije en la reunión de ayer, preguntó Tertuliano Máximo Afonso, No se acuerda, Tengo una vaga idea, pero mi cabeza está un poco confusa, casi no he dormido esta noche, Está enfermo, Enfermo no, tengo inquietudes, nada más, Lo que no es poco, No tiene importancia, no se preocupe, Lo que dijo, palabra por palabra, lo tengo apuntado aquí, en este papel, es que la única decisión sería que es necesario tomar en lo que respecta al conocimiento de la Historia, es si deberemos enseñarla desde detrás hacia delante o de delante hacia atrás, No es la primera vez que lo digo, Precisamente, lo ha dicho tantas veces que sus colegas no lo toman en serio, empiezan con las sonrisas, nada más oír las primeras palabras, [...].²⁸¹

Al decodificar en *Rayuela* el lenguaje formal y literario Cortázar quiere poner en evidencia el hecho de que dicha tipología de lenguaje obligue a escritores y lectores adaptarse a un código comunicativo limitado, un código que no logra reproducir apropiadamente la vastedad de las alternativas lingüísticas empleadas por los individuos, en diferentes circunstancias de la vida cotidiana. Totalmente diferentes a esta provocación indirecta son, por ejemplo, las reflexiones sobre el lenguaje que aparecen en el capítulo 99. La primera línea del capítulo es un comentario de Etienne sobre uno de los textos de Morelli que el grupo está discutiendo, comentario que funciona de introducción a uno de los temas más importantes que los protagonistas discutirán abiertamente a lo largo del capítulo, es decir el lenguaje: “- No es la primera vez que alude al empobrecimiento del lenguaje - dijo Etienne -.”²⁸² Después de haber comentado la reflexión de Etienne sobre el texto de Morelli, Ronald deja hablar a Oliveira que ha permanecido silencioso por largo rato. Oliveira afirma entonces que Morelli critica el lenguaje por ser el espejo de una visión ilusoria y reductiva que oculta lo real: “En lo que acabás de leernos está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un *Organum* falsos o incompletos, que nos enmascaran la realidad, la

²⁸¹ *Ibid.*, p. 100.

²⁸² Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 611.

humanidad.”²⁸³ Los miembros del club y Oliveira siguen intercambiando opiniones y en el medio de una reflexión sobre la literatura y la historia Etienne toma nuevamente la palabra y afirma dramáticamente la necesidad, para el escritor, de destruir el lenguaje en su totalidad: “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 mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso.”²⁸⁴ Como resulta evidente en los ejemplos citados, el ataque mordaz al lenguaje que se da en los cuentos principalmente a nivel metafórico, se ve expresado en *Rayuela* tanto implícita como explícitamente. Es precisamente este último aspecto que constituye el núcleo del desarrollo de la nueva teoría literaria propuesta por la novela (que se analizará en el capítulo siguiente) y el punto de partida para la revolución del lenguaje. Es interesante notar que todas las especulaciones explícitas sobre el lenguaje son las protagonistas de los discursos de un grupo de intelectuales que comentan y estudian textos diferentes escritos por el mismo autor: parece que Cortázar quisiera enviar un mensaje a sus lectores, invitándolos a leer su obra críticamente e intercambiando opiniones, tal como lo hacen los miembros del Club de la Serpiente con las obras de Morelli. En otras palabras, es evidente la necesidad, para el autor, de trazar una relación no sólo entre los capítulos y los personajes de su novela, sino también entre él mismo y sus lectores. De hecho, si el lenguaje, como afirma Morelli, refleja una concepción que enmascara la realidad y la humanidad, para que esta humanidad pueda asomar se necesitan intercambios de ideas y de opiniones entre las personas, porque es a través de las interacciones que el hombre expresa toda su humanidad y su potencial creativo, tal como declaran Cecchin y Apolloni en *Idee Perfette*: “Esseri umani in relazione non possono non generare qualcosa. Gli uomini, lo vogliano o no, mentre parlano si organizzano, perchè la conversazione genera regole interattive.”²⁸⁵ Entonces, a través de su obra, Cortázar necesita crear un diálogo constante con el lector para desarrollar una nueva teoría del lenguaje que se basa en la crítica, la destrucción y la consiguiente re-creación del lenguaje. Tal como afirma Etienne

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 620.

²⁸⁵ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 76.

en el capítulo 99 hablando del lenguaje: “Hay que re-vivirlo, no re-animarlo”²⁸⁶; es decir que el lenguaje, según Cortázar, tiene que pasar por una verdadera etapa evolutiva, pero no según la óptica darwiniana, sino más bien según la visión saltacionista propuesta por Stephen Jay Gould, cuya teoría del equilibrio puntuado aparecerá en 1972, nueve años después de la publicación de *Rayuela*. Gould afirma que la evolución de los sistemas vivientes no se da casual y regularmente en el tiempo, como cree Darwin, sino súbitamente después de haber observado por cierto tiempo la imposición de la estructura organizativa del sistema mismo, tal como explican Cecchin y Apolloni:

Egli sostiene che l'evoluzione e la crescita dei sistemi viventi determinate dalla pressione selettiva sulle caratteristiche degli individui non seguono ritmi casuali e regolari nel tempo, (come sostiene el darwinismo) ma seguono piani organizzativi che sorgono con un *salto evolutivo* in un determinato momento, cui segue poi una cascata adattiva. Cioè una parte del processo evolutivo (quella che segue il salto) è adattiva alle richieste dell'ambiente e sequenziale (quindi di tipo darwiniano), ma il passo iniziale non lo è.²⁸⁷

La revolución del lenguaje que Cortázar quiere operar en *Rayuela* observa un esquema parecido: siendo el lenguaje su único instrumento de comunicación, el escritor tiene que respetar su estructura y sus reglas; sin embargo en algunos momentos dados Cortázar opera un “salto” lingüístico evolutivo y trasciende el lenguaje, distorsionándolo a tal punto que éste, aún manteniendo su identidad de lenguaje, se ve modificado radicalmente y, sucesivamente, se adapta al nuevo estilo. El *glíglíco* es el mejor ejemplo de este procedimiento, que se encuentra en la novela: un lenguaje completamente deformado cuyo sentido, sin embargo, el lector puede entender perfectamente. Es significativo el hecho de que en el estudio *El alacrán atrapado* el crítico Davi Arrigucci hable de “gran salto” refiriéndose a la renovación del lenguaje: “¿Cómo dar el gran salto para revivir el lenguaje y reconquistar la realidad?”²⁸⁸: Arrigucci pone en evidencia cierta “intención saltacionista” implícita en el lenguaje de *Rayuela* y que el lector puede claramente percibir al leer algunos pasajes totalmente revolucionarios. Es interesante notar el hecho de que la hipótesis saltacionista constituya un punto de arranque para la reflexión

²⁸⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 614.

²⁸⁷ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 78.

²⁸⁸ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 147.

filosófica y psicológica sistémica, porque establece otro enlace entre la visión cortazariana de la realidad y la óptica sistémica, aunque la teoría saltacionista se desarrolló sucesivamente a la segunda cibernética y a la publicación de *Rayuela*. La teoría de Stephen Jay Gould demuestra que la adaptabilidad de un individuo constituye sólo uno de los aspectos de su proceso evolutivo, es decir el aspecto que subintra después del “salto” determinante. Por lo tanto dicha teoría demuestra que el hombre es un ser que evoluciona temporalmente y creativamente, rebelándose frente a la concepción dualística de la realidad: precisamente lo que afirman la óptica sistémica, a nivel socio-psicológico, y *Rayuela*, a nivel literario. El “salto” constituye la expresión de una rebelión del individuo frente a un esquema preestablecido que ha perdido su utilidad y, al mismo tiempo, refleja su necesidad de librarse de dicho esquema, tal como demuestra la siguiente afirmación de Cecchin y Apolloni:

Se l'adattamento costante dell'individuo fosse la caratteristica principale del cambiamento, come sostengono i darwinisti in biologia e i comportamentisti in psicologia, non si spiegherebbe la varietà di forme, di comportamenti... e di idee. [...] La natura, la società e il pensiero umano si ribellano però a questo tentativo di imprigionare tutto entro la logica e la ragione. Il *saltus* rappresenta allora la tendenza antagonista all'appiattimento del tutto. Per quanto le forze conservatrici della scienza (e della psicologia) agiscano, il sistema sfugge sempre. C'è sempre un qualcosa che cambia a scapito di qualcosa che in ogni cosa permane.²⁸⁹

Como se ha visto en el capítulo anterior, a través de *Rayuela* Cortázar denuncia la encarcelación conceptual de las categorías conceptuales impuestas por la lógica tradicional, y crea una novela sistémica que escapa de cualquier definición y que logra reproducir eficazmente la verdadera esencia de la dimensión real, modificando integralmente algunos aspectos de la obra literaria para integrarlos, dentro del sistema-novela, con otros que permanecen inalterados. En efecto, tal como afirma Foucault en la obra *The Archaeology of Knowledge*²⁹⁰, el hecho de producir un cambio substancial de las exctructuras de la lógica tradicional no supone necesariamente una transformación radical de la totalidad de los elementos que constituyen su base conceptual, porque todo

²⁸⁹ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 79.

²⁹⁰ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, New York, Vintage Books, 2010.

cambio innovador deriva principalmente de la re-colocación de dichos elementos dentro de una óptica diferente:

To say that one discursive formation is substituted for another is not to say that a whole world of absolutely new objects, enunciations, concepts and theoretical choices emerges fully armed and fully organized in a text that will place that world once and for all; it is to say that a general transformation of relations has occurred, but that it does not necessarily alter all the elements; it is to say that statements are governed by new rules of formation, it is not to say that all objects or concepts, all enunciations or all theoretical choices disappear. On the contrary, one can, on the basis of these new rules, describe and analyse phenomena of continuity, return and repetition: we must not forget that a rule of formation is neither the determination of an object, nor the characterization of a type of enunciation, nor the form or content of a concept, but the principle of their multiplicity and dispersion. One of these elements -or several of them- may remain identical (preserve the same division, the same characteristics, the same structures), yet belong to different systems of dispersion, and be governed by different laws of formation.²⁹¹

Para realizar su objetivo, Cortázar se da cuenta de la necesidad de modificar radicalmente el único instrumento comunicativo a su disposición, el lenguaje, puesto que se funda en las mismas categorías lógicas que el escritor critica a lo largo de la novela. La revolución del lenguaje es una operación fundamental dentro del proceso de desarrollo de una novela que tiene que reflejar, a nivel literario, la estructura sistémica y circular de la realidad. De hecho, como se señaló en el primer capítulo de este trabajo citando a Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata, la estructura del lenguaje es lineal, mientras que la estructura de la realidad es circular:

Finalmente riuscimmo a renderci conto fino a qual punto l'entrata e l'appartenenza a un mondo verbale ci condiziona. Infatti, giacchè il pensiero razionale si forma attraverso il linguaggio, noi concettualizziamo la realtà secondo il modello linguistico che viene così a essere, per noi, tutt'uno con la realtà. Ma il linguaggio non è la realtà. Infatti il linguaggio è lineare, mentre la realtà vivente è circolare. [...] La necessità di operare una dicotomizzazione, cui il linguaggio ci costringe, esigendo inevitabilmente un *prima* e un *poi*, un soggetto e un oggetto, nel senso di colui che *fa* l'azione e colui che la *subisce*, comporta un postulato di causa-effetto e di conseguenza una definizione moralistica. A nostro avviso il

²⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

moralismo è intrinseco al linguaggio proprio perchè il modello linguistico è lineare.²⁹²

Aun siendo perfectamente consciente de la profunda diferencia entre la estructura lineal del lenguaje y la estructura circular de la realidad, Cortázar trata de revolucionar el lenguaje en *Rayuela* operando el mismo salto evolutivo que caracteriza los cambios progresivos de los sistemas vivientes. De hecho, como él mismo declara en la entrevista con Ernesto González Bermejo, uno de los objetivos de *Rayuela* es la destrucción del lenguaje tradicional y la consiguiente creación de un nuevo lenguaje que pueda expresar más fielmente las circunstancias del mundo real y su estructura circular. Nótese el empleo, por parte de Cortázar, del término “correlación”: para el autor siempre es fundamental trazar una relación entre la palabra y el objeto que tiene que representar:

Creo que hay dos maneras de entender el lenguaje: está el lenguaje de tipo libresco, el lenguaje por el lenguaje mismo, que a mí no me merece ningún respeto: Gabriel Miró, por ejemplo, o el lenguaje de muchas de las cosas de Camilo José Cela: la masturbación verbal; como creo que dijo Borges, una forma de “desordenar el diccionario”. Lenguaje masturbatorio en el sentido de la serpiente que se muerde la cola” todo sucede en el plano del lenguaje, sin auténtica correlación objetiva. El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad: una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás²⁹³

Si *Rayuela* tiene que ser espejo de la dimensión real, entonces su lenguaje tiene que “abrir ventanas en la realidad” tal como afirma su autor, es decir, tratar de trascender su estructura lineal y eterna y adaptarse a los ciclos vitales. Cortázar es consciente de la dificultad de la tarea que se propone llevar a cabo: en efecto el lenguaje sólo es un instrumento comunicativo a servicio del hombre, y éste, viviendo en un mundo circular y recursivo, no puede pretender revolucionarlo completamente. Pero, como hace notar el mismo Cortázar, la tarea del escritor y del hombre no es combatir y destruir nuestra principal herramienta comunicativa: vencer la guerra contra el lenguaje es imposible, porque los individuos siempre tendrán que servirse de él para comunicar. Sin embargo, se pueden vencer algunas batallas: como demuestra el lenguaje excepcional empleado en

²⁹² Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e Controparadosso*, ob. cit., p. 47.

²⁹³ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 85.

Rayuela, en el momento en que el escritor se da por vencido y acepta la supremacía del lenguaje como código fundamental para la comunicación, logra finalmente abrir una brecha en el frente enemigo y crear el *glígligo*. Mientras tanto, se toma el pelo por tener la ambición de destruir completamente el lenguaje, como demuestra un pasaje de *Rayuela* que aparece en el capítulo 84. Todo el capítulo es una larga reflexión de Oliveira sobre el hombre y el aprendizaje; personalmente creo que el pasaje siguiente se refiere en específico no sólo a la manera de aprender del hombre, sino también a la función y a los límites del lenguaje, que Oliveira, metafóricamente, llama líneas. Nótese la particularidad de la disposición de las líneas, como si el autor quisiera atacar no sólo la estructura interna del lenguaje (las palabras), sino también su estructura externa, es decir, la colocación ordenada de las palabras en un texto:

Es un poco así: hay líneas de aire a los dos lados de tu cabeza, de tu mirada,
zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto,
es decir que andás con tu límite *por fuera*
y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprehendido
plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por
fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se
hundió el *Titanic*. Heste Holiveira siempre con sus hejemplos.²⁹⁴

Tal como hace notar Andrés Amorós en la *Introducción* a la novela, el empleo del humor, evidente en la línea “Heste Holiveira con sus hejemplos”, y que desarrolla un papel fundamental en todas las obras de Cortázar, adquiere una función significativa en el proceso de modificación del lenguaje. De hecho Cortázar siempre utiliza cierta dosis de ironía durante el proceso de destrucción y reformulación de axiomas obsoletos, como si invitara a sus lectores a tomar la literatura y la vida como desafíos interesantes pero no pesados, dejando de lado la pretensión del hombre de “ganar” y por lo tanto de alcanzar el conocimiento supremo:

Parece claro que las haches se emplean sobre todo en el caso de las grandes palabras, para limpiarlas un poco de la costra retórica que las ha ido cubriendo durante años. [...] Sirven, pues, de vacuna irónica contra la hinchazón. Muchas veces se aplican a uno mismo, para burlarse cuando se nos escapan palabras demasiado “sublimes”. Suponen, en fin, un guiño de ojo amistoso al lector para

²⁹⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 570.

que sepa que, en el fondo, “no es para tanto”, y que debe tomarse esa frase un poco a broma – es decir, en serio.²⁹⁵

La ironía que Cortázar emplea para describir su batalla personal en contra del lenguaje señala no sólo la necesidad del autor de burlarse tanto del lenguaje formal como de sí mismo, sino también la aceptación, por parte del escritor, de los límites del lenguaje y de sus propios límites. Cortázar intuye la esencia lineal, simétrica y moralista de la estructura del lenguaje y si por un lado la critica, por otro reconoce la imposibilidad de modificarla completamente. Creo que es precisamente esta actitud del autor que, entre otros aspectos, hace de *Rayuela* una novela tan original y revolucionaria: Cortázar renuncia a mantener una posición simétrica y absolutista con respecto al lenguaje en el momento en que le resulta imposible destruir completamente las palabras o deshacerse de ellas totalmente. Esta actitud literaria es revolucionaria con respecto a la época en que se publicó *Rayuela*, porque presupone tanto una crítica del acercamiento a la realidad según el modelo lingüístico lineal, como la aceptación total de la dimensión real y de los límites de sus funciones (una de las cuales es precisamente el lenguaje). De hecho, tal como hace notar Evelyn Picon Garfield en su estudio intitulado *¿Es Julio Cortázar un Surrealista?*, las corrientes artísticas-literarias anteriores al posmodernismo (del cual es parte Cortázar, aun si sólo parcialmente) como, por ejemplo, el dadaísmo, suponían una anarquía total con respecto al lenguaje y a otros valores obsoletos sobre los cuales se fundaba la sociedad. Las obras de Cortázar, y *Rayuela* en particular, aun contestando febrilmente la mayoría de los axiomas inquebrantables y superados que definieron la sociedad moderna y que siguen, en parte, definiendo la posmoderna, seguramente no se ven caracterizadas por una anarquía filosófico-literaria total:

Hay que incendiar el lenguaje [...], y, sin embargo, a Cortázar le molesta que los surrealistas sólo reanimaron el lenguaje sin revivirlo [...]. No disiente del acercamiento surrealista al lenguaje congelado para incendiarlo, ni niega la importancia de la palabra desnuda y exacta. Como los dadaístas quiere “poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar” [...]. Sin embargo, no es capaz del nihilismo total del dadaísmo. Aunque, a menudo, dice que hay que matar el lenguaje, no lo abandona nunca.

²⁹⁵ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit, p. 61.

Acusa a los surrealistas de colgar de las palabras en vez de “despegarse brutalmente de ellas”, de “re-animar el lenguaje” en vez de “re-vivirlo” [...].²⁹⁶

Personalmente no creo que Cortázar no sea capaz del nihilismo total del dadaísmo: en efecto el potencial anárquico de *Rayuela* es considerable. Cortázar simplemente escoge reconocer la necesidad de abandonar el campo de la batalla en contra del lenguaje cuando resulta claro que no la puede ganar. En otras palabras abandona su posición simétrica con respecto al lenguaje y lo acepta como una función necesaria del sistema realidad. Al mismo tiempo permanece fiel a su objetivo de modificarlo lo más dramáticamente posible, para que su estructura lineal, y por lo tanto moralista, se acerque y se adapte a la estructura sistémica y circular de la realidad y pueda así reflejarla más adecuadamente. Entonces, tal como afirma Cortázar durante la entrevista con González Bermejo, *Rayuela* representa una crítica feroz en contra de la concepción tradicional de la razón y de su instrumento de comunicación fundamental, el lenguaje. Sin embargo, dicha crítica no quiere solamente destruir, sino también recrear, buscar y seguir investigando y constituye también una posibilidad tanto para el autor, como para el lector, de reflexionar sobre sí mismos y sobre el uso que ellos mismos hacen del lenguaje:

Hay por un lado [...] esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero hay además en “Rayuela”, la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo. Al modificarse las raíces lingüísticas, lógicamente se modificarían también todos los parámetros de la razón. Es una operación dialéctica: una cosa no puede hacerse sin la otra. De manera que no crea usted que yo no tenía plena conciencia de que estaba combatiendo a un enemigo con sus propias armas. Pero es que un escritor no tiene otras. [...] Sí, pero hay que tener cuidado de no verme demasiado “terrorista”: yo no estoy tratando de hacer tabla rasa de la civilización occidental. De lo que se trata, más bien, es de provocar una especie de autocrítica total de los mecanismos por los cuales hemos llegado a esa serie de encrucijadas, de callejones sin aparente salida que es como ve Oliveira el mundo en el momento en que escribí “Rayuela”.²⁹⁷

²⁹⁶ Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un Surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975, p. 216.

²⁹⁷ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 63-64.

6.2: El glíglico: integración de código digital y código analógico.

Como se ha visto en el párrafo precedente, la puesta en evidencia de la trampa conceptual ínsita en la estructura del lenguaje y de la consiguiente deconstrucción y recreación del lenguaje mismo se dan en la novela de maneras diferentes. El *glíglico* constituye quizás el ejemplo más original e interesante de este proceso y, sin duda, una de las peculiaridades más sugestivas de *Rayuela*. De hecho el *glíglico* es una lengua inventada por la Maga y Oliveira, y los dos protagonistas la utilizan de vez en cuando para comunicar ideas, pensamientos y sensaciones íntimas y personales. El primer ejemplo de *glíglico* se da en el texto en el capítulo 20, donde un celoso Oliveira, que ya ha decidido dejar a la Maga, le pregunta acerca de Gregorovius (uno de los miembros del Club de la Serpiente) que él supone sea su amante. Nótese el hecho de que Oliveira decida utilizar el lenguaje tan íntimo que él y la Maga comparten para hablar de su antagonista, como si quisiera dejar de lado simbólicamente a Gregorovius y trazar una frontera entre su relación con la Maga y el mundo exterior:

- ¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. Te la retila de veras? - Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa. - Y te hace poner con los plíneos entre las argustas? - Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica.²⁹⁸

Al leer este pasaje de la novela por primera vez el lector queda un poco sorprendido, no sólo por la presencia en el texto de unas palabras ininteligibles, sino también por ser capaz de entender perfectamente el sentido de la frase no obstante la presencia de términos incomprensibles. A través del empleo del *glíglico* en su novela, Cortázar incita al lector a estimular su fantasía y a crear y re-crear junto a él el lenguaje de la novela. El *glíglico*, entonces, no es sólo un lenguaje musical, sino también un lenguaje creativo y flexible, que se adapta a las circunstancias del momento en las cuales se encuentran tanto los personajes como el lector; de hecho el lector puede fantasear sobre las palabras

²⁹⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 221.

escritas en *glíglico* sin concentrarse sobre un significado en específico, y comprobar que, de todas maneras, el sentido de la frase no cambia, tal como hace notar Andrés Amorós:

Tenemos aquí el esqueleto, perfectamente lógico, de una descripción de amor físico. Evidentemente, el juego malévolo está en que nuestra imaginación rellena de sentido claro y concreto los huecos, ocupados en el texto por palabras ininteligibles. Vemos, una vez más, la complicidad con el lector, que, en este caso, se puede volver en contra de él, pues se avergonzará, quizá, al comprobar cómo su imaginación ha recurrido a términos más gráficos que los empleados por el escritor.²⁹⁹

La complicidad del lector es entonces indispensable para la existencia del *glíglico*, porque es la fantasía del lector que completa e interpreta el texto. Al mismo tiempo, el lector no puede evitar de reaccionar al leer un texto escrito en este lenguaje original, porque su creatividad se anima en seguida al leer la alternancia de palabras incomprensibles y palabras en castellano. Véase, nuevamente, el papel fundamental que las relaciones desarrollan en las obras cortazarianas: las relaciones entre los personajes a nivel narrativo, la relación entre los capítulos a nivel estructural y la relación entre escritor y lector a nivel lingüístico y conceptual constituyen el eje fundamental de la esencia de *Rayuela*, el sistema-novela que las engloba a todas. El capítulo 68 muestra claramente la importancia de la cooperación del lector para la construcción del sentido del texto. Este capítulo, escrito enteramente en *glíglico*, es la descripción detallada de una escena erótica:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las amillas se espejunaban, se iban apoltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcias.³⁰⁰

Desde un punto de vista sistémico, el *glíglico* representa un ejemplo de lenguaje particularmente significativo porque su estructura se sirve tanto del código digital, es

²⁹⁹ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit, p. 59.

³⁰⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit. p. 533.

decir, del contenido de los mensajes, como del código analógico. Cabe recordar que el lenguaje que todo individuo utiliza cotidianamente para comunicar y para definir conceptos y situaciones es lineal, y por lo tanto no puede representar eficazmente la esencia sistémica y circular de la realidad. En efecto, los hombres no se sirven solamente de las palabras para comunicar, sino también de gestos, posturas y expresiones faciales, originando, en algunas situaciones específicas, mensajes paradójales para su interlocutor. Es interesante notar que en *Paradosso y Controparadosso* los terapeutas milaneses declaran que una de las técnicas utilizadas por las parejas en crisis para comunicar con el cónyuge es precisamente la comunicación paradójal, que se basa en el envío de mensajes contradictorios, aprovechando de la habilidad del hombre de comunicar a diferentes niveles, uno de los cuales es el lenguaje: “Ci si perfeziona a lavorare sul paradosso, sfruttando la possibilità, specifica dell’uomo, di comunicare contemporaneamente su diversi livelli, verbali e non verbali, e di saltare con disinvoltura da una classe logica a un membro della classe, come se si trattasse della stessa cosa, diventando acrobati nel paradosso russelliano.”³⁰¹ Cortázar, consciente de la capacidad del hombre de comunicar contemporáneamente a nivel verbal y no verbal y de la necesidad del escritor de servirse del lenguaje para escribir, crea el *glígligo*, un lenguaje donde el contenido del mensaje (código digital) es tan importante como la relación que guarda entre las palabras que lo componen (código analógico), porque es precisamente esta relación el elemento que permite descifrar el contenido del mensaje. De hecho, si se consideran los pasajes escritos en el lenguaje personal de la Maga y de Oliveira antes mencionados, resulta evidente que la comprensión del texto por parte del lector es posible precisamente por la alternancia de palabras en castellano y de palabras ininteligibles. Comentando la necesidad de saltar de un capítulo a otro para leer *Rayuela* según las indicaciones del *Tablero*, en el estudio *El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración* Cynthia Stone pone en evidencia el hecho de que sea precisamente la acción de pasar de un capítulo a otro el elemento que le permite al lector relacionar los dos y por lo tanto entender el sentido profundo de la novela:

³⁰¹ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e Controparadosso*, ob. cit., p. 22.

Al saltar de un capítulo a otro, el lector traza involuntariamente una relación entre los dos. Las metáforas que Cortázar va desarrollando en *Rayuela* - el puente, el calidoscopio, el ovillo, el laberinto, el *kibbutz* del deseo, el cielo – sirven también para unificar su estructura fragmentada. Así, el proceso de construcción del significado de *Rayuela* tiende más a la libre asociación que a la lógica, más a la proliferación de posibilidades que a su cerramiento.³⁰²

Al leer un texto escrito en *glíglico* el lector realiza, a nivel lingüístico, una operación parecida: saltando conceptualmente de unas palabras en castellano a otras escritas en *glíglico*, para después leer nuevamente algunas palabras en castellano y sucesivamente otras en *glíglico* etc... logra por fin relacionar todos los términos para que adquieran un significado preciso. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje del capítulo 68 que describe la intensificación de la tensión sexual entre los personajes: “Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayustaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa.”³⁰³ El lector, entonces, logra entender el texto y su contenido porque, leyendo, su mente traza una relación conceptual entre las palabras enigmáticas y las palabras en español, relación de la cual nace el verdadero sentido del texto. Nótese el papel activo que el lector desarrolla en este proceso: no es casual que sea precisamente el lector, es decir, un individuo pensante, sumido en la estructura sistémica de su realidad y de sus relaciones, el que tiene la tarea de trazar una relación entre los términos que forman el texto. Este rol fundamental del lector en el proceso de recomposición gramatical y semántica del discurso literario representa, a nivel lingüístico, la eliminación de las fronteras entre lo ficticio y lo real que, a nivel literario, constituyen el núcleo conceptual de *Rayuela*. Tal como afirma Wolfgang Iser en el ensayo intitulado *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, la supresión de los confines entre lo ficticio y lo real puede realizarse sólo a través de la individuación, por parte del lector y del estudioso, de relaciones entre las diferentes partes que forman el texto literario y no mediante su deliberada definición y categorización:

³⁰² Cynthia Stone, *El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración*, en AA. VV., Fernando Burgos (Editor), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, Madrid, Fernando Burgos, 1987, p. 180.

³⁰³ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 533.

Wenn es sich so verhält, dann ist damit auch die Opposition von Fiktion und Wirklichkeit verabschiedet, denn sie impliziert als >stummes Wissen< immer ein Bezugssystem, das für den Akt des Fingierens als Grenzüberschreitung nicht mehr in Anschlag gebracht werden kann. Denn nun gilt es, Relationen aufzusuchen, statt Oppositionen auszumachen, und das heißt zugleich, von dem Entwerfen eines transzendentalen Ortes entbunden zu sein, der immer dort notwendig war, wo es galt, durch entsprechende Prädikatisierungen Fiktion und Wirklichkeit als Entgegensetzung auszuweisen.³⁰⁴

El proceso de dilucidación de las relaciones del cual habla Iser es precisamente el mismo que el lector de *Rayuela* tiene que llevar a cabo, y el lenguaje especial que Oliveira y la Maga comparten es simplemente la expresión lingüística de dicho proceso, dado que, como se ha visto, el lector y su imaginación son indispensable para su decodificación. Por lo tanto se podría afirmar que la creación del *glígllico* representa a nivel lingüístico lo que la novela entera simboliza a nivel literario: la circularidad de la dimensión real y la estructura sistémica de las relaciones que plasman dicha dimensión. De hecho, tal como declara Andrés Amorós en el pasaje de la *Introducción* a *Rayuela* antes mencionado, las palabras que forman los textos en *glígllico* que aparecen en la novela no tienen sentido si las leemos singularmente: sólo poniéndolas en relación la una con la otra logran expresar adecuadamente el sentido profundo del texto. Según mi parecer, la característica revolucionaria del *glígllico* no ha de buscarse tanto en la peculiaridad de los términos que lo caracterizan, sino en el sentido profundo que el texto quiere expresar y que deriva de la combinación (de la *relación*) conceptual de palabras incomprensibles y palabras en castellano. El *glígllico*, entonces, denuncia simbólicamente el moralismo intrínseco en la estructura del lenguaje del cual hablan Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata: como se ha visto precedentemente, en *Paradosso e Controparadosso* los terapeutas ponen en evidencia el engaño específico de la estructura lineal del lenguaje y del cual ellos, como todo individuo, son víctimas. Al definir un sujeto atribuyéndole un predicado, los seres humanos tendencialmente se convencen de que dicho predicado constituya una característica innata del sujeto y no, como lo es en realidad, simplemente un papel transitorio que el sujeto desarrolla en la relación:

³⁰⁴ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 23.

A ciò ci aveva condizionati anche il modello linguistico, secondo cui il predicato che noi attribuiamo a un soggetto sarebbe una qualità *a lui inerente*, almeno nel momento in cui facciamo tale attribuzione, e non una funzione nel rapporto. Tale modello ci aveva educati a cogliere i segni dell'umore, a valutarne l'entità dall'entità dell'espressione. Ad esempio, se un tizio appariva molto triste, noi concludevamo che *era* molto triste e cercavamo anche di capire *perchè* era molto triste invitandolo a parlarci della sua tristezza.³⁰⁵

Los terapeutas describen sucesivamente cómo lograron deshacerse gradualmente del acondicionamiento lingüístico: trabajando con numerosas familias, empezaron a utilizar el modelo sistémico en vez del modelo lingüístico para hacer terapia. Consecuentemente aprendieron a atribuir una importancia relativa al comportamiento de los individuos durante la sesión y se concentraron más en los efectos que dicho comportamiento producía en los demás miembros de la familia:

E ci occorre ancora più tempo per capire che, se la signora Rossi madre, durante un acceso diverbio tra il marito e il figlio, appariva tediata e distaccata, era davvero un grosso errore concludere che essa era tale e quindi rilevarlo, farlo rilevare, darci da fare per capirne i motivi, invece di concentrarci silenziosamente a osservare gli *effetti* che tale comportamento esercitava su quello altrui, noi stessi inclusi. A tal punto ci ritrovammo condizionati dal modello linguistico...³⁰⁶

Nótese la similitud entre las reflexiones de los terapeutas y el objetivo literario cortazariano expresado, a nivel lingüístico, por la particularidad estructural del *glíglíco*: para entender un texto en *glíglíco* el lector o el estudioso tienen que concentrarse en el sentido global del texto, observando los efectos, y por lo tanto las reacciones, las sensaciones y las emociones, que la alternancia de términos misteriosos y términos en castellano provoca no sólo en los personajes, sino también en sí mismo. Se podría afirmar, entonces, que el *glíglíco* representa lingüísticamente un pequeño sistema que se inscribe dentro del sistema-novela operando como una de sus funciones lingüísticas. El *glíglíco* es, por lo tanto, un lenguaje sistémico, porque al leer un texto en *glíglíco* la atribución de un predicado a un sujeto en el sentido lineal y tradicional resulta imposible. Véase, a este propósito, una de las oraciones a finales del capítulo 68: “Volposados en la

³⁰⁵ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e Controparadosso*, ob. cit., p. 23.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

cresta del mureflo, se sentían balparamar, perlinos y márulos.”³⁰⁷: es posible comprender el enunciado sólo si se lo considera en su sentido global. De hecho utilizando el método tradicional, aunque nos esforcemos, resulta imposible descifrar el sentido de los adjetivos que el escritor utiliza para describir las sensaciones de los amantes. En efecto, para entender adecuadamente la frase, ya no es posible servirse solamente del código digital, porque la comprensión del contenido del mensaje no es inmediata, puesto que el contenido depende directamente de la relación entre los términos que lo componen, es decir, el código analógico. Consecuentemente, resulta evidente la esencia sistémica del *glígllico*: este sistema-lenguaje excepcional encierra en sí tanto el código analógico como el código digital que operan como sus funciones interdependientes. Por lo tanto, es posible afirmar que con la creación del *glígllico* Cortázar alcanza su objetivo de modificar drásticamente el lenguaje hasta destruirlo para que, desde sus cenizas, pueda renacer una lengua nueva, que logre reflejar más fielmente la estructura sistémica de lo real y del mundo de las relaciones humanas y que, irónicamente, necesita justamente del elemento humano para funcionar, es decir, la fantasía del lector. En este sentido, a través del *glígllico*, Cortázar gana una batalla importante de la guerra constante contra el lenguaje, una guerra intelectual que el escritor argentino describe magistralmente en el capítulo 93 de *Rayuela*:

En guerra con la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos del cine. Curioso, muy curioso que Puttenham sintieran las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia. También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo. [...] Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta. ¿Evitarían las connotaciones, raíz del engaño? *Honneur des hommes*, etc. Sí, pero un honor que se deshonorra a cada frase, como un burdel de vírgenes si la cosa fuera posible.³⁰⁸

Como se ha visto precedentemente en este capítulo, cada individuo se ve de alguna manera involucrado en la guerra contra el lenguaje de la cual habla Cortázar, porque las definiciones moralistas causadas por la estructura lineal del lenguaje afectan

³⁰⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit, p. 533.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 595.

notablemente la comunicación y las relaciones entre los seres humanos puesto que éstos, muy a menudo, en vez de reconocer su papel de funciones de un sistema más amplio (es decir el sistema de las relaciones humanas que, a su vez, forman parte del sistema-realidad), las consideran como definiciones fundamentales de las relaciones y del sistema mismo, tal como demuestra la siguiente afirmación de Foucault:

The statement is not therefore a structure (that is, a group of relations between variable elements, thus authorizing a possibly infinite number of concrete models); it is a function of existence that properly belongs to signs and on the basis of which one may then decide, through analysis or intuition, whether or not they 'make sense', according to what rule they follow one another or are juxtaposed, of what they are the sign, and what sort of act is carried out by their formulation (oral or written). One should not be surprised, then, if one has failed to find structural criteria of unity for the statement; this is because it is not in itself a unit, but a function that cuts across a domain of structures and possible unities, and which reveals them, with concrete contents, in time and space.³⁰⁹

El mérito de Cortázar consta en el haber creado un lenguaje que trasciende su propia estructura y logra reflejar la estructura abierta, sistémica y creativa de la dimensión real, porque, como resulta evidente en una afirmación del mismo Cortázar citada por Jaime Alazraki en el ensayo *The Final Island*, es imposible cambiar al hombre y sus preconceptos sin antes transformar el instrumento del cual el hombre se sirve para descubrir y contemporáneamente plasmar su realidad:

Cortázar's stories strive to transcend the schemes and constructs of culture and seek precisely to couch that order Borges finds too abstruse and complex to be understood by man. The first stumbling block Cortázar encounters in this quest is language itself: "I've always found it absurd," he says, "to talk about transforming man if man doesn't simultaneously, or previously transform his instrument of knowledge. How to transform oneself if one continues to use the same language Plato used?"³¹⁰

³⁰⁹ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, ob. cit., p. 86-87.

³¹⁰ Jaime Alazraki, *Introduction: Toward the Last Square of the Hopscotch*, en Jaime Alazraki, Ivar Ivask (Editors), *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Ciudad desconocida, University of Oklahoma Press, 1978, p. 8.

6.3 Del ser al verbo y del verbo al ser.

Como se verá en el último capítulo de este trabajo, todo el lenguaje de *Rayuela* desarrolla un papel fundamental dentro del sistema-novela: no sólo junta registros diferentes, enunciados en otras lenguas y un lenguaje revolucionario como el *glígligo*; también constituye el esqueleto lingüístico para la creación de una “nueva novela” que tanto Morelli como Oliveira buscan incesantemente y que, sin saberlo, protagonizan, tal como pone en evidencia Ana María Barrenechea en el ensayo *La estructura de Rayuela de Julio Cortázar*: “Horacio y Morelli empiezan por arremeter contra las costumbres lingüísticas y las convenciones literarias. La paradoja fundamental radica en que se odia el lenguaje, pero es necesario servirse de él, y se intenta crear una anti-literatura (una anti-novela), pero con el instrumento literario del género novela, porque no se ha renunciado a la comunicación con otros hombres.”³¹¹ Como se ha visto en los párrafos precedentes, la razón por la cual se odia el lenguaje y Cortázar lo considera su enemigo personal tiene su origen en la inutilidad expresiva del lenguaje mismo, dado que su estructura lineal le impide representar la realidad en toda su complejidad. Creando el *glígligo* Cortázar aporta unas diferencias sustanciales a la estructura lineal del lenguaje, e, integrando código analógico y código digital en su organización, la modifica para que el lenguaje llegue a funcionar como un pequeño sistema. De esta manera, el lenguaje se acerca a la realidad y logra representarla más fielmente. En la obra *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Evelyn Picon Garfield pone en evidencia los aspectos que acomunan la producción literaria cortazariana y la corriente surrealista, afirmando que, si bien Cortázar no puede considerarse un escritor surrealista, sin embargo en sus obras se percibe inevitablemente cierto ascendiente surrealista: “A Julio Cortázar no le gusta sentirse encasillado como escritor surrealista, ni lo es. No obstante, en toda su obra literaria se patentiza la influencia de la cosmovisión surrealista. Los nombres, obras y citas de surrealistas abundan sobre los demás a lo largo de su obra.”³¹² Desarrollando el discurso sobre Julio Cortázar y los escritores y artistas surrealistas, Picon Garfield afirma

³¹¹ Ana María Barrenechea, *La estructura de Rayuela de Julio Cortázar*, en AA. VV. Pedro Lastra (Editor), *Julio Cortázar: El escritor y la crítica*, Madrid, Pedro Lastra, 1981, p. 208.

³¹² Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, ob. cit., p. 248.

que una de las discrepancias fundamentales entre éstos y el autor argentino se ve representada por sus actitudes diferentes frente a la palabra y a su uso; si los surrealistas creían en la posibilidad de cambiar el mundo a través de la intensificación de la palabra, Cortázar parece sospechar de tal opción y, a través de un discurso de Gregorovius, afirma la necesidad de concentrarse en el proceso del ser a la palabra y no viceversa:

Sin palabras Oliveira quiere llegar a la palabra porque las palabras de que se puede valer no sirven ya. Desconfía de ellas. Como los surrealistas, Cortázar quiere que la realidad se transforme; pero a diferencia de ellos, que confían en el hecho de que la palabra avivada puede transformar y “germinar” el mundo, Cortázar vacila entre una desconfianza en el proceso del verbo al ser y una afirmación del proceso del ser al verbo. Gregorovius lo explica así: No se puede revivir el lenguaje si no se empieza por intuir de otra manera casi todo lo que constituye nuestra realidad. Del ser al verbo, no del verbo al ser. A pesar de sus titubeos ante el lenguaje, es a través de la palabra como Cortázar intenta cambiar el mundo. En efecto, yuxtapone la meditación de nuestra realidad a la meditación de la palabra.³¹³

Aunque es cierto que hay diferencias substanciales entre la producción literaria cortazariana y las obras surrealistas (y que se analizarán en el capítulo siguiente), sin embargo, la afirmación de Picon Garfield pone en evidencia el hecho de que las obras de Cortázar (y *Rayuela* en particular) representen una respuesta concreta a la exigencia surrealista de cambiar el mundo y la realidad humana a través de la palabra y a la exigencia del propio Cortázar de cambiar el lenguaje a través de la comprensión del mundo. Veamos cómo. Si se considera la afirmación de Picon Garfield a principios del pasaje antes citado, queda clara la intención común de los surrealistas y de Cortázar: “Como los surrealistas, Cortázar quiere que la realidad se transforme; [...]” La estudiosa sigue con su reflexión declarando que, mientras los surrealistas se propusieron cambiar y renovar el mundo a través de una palabra reanimada, Cortázar desconfía de esta convicción y, a través de las palabras de Gregorovius, denuncia que, para cambiar el mundo, se necesita cumplir con una operación inversa, es decir, proceder del ser para llegar al verbo. Pero, en el pasaje de *Rayuela* que Picon Garfield cita, la afirmación de Gregorovius “Del ser al verbo, no del verbo al ser” se refiere a un cambio radical del lenguaje y no del mundo. Es decir que Gregorovius cree en la necesidad de modificar

³¹³ *Ibid.*, p. 213.

primero nuestra visión del mundo (que, como se ha visto, se ve afectada por el acondicionamiento lingüístico) para después tratar de renovar el lenguaje. En otras palabras los individuos tenemos que entender la verdadera esencia de la realidad en primer lugar, y sólo sucesivamente intentar resucitar nuestro fundamental instrumento de comunicación, el lenguaje, para que pueda representar nuestro mundo más apropiadamente. Entonces, la reflexión de Gregorovius es, en última análisis, sobre la tanto anhelada revolución del lenguaje y sólo indirectamente sobre nuestra concepción de la realidad. A finales de su discurso, Picon Garfield afirma que, no obstante desconfíe profundamente del lenguaje, en sus obras Cortázar logra modificar la realidad justamente mediante la palabra, porque mezcla y superpone la reflexión sobre el lenguaje y la reflexión sobre la realidad: “A pesar de sus titubeos ante el lenguaje, es a través de la palabra como Cortázar intenta cambiar el mundo. En efecto, yuxtapone la meditación de nuestra realidad a la meditación de la palabra.”³¹⁴ Queda claro, entonces, que Cortázar trata de cambiar el mundo a través de la renovación de la palabra: exactamente lo que Garfield afirma hablando de la intención de los surrealistas, a principios de su reflexión. En mi opinión, Cortázar afirma simultáneamente el proceso del ser al verbo, por lo que se refiere a la renovación del lenguaje, y el proceso del verbo al ser por lo que se refiere a la transformación de la concepción humana de realidad. La única diferencia es que mientras el proceso del ser al verbo se ve denunciado explícitamente a través de las palabras de Gregorovius, el proceso inverso, es decir del verbo al ser, es negado explícitamente por el mismo personaje por lo que se refiere a una revolución del lenguaje en general, pero al mismo tiempo se da implícitamente a lo largo de toda la novela por lo que se refiere a una revolución de la realidad a través de la palabra. De hecho, es justamente a través del lenguaje empleado en *Rayuela* que el lector logra modificar su concepción de la realidad cotidiana en general y realidad literaria en particular. Esta actitud del escritor argentino se da en la mayoría de sus obras, pero es particularmente evidente en *Rayuela*, una novela cuyo lenguaje, estructura y contenido se adaptan y reflejan la estructura sistémica de la realidad. De hecho, como afirma Davi Arrigucci en el ya mencionado ensayo *El alacrán atrapado*, si los escritores surrealistas y Cortázar se ven acomunados por la intención común de modificar radicalmente el lenguaje, en Cortázar dicha intención no sólo es

³¹⁴ *Ibídem.*

consciente y declarada, sino que también se entremezcla con la necesidad de abandonarse al flujo vital, para por fin destruir las fronteras aparentemente indestructibles entre lenguaje y realidad:

Como se ve, la actitud destructora frente al lenguaje constituye un punto de confluencia en que se encuentran Artaud (y el Surrealismo que él representa), los dramaturgos del teatro del absurdo y el mismo Cortázar. De manera general, todos ellos colocan el lenguaje bajo el tamiz de una crítica demoledora, como condición fundamental para la revelación de la realidad. Pero esa actitud, más o menos inconsciente en los dramaturgos del absurdo, [...], siempre es consciente en Cortázar. Y, aun más, la propia conciencia dividida entre la necesidad de decir para ser plenamente y la falsedad del decir que, sin embargo, representa una atracción irresistible, es convertida en tema por Cortázar, siempre presto a dar testimonio de la oscilación dramática y desgarradora en que vive el artista contemporáneo. [...] Comprender el todo de la obra cortazariana es comprender a ambos, en el columpio ambigüo de la unidad.³¹⁵

Tal como afirma Arrigucci, comprender el todo (la novela) significa comprender tanto el lenguaje como la realidad: de hecho Cortázar no sólo intenta modificar la realidad a través de la palabra (su instrumento principal de decodificación), puesto que la estructura lineal del lenguaje no logra reflejarla adecuadamente, sino que también, como se ha visto, trata de modificar el lenguaje a través de la realidad, es decir, alterándolo completamente para que pueda adquirir por lo menos algunas de las características sistémicas y recursivas del sistema-realidad. Como la novela tiene el objetivo de reflejar a nivel literario la estructura profunda y la esencia de la realidad, el lenguaje y la realidad de los personajes llegan a ser dos de sus funciones básicas y especulares: sin sus particularidades lingüísticas y los intrincados acontecimientos recursivos que caracterizan la vida diaria de sus protagonistas, *Rayuela* no sería la novela revolucionaria que Morelli, el alter-ego del autor, sigue buscando constantemente e incansablemente sin darse cuenta de estar protagonizándola. La actitud de Morelli, en este sentido, es metafórica: si por un lado refleja la consciencia de Cortázar frente a la problemática fundamental del lenguaje y la modestia del escritor frente a la creación de *Rayuela*, una obra única que contiene indirectamente todas las respuestas a las preguntas de sus personajes y de su autor, por otro expresa la ingenuidad del intelectual posmoderno frente a la vida y a la realidad

³¹⁵ Davi Arrigucci, *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 142.

cotidiana que tiene que afrontar cada día. De hecho, la búsqueda de Morelli de un lenguaje perfecto y, como se verá en el último capítulo, de la novela ideal, refleja una exigencia filo-literaria común a muchos escritores posmodernos, y obviamente a Cortázar también. Sin embargo, Cortázar es consciente de sus exigencias filosóficas profundas y de la necesidad, para el intelectual y el hombre posmodernos, de dejar de lado las preguntas cuando éstas se pierden en un remolino de dudas, para en vez dejarse llevar por la marea vital y por el sutil placer de escribir. Es sólo a través de esta actitud un poco irreverente que el lenguaje puede seguir renovándose en vez de congelarse, y que tanto la novela, como el sistema literatura pueden seguir evolucionando, tal como el mismo Cortázar expresa en uno de los pasajes más intensos y penetrantes de *Rayuela* que aparece en el capítulo 112:

Sigo tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años, pero la delicada crispación, la delicia ácida y mordiente del acto creador o de la simple contemplación de la belleza, no me parecen ya un premio, un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria. Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista.³¹⁶

Nótese la importancia del elemento humano que caracteriza todas las obras cortazarianas, y que resulta evidente en este pasaje: para lograr alcanzar la belleza y el absoluto no es suficiente contemplarlos o idealizarlos. El artista o el escritor tiene que permanecer fiel a sus pensamientos y sensaciones humanas sin nunca olvidarse de la belleza, su último objetivo. Sólo dejando de lado la pretensión de dominarla y, al mismo tiempo, conectando la dimensión humana del artista con la dimensión artística del hombre será posible vislumbrar un escorcho de ése absoluto que todo individuo anhela alcanzar. Creo que es precisamente por esta razón que en *Rayuela* Cortázar descompone y trastorna el lenguaje a través de la estructura de la realidad y, al mismo tiempo, modifica la realidad a través de la palabra: sólo integrando el aspecto humano con el aspecto artístico se puede alcanzar alguna forma de conocimiento. Por lo tanto, el instrumento más inmediato que el hombre utiliza para describir y plasmar la realidad, que también es el único instrumento a

³¹⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 653.

disposición del escritor, tiene que aproximarse estructuralmente, es decir modificarse, lo más posible a la dimensión que tiene que describir, tal como dicha dimensión tiene que acercarse gradualmente a la palabra: el resultado es *Rayuela*, cuyo lenguaje se superpone constantemente a la realidad de la novela en la medida en que la realidad de la novela modifica el lenguaje. De hecho, como afirma Andrés Amorós en la *Introducción* a la novela, el lenguaje de *Rayuela* es un lenguaje que se acerca más a la realidad con respecto al lenguaje empleado por los surrealistas; en efecto Cortázar es consciente de la importantísima y estrecha relación entre lenguaje y realidad, y su convicción se ve reflejada continuamente en la novela: “No basta, pues, como quería el surrealismo, con liberar al lenguaje de su estructura racional, burguesa, porque todo lenguaje remite, inevitablemente, a una realidad. Es preciso, por tanto, cambiar esa realidad, verla de otra manera: “Del ser al verbo, no del verbo al ser.” No sólo hay que liberar el lenguaje, sino que re-vivirlo.”³¹⁷ Tal como ya se evidenció en el caso de la afirmación de Picon Garfield, en el momento en que Gregorovius declara: “Del ser al verbo, no del verbo al ser” está hablando de la necesidad impelente de revolucionar el *lenguaje* a través de una nueva concepción de la realidad y no de una revolución de la realidad. De hecho, Amorós explica la reflexión de Gregorovius declarando la necesidad absoluta, según el personaje, de re-vivir el *lenguaje* y no la realidad. Además, Amorós pone en evidencia un aspecto fundamental de *Rayuela*: el hecho de que todo lenguaje remita a una realidad, es decir, que sin la realidad, no existiría el lenguaje. Por esta razón es necesario renovar el lenguaje por completo, y su rescate de la estructura racional, burguesa y, se podría añadir, lineal, es sólo una fase del proceso de revolución lingüística que se desarrolla a lo largo de toda la novela. No es casual que dicho rescate del lenguaje se ve entremezclado indisolublemente con el descubrimiento de la realidad verdadera: como se ha visto los dos aspectos son inseparables y su relación especular se da claramente en las páginas de *Rayuela*. En efecto, tal como afirma el mismo Cortázar, la superficialidad del lenguaje causada por la estructura lineal del mismo, nos impide alcanzar el conocimiento absoluto o, en otras palabras, la esencia de la realidad, y es tarea fundamental del escritor tratar de modificarlo, aun en parte:

³¹⁷ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 42.

“Empecé a descubrir que la palabra corresponde por definición al pasado, es una cosa ya hecha que nosotros tenemos que utilizar para contar cosas y vivir cosas que todavía no están hechas, que se están haciendo. Entonces, el lenguaje no siempre es adecuado. Desde luego, eso es un poco la definición del escritor, en todo caso, del buen escritor. El buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente un lenguaje. Es el caso de Joyce modificando una cierta manera de escribir el idioma inglés. Y los poetas, en general los poetas más que los prosistas, introducen toda clase de transgresiones que hacen palidecer a los gramáticos y que luego son aceptadas y que entran en los diccionarios y entran en las gramáticas.” La serpiente que se muerde la cola, otra vez.³¹⁸

La destrucción del lenguaje tradicional y la creación de un lenguaje nuevo que se acerque a la realidad es, como se ha visto en este capítulo, uno de los objetivos fundamentales de *Rayuela*. Al mismo tiempo, en *Rayuela* Cortázar logra transformar la realidad de los personajes y del lector precisamente a través de un lenguaje excepcional que deriva de una concepción sistémica y recursiva de realidad (otra serpiente que se muerde la cola) y que se ve expresada literariamente por la novela misma. Entonces para el escritor argentino, intentar modificar la realidad a través de la palabra (del verbo al ser) es un objetivo tan importante como lograr modificar el lenguaje a través de la realidad (del ser al verbo). En la novela estos dos procesos se superponen constantemente y hasta se entremezclan, porque es imposible modificar el lenguaje si antes no cambiamos radicalmente nuestra concepción de realidad que, por su parte, es una concepción limitada y a menudo banal precisamente por basarse en el modelo lingüístico. Consecuentemente, dado que nuestra manera de concebir la realidad y el lenguaje que la describe son funciones interdependientes del sistema-realidad y, literariamente, del sistema-novela representado por *Rayuela*, al cambiar uno de los dos, el otro se adapta automáticamente gracias a la capacidad de renovación propia de cada sistema. De hecho, si bien es cierto, como afirma Gregorovius, que resulta imposible tratar de modificar el lenguaje si antes no cambiamos nuestra manera de ver e interpretar el mundo, al mismo tiempo, a lo largo de toda *Rayuela*, Cortázar nos demuestra que también es posible el proceso inverso: por ejemplo, aunque el lector de *Rayuela* sea particularmente ingenuo y víctima de la visión dualística de la realidad, sin embargo no logra permanecer indiferente frente al lenguaje de la novela. Obviamente, el creador de dicho lenguaje

³¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

revolucionario y apasionante es consciente de la trampa representada por el lenguaje tradicional y por la lógica de causa y efecto, pero el lector de su obra a veces no lo es. De todas maneras, tanto el lector ingenuo como el lector consciente se ven afectados hondamente por el lenguaje empleado en la novela a tal punto que ambos, de manera más o menos radical, tienen necesariamente que modificar su visión de la realidad. Entonces, es precisamente a través del lenguaje que Cortázar logra que el ser humano descubra la realidad auténtica, esa realidad que, desde Platón, ha permanecido separada de sí misma, tal como afirma Robert Brody en el ensayo intitulado *Julio Cortázar: Rayuela*:

Cortázar does not hesitate to theorize about the genesis of this poverty of the contemporary human condition [...]. Western civilization, in its formative period, that of the ancient Greek philosophers, seems to have gotten off the track at the outset with the appearance of the Platonic concept of dualism, the distinction between mind and matter, soul and body. He feels that this initial separation into opposites was false, and that its error has been compounded through the ages to such a point that today humankind is farther away from the experience of reality than it ever was precisely because twentieth-century man has inherited these dualistic tradition and culture.³¹⁹

La estructura dualística de la realidad platónica de la cual habla Brody se refleja perfectamente en la estructura lineal del lenguaje. Y como el hombre siempre tuvo que servirse, al menos en parte, del lenguaje para poder comunicar, empezó a alejarse gradualmente de la realidad auténtica hasta aceptar como realidad el mundo platónico de las ideas. Para los terapeutas sistémicos Cecchin y Apolloni, el confiar totalmente en un mundo ideal completamente desconectado de la realidad, es decir, afirmar la supremacía de la idea sobre la realidad humana, da inevitablemente origen a diferentes formas de locura, porque el hombre, en vez de concentrarse en su realidad, persigue un ideal que nunca podrá alcanzar. Es así que, por ejemplo, muchas parejas no funcionan, porque, en vez de aceptar al otro tal como es, tratan de cambiar al otro y a la relación para que se adapte a un ideal de pareja perfecta que, en realidad, sólo es el producto de su mente o de una cultura que confía en ideales absolutos y no en la realidad. Consecuentemente el amor, el ser madre o padre, la patria o la vida matrimonial pierden sus características de sistemas vivientes en continua renovación y asumen las características eternas e

³¹⁹ Robert Brody, *Julio Cortázar: Rayuela*, ob. cit., p.10.

inquebrantables de un ideal congelado en el tiempo y en el espacio y para el cual el hombre tiene que sacrificar toda su humanidad:

Il materialismo democriteo è radicalmente superato, “l’essere non è materia bensì idea”: in questo consiste l’idealismo platonico. [...] Certe coppie infatti continuano a tormentarsi reciprocamente a causa di ciò che i rispettivi partner non sono, e continuano, con tremendi sforzi, a tentare di realizzare la coppia ideale che non esiste. Se il matrimonio deve per forza modellarsi su questo principio “perfetto”, allora nasce la patologia di coppia. Partners, padri, madri, figli, patrioti, fedeli ad un’idea, si dimenticano spesso che l’idea è un prodotto culturale umano, e in questa dimenticanza, il matrimonio, la paternità, l’essere figli e la patria prendono le sembianze di monumenti senza tempo e non di organismi viventi.³²⁰

A través del empleo de lenguajes particulares para la redacción de *Rayuela* (véase, por ejemplo, el *glíglico*, o el lenguaje empleado por Cortázar para la revista *Renovigo*³²¹, que se basa más en las reglas fonéticas que en las ortográficas, o el *ispamerikano*³²²) Cortázar obliga al lector a cuestionarse sobre la capacidad del lenguaje tradicional de reproducir adecuadamente la realidad. En otras palabras, en *Rayuela* el lenguaje, de acuerdo con la estructura sistémica de la novela, se auto-modifica, porque su autor se sirve de un lenguaje original para modificar el lenguaje tradicional y, consecuentemente, la visión dualística de la realidad y la concepción de realidad del lector. En algunas partes de la novela la crítica al lenguaje tradicional se da explícitamente, afirmando la influencia inevitable que el lenguaje ejerce sobre el contenido de la obra literaria, y del cual, a veces, es víctima también Morelli. Véase, por ejemplo, el pasaje siguiente que aparece en el capítulo 141:

Después de sopesar los pasajes más incitantes, había terminado por volverse sensible a un tono especial que teñía la escritura de Morelli. La primera calificación posible de ese tono era el desencanto, pero por debajo se sentía que el desencanto no estaba referido a las circunstancias y acaecimientos que se narraban en el libro, sino a la manera de narrarlos que - Morelli lo había disimulado todo lo posible – revertía en definitiva sobre lo contado.³²³

³²⁰ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 47 y p. 77.

³²¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 534-535.

³²² *Ibid.*, p. 454.

³²³ *Ibid.*, p. 716.

En definitiva, en *Rayuela*, Cortázar trata de destruir el lenguaje tradicional para que de sus cenizas nazca un lenguaje nuevo que pueda ayudar al lector a cuestionar su visión de la realidad, en la medida en que la visión de la realidad creativa, original, recursiva, y por lo tanto más auténtica de Julio Cortázar revoluciona completamente el lenguaje literario. También en el caso de la relación entre el lenguaje y la realidad Cortázar demuestra ser un escritor sistémico, porque demuestra nuevamente que la relación entre los elementos de una obra es más importante que los elementos mismos. Entonces, con *Rayuela*, Cortázar conecta el lenguaje literario de la obra con la realidad externa del hombre, y el lenguaje del hombre con la realidad interna de la novela. En otras palabras, Cortázar alcanza el objetivo fundamental de la moderna teoría literaria para la cual todos los elementos de una obra literaria remiten necesariamente a la totalidad de la obra misma, tal como afirma Davi Arrigucci:

Es un hecho corriente de la teoría literaria moderna que todo procedimiento técnico, considerado en sí mismo, [...] es siempre neutro y su eficacia depende, esencialmente, de su articulación con los demás elementos que integran la estructura de la obra literaria. Al mismo tiempo que la técnica condiciona el desarrollo temático, es condicionada por el tema; así como puede llevar a un descubrimiento temático, [...], puede ser una exigencia del propio tema que se tiene en las manos. Detenerse en ella es detenerse en los demás aspectos de la obra, y detenerse en la actitud particular a la que está ligada en cada caso o, si se quiere, en la propia visión del mundo, implicada en cada uso específico que de ella se hace.³²⁴

³²⁴ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p.257.

CAPÍTULO VII

LA VIDA ES SUEÑO Y EL SUEÑO ES VIDA.

7.1: El surrealismo y su pretensión simétrica.

En el capítulo anterior, cuyo enfoque es el estudio del lenguaje de *Rayuela*, se analizó brevemente uno de los aspectos literarios que acomunan las obras surrealistas y las obras de Julio Cortázar. En este capítulo se analizará la influencia de la corriente surrealista en *Rayuela* y las diferencias substanciales entre el propósito literario surrealista y el propósito literario cortazariano. En el ensayo de Davi Arrigucci *El alacrán atrapado* se pone en evidencia el hecho de que, a través de toda su producción literaria, Cortázar siempre se mantuviera fiel a su propósito de “desnudar” la dimensión real del hombre y de acercar la obra literaria a dicha dimensión, considerando la poesía y el suceso poético como funciones intercambiables de una misma realidad. Esta convicción del escritor argentino es seguramente una herencia de la corriente surrealista:

El esfuerzo creciente de Cortázar para aproximar la construcción literaria a la experiencia vital, visible en la búsqueda de un testimonio palpitante del mundo [...], pero también en trazos constantes de estilo [...], o aun en el llamado a la participación del lector, se articula con las raíces surrealistas, venidas de sus años de formación. Ese texto de 1948 deja bien claro el ideal surrealista de una praxis poética que no reconoce fronteras entre un poema y un acontecimiento poético, pues ambos son vistos como aspectos de una misma realidad.³²⁵

La correspondencia entre la obra literaria y el acaecer poético es entonces un factor que acomuna la obra literaria surrealista y la obra cortazariana. En las páginas de *Rayuela* esta correlación se da a menudo, y un ejemplo evidente se ve constituido por las *Morellianas*, esos capítulos donde el texto es al mismo tiempo una precisa unidad literaria creada por Cortázar y la reflexión poética de su alter-ego Morelli. Por lo tanto se puede afirmar que la esencia filosófica y conceptual de muchas de las obras cortazarianas es parecida a la de los escritores surrealistas. De hecho, tal como afirma Jaime Alazraki

³²⁵ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 134.

en su ensayo *The final island*, el surrealismo influenció a Cortázar sobre todo desde un punto de vista filosófico e ideológico más que estilístico, puesto que la mayoría de las obras de Cortázar (y, según mi parecer, *Rayuela* y 62 en particular) presentan una estructura sólo aparentemente confusa que nada tienen de la atmósfera soñadora y ofuscada de numerosas obras surrealistas. Al contrario, todos los aspectos de *Rayuela* se organizan según un exacto equilibrio sistémico y, como ya se trató demostrar en los capítulos anteriores, están todos perfectamente en relación intratextual entre sí, tal como Jaime Alazraki demuestra a través de una hermosa metáfora:

If he, on one hand, acknowledges the strong influence surrealism had on him at the beginning of his work, it is equally true, on the other, that it was an influence on outlook and philosophy rather than on technique and style. [...]. The text displays such an economy of means, it streams with such ease and determination, it arrives so convincingly at its destination, one is tempted to say the story has been told by itself, that what the reader has in front of him is a structure woven by the text itself and that, like those seashells which have engraved on themselves with silent perfection traces of undefiled beauty, on that limpid surface nothing is in excess and nothing is lacking.³²⁶

Las obras de Cortázar, entonces, son como conchas que acaban de salir del agua, perfectas en su esplendor y en la organización minuciosa de las rayas que las caracterizan. Sin embargo su autor, amante de los detalles y que hasta llega a declarar maliciosamente en el capítulo 18 de *Rayuela*: “[...] cada cosa en su lugar y un lugar para cada rosa es una rosa es una rosa...”³²⁷ no está interesado en la exploración analítica de su obra. De hecho, tal como afirma Robert Brody en una de las notas del ensayo *Julio Cortázar: Rayuela* hablando justamente de la novela, el objetivo filosófico fundamental de la obra es la fusión de los elementos literarios, no su segmentación, y es justamente ésta la razón por la cual el escritor argentino seguramente critica el mundo y la filosofía occidentales, pero tampoco exalta la filosofía oriental:

Though allusions to Eastern philosophies and religions occur throughout *Rayuela*, Cortázar nowhere attempts to proclaim the superiority of Eastern culture to Western. See pp. 190-91 of *Rayuela* where Etienne indicates the falsity of both

³²⁶ Jaime Alazraki, *The final island: The Fiction of Julio Cortázar*, ob. cit., p. 11.

³²⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 209.

the “discursive base” of Western thought and the “intuitive base” of Eastern thought, seemingly because of their exclusive and segregated natures. As indicated in my following chapters, Cortázar’s vision of life and literature has to do with fusion, not division.³²⁸

Esta reflexión de Brody pone en evidencia claramente la diferencia más significativa entre las obras surrealistas y las obras de Julio Cortázar, diferencia que se ve subrayada explícitamente y repetidamente en diferentes puntos de *Rayuela*: si bien es cierto que tanto los surrealistas como Cortázar creen en la existencia de dos realidades diferentes que coexisten y caracterizan la realidad del hombre, sin embargo para los surrealistas estas realidades son inconciliables en este mundo, y sólo el sueño o la poesía pueden dejar entrever la realidad auténtica, es decir la realidad subconsciente, obscurecida y contemporáneamente temida por la realidad cotidiana. En otras palabras, tal como explica Evelyn Picon Garfield en la ya mencionada obra *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* para los artistas y escritores surrealistas la realidad genuina es la realidad instintiva del sueño y de la fantasía, a la cual los individuos podemos acceder sólo a través del arte y de la poesía, porque la realidad racional que caracteriza nuestras experiencias cotidianas nos impide trazar una relación con nuestro verdadero ser. Los surrealistas, entonces, afirman la supremacía de la realidad misteriosa e instintiva sobre la realidad racional, conocida e inmediatamente perceptible:

El surrealismo francés tiene como base esencial de su visión del mundo la creencia en una realidad dual. Por un lado existe la realidad visible, la realidad razonable en el ámbito de la vigilia y la conciencia. Es una realidad verificable por medio de los sentidos y la inteligencia lógica, regida por la vida cotidiana, los hábitos, la acción práctica, el trabajo y la tradición. Es una realidad que se entiende y en la cual se siente cómodo porque no amenaza la tranquilidad de la vida. Por otro lado hay la realidad intuitiva, la realidad de la imaginación en el ámbito del deseo y de la subconsciencia. Es la realidad que no se explica, sino que se mistifica con su faz ilógica. Irrumpe a través de los sueños y de las alucinaciones obsesivas. Se interna en la vida cotidiana para estorbarla, para trastornar el hábito, para destruir la tradición. Provoca, amenaza y descubre las ondas subterráneas del verdadero ser humano escondidas bajo los tabúes de la sociedad. Los surrealistas valoran más el mundo desconocido que el mundo visible.³²⁹

³²⁸ Robert Brody, *Julio Cortázar: Rayuela*, ob. cit., p. 17.

³²⁹ Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, ob. cit., p.13.

Como se ha visto en los capítulos anteriores, el punto de vista de Cortázar sobre la realidad seguramente radica en la filosofía surrealista, puesto que también Cortázar cree en la existencia de una realidad dual, cuyo aspecto irracional y creativo se esconde detrás del aspecto lógico y tradicional; sin embargo el escritor argentino no cree que el primero sea más importante que el segundo, porque la verdad es que ambos hacen parte de nuestra realidad, y el desafío más grande que todo individuo tiene que afrontar es aprender a aceptar ambos aspectos y convivir en armonía con sus certezas y sus inseguridades. Esto no quiere decir que las obras de Cortázar, y *Rayuela* en particular, no representen una crítica feroz de la lógica tradicional: la necesidad de destruir los axiomas inquebrantables a la base de la filosofía, de la cultura y de la sociedad occidentales constituye el eje literario y conceptual de toda la producción literaria cortazariana. Sin embargo, como ya se ha afirmado precedentemente, Cortázar siempre destruye para reconstruir: sus obras son revolucionarias y no anárquicas: de hecho en ellas siempre se percibe un profundo deseo metafísico de recomponer una realidad en guerra con sí misma a través la búsqueda de un equilibrio concreto entre el elemento racional y el elemento inexplicable, entre seguridad y misterio, rutina y excepción. Tal como resulta evidente en la estructura, el estilo, el lenguaje y el contenido de *Rayuela*, Cortázar trata constantemente de equilibrar, a nivel literario, aspectos de la realidad corriente que son aparentemente inconciliables, porque los individuos los analizamos basándonos en el modelo lingüístico tradicional. Todos estos aspectos, funciones fundamentales del sistema-realidad, se equilibran perfectamente en *Rayuela*, una novela que, por reflejar la esencia sistémica de la realidad y de sus funciones y de sus relaciones, puede definirse sistémica. Es por esta razón que la siguiente afirmación de Picon Garfield en *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* me parece sólo parcialmente apropiada para describir el concepto de realidad expresado en las obras de Cortázar: “Como los dadaístas, los surrealistas querían acabar con el orden, la rutina y la costumbre; pero, a diferencia de sus antecedentes reemplazaron el nihilismo total con una filosofía constructiva de transformar la realidad según el deseo y la imaginación, y, por lo tanto, expandirla. Los surrealistas cuestionaban el orden y la costumbre y nunca se contentaron con ellos. También Cortázar.”³³⁰

³³⁰ *Ibid.*, p. 126.

Si bien es cierto que Cortázar critica animadamente el orden y la costumbre en todas sus obras y en *Rayuela* los ataca abiertamente, al mismo tiempo no quiere deshacerse completamente de ellos. En efecto, tal como se afirmó a principios de este capítulo, *Rayuela* es una novela compleja e intensa, pero nunca ininteligible, confusa o oscura. Tal como afirma Sergio Ramírez describiendo su camino para llegar a ser escritor en el artículo *Queremos tanto a Julio*, que aparece en la obra homónima, *Rayuela* es una máquina literaria precisa, cuyos mecanismos, aun complejos, encajan a la perfección:

Más secretos aun aprendí en *Rayuela*, una caja de mecanismos con sus perfectas bieías, engranajes y tornillos en exacta armonía, la Maga y Rocamadour, entrañables desde entonces en la memoria, aprendiendo a ser escritor con constancia, hambriento de novedad y de enseñanza, deslumbrado y acicateado por la perfección de los primeros cuentos de Cortázar, y que sólo he vuelto a encontrar, siempre constantes, en otros cuentos últimos de Cortázar.³³¹

Tal como testimonia la estructura misma de sus obras y la organización exacta de todos los elementos que las componen, Cortázar no quiere necesariamente suplantar el orden racional con lo instintivo y la imaginación, sino que quiere integrarlos y mezclarlos atentamente en sus obras para que funcionen como un engranaje sistémico en constante renovación y que por lo tanto logre reflejar adecuadamente la dimensión real. El mismo Cortázar declaró tener este objetivo en la ya citada entrevista con González Bermejo: “La idea de “Rayuela” es una especie de petición de autenticidad total de hombre; que deje caer por un mecanismo de autocritica y de revisión despiadada, todas las ideas recibidas, toda la herencia cultural, pero no para prescindir de ellas, sino para criticarlas, para tratar de descubrir los eslabones flojos, dónde se quebró algo que podía haber sido mucho más hermoso de lo que es.”³³² Entonces, resulta evidente que Cortázar no quiere expandir la realidad como afirma Garfield, sino que quiere poner en evidencia esos aspectos de la realidad que por muy largo tiempo, y debido a la confianza total de la sociedad en el código digital para la descripción de los acontecimientos cotidianos y de la esencia de las relaciones, permanecieron ocultos. Tal como afirma José Lezama Lima en el artículo

³³¹ Sergio Ramírez, *Queremos tanto a Julio*, en AA.VV., *Queremos tanto a Julio*, Donostia (Gipuzkoa), Editorial Nueva Nicaragua, 1984, p. 15.

³³² Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 64.

significativamente intitulado *Cortázar y el comienzo de la otra novela* que aparece en la obra *Homenaje a Julio Cortázar*, el escritor argentino quiere revolucionar el aspecto racional de la dimensión real no porque lo considere completamente falso y obsoleto y quiera simplemente destruirlo, sino porque quiere conectarlo con el aspecto misterioso y oculto de la realidad, para que los dos puedan completarse recíprocamente: “*Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende de un espacio tiempo americano. París o Montevideo, la hora de la salida del concierto, o la hora del amanecer, giran ruedan y aseguran la igual concurrencia del azar.”³³³

Veamos ahora como se articula el ataque a los surrealistas que aparece en *Rayuela* y, sobre todo, las razones a la base de este ataque. En el capítulo 99 de la novela Etienne, uno de los miembros del Club de la Serpiente, describe claramente la desilusión cortazariana frente a la concepción surrealista de realidad, poniendo en evidencia tanto los aspectos del surrealismo que el escritor aprecia, como las actitudes surrealistas que él considera equivocadas:

Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez que desprenderse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino, o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y 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.³³⁴

³³³ José Lezama Lima, *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, en AA.VV., Helmy F. Giacomani (Editor), *Homenaje a Julio Cortázar*, ob. cit., p. 17.

³³⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 613.

Como resulta evidente en el texto, Cortázar comparte la idea surrealista del confinamiento de la verdadera realidad y del verdadero lenguaje por la estructura rígida de la lógica tradicional sobre la cual se basan toda la cultura y la sociedad occidentales. Entonces, la actitud crítica frente al racionalismo y a los valores burgueses es una característica que acomuna el surrealismo y Cortázar, y no sólo: afirmando que cualquier poeta sabe que los surrealistas no se equivocaban en considerar a la estructura racionalista y burguesa del occidente como la causa del alejamiento conceptual, por parte de la sociedad, de la verdadera realidad y del verdadero lenguaje, Cortázar, a través de las palabras de Etienne, subraya la importancia fundamental de la corriente surrealista dentro del marco histórico-artístico del siglo XX. En efecto se podría afirmar que las posiciones radicales, propias de los artistas y escritores surrealistas por lo que se refiere al rechazo de un lenguaje y de unos valores estrictos y superados, constituyen aquel salto fundamental y decisivo en el proceso de renovación de un organismo (o, en este caso, de una corriente filosófica), tal como lo define el científico saltacionista Stephen Jay Gould, del cual ya se habló en el capítulo anterior. Sin embargo, como se ha visto, a cada salto sucede una fase adaptiva durante la cual el nuevo elemento revolucionario se integra a la realidad corriente. Es precisamente esta fase del proceso la que constituye una de las diferencias fundamentales entre los surrealistas y Cortázar: tal como afirma Etienne utilizando la metáfora de la peladura de la banana, el rechazo total de las reglas impuestas por la sociedad hasta aquel momento es sólo una etapa del proceso de revolución del lenguaje y de la realidad. Los surrealistas no reconocieron la necesidad, para esa etapa, de evolucionar y de adaptarse consiguientemente a la dimensión real; al contrario, algunos de ellos llevaron las consecuencias de sus convicciones a unos extremos completamente desconectados de la realidad, al punto que sus obras resultaron completamente alejadas de la misma, tal como lo eran las obras tradicionales de los artistas y escritores que ellos criticaban. Esta actitud surrealista se ve confirmada por una observación de Picon Garfield acerca de la búsqueda del Absoluto, que es un tema recurrente en la literatura surrealista y que se da también en todas las obras de Cortázar y en *Rayuela* en particular. En dicha observación Picon Garfield explica por un lado el anhelo filosófico de alcanzar y por fin conocer el Absoluto, y por otro la tentativa de Guillaume Apollinaire de alcanzar el Absoluto por medio de la fusión de finito e infinito en una dimensión externa

a la realidad: “La fusión es necesaria para abolir las antinomias entre lo material y lo espiritual. El Conde de Lautréamont había señalado el camino con la ira de Maldoror ante su incompreensión del Absoluto. Guillaume Apollinaire intentaba fusionar el finito con el infinito en lo que designaba como la irrealidad razonada.”³³⁵ Si bien es cierto que también para Cortázar la fusión de dimensión finita e dimensión infinita constituye una etapa fundamental del intento de alcanzar el Absoluto, o el *kibbutz del deseo*, también es cierto que dicha fusión, según el escritor argentino, no puede considerarse como un procedimiento destacado de la realidad corriente, porque es precisamente la realidad del hombre que constituye el punto de partida para la búsqueda del Absoluto. De hecho, tal como demuestran la estructura y el contenido de *Rayuela*, ése ha de buscarse principalmente en lo real, en la vida de todos los días, dejando de lado los milenarios prejuicios del hombre y su concepción binaria del mundo. El verdadero desafío consiste en aprender a ver la realidad de otra manera, reconociendo su estructura sistémica, circular y recursiva, tal como explica claramente Fernando Ainsa en su artículo *Las dos orillas de Julio Cortázar* que aparece en el ensayo intitulado *Julio Cortázar*:

No es otra cosa que la “creación de un mundo” la que se procura a lo largo de *Rayuela*: la explícita construcción del “mandala”. Ya se sabe que mandala significa círculo, y que los tibetanos entienden ese círculo como “lo que rodea”; es decir, el centro buscado en uno mismo, el que lo construye a su alrededor. Cortázar lo dice directamente a través de la “morelliana” reflexión de “¿qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia.”³³⁶

Es por esta razón que, hablando de la actitud surrealista frente a la cuestión lingüística, en el capítulo 99 Etienne declara: “Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de desprenderse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma.”³³⁷ Mientras Morelli, alter-ego de Cortázar, entiende la estructura circular de la realidad y la recursividad de los elementos que la componen, los surrealistas rechazan inconscientemente la circularidad de lo real y escogen mantener una posición simétrica

³³⁵ Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, ob. cit., p. 74.

³³⁶ Fernando Ainsa, *Las dos orillas de Julio Cortázar*, en AA.VV., Pedro Lastra (Editor), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981, p. 45.

³³⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 613.

con respecto a palabra y, por lo tanto, se vuelven esclavos del lenguaje. En otras palabras, mientras Morelli quiere librarse completamente de las palabras sin prescindir de ellas, para después renovar el lenguaje por completo, los surrealistas no reconocieron los límites temporales de su actitud anárquica, que, como se ha visto, sólo representa una fase del proceso de renovación del lenguaje y de la realidad. Consecuentemente, no sólo impidieron el desarrollo completo de dicho proceso, sino que quedaron presos por sus propias opiniones. Es interesante notar que Cortázar critica la actitud surrealista precisamente en el momento en que ésta se vuelve absoluta y atemporal: aunque el escritor ama el orden y la organización minuciosa de la obra literaria, al mismo tiempo reconoce la importancia de una actitud flexible no sólo frente a la obra, sino también frente a la realidad. Cortázar es consciente del concepto de “Idea Perfetta” que los terapeutas sistémicos Cecchin y Apolloni exponen en su obra “Idee Perfette” y que ya se mencionó en más de una ocasión en los capítulos anteriores: una serie de comportamientos y de acciones que el hombre cumple para solucionar problemas corrientes y que, en el momento en que su utilidad resulta evidente, pierden su característica circunstancial y se transforman en ideales perfectos, atemporales y eternos: “A questa sorta di biologizzazione del pensiero nel dominio del linguaggio diamo il nome di *idee perfette*; derivati di azioni e comportamenti pragmatici, finalizzati a gestire il presente, che in seguito all’evidenza della loro utilità ed efficacia tendono a venire strutturati in termini di verità assoluta, atemporale e astorica.”³³⁸ Los surrealistas, no pudiendo aceptar las reglas estrictas y obsoletas de un mundo en crisis, llevaron al extremo los principios de su ideología, transformándola en un ideal inalterable y por lo tanto congelado en el tiempo y en el espacio. Para perseguir dicho ideal empezaron a destacarse gradualmente de la realidad porque, como afirman Cecchin y Apolloni en un pasaje de *Idee Perfette* (que ya se mencionó anteriormente en este trabajo), tomando como ejemplo la construcción del ideal del amor, un ideal es un producto individual o colectivo de la mente humana cuya creación tiene que inspirarse inicialmente en la realidad, pero cuyo mantenimiento en el tiempo presupone la eliminación del elemento humano de la estructura del ideal mismo:

³³⁸ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 44.

Il Grande Amore, costruito nella recitazione partecipata di ruoli passionali e drammatici, vissuti autenticamente da esseri umani che recitano una parte antica come il mondo, per diventare vero deve essere riconosciuto, detto, definito e accettato nella sua unicità, e poi, sempre perchè questa unicità possa essere mantenuta in eterno, loro, i protagonisti, devono sacrificare loro stessi, devono smettere di vivere questo dramma per poterlo rendere eterno. [...] Sono entrambe due bellissime posizioni antitetiche di difficile ricomposizione: l'uomo per creare lo splendore degli ideali deve agire tutta la sua umanità, che poi deve completamente ritirare e sacrificare per poter rendere gli stessi ideali resistenti al tempo, poichè la sua stessa umanità inevitabilmente li corromprerebbe.³³⁹

Los surrealistas, como creían que el sueño la imaginación y el deseo podían modificar la realidad burguesa de la época, una realidad ilusoria, violenta y esclava del lenguaje, confiaron completamente en el poder de la imaginación para cambiar la realidad y se les olvidó “volver” a la dimensión real después de su viaje a la dimensión imaginaria. El resultado fue que, por lo que se refiere al lenguaje “se colgaron de las palabras” como afirma Etienne en el capítulo 99 de *Rayuela*, es decir que a fuerzas de obsesionarse con la idea de desprenderse *para siempre* de las palabras (en vez de aceptar el lenguaje como función indispensable del sistema-realidad paralelamente al propósito de su necesaria revolución) se volvieron completamente dependientes de ellas y del ideal de modificarlas. En otras palabras, asumieron una posición simétrica y no complementaria en su relación literaria y artística con la realidad y una de sus funciones fundamentales, el lenguaje, y por lo tanto acabaron con considerar la realidad aparente casi como un enemigo ideológico que tenían que combatir y derrotar a través de la imaginación, el deseo y la fantasía. Esta convicción radical resulta evidente en el siguiente pasaje del ya mencionado ensayo de Picon Garfield *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* donde se habla de la plena confianza que los surrealistas reponían en la imaginación:

El libre ejercicio de la imaginación motivada por el deseo sin trabas sociales ni éticas conduce al Absoluto. Precursores del surrealismo francés como el Marqués de Sade y el Conde de Lautréamont se dejaron llevar por el deseo incontrolable. La libertad total del deseo en las obras de aquél se caracterizaba por la voluptuosidad y se asociaba con el crimen. Los novelistas del surrealismo como Roberto Desnos, Joyce Mansour, y Louis Aragon conducen sus obras por la corriente del deseo, Desnos y Mansour tras los pasos de Sade y Lautréamont en el acto erótico y Aragon en el deseo que desata la imaginación, la cual transforma la

³³⁹ *Ibid.*, p. 74.

realidad cotidiana. Los surrealistas se confiaban en el poder del hombre para recobrar el paraíso perdido del deseo en este mundo. Sus personajes están motivados por el deseo sin límites, como lo son, por ejemplo, Solange de Cleda, Grandsailles y Verónica de *Rostros ocultos* de Salvador Dalí. [...] En efecto, los surrealistas proclamaban la omnipotencia del deseo. La verdadera revolución para los surrealistas es la victoria del deseo, según Nadeau.³⁴⁰

Los surrealistas, entonces, afirman la supremacía del deseo sobre la realidad, y por lo tanto no reconocen en el deseo sólo una función del sistema realidad y un aspecto de la vida de los individuos. En la sublimación de su ideal en contra de la realidad, los surrealistas perdieron de vista su objetivo principal, que era precisamente un acercamiento filosófico, artístico y conceptual a la realidad misma. Es justamente este aspecto del surrealismo que Cortázar critica en *Rayuela* y cuyo enfoque se analizará en los próximos dos párrafos.

³⁴⁰ Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, ob. cit., p. 88.

7.2 El Surrealismo como función del sistema-novela.

La exploración de la realidad y de su verdadera esencia constituye, como se ha visto, la base conceptual fundamental de todas las obras cortazarianas. *Rayuela* es al respecto la obra más significativa de Julio Cortázar, porque en esta novela, no obstante la presencia de numerosas metáforas, la búsqueda de la realidad auténtica se da explícitamente, mientras que las otras obras cortazarianas presentan dicha búsqueda implícitamente, a través de unos sistemas de símbolos particularmente sugestivos. Véase, por ejemplo, el cuento *La noche boca arriba*³⁴¹, que se analizó en el segundo capítulo de este trabajo y que es parte de la colección de cuentos *Final del Juego*, donde Cortázar narra dos historias paralelas completamente diferentes entre sí, pero igualmente verdaderas porque especulares e inseparables en el complejo juego narrativo. Con este cuento el escritor argentino logra representar metafóricamente la estructura sistémica de la realidad del hombre, caracterizada tanto por el sueño como por las circunstancias cotidianas, sean éstas producto de una rutina estructurada o acontecimientos extraordinarios que los individuos no podemos controlar, como por ejemplo el accidente del motociclista protagonista del cuento. *La noche boca arriba*, entonces, representa simbólicamente el eje conceptual de toda la exploración filosófica cortazariana y al mismo tiempo pone en evidencia el hecho de que, para Cortázar, la dimensión onírica tenga que equilibrarse con la dimensión ordinaria y habitual para constituir activamente la realidad del individuo. De hecho, es imposible tratar de determinar cuál de las dos historias presentadas en el cuento es la verdadera, porque ambas contribuyen a la par a formar la realidad del protagonista y se entremezclan indisolublemente a mitad del cuento: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas.”³⁴² *La noche boca arriba*, por lo tanto, representa no sólo un mini-sistema literario que

³⁴¹ Julio Cortázar, *Cuentos*, ob. cit.

³⁴² *Ibid.*, p. 507.

simboliza con su estructura circular la circularidad y recursividad del sistema-realidad, sino también la intención de Cortázar de reproducir, a nivel literario, la alternancia de sueño y realidad tangible, que son dos funciones indispensables de dicho sistema. Cabe recordar, al respecto, el ya mencionado cuento de Borges *Las ruinas circulares*³⁴³, cuyo propósito literario coincide con el cortazariano: demostrar que la realidad del sueño y la realidad concreta son dimensiones indisolubles y recursivas. La representación de la realidad en todas sus facetas es una de las prerrogativas fundamentales de toda la producción literaria cortazariana y, tal como resulta evidente en el ejemplo de *La noche boca arriba*, todas las características de los cuentos de Cortázar concurren a dicha representación, y por lo tanto el cuento se convierte en una verdadera metáfora de la estructura y de la esencia de lo real. Diversamente, en *Rayuela* la circularidad y la estructura sistémica de la dimensión real se dan explícitamente, y la intención del autor de escudriñar la realidad para encontrar el *mandala*, el *kibbutz del deseo* o, en otras palabras, el verdadero sentido de la vida, se ve denunciado abiertamente por cada uno de sus protagonistas. Es interesante notar que, por lo que se refiere a los surrealistas, tanto *La noche boca arriba*, cuento misterioso y desconcertante, como *Rayuela*, una novela que es también una verdadera teoría literaria revolucionaria, constituyen una crítica a los escritores surrealistas, si bien presenten modalidades expresivas diferentes: si el cuento en cuestión subraya metafóricamente la necesidad filosófica y literaria de reanudar dimensión real y dimensión onírica, en *Rayuela* Cortázar denuncia abiertamente dicha necesidad en diferentes ocasiones; véase, por ejemplo, el siguiente pasaje irónico y mordaz a finales del capítulo 84:

A la ameba *uso nostro* lo desconocido se le acerca por todas partes. Puedo saber mucho o vivir mucho en un sentido dado, pero entonces *lo otro* se arrima por el lado de mis carencias y me rasca la cabeza con su uña fría. Lo malo es que me rasca cuando no me pica, y a la hora de la comezón - cuando quisiera conocer - , todo lo que me rodea está tan plantado, tan ubicado, tan completo y macizo y etiquetado, que llego a creer que soñaba, que estoy bien así, que me defendiendo bastante y que no debo dejarme llevar por la imaginación.³⁴⁴

³⁴³ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, ob. cit., p.56.

³⁴⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 571.

Cortázar, entonces, utilizando técnicas narrativas diferentes, pone en evidencia, tanto en sus cuentos como en sus novelas, una característica fundamental de la realidad que los artistas y escritores surrealistas también reconocieron: la co-existencia de sueño y realidad corriente como funciones fundamentales de la dimensión real. Dicha co-existencia constituye también la base conceptual de la corriente literaria denominada Real Maravilloso, tal como el estudioso José Antonio Bravo pone en evidencia con la siguiente afirmación que se encuentra en la obra *Lo Real Maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Paramo*: “Una novela, un cuento, son universos que, en el caso que nos ocupa, no sólo están compuestos por la Real Maravilloso sino también por lo Real Objetivo; así los temas diferentes que trata una obra están montados de acuerdo a las funciones que tienen dentro del texto; cada tema se relaciona con el otro porque existen leyes que gobiernan la estructura de la obra.”³⁴⁵ Al mismo tiempo, lo Real Maravilloso se ve caracterizado por algunos hechos extraordinarios específicos que no aparecen en las obras cortazarianas. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de la novela de Alejo Carpentier intitulada *El reino de este mundo*:

Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. Y la conversación siguió plácidamente entre el mandinga y la bruja, con grandes pausas para mirar a lo lejos.³⁴⁶

El hecho de que Mamán Loi haya hundido los brazos en una olla llena de aceite hirviendo sin quemarse constituye seguramente un hecho extraordinario, misterioso y particular dentro de la realidad corriente, pero Carpentier expresa explícitamente la extrañeza del

³⁴⁵ José Antonio Bravo, *Lo Real Maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Paramo*, Lima, Editoriales Unidas, 1978, p. 34.

³⁴⁶ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 21.

acontecimiento, usando expresiones como “lo que era más raro”³⁴⁷ y por lo tanto poniendo el acento en la atmósfera mágica que caracteriza la situación descrita. En efecto, al elencar los elementos que definen las obras pertenecientes a lo Real Maravilloso, José Antonio Bravo pone en evidencia sobre todo la superstición, lo inexplicable y la hechicería:

Usa de cualquier mecanismo o procedimiento (narración, descripción, diálogo) para entrar en la obra. Está relacionado con el rito manifiesto ante cualquier tipo de creencia superior. Los actos de magia, las referencias fetichistas, cualquier tipo de clarividencia o providencia, las premoniciones, las supersticiones; los aparecidos, los acontecimientos vinculados con los resucitados, las referencias a fantasmas; los hechos extraordinarios, explicables; el mundo de la alquimia, las cábalas; las conversiones, transformaciones o simbiosis; los hechos extraordinarios, inexplicables; el milagro; aquello que el pueblo, la voz popular, las conjeturas ha ido haciendo mítico, hasta convertir en inverosímil, en increíble, en Maravilloso.³⁴⁸

Si bien es cierto que en las obras de Cortázar aparecen algunos acontecimientos inexplicables, al mismo tiempo éstos no tienen nada que ver con la magia, el ocultismo o el espiritismo. De hecho, lo insólito en Cortázar se ve representado por un hecho raro o inusual, pero verosímil, que proyecta tanto a los personajes como al lector en otra dimensión que, a través de la narración, empieza a formar parte de la dimensión real. Véase, por ejemplo, el capítulo 41³⁴⁹ de *Rayuela*, donde el elemento insólito se ve representado por el tablón, un objeto insignificante, que Talita tiene que cruzar para alcanzarle el mate a Horacio. Al percatarse de la indecisión de Talita, Horacio hace un comentario sobre la imposibilidad de entender las cosas verdaderamente, y que hay que aceptarlas tal como son: “Llegás al borde de las cosas, y uno piensa que por fin vas a entender, pero es inútil, che, empezás a darles la vuelta, a leerles la etiqueta. Te quedás en el prospecto, pibe.”³⁵⁰ Tal como resulta evidente, entonces, si bien es cierto que tanto lo Real Maravilloso como Cortázar afirman la co-existencia, dentro del sistema real, de elementos concretos y elementos extraordinarios, las obras del escritor argentino no

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ José Antonio Bravo, *Lo Real Maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Paramo*, Lima, Editoriales Unidas, 1978, p. 36.

³⁴⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 388.

³⁵⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 404.

forman parte de dicha corriente literaria, puesto que el elemento original en Cortázar no sólo no es misterioso, sino que se ve aceptado por completo por los personajes como una componente fundamental de su realidad. Paralelamente, lo que acomuna las obras surrealistas y las obras cortazarianas es sin duda la integración de sueño y realidad concreta dentro de una dimensión más amplia. Sin embargo, mientras Cortázar considera realidad onírica y realidad empírica como funciones intercambiables de una misma realidad y reconoce la necesidad, para el hombre posmoderno, de aprender a equilibrar estas dos dimensiones tanto en su interioridad como en su vida cotidiana, los escritores surrealistas otorgan la misma importancia a dimensión onírica y dimensión tangible, pero no las colocan dentro del sistema-realidad del hombre, sino dentro de una “surrealidad”, es decir, una realidad alternativa que nada tiene que ver con la realidad cotidiana de los individuos. Según la óptica surrealista es posible alcanzar la integración de sueño y realidad corriente sólo en una dimensión paralela a la real que siempre permanecerá un misterio para el hombre porque éste nunca podrá conocerla por completo, tal como afirma André Breton en su obra *Manifesti del Surrealismo*. En el pasaje siguiente el escritor, artista y filósofo francés declara la necesidad, para el mundo intelectual de la época en que vivió, de aceptar el sueño como aspecto fundamental de la vida del hombre y de analizarlo meticulosamente, para restituirle su integridad y su papel imprescindible:

Dal momento in cui il sogno verrà sottoposto a un esame metodico, in cui, con mezzi da determinarsi, arriveremo a darne conto della sua integrità (e ciò suppone una disciplina della memoria praticata per varie generazioni; cominciamo in ogni caso a registrare i fatti salienti), in cui la sua curva si svolgerà con una regolarità e un'ampiezza senza pari, si può sperare che i misteri che non sono tali lasceranno posto al grande Mistero. Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire. È alla sua conquista che sto andando, certo di non arrivarci ma troppo incurante della mia morte per non prefigurarmi in qualche modo le gioie di un tale possesso.³⁵¹

Nótese el hecho de que Breton exprese su profundo deseo de reconciliar realidad y sueño en una surrealidad y la imposibilidad de alcanzar su objetivo *en este mundo*: en efecto, el escritor francés se declara indiferente a la muerte, y es precisamente esta indiferencia que refuerza su convicción que tal vez, en un momento dado, la fusión de sueño y realidad

³⁵¹ André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 20.

sea posible. Cortázar, al contrario, no sólo cree que sueño y realidad se reconcilian y fusionan a cada rato *en la realidad corriente* (y no en una realidad alternativa), sino también reproduce el proceso de armonización de sueño y realidad en todas sus obras y, como se ha visto, en *Rayuela* de manera particularmente evidente. Al respecto es interesante notar que Graciela De Sola en el ensayo intitulado *Rayuela: una invitación al viaje* que se encuentra en la antología *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* afirma que se puede hablar de “surrealidad” refiriéndose a la experimentación literaria cortazariana, siendo ésta un estudio detallado de la dimensión real y que por lo tanto no tiene nada que ver con el típico alejamiento surrealista de la misma:

Si en un principio Cortázar busca estas figuras en mitologías ya existentes (Minotauro), luego las crea mediante una violenta proyección interior (la “mancuspia”) y por último las individualiza en la realidad objetiva misma, que es vista, toda ella, como un inmenso tejido de figuras indescifrables. Esta mirada a lo real, sin permitir evasión alguna, es por el contrario una intensificación y profundización de lo real, una indagación ontológica emprendida por múltiples vías -la del lenguaje principalmente- y no conforme con la captación fenomenológica de la realidad interior o exterior. Ello nos permite hablar de “surrealidad” al referirnos a la aventura expresiva de Julio Cortázar, aventura siempre inconclusa cuyo último hito es su obra *Rayuela*.³⁵²

Basándose en la reflexión de De Sola se podría afirmar que *Rayuela* es una novela “surreal” y no, surrealista, porque los elementos extremadamente complejos que la componen se basan en acontecimientos y figuras reales que sucesivamente el autor interioriza para después restituirlos a la realidad, organizándolos según una geometría casi ininteligible. Personalmente creo que la definición más apropiada para *Rayuela* sea la de novela “sistémica”, no sólo porque la geometría que la compone funciona según una red de relaciones intercambiables entre los diferentes aspectos literarios que caracterizan la novela misma, sino también porque *Rayuela* se basa, en parte, en la intención filosófica surrealista (la fusión de sueño y realidad), y en parte en el propósito “surreal” del cual habla De Sola, es decir, el análisis profundo y sistemático de la realidad corriente. Al hablar no sólo de *Rayuela*, sino también de todas las obras cortazariana el término surrealidad me parece reductivo, porque Cortázar ni enfoca su búsqueda filosófica

³⁵² Graciela De Sola, *Rayuela: una invitación al viaje*, en AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, ob.cit, p. 84.

solamente en el sueño (como hicieron los surrealistas), ni confía en una surrealidad alternativa que deriva de la exploración analítica de la dimensión real. Cortázar integra en *Rayuela* tanto la confianza en el sueño (el aspecto surrealista), como la indagación metódica y profunda de la realidad y traza una relación entre estos dos aspectos, tal como lo hace con todos los demás aspectos que caracterizan la obra, reflejando así a nivel literario la verdadera esencia sistémica de la realidad. En efecto, en más de una ocasión, Cortázar declaró sentirse profundamente realista y su realismo se ve caracterizado por una integración de los conceptos de real e imaginario en la realidad cotidiana, tal como pone en evidencia Elia Esterer Barceló en el estudio intitulado *La inquietante familiaridad* citando al escritor mismo:

Desde muy niño sospeché que se tiende a aceptar una idea demasiado natural de la naturaleza, demasiado real de la realidad. Cuando un niño imaginativo (no todos lo son) descubre el mundo de los insectos y el de las estrellas, cuando mira a través de un tapón facetado de botella y ve prismarse la luz y multiplicarse lo que parecía monolítico, el misterio y las revelaciones le llegan simultáneamente: en una sola iluminación la poesía, la música y la materia se vuelven intercambiables, osmóticas y cambiantes, y todo es profundamente natural y real porque ya nada lo limita [...]. *Soy realista porque me niego a dejar fuera de la realidad hasta la última migaja del sueño, soy naturalista porque la naturaleza repite sus ejemplares pero no su combinaciones [...]*

El sueño, entonces, es para Cortázar un aspecto fundamental de la dimensión real, y el escritor se declara realista precisamente por reconocer y respetar el papel fundamental que el sueño desarrolla en el proceso de plasmación de la realidad del hombre. En *Rayuela* la importancia que los sueños desarrollan en el proceso del descubrimiento de la verdadera esencia de lo real, que se esconde detrás de las apariencias cotidianas, se expresa en diferentes pasajes, y uno de los más significativos se encuentra en el capítulo 100, durante una conversación entre Oliveira y Etienne:

-Era solamente eso- dijo Oliveira –pero lo malo no es el sueño. Lo malo es eso que llaman despertarse... ¿A vos no te parece que en realidad es ahora que estoy soñando? [...] -No, en serio, che. ¿A vos no te pasa que te despertás a veces con la exacta conciencia que de que en ese momento empieza una increíble equivocación? -En medio de esa equivocación- dijo Etienne -yo pinto magníficos cuadros y poco me importa si soy una mariposa o Fu-Manchú. -No tiene nada que

ver. [...] -Pero si no soy yo- dijo Etienne, resentido-. Fuiste vos el que habló de una increíble equivocación. -También era una figura- dijo Oliveira-. Lo mismo que llamarle sueño. Eso no se puede calificar, precisamente la equivocación es que no se puede decir siquiera que es una equivocación. -La vieja va a romper el vidrio- dijo Etienne-. Se oye desde aquí. -Que se vaya al demonio- dijo Oliveira-. No puede ser que hayan pasado seis minutos.³⁵³

Nótese, en el diálogo, que apenas uno de los dos protagonistas subraya la importancia del sueño y su veracidad en contraposición a la veracidad de la realidad tangible, en seguida su interlocutor está listo para invalidar su afirmación y reafirmar la autenticidad de la dimensión real, hasta que la existencia de sueño y realidad en perfecto equilibrio se da por sentada al final de la discusión cuando un acontecimiento banal interrumpe las reflexiones de los protagonistas: la vieja protesta golpeando el vidrio. Este detalle es particularmente significativo si lo consideramos dentro del universo sistémico de *Rayuela*: apenas uno o más de los protagonistas se pierden en una reflexión filosófica sobre el sentido de la vida, del sueño, del arte etc... aparece un elemento o ocurre un hecho que pertenece a la realidad cotidiana y que interrumpe, a veces irreparablemente, las preocupaciones metafísicas de los personajes requiriendo su inmediata atención y reacción. Este proceso de reflexión metafísica-interrupción subitánea se da a menudo en la novela y en mi opinión simboliza la necesaria integración del aspecto filosófico con el aspecto cotidiano dentro del sistema-realidad. La alternancia de estos dos momentos aparentemente tan diferentes entre sí constituye otra diferencia fundamental entre Cortázar y los escritores surrealistas. En el párrafo 7.1 se afirmó que para los surrealistas la realidad onírica representa la verdadera realidad, constantemente ocultada por las apariencias y la razón, y por lo tanto sueño y realidad corriente son dos dimensiones inconciliables en este mundo tangible y dominado por la razón. Es tarea del artista y del escritor dejar entrever al hombre la verdadera esencia de lo real a través de la obra poética y de la expresión artística. Por lo tanto, tal como afirma Breton, los surrealistas creían, utópicamente, en la posibilidad de reunir sueño y realidad *sólo* en una dimensión alternativa, una “surrealidad” donde las dos categorías podrían convivir armoniosamente. Entonces, como se puso en evidencia en el párrafo anterior, si los escritores surrealistas separan el sueño de la realidad en sus obras porque no creen en una reconciliación

³⁵³ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 626.

posible de las dos categorías en la realidad corriente del hombre, Cortázar reúne en sus obras sueño y realidad y los entrelaza para que sean especulares y simbolicen la estructura sistémica de la realidad. Estas actitudes diferentes marcan la diferencia fundamental *a nivel literario* entre Cortázar y los surrealistas. Sin embargo, si bien es cierto que Cortázar se dejó inspirar por la filosofía surrealista al redactar la mayoría de sus obras, al mismo tiempo su estilo, que es la expresión última de las intenciones de un escritor, no se puede definir surrealista, porque el escritor rechaza los ideales surrealistas en el momento en que éstos se vuelven inquebrantables, tal como resulta evidente en la siguiente afirmación de Davi Arrigucci:

Es en función de este Surrealismo esencial que Cortázar critica duramente, ya en este artículo, la visión profesoral o conformista del Surrealismo, que lo reduce a un capítulo cerrado de la historia del arte y de la literatura, o a una posición académica, reiterada en los constantes manifiestos de la cúpula oficial, transformándose en mera etiqueta en las manos de pretensos surrealistas. De ahí, en fin, la negación del Surrealismo como “método localizado” o cualquier “producto resultante”.³⁵⁴

En mi opinión es esta toma de posición del escritor argentino lo que constituye la base de las diferencias literarias entre la producción literaria cortazariana y la producción literaria surrealista. En efecto, si bien es cierto que los surrealistas llevaron al extremo su ideal de restituir al sueño su papel fundamental en la vida de los individuos, al mismo tiempo su interpretación filosófica de la realidad esconde unas implicaciones conceptuales que constituyen el foco de la separación ideológica entre la corriente surrealista y las obras de Julio Cortázar: al aceptar la compatibilidad de realidad y sueño solamente en una dimensión alternativa (la “surrealidad” de la cual habla Breton), los surrealistas declararon *indirectamente* la incompatibilidad de las dos dimensiones en la realidad corriente y por lo tanto separaron el sueño de la realidad irremediablemente, ya que es imposible prescindir de la realidad cotidiana tal como es imposible prescindir del sueño. No se tiene que olvidar el marco histórico, social y artístico de la época en que se desarrolló el Surrealismo: el Manifiesto del Surrealismo de André Breton se publicó por primera vez en 1924, es decir, en el período entre dos guerras mundiales. El Surrealismo,

³⁵⁴ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 132.

entonces, nace en plena época decadentista, y los intelectuales que adhirieron a la corriente eran por la mayoría jóvenes artistas desilusionados por las circunstancias históricas de su tiempo. Es por esta razón que los surrealistas rechazaron la realidad cotidiana y racional y se refugiaron en el sueño, declarando la incompatibilidad de las dos dimensiones en el mundo real, pero confiando en su eventual fusión en un mundo alternativo. Consecuentemente, los surrealistas afirmaron implícitamente la supremacía de la realidad onírica sobre la realidad tangible en el contexto cotidiano, porque la integración de los dos se veía imposible en una realidad sin valores y sin perspectivas (tal como lo era el mundo entre las dos guerras mundiales) y la realidad corriente de la época era para ellos inaceptable, como lo demuestra la siguiente afirmación de *Nadja* en la homónima novela de André Breton: “Non appesantire i propri pensieri con il peso delle proprie scarpe”³⁵⁵, es decir, no pisar los pensamientos (el mundo onírico) con el peso de los zapatos (el mundo real). En otras palabras los surrealistas no reconocieron la esencia sistémica de la realidad y el papel de funciones de dicha realidad que tanto el sueño como las circunstancias cotidianas desarrollan constantemente, y asumieron una posición moralista y simétrica respecto a la realidad corriente. En la maravillosa obra de Gregory Bateson intitulada *Pasos hacia una ecología de la mente*, en un párrafo intitulado significativamente *Orgullo y simetría* el estudioso explica la diferencia entre las posiciones simétrica y complementaria que los individuos y los animales pueden asumir en la interacción con otros individuos o animales:

Si, en una relación binaria, las conductas de A y B son miradas (por A y B) como *similares* y están vinculadas de manera tal que el aumento de una conducta dada de A estimula el aumento de esa conducta en B, y viceversa, entonces la relación es “simétrica” respecto de esas conductas. Si inversamente, las conductas de A y B son *disímiles*, pero se adecuan una a otra (como, por ejemplo, la escotofilia se adecua al exhibicionismo), y están vinculadas de manera tal que un aumento de la conducta de A estimula un aumento de la conducta adecuada de B, entonces la relación es “complementaria” respecto de esas conductas.³⁵⁶

Basándose en la explicación de Bateson, se podría afirmar que, mientras muchos surrealistas asumieron una posición simétrica y moralista con respecto a la realidad

³⁵⁵ André Breton, *Nadja*, Torino, Einaudi, 2007, p. 98.

³⁵⁶ Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Lohlé – Lumen, 1998, p. 353.

corriente, basándose sobre todo en el modelo lingüístico lineal que impone la supremacía, obviamente sólo aparente, de alguien o algo sobre otra cosa o persona (en el caso de los surrealistas del sueño sobre la realidad), Cortázar asume una posición complementaria con respecto a la realidad porque reconoce y acepta su estructura sistémica y la alternancia natural de sueño y circunstancias cotidianas en la vida de los individuos, tal como lo demuestra su novela *Rayuela*. Véase, por ejemplo, un pasaje conmovedor del capítulo 28: la Maga está a punto de descubrir la trágica muerte de su hijo mientras los miembros del Club de la Serpiente se entretienen hablando de filosofía y de arte. Oliveira está consciente de lo que pasará dentro de pocos minutos, pero no hace nada para acelerar las cosas y no quiere preparar psicológicamente a la Maga para ayudarla a afrontar la terrible revelación de la muerte de Rocamadour; cree que es mejor que ella misma se dé cuenta de lo que ha ocurrido cuando decide que es el momento de darle el remedio al bebé:

Se levantó a su vez, sintiendo los huesos, la caminata de todo el día, las cosas de todo ese día. La Maga había encontrado la cuchara sobre la repisa de la chimenea, detrás de una pila de discos y libros. Empezó a limpiarla con el borde del vestido, la escudriñó bajo la lámpara. “Ahora va a echar el remedio en la cuchara, y después perderá la mitad hasta llegar al borde de la cama”, se dijo Oliveira apoyándose en la pared. [...] -Siempre se me derrama la mi...- dijo la Maga, deteniéndose al lado de la cama. -Lucía- dijo Babs, acercando las dos manos a sus hombros, pero sin tocarla. El líquido cayó sobre el cobertor, y la cuchara encima. La Maga gritó y se volcó sobre la cama, de boca y después de costado, con la cara y las manos pegadas a un muñeco indiferente e ceniciento que temblaba y se sacudía sin convicción, inútilmente maltratado y acariciado.³⁵⁷

La afirmación tragicómica de Oliveira: “Ahora va a echar el remedio en la cuchara, y después perderá la mitad hasta llegar al borde de la cama” es particularmente significativa desde diferentes puntos de vista. Seguramente la primera reacción que dicha afirmación provoca en el lector es de desconcierto, dado que el lector es consciente del efecto contemporáneamente humorístico de las palabras pronunciadas por Oliveira y de l dramatismo de la situación. En diferentes ocasiones Cortázar puso en evidencia la importancia que el humor desarrolla en todas sus obras, tal como él mismo declara

³⁵⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 318.

durante la entrevista con González Bermejo que se encuentra en la obra *Conversaciones con Cortázar*:

¡Ah!, ése es uno de los cócteles Molotov que yo tiro en “Rayuela”. Y se lo tiro a la cara a toda una clase social y a una estructura intelectual de raíz hispánica; porque una de las peores herencias que nos dejaron los españoles es la tendencia a la seriedad, al engolamiento; en otras palabras: la falta del sentido de humor. Eso explica ese ataque contra la seriedad con mayúscula. [...] La influencia de la literatura anglo-sajona ha sido determinante para mí. El humor, o mejor, el respeto hacia el humor, a su eficacia como arma literaria, lo he aprendido de los ingleses y consecuentemente de los norteamericanos, pero sobre todo del humor inglés, de la gente del siglo XVIII.³⁵⁸

Nótese que en este pasaje el escritor define el humor como “arma literaria”: en mi opinión la afirmación de Oliveira en el pasaje del capítulo 28 antes mencionado es una clara demostración del poder literario del humor, tal como lo define Cortázar. En efecto las palabras de Oliveira tienen una doble función: por un lado irrumpen en el drama de la muerte de Rocamadour con el objetivo de desorientar al lector para que no se implique emotivamente en la situación trágica que acaba de narrarse, y para que entonces pueda juzgar críticamente los hechos contados. Por otro lado, la afirmación humorística de Oliveira rompe conceptualmente definitivamente con la larga conversación metafísica entre los amigos del Club de la Serpiente. Ambas funciones desarrolladas por la observación de Oliveira son particularmente importantes porque sugieren la necesaria coexistencia, dentro del sistema-realidad, no sólo de sueño y vela, sino también de la alternancia de reflexión filosófica y de aceptación y solución de los problemas prácticos de la vida cotidiana. La integración y correlación de estos aspectos en la novela simbolizan la necesidad, para el hombre posmoderno, de reanudarlos y equilibrarlos también en la vida práctica, para que éste ni confíe demasiado en la racionalidad, y ni trate de escapar el mundo real negando sus responsabilidades, tal como le pasa a finales del capítulo 28 a un aparentemente frío Oliveira: el haberse ido del apartamento que él y la Maga compartían (por no ser capaz de hacer frente a la desesperación de la Maga) le cuesta su amor y la pérdida (quizás definitiva) de la única mujer de la cual está verdaderamente enamorado. Cortázar, entonces, sugiere al hombre posmoderno la

³⁵⁸ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 67.

necesidad de adaptarse práctica e idealmente a los naturales ciclos de la vida que, por tener una estructura circular y recursiva y no lineal, no se ve representada adecuadamente y en toda su complejidad por posiciones totalmente anárquicas y simétricas como lo fueron las de muchos escritores e intelectuales surrealistas. En efecto las actitudes extremistas, siendo simétricas y lineales con respecto a las perspectivas que quieren criticar, sólo constituyen una función del sistema-realidad y no logran representarlo plenamente. A través de *Rayuela* Cortázar envía al lector un mensaje poliédrico que si bien comunica el profundo deseo de revolucionar el mundo literario en general y la novela en particular, también sugiere la necesidad para los individuos de adaptarnos constantemente a los cambios vitales que nos imponen ser flexibles para no acabar como Kien, el célebre protagonista de la novela *Auto da fé* (*Die Blendung*) de Elias Canetti. Tal como se explica en la edición italiana de la obra, el estudioso Kien quiso perderse en su biblioteca y refugiarse en su mundo intelectual para rehusar la vida que, sirviéndose de su miserable gobernante, Therese, a finales de la novela se venga en él con la misma tenacidad con la que Kien examinaba sus libros:

Da una parte un grande studioso, Kien, che disprezza i professori, ritiene superflui e sgradevoli i contatti col mondo e ama in fondo una cosa sola: i libri. Dall'altra la sua governante Therese, che raccoglie in sé le più raffinate essenze della meschinità umana. Romanzo primo e unico di Canetti, opera solitaria ed estrema, segnata dalla intransigente felicità degli inizi, *Auto da fé* racconta l'incrociarsi di queste due remote traiettorie e ciò che ne consegue – la minuziosa, feroce vendetta della vita su Kien, che aveva voluto eluderla con la stessa acribia con cui analizzava un testo antico.³⁵⁹

En mi opinión, uno de los aspectos que hacen de *Rayuela* una novela emblemática desde un punto de vista filosófico es la integración de aspecto intelectual y metafísico con el aspecto práctico y cotidiano: en este sentido Cortázar contesta a la pregunta surrealista de si sueño y realidad, instinto y racionalidad pueden integrarse en una misma realidad, demostrando que es posible reanudar esos aspectos que caracterizan la realidad del hombre, puesto que los individuos mantengan una actitud flexible hacia la misma. Al respecto es interesante notar que es exactamente en el momento en que los surrealistas empiezan a obsesionarse con su ideal se descubrir la realidad auténtica a través del sueño

³⁵⁹ Elias Canetti, *Auto da fé*, Milano, Adelphi, 2002.

que su actitud deja de ser transformadora y se vuelve conformista y académica, tal como el mismo Cortázar pone en evidencia en el siguiente pasaje donde hasta define el Surrealismo una corriente antiliteraria. Nótese el comentario de Arrigucci a principios del pasaje que subraya la diferencia entre los aspectos revolucionarios del Surrealismo y las ideas centrales de la corriente que constituyen la base conceptual de las obras cortazarianas:

El artículo implica la distinción entre la postura aparente, que los opositores quieren pronto llevar a la tumba, y la cosmovisión rebelde de base, el núcleo antiliterario esencial que permanece vivo: “Lo que yace allí modoso y compuesto es nada más que la piel brillante y falsa de la culebra, la literatura del Surrealismo (que es antiliterario) y las artes del Surrealismo (que cruza por ellas como un relámpago por un pan de manteca, con las consecuencias previsibles). Al entierro del Surrealismo se llevan los despojos de todas las sustancias que esa libre poesía utilizó en su momento: tela, colores, diccionarios, celuloide, objetos vivos e inanimados. Se llevan los productos experimentales (siempre confundidos con los fines últimos) y las sábanas húmedas de las crisis de crecimiento y las fiebres. En la carroza fúnebre, de primera clase como es debido, el nombre del difunto va de menor a mayor para que la gente lea bien lo de ISMO: otro más que baja al gran olvido de la tierra. Después, a casita y todo perfecto... Cuidado, señores, la cosa no es tan simple.”³⁶⁰

Si se tienen en cuenta la crítica de Cortázar y la definición del concepto de “idea perfetta”, se puede entonces afirmar que los surrealistas llevaron al extremo sus ideales hasta “congelarlos” en una dimensión eterna y por lo tanto completamente aislada de la realidad, cuya esencia era precisamente el aspecto que los surrealistas, a través de sus obras, querían descubrir y exaltar. Tal como señala Arrigucci en su comentario sobre el artículo de Cortázar, si la intención inicial de los escritores surrealista suponía una revolución necesaria de la realidad, respecto a la época en que apareció la corriente artístico-literaria, reafirmando la importancia del instinto, del sueño y del deseo, por otro lado el llevar al extremo el ideal onírico provocó un arresto del proceso creativo y una superficialización de los axiomas a la base de la corriente, que se concretizó en la “postura aparente” de la cual habla Arrigucci de muchos escritores y artistas surrealistas. Consecuentemente, y paradójicamente, muchas de sus obras se vaciaron de cualquier referimiento a la realidad corriente, y se volvieron himnos al valor inquebrantable del

³⁶⁰ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 128.

sueño, tal como resulta evidente en el siguiente pasaje de *Nadja*, donde el autor se identifica con un avión que se perdió en las nubes, cuya historia él mismo leyó en un periódico:

Un giornale del mattino basterà sempre a darmi notizie di me: X..., 26 dicembre. L'impiegato addetto alla stazione radiotelegrafica sita nell'*Ile du Sable* ha captato il frammento di un messaggio che sarebbe stato lanciato domenica sera all'ora tale dal... Il messaggio diceva tra l'altro: "C'è qualcosa che non va" ma non indicava la posizione dell'aereo in quel momento e, per effetto delle pessime condizioni atmosferiche e delle interferenze, l'impiegato non è riuscito ad afferrare nessun'altra frase, né a rimettersi in comunicazione. Il messaggio era trasmesso sulla lunghezza d'onda di 625 metri; d'altra parte, data la forza di ricezione, l'impiegato ha creduto di poter localizzare l'aereo in un raggio di 80 chilometri intorno all'*Ile du Sable*.³⁶¹

Tal como pone en evidencia este pasaje de *Nadja*, donde el autor explica su sensación de estar perdido en las nubes tal como el avión cerca de la Ile du Sable, los surrealistas habían intuido la necesidad de integrar dimensión consciente e inconsciente para llegar a conocer verdaderamente la realidad, pero idealizaron excesivamente su propósito de exaltar la inconsciencia (reprimida por muy largo tiempo por la mentalidad positivista que afectó considerablemente la sociedad desde la Revolución Industrial hasta el principio del siglo XX) y consecuentemente rechazaron el mundo consciente, igualmente importante en la vida del hombre. Es interesante notar que, en su obra *Pasos hacia una ecología de la mente* que contribuyó significativamente a la formación de la teoría psicológica sistémica (tal como declaran los terapeutas milaneses en la ya citada obra *Paradosso e Controparadosso*) Gregory Bateson pone en evidencia la necesidad de integrar el aspecto inconsciente con el aspecto consciente para llegar a un conocimiento completo del carácter sistémico de la mente humana:

Lo que la conciencia nunca podrá apreciar sin ayuda (sin ayuda del arte, los sueños y cosas semejantes) es el carácter sistémico de la mente. [...] De todas maneras, lo que en este trabajo me propongo no es atacar la ciencia médica, sino demostrar un hecho inevitable: que la mera racionalidad teleológica, sin ayuda de fenómenos tales como el arte, la religión, el sueño y otros semejantes, es necesariamente patogénica y destructora de la vida; y que su virulencia surge

³⁶¹ André Breton, *Nadja*, ob. cit., p. 137.

específicamente de la circunstancia de que la vida depende de *circuitos* interconectados de contingencias, en tanto que la conciencia sólo puede ver pequeños arcos de aquellos circuitos que interesan a la actividad humana.³⁶²

Según mi parecer, aunque sus personajes parecen perdidos en los vórtices de la reflexión metafísica y de las circunstancias cotidianas, Cortázar es consciente del carácter sistémico de la mente y del mundo y trata de representarlo literariamente en todas sus obras. Si bien el Surrealismo constituye el punto de partida filosófico de todas sus obras, al mismo tiempo el escritor argentino sabe que la actitud surrealista representa sólo un aspecto del complicado sistema literario que de alguna manera siempre trata de reflejar la complejidad del sistema-realidad. En este sentido se puede afirmar que Cortázar completa el proceso de descubrimiento de la realidad empezado por los escritores surrealistas, restituyéndole el equilibrio entre los diferentes aspectos que la componen. Es por esta razón que, tal como afirma Evelyn Picon Garfield (cuya obra *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* pone en evidencia las similitudes entre las obras cortazarianas y las obras surrealistas) “A Julio Cortázar no le gusta sentirse encasillado como escritor surrealista, ni lo es.”³⁶³ Sería interesante saber si hubiera preferido la definición de “escritor sistémico”. En todo caso no cabe duda de que Cortázar es un escritor revolucionario y que su novela *Rayuela* es la encarnación literaria del perfecto equilibrio entre sueño y cotidianidad, tragedia y humor, razón y sentimiento, anarquía y convención, es decir, una verdadera metáfora literaria de la vida que es sinónimo de cambio, de flexibilidad y de posibilidad. Como *Rayuela* nos enseña a los lectores que todo es posible, tal vez tuvieran razón los surrealistas y *Rayuela* sea precisamente esa “surrealidad” de la cual habla Breton, una dimensión alternativa a la realidad corriente en la que sueño y realidad cotidiana se encuentran, se mezclan y se compensan el uno con el otro. Cortázar es un escritor revolucionario porque otorga la misma importancia tanto a la realidad tangible como al pensamiento y sobre todo mantiene una actitud abierta frente a las diferentes posibilidades que tanto la vida como la literatura le ofrecen a cada rato. Se podría afirmar, entonces, que Cortázar es el hombre que Robert Musil describe en su novela *El hombre sin atributos* (*Der Mann ohne Eigenschaften*):

³⁶² Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, ob. cit., p.172-173.

³⁶³ Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, ob. cit., p. 248.

La realidad es la que despierta las posibilidades; nada sería tan absurdo como negarlo. No obstante, en el total o en el promedio permanecerán siempre las mismas posibilidades y se repetirán hasta que venga uno al que las cosas reales no le interesen más que las imaginarias. Éste es el que da a las nuevas posibilidades su sentido y su fin y el que las inspira. Un individuo semejante no es en modo alguno un asunto muy inequívoco. Dado que sus ideas, mientras no degeneren en varias quimeras, no son otras cosas que realidades todavía no nacidas, también él tiene, como es natural, sentido de la realidad; pero es un sentido para la realidad posible y da en el blanco mucho más tarde que el sentido, congénito en la mayor parte de los hombres, para las posibilidades verdaderas. Prefiere, por decirlo así, el bosque a los árboles; el bosque es algo difícil de definir, mientras que los árboles significan tantos y tantos metros cúbicos de madera de determinada calidad.³⁶⁴

³⁶⁴ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 19.

7.3: Revisión del sueño a través de la realidad cotidiana.

“Lo que como movimiento distingue al surrealismo de todos los otros que en esencia lo comparten, es su decisión de llevar al extremo las consecuencias de la formulación poética de la realidad.”
(Julio Cortázar)³⁶⁵

En los primeros dos párrafos del presente capítulo se señalaron tanto las similitudes como las diferencias fundamentales entre la producción literaria surrealista y las obras de Julio Cortázar. En el segundo párrafo, en particular, se trató de poner en evidencia el origen de la corriente artístico-literaria surrealista y las razones por las cuales en *Rayuela* Cortázar critica abiertamente a los escritores surrealistas, aunque declare admirar muchas de sus obras. Como se ha visto, Cortázar critica la visión surrealista en el momento en que ésta se vuelve inflexible y, en todas sus obras y en *Rayuela* en particular (donde la crítica de los aspectos rígidos de la ideología surrealista se da explícitamente), el escritor argentino intenta reanudar aspecto onírico y aspecto racional a nivel literario, para que la novela simbolice la necesidad, para el hombre posmoderno, de integrar ambos aspectos también en su vida. El objetivo de este párrafo es poner en evidencia el procedimiento literario que Cortázar utiliza en *Rayuela* para que la realidad práctica tanto de los personajes como del lector pueda por fin conciliarse con su dimensión onírica, con su interioridad y con sus deseos, y viceversa. Veamos, entonces, cómo Julio Cortázar logra llevar a cabo dicha tarea. A través de las palabras de Etienne en el capítulo 99 de la novela, Cortázar comunica al lector su desilusión frente a la actitud de muchos escritores surrealistas. Como se ha visto, en este pasaje fundamental de la novela Etienne afirma que el propósito fundamental de los artistas y escritores surrealistas era el descubrimiento de la realidad auténtica que por muy largo tiempo se había visto mutilada por el racionalismo de la clase media. De hecho la mentalidad positivista se basaba en la creencia que lógica lineal y racionalidad constituyeran la verdadera esencia de la realidad, mientras que las dos son sólo unas funciones del sistema-realidad. Si bien es cierto que el objetivo inicial de los surrealistas coincide con el objetivo filo-literario de Cortázar y la actitud anárquica típica del movimiento surrealista hubiera sido necesaria a su tiempo para provocar un cambio radical en la cultura y la sociedad de su época, el no

³⁶⁵ Julio Cortázar, *Obra crítica/I*, Saúl Yurkievich (Editor), Madrid, Alfaguara, 2005, p. 108.

haber limitado temporalmente dicha actitud revolucionaria (como resulta evidente en muchas obras surrealistas) causó el congelamiento del ideal surrealista en el tiempo y en el espacio que, consecuentemente, aprisionó conceptualmente los mismos intelectuales que lo habían creado. En otras palabras, muchos escritores surrealistas asumieron al revés las mismas posiciones rígidas e inflexibles de la burguesía; tal como afirma Etienne en el capítulo 99, reconocer que la realidad auténtica era ocultada por la fe inquebrantable en la lógica y en la racionalidad “[...] no era más que un momento en la complicada peladura de la banana”³⁶⁶ y por lo tanto al obsesionarse con su ideal de revolucionar completamente la realidad a través de una significativa anarquía literaria, muchos surrealistas acabaron por olvidarse de su objetivo fundamental y enfocaron toda su atención solamente en uno de los aspectos del proceso creativo, olvidándose de su proyecto artístico y literario. Consecuentemente asumieron una posición simétrica con respecto a la posición positivista y racional, dejando de lado su propósito inicial de buscar y revelar a través sus obras la realidad genuina que se ve formada tanto por el aspecto racional como por el aspecto onírico. Obviamente, con respecto a la época y a la sociedad de los primeros decenios del siglo XX los surrealistas no tenían otra opción que no fuese la de insistir repetidamente sobre la importancia del sueño y del inconsciente, para que estas dos dimensiones fundamentales de la realidad pudieran surgir nuevamente de su largo aislamiento, impuesto por la fe burguesa en la racionalidad. Sin embargo, el no haber reconocido (sobre todo en ámbito literario) la necesidad, después de la primera fase revolucionaria, de equilibrar dimensión consciente y dimensión inconsciente dentro del universo creativo y práctico del hombre es precisamente la actitud surrealista que Cortázar ataca en *Rayuela*. Es interesante notar que en *Idee Perfette* los terapeutas sistémicos Cecchin y Apolloni afirman que las ideas que todo individuo inevitablemente produce a cada rato se vuelven eternas, y por lo tanto peligrosas y nocivas para el individuo, cuando se contraponen la una a la otra, es decir, cuando la posición de la una se puede definir simétrica con respecto a la posición de la otra:

³⁶⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 613.

Il bambino che si oppone e protesta contro la madre può fare una cosa utile (difendersi da un eccessivo dominio materno), ma corre anche il rischio che la reazione della madre stimoli in lui un'azione opposta ancora più forte che fa reagire la madre con un incremento di dominio, e così via, secondo il modello dell'escalation. La protesta del bimbo cessa di essere un comportamento utile, ma viene continuamente elicitata e resa permanente dalla reazione che la madre incessantemente opera. Il reiterato attacco reciproco alle idee (in questo caso rispettivamente di protesta e di dominio) determina l'irrigidimento delle stesse. Le idee cioè diventano perfette nel continuo contrapporsi l'una con l'altra.³⁶⁷

Basándose en la definición de Bateson de posición simétrica que aparece en el párrafo 7.2 y en el proceso de creación de una “idea perfetta” explicado por Cecchin y Apolloni se podría afirmar que las posiciones de muchos autores surrealistas han empezado a volverse extremas e inquebrantables en el momento en que éstos empezaron a contraponerlas a la lógica racional, como si su intención de restituir al sueño su legítimo papel en la realidad del hombre a través de la obra literaria se pudiera usar como un arma conceptual para derrotar al enemigo ideológico, es decir, la razón. No se tiene que olvidar que los surrealistas tenían que confrontarse continuamente con una sociedad en crisis que no quería aceptar el hecho de que su confianza en los ideales de lógica y racionalidad le hubiese llevado a la decadencia social, económica y cultural total, tal como observa el célebre estudioso Eric J. Hobsbawm en su obra *Il secolo breve* comentando los cambios significativos que se dieron durante todo el siglo XX:

Paradossalmente un'epoca, la cui unica pretesa di aver portato benefici all'umanità si fondava sull'enorme trionfo del progresso materiale, ottenuto grazie alla scienza e alla tecnologia, finiva con il rifiuto del sapere scientifico-tecnologico da parte di consistenti fette dell'opinione pubblica e da parte di coloro che si ritengono le menti pensanti in Occidente. D'altronde, la crisi morale non è stata solo crisi dei presupposti della civiltà moderna, ma anche crisi delle strutture storiche delle relazioni umane, che la società moderna aveva ereditato dal passato preindustriale e precapitalistico, e che, come ora ci accorgiamo, le avevano permesso di funzionare. Non è stata la crisi di una forma di organizzazione sociale, ma di tutte le forme.³⁶⁸

La sociedad europea a principios del siglo XX es entonces una sociedad en plena crisis, para la cual los ideales positivistas, que se formaron antes y sobre todo después de la

³⁶⁷ Gainfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 72.

³⁶⁸ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, BUR, 2004, p. 24.

Revolución Industrial (como ésta, desde diferentes puntos de vista, mejoró considerablemente las condiciones de vida de la sociedad burguesa), representan todavía su base ideológica. En este contexto social y cultural la corriente surrealista denuncia la necesidad de abandonar una ideología que, por ser inflexible, se ha vuelto inútil y peligrosa con respecto a las necesidades filosóficas, sociales y culturales de la época. Por lo tanto la actitud surrealista, al principio, tuvo que ser extremista y revolucionaria; sin embargo, *con el pasar del tiempo* no logró adaptarse a las nuevas exigencias de un mundo en constante renovación (como siempre lo es el contexto vital) y siguió contraponiéndose simétricamente a los ideales racionales, sin ya lograr integrarlos con su ideal onírico. En el siguiente pasaje de *Nadja* de André Breton queda clara la “idea perfecta” surrealista, según la cual el objetivo principal para los individuos no es reconstruir un nuevo mundo reconciliándose con su realidad corriente, sino más bien escapar conceptualmente de la lógica y de la racionalidad:

Era forte, infine – e insieme estremamente debole, come lo si può essere, di quell’idea che da sempre era stata in lei ma in cui io l’avevo confermata anche troppo, incoraggiandola anche troppo a darle la precedenza su ogni altra: l’idea, cioè, che la libertà acquisita quaggiù a prezzo di mille rinunce, e tra le più difficili, esige che si goda di essa senza restrizioni nel tempo in cui è data, senza considerazioni pragmatiche di sorta, e ciò perchè l’emancipazione umana, [...] , resta la sola causa degna di essere servita. Nadja era fatta per servirla, non fosse altro che col dimostrare come intorno a ogni individuo si fomenti un complotto particolarissimo il quale non esiste soltanto nella sua immaginazione, e del quale sarebbe corretto, dal puro e semplice punto di vista conoscitivo tener conto; e anche, ma molto più pericolosamente, per quel suo modo di passare la testa, poi un braccio, tra le sbarre, in tal modo forzate, della logica, cioè della più detestabile delle prigioni.³⁶⁹

Es interesante notar que en su obra *Teoría del túnel* que se encuentra en el primer volumen de la *Obra crítica* de Cortázar, en un párrafo dedicado al elogio de la corriente surrealista Cortázar divide dicha corriente en cuatro etapas, y declara admirar las obras surrealistas que pertenecen a las primeras dos por expresar artística y literariamente la verdadera esencia del surrealismo, mientras que la tercera y cuarta etapa se ven

³⁶⁹ André Breton, *Nadja*, ob. cit., p. 121.

caracterizadas por una estructuración literaria y novelesca rígidas de los valores surrealistas, que pierden así su característica revolucionaria y poética;

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. [...] Pero los surrealistas son pocos y muchos los literatos. Todo producto surrealista ha resultado perceptiblemente insólito en la tercera y cuarta década del siglo, como lo sería un “objeto” de Marcel Beauchamp en una sala burguesa. En este hiato forzoso, tiempo de adecuación colectiva al salto aventurero de los individuos, lo literario continua vigente para la mayoría.³⁷⁰

Como resulta evidente en este pasaje, Cortázar admira profundamente la filosofía surrealista porque supo desprenderse de una realidad ínfima y corrupta y elevarse a través de la creación artístico-literaria, para reconciliar al hombre con la poesía y con su lado inconsciente. En otro pasaje significativo, Cortázar declara la necesidad de una postura revolucionaria de los surrealistas con respecto al marco histórico y cultural en que vivieron y pone en evidencia el hecho de que las mejores obras surrealistas fueran, al principio del movimiento, precisamente las que más ferozmente suplantaron conceptualmente el orden racional a la base de la sociedad. Sin embargo, al mismo tiempo Cortázar reconoce abiertamente los límites de una actitud rebelde llevada al extremo que, al final, sólo dañó a sus propios creadores. Cabe citar todo el pasaje al respecto que se encuentra en *Teoría del túnel* porque es representativo de la influencia filo-literaria del surrealismo sobre las obras cortazarianas; además pone claramente en evidencia la opinión personal del escritor argentino sobre las diferentes etapas de la corriente surrealista:

La adhesión fetichista a lo inconsciente, la libido, lo onírico, se revela dominante porque parece necesario enfatizar antagoísticamente las zonas abisales del hombre. Las figuras más inteligentes del movimiento supieron desde un principio que toda preferencia fetichista equivaldría a la negación del surrealismo. [...]. No digo nada nuevo si señalo que los surrealistas de la primera hora han acabado casi siempre traicionándose, cediendo poco a poco a la vocación por una determinada actividad artística o literaria. Pocos prefirieron callarse; algunos se suicidaron. El resto entró en cierto orden, indudablemente más cómodo; Dalí amigo de actos

³⁷⁰ Julio Cortázar, *Teoría del túnel* en Julio Cortázar, *Obra crítica /I*, ob. cit., p. 105-106.

surrealistas, reconoce la calidad preferible del caballete; Breton, activador de milagros, centro magnético de todo lo surreal, avanza en el testimonio escrito de esas vivencias. [...]El surrealista se cansa de una actividad total de su ser que lo enfrenta a los peores peligros y lo enemista con el entero orden social; en la hora del reposo, escoge el instrumento preferible para continuar el avance en la superrealidad; se queda con el mejor, que es siempre un instrumento de raíz poética, un instrumento mandarín pero cargado de oscura eficiencia.³⁷¹

Cortázar, entonces, critica por un lado la actitud surrealista de enfocarse sólo sobre uno de los aspectos que caracterizan la realidad del hombre y por otro el hecho de que muchos artistas y escritores surrealistas no logren expresar creativamente a cada rato la totalidad de su ser (que es también el reflejo de la interioridad de todo individuo). La frase enunciada por Cortázar: “El surrealista se cansa de una actividad total de su ser...” es particularmente significativa, porque revela no sólo la opinión personal de Cortázar sobre las obras surrealistas, sino también la estructura conceptual de todas las obras cortazarianas. En efecto, como se ha visto, el escritor argentino nunca pierde de vista la totalidad que caracteriza tanto todos los sistemas vivientes, como el sistema que los contiene a todos, que es justamente la realidad. *Rayuela* refleja el sistema-realidad a nivel literario en todos los aspectos que la componen y su contenido narrativo refleja la intención de autor de llevar a cabo la tarea empezada por los escritores surrealistas: si los surrealistas, mediante sus obras, se propusieron analizar la realidad corriente a través del sueño, de los deseos y de la dimensión inconsciente para tratar de reconciliar al hombre con su interioridad, en *Rayuela* Cortázar no sólo logra escudriñar la realidad de los protagonistas a través de la dimensión onírica, sino que también logra explorar el sueño utilizando los aspectos más habituales y rutinarios que caracterizan la realidad cotidiana de los protagonistas. Tal como afirma Dennis Seager en el ya mencionado ensayo intitulado *Stories within stories Rayuela* puede definirse una novela sistémica porque su autor tiene la expectativa de que el lector reconozca en la novela la existencia por lo menos de tres libros: el primero que es fundamentalmente la representación literaria de la vida consciente de los personajes, el segundo, que se ve constituido sobre todo por las reflexiones de Morelli y de Cortázar, y el tercero, que se ve formado por la relación entre los primeros dos. El tercer libro, que constituye una de las características más originales

³⁷¹ *Ibid.*, p. 104 – 105.

de *Rayuela*, según Seager representa, entonces, una verdadera tentativa filo-literaria de recuperar todos los aspectos que forman la realidad para después reflejarlos en la novela:

Cortázar hopes that his reader/accomplice see not only the foreground figure and the background, but also the relationship between the two. Analogically, then, the reader/accomplice or co-participant should see at least three texts: a) the primary diegetic narrative of Horacio, La Maga, the Club de los Serpientes, Talita and Traveler as foreground to the background of the traditional novel and the Western tradition; b) the metadiegetic enframing narrative with its Morelliana and Horaciana chapters which always form a part of the background and sometimes the foreground of *Rayuela* when they comment on Horacio, Morelli, the novel, and the Western teleologic tradition; and c) the relationship between the diegetic and the metadiegetic levels of narrative.³⁷²

Según mi parecer, en *Rayuela* Cortázar logra representar la totalidad de la dimensión real porque rechaza la actitud surrealista de dejar de lado la totalidad del ser en el momento en que su aceptación constante presupone un alejamiento conceptual de la dimensión onírica, y al contrario utiliza tanto la realidad del sueño para analizar la realidad corriente, pero también, y sobre todo, la realidad corriente para explorar el sueño. Este procedimiento que, como se ha visto en los capítulos anteriores, nunca acaba, equilibra perfectamente el aspecto onírico con el aspecto práctico y cotidiano de la realidad de los personajes y representa la realización literaria del propósito surrealista inicial: la integración de sueño y realidad corriente en una misma realidad. Tal vez el aspecto más original de *Rayuela* sea que su autor ha logrado el equilibrio de dimensión consciente y dimensión inconsciente en la realidad corriente del hombre y no, en una superrealidad. Desde este punto de vista Cortázar podría definirse un autor sistémico por ser un escritor fundamentalmente realista: en efecto en todas sus obras, y en *Rayuela* de manera más explícita, Cortázar alcanza una armonía perfecta entre sueño y realidad, no sólo por analizar la realidad a través del sueño, sino también restituyendo a la realidad su capacidad de revisar el sueño. La revisión del plano onírico a través del plano real y de la simplicidad de los aspectos poéticos de lo cotidiano se ve expresada claramente por el mismo Cortázar en una entrevista que Elia Eisterer Barceló cita en su ensayo *La inquietante familiaridad: El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*:

³⁷² Dennis Seager, *Stories within stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, ob. cit., p. 100.

Reality for me was an aesthetic reality, and I firmly believed with Mallarmé that reality existed to end in a book. Now I believe the opposite: I think that every book should be written to lead to reality. And that is what I try to do. [...] So we have the problem of dosage, of balance; reality and fantasy are sometimes heterogeneous areas that are mutually exclusive if you don't have the [...] inspiration to blend these elements (...) and to arrive at an understanding where reality and fantasy can exist side by side, mingling their waters, without becoming one and the same, but in a harmony that in my opinion reveals the beauty of life, its prestige, its mystery and also its terrifying aspect.³⁷³

Nótese que Cortázar declara haber admirado de joven la opinión de Mallarmé, uno de los precursores del surrealismo, sobre la relación entre texto literario y realidad. Tal como afirma el escritor argentino, para Mallarmé la realidad existía para ser descrita en un libro, lo cual significa que la realidad existía para ser interpretada a través de la dimensión inconsciente y onírica del escritor y para que éste la pudiera luego expresar en la obra literaria. Con el pasar del tiempo Cortázar se convence del contrario, es decir que para él la obra literaria tiene que escribirse para que tanto el escritor como el lector puedan reconciliarse con su realidad y no, para que puedan escaparse y refugiarse en una superrealidad. Cortázar, entonces, escribe *Rayuela*, una novela-esponja, para utilizar la misma metáfora de escritor que aparece en la entrevista antes citada. *Rayuela* encierra en sí tanto la fantasía como la realidad que nunca se mezclan, pero sí se superponen y conviven en armonía, dado que el sueño y lo fantástico funcionan de vínculo entre la realidad cotidiana y la verdadera esencia de la realidad, tal como las acciones habituales y rutinarias de los personajes se introducen violenta y repentinamente en los sueños y en las reflexiones de los mismos, para recordarle a cada rato que la realidad es formada tanto por el sueño como por lo cotidiano. Uno de los aspectos más interesantes de este proceso de análisis del sueño a través de la realidad es el hecho de que se exprese en la novela en diferentes planos narrativos y conceptuales. Por ejemplo, en el plano de los personajes resulta claro que los dos protagonistas principales de la novela, Horacio y la Maga, son la personificación de dos dimensiones diferentes del sistema-realidad. Mientras Oliveira representa el plano metafísico, el martirio filosófico del hombre posmoderno y su

³⁷³ Elia Eisterer Barceló, *La inquietante familiaridad: El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*, Wilhelmsfeld, gottfried egert verlag, 1999, p. 56.

consecuente alejamiento de todos los aspectos transitorios que caracterizan la vida cotidiana, la Maga es exactamente el opuesto: sin interesarse demasiado por las discusiones artístico-filosóficas de Horacio y de los amigos del Club de la Serpiente la Maga acepta todos los aspectos de su vida, también los más espeluznantes como la violación por parte del negro Ireneo, sin nunca preguntarse el porqué de las cosas, puesto que ya está demasiado ocupada con vivirlas. Véase, al respecto, el siguiente pasaje de la novela:

Cuando la Maga preguntaba por cuestiones como la filosofía Zen (eran cosa que podían ocurrir en el Club, donde se hablaba siempre de nostalgias, de sapiencias tan lejanas como para que se las creyera fundamentales, de anversos de medallas, del otro lado de la luna siempre), Gregorovius se esforzaba por explicarles los rudimentos de la metafísica mientras Oliveira sorbía su pernod y los miraba gozándolos. Era insensato, querer explicarle algo a la Maga. [...] La Maga se quedaba triste, juntaba una hojita al borde de la vereda y hablaba con ella un rato, se la paseaba por la palma de la mano, la acostaba de espaldas o boca abajo, la peinaba, terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel. Etienne se la arrebatava con un movimiento brusco y la ponía contra la luz. Por cosas así la admiraban, un poco avergonzados de haber sido tan brutos con ella, y la Maga aprovechaba para pedir otro medio litro y si era posible algunas papas fritas.³⁷⁴

Durante los encuentros de los miembros del Club de la Serpiente la Maga casi siempre está presente y trata de interesarse por las discusiones filosóficas de sus amigos; sin embargo antes o temprano se distrae y enfoca su atención en un objeto, en un acontecimiento o, como en este caso, en la hoja de un árbol. Es decir que, aunque se siente fascinada por las reflexiones metafísicas de los amigos del Club, al mismo tiempo la Maga siempre necesita volver mentalmente a la realidad concreta, y para ella comer papas fritas o explorar las nervaduras de la hoja de un árbol son actividades mucho más entretenidas que las interminables discusiones de Oliveira y sus camaradas. Nótese que tanto Oliveira como los demás miembros del Club, admiran la actitud de la Maga y la envidian, como si ellos no fueran capaces de aceptar completamente la realidad cotidiana y necesitaran perderse a cada rato en sus pensamientos. Si la Maga, entonces, representa la reconciliación ideal con la realidad cotidiana, la pregunta a principios del capítulo 1

³⁷⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p.150-151.

que abre la novela: “¿Encontraría a la Maga?”³⁷⁵ es muy significativa porque demuestra el hecho de que para el filósofo Oliveira, que se auto-tortura a cada rato con sus lucubraciones metafísicas y que representa, en la novela, la dimensión inconsciente, sea fundamental encontrar y fundirse con su alma gemela, es decir, con la dimensión consciente que es representada por la Maga. Desde este punto de vista la Maga y Oliveira encarnan el valor conceptual sistémico de la doble posibilidad de lectura de la novela que Cortázar ofrece al lector a principios del *Tablero* y que simboliza, a nivel estructural, la integración de dos dimensiones especulares en una misma realidad. Tal como se afirmó en los capítulos anteriores, las dos lecturas no dependen la una de la otra, pero son imprescindibles para el sistema-novela: de hecho, si faltara una de las dos *Rayuela* ya no sería la novela extraordinaria que es. Para la Maga y Oliveira es lo mismo, porque las historias que se entrelazan en *Rayuela* pasan todas por la relación que los dos protagonistas comparten. En este sentido se podría definir *Rayuela* una obra polifónica, tal como la concibe Mijail Bajtin que, en el estudio intitulado *Teoría y estética de la novela* pone en evidencia el hecho de que ésta sea formada por la multitud de relaciones que sus unidades literarias y lingüísticas trazan a cada rato, así como por la interrelaciones entre los personajes y la interacción constante (aún no siempre evidente) entre escritor y lector:

La orientación de la palabra entre enunciados y lenguajes ajenos, así como todos los fenómenos y posibilidades específicas relacionados con esa orientación, adquieren significación artística en el estilo novelesco. La plurifonía y el pluilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armonioso. En esto reside la característica específica del género novelesco. La estilística adecuada a esa particularidad del género novelesco sólo puede ser *la estilística sociológica*. El diálogo interno, social, de la palabra novelesca, necesita la revelación del contexto social concreto de la misma que define toda su estructura estilística, su «forma» y su «contenido», pero no desde el exterior, sino desde el interior; porque el diálogo social suena en la palabra misma, en todos sus elementos (tanto en los del «contenido» como en los de la «forma»).

El hecho de que la Maga y Oliveira representen a nivel narrativo dos dimensiones opuestas del sistema-realidad que se compensan recíprocamente se ve expresado

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁷⁶ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 116.

magistralmente y metafóricamente por la Maga en el capítulo 20, mientras comenta la manera en que ella y Oliveira hacen el amor: “Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas. –Precioso, lo que decís. –Era así, el piano iba por su lado, el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos. Me di cuenta en seguida, Horacio, pero las sonatas eran tan hermosas.”³⁷⁷ Tanto la Maga como Oliveira, entonces, son conscientes de la necesidad para los individuos de reanudar en su sistema-realidad la dimensión inconsciente con la dimensión consciente, porque saben que, tal como afirma Gregory Bateson en su estudio *Pasos hacia una ecología de la mente* un sistema, para funcionar, necesita de ambos planos; en efecto el desequilibrio considerable entre conciencia e inconciencia puede llevar muy fácilmente al hombre a la locura:

Una muy breve consideración del problema muestra que no es posible concebir que algún sistema, cualquier fuese, sea totalmente consciente. [...] La conciencia no tutelada tiende siempre necesariamente al odio; no sólo porque es de buen sentido común exterminar a los otros tipos, sino por la razón más profunda de que, al ver sólo arcos del círculo, el individuo es continuamente sorprendido y se irrita necesariamente cuando su política de cabeza dura se revierte para estragar la vida del inventor.³⁷⁸

La intención de reequilibrar las dos dimensiones en la novela se da, como se ha visto, a diferentes niveles conceptuales: por lo que se refiere a la estructura general de *Rayuela*, la superposición de plano consciente y plano inconsciente se ve representada por las dos lecturas posibles presentadas a principios del *Tablero*, y dicha lectura contiene otra integración de las dos dimensiones que se ve reflejada por la estructura y el contenido de los capítulos. El hecho de que la estructura sistémica y recursiva de los capítulos encaje perfectamente en el esqueleto sistémico de la novela refleja irreprochablemente la esencia sistémica y recursiva de la realidad. Véase al respecto el capítulo 77 de la novela, donde resulta evidente la integración de sueño y realidad concreta en la realidad objetiva de los personajes en la clínica. Este capítulo presenta un final recursivo particularmente interesante: en efecto, el lector no logra entender quién, entre Oliveira y Ferraguto, fue el primero en abrir y cerrar los ojos:

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 226.

³⁷⁸ Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, ob. cit., p. 170-174.

-Mi esposa no alcanza a comprender- dijo Ferraguto, pero Oliveira ya estaba en la puerta. Uno de los dos abrió los ojos, o los cerró. La puerta tenía también algo de ojo que se abría o se cerraba. Ferraguto encendió de nuevo el cigarro y se metió las manos en los bolsillos. Pensaba en lo que iba a decirle a ese exaltado inconsciente apenas se presentara. Oliveira se dejó poner la compresa en la frente (o sea que era él quien cerraba los ojos) y pensó en lo que iba a decirle Ferraguto cuando lo mandara a llamar.³⁷⁹

Al leer el capítulo 77, que ocupa el espacio de una página, el lector cae en la cuenta de que Ferraguto le está echando a Oliveira de la clínica; sin embargo Cortázar prescinde de las categorías temporales de la relación entre causa y efecto para describir la situación, y logra narrar los hechos sin que la secuencia de las acciones sea fundamental para la comunicación del mensaje literario. En efecto, al lector da lo mismo que el primero en cerrar los ojos haya sido Ferraguto o Oliveira, porque el significado de la situación se entiende igualmente. No me parece casual que el capítulo 77 preceda los capítulos recursivos 131 y 58 que, en vez de cerrar la novela, la vuelven eterna. En efecto, tal como el mismo Cortázar declara durante la antes citada entrevista con González Bermejo que se encuentra en el volumen *Conversaciones con Cortázar*, para el escritor lo más importante no es el análisis analítico de las situaciones y de los personajes que aparecen en sus novelas (y que supondría obviamente cierta actitud simétrica por parte del autor), sino más bien la presentación de un escenario cuyos verdaderos protagonistas son su geometría general y las relaciones e interacciones entre los protagonistas:

Sí, porque escribir esa novela partiendo de la noción de que hablamos significaba renunciar a toda facilidad psicológica que, de una u otra manera, sigue rigiendo la conducta de los personajes novelescos de nuestro tiempo. Convertirme en autor-demiurgo, el que decide las suertes del juego, no tenía ningún interés para mí; aunque sustituyera la psicología individual de los personajes por ese juego de interacciones que ellos ignoraban, los hubiera podido manejar a mi gusto. La ley del juego consistió, entonces, en plantear una situación general, abrirla como hipótesis de trabajo y asistir, desde dentro del desarrollo mismo del relato, a los efectos, concatenaciones, rebotes inesperados de cada personaje de la novela.³⁸⁰

³⁷⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 554.

³⁸⁰ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 93.

El hecho de que, para el autor, el análisis analítico de las situaciones narradas y de sus personajes no sea fundamental para la redacción de la novela no sólo demuestra que Cortázar se acerca literariamente a la teoría sistémica, sino también que la revisión del sueño mediante las circunstancias cotidianas desarrolla un papel esencial durante el proceso narrativo. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de un artículo del mismo Cortázar intitulado *Un capítulo suprimido de Rayuela* que se encuentra en la colección de textos del autor argentino *Papeles inesperados*. En este pasaje el escritor explica la génesis literaria de *Rayuela*, poniendo en evidencia el hecho de que el primer capítulo que escribió fuera el 41; sólo sucesivamente se dio cuenta de la necesidad de “volver atrás” y de escribir los capítulos que narraban la vida de Oliverira en París antes de su vuelta repentina a Buenos Aires:

Hubo así como un primer núcleo en el que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de Traveler; bruscamente el envión se cortó, hubo una penosa pausa, hasta que con la misma violencia inicial comprendí que debía dejar todo eso en suspenso, volver atrás en una acción de la que poca idea tenía, y escribir, partiendo de los breves textos mencionados, toda la parte de París. De ese “lado de allá” salté sin esfuerzo al de “acá”, porque Traveler y Talita se habían quedado como esperando y Oliveira se reunió llenamente con ellos, tal como se cuenta en el libro; [...].³⁸¹

Nótese que al redactar la novela el escritor, que se encontraba mentalmente en el “lado de allá”, tuvo que volver al “lado de acá”, es decir, escribir lo que en la versión final sería la primera parte de *Rayuela* para tener la sensación de haber por fin completado el recorrido literario de la obra. En este sentido se podría afirmar que su proceso de vuelta a la realidad concreta, representada por los capítulos del “lado de acá” es parecida a la de los escritores surrealistas que, después de haberse perdido en la atmósfera indefinida del sueño, vuelven a la realidad corriente para interpretarla analítica y minuciosamente a través del sueño. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *Nadja* de André Breton, donde el escritor describe el papel fundamental que uno de sus sueños jugó en el proceso de análisis de las circunstancias corrientes del autor. Para Breton el sueño puede cambiar drásticamente no sólo la realidad cotidiana, cuya existencia a finales del pasaje el escritor casi pone en duda, sino también revolucionar el pensamiento de los individuos:

³⁸¹ Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Aurora Bernárdez (Editor), Buenos Aires, Alfaguara, 2009, p. 171.

Questo sogno mi è parso interessante nella misura in cui era sintomatico della ripercussione che tali reminescenze, se ci si immerge in esse con qualche violenza, possono avere sul corso del pensiero. È da notare, prima di tutto, che il sogno di cui parlo, non denunciava che il lato penoso, repugnante, per non dire atroce, delle considerazioni alle quali mi ero abbandonato, eludendo accuratamente quanto ai miei occhi costituisce il loro favoloso prestigio, come di un estratto d'ambra o di rosa al di là di tutti i secoli. [...] La produzione delle immagini del sogno, in quanto dipende sempre almeno da questo *doppio gioco di specchi*, indica il ruolo specialissimo, eminentemente rivelatore, al più alto grado "superdeterminante" nel senso freudiano, che esercitano certe impressioni molto forti, per nulla contaminabili di moralità, sperimentate veramente "al di là del bene e del male" nel sogno e, in seguito, in ciò che ad esso viene contrapposto molto sommariamente col Nome di realtà.³⁸²

Como resulta evidente en este pasaje, según la óptica surrealista no existe una frontera conceptual entre sueño y realidad porque una vez que el individuo se deja llevar por sus sueños a otro mundo paralelo, sueño y realidad empiezan a mezclarse hasta que el escritor empieza a dudar de la existencia efectiva de la realidad concreta, porque ésta se ha vuelto sueño. Entonces, cuando Cortázar declara que, durante el proceso de creación de *Rayuela*, se vio forzado a volver al "lado de acá"³⁸³ por haber empezado la novela describiendo los protagonistas y las situaciones del "lado de allá"³⁸⁴ a primera vista parece que también el escritor argentino ha emprendido el mismo recorrido filo-literario de Breton. Sin embargo, Cortázar añade que no le supuso ningún esfuerzo volver al "lado de acá", dado que los protagonistas del otro lado estaban esperando pacientemente a Oliveira, que, por su parte se veía ansioso de congregarse con ellos. Es decir que para Cortázar el sueño, los deseos, las reflexiones metafísicas son importantes tanto como las circunstancias contingentes y las situaciones cotidianas en el complejo sistema-novela que refleja el sistema-realidad, y es por esta razón que en *Rayuela* el escritor explora la realidad a través del sueño y de la investigación filosófica. Al mismo tiempo Cortázar también indaga y hasta critica la dimensión onírica y la búsqueda metafísica utilizando acontecimientos propios de la realidad corriente y, a veces, criticando indirectamente en la novela, y directamente en sus textos críticos, a sus personajes, tal como demuestra el

³⁸² André Breton, *Nadja*, ob. cit., p. 40-41.

³⁸³ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 372.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.118.

siguiente artículo del mismo autor intitulado *Acerca de Rayuela* y que aparece en la colección de textos antes citada:

“Triste, solitario y final”, como dice Raymond Soriano escribí *Rayuela* para mí, es decir para un hombre de más de cuarenta años y su circunstancia – otros hombres y mujeres de más de cuarenta años. Muy poco después, ese mismo individuo emergió de un mundo obstinadamente metafísico y estético, y sin renegar de él entró en una ruta de participación histórica, de apoyo a otras fuerzas que buscaban y buscan la liberación de América Latina. [...] Así, en mi visión personal de la realidad, *Rayuela* sigue siendo una primera parte de algo que traté y trato de completar; una primera parte muy querida, seguramente la más honda de mi ser, pero que ya no acepto con la exclusividad que le conferían los propios protagonistas del libro, hundidos en búsquedas donde el egoísmo de tanta introspección y tanta metafísica era la sola brújula.³⁸⁵

Este pasaje pone en evidencia otra característica interesante de *Rayuela*, es decir, el hecho de que la novela misma en su integridad literaria constituya otro plan de equilibrio de sueño y realidad: según la afirmación de Cortázar toda la novela constituye la búsqueda filosófica personal de autor y es por lo tanto un conjunto de sueños, deseos y fantasías que tiene que equilibrarse con la realidad factual, que, en la vida de Cortázar, se ve representada sobre todo por el empeño político para la liberación de América Latina. La jerarquía conceptual sistémica a la base de *Rayuela* según la cual el sistema-novela no sólo es el reflejo literario del sistema-realidad, sino también el recipiente de otros sistemas menores que existen armoniosamente dentro la novela y que determinan su complejidad, demuestra claramente que Cortázar seguramente se dejó inspirar por la óptica surrealista para la creación de sus obras, pero éstas presentan características estilísticas y narrativas considerablemente diferentes a las surrealistas, porque poco tienen que ver con el procedimiento literario analítico y mucho con el sistémico. En efecto, si los surrealistas analizaron analíticamente la realidad cotidiana a través del sueño, a veces, irónicamente, sin ser conscientes de ello, a Cortázar lo que le interesó explorar en *Rayuela* no fue el detalle, como afirma Oliveira en el capítulo 46: “La explicación es un error bien vestido”³⁸⁶, sino más bien la totalidad del texto literario, cuyo objetivo de expresar la integridad y flexibilidad del sistema-realidad se ve resumido

³⁸⁵ Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, ob. cit., p.173.

³⁸⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 440.

magníficamente en la formulación de una pregunta de Oliveira en el capítulo 48: “¿De qué sirve saber o creer saber que cada camino es falso si no lo caminamos con un propósito que ya no sea el camino mismo?”³⁸⁷

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 450.

CAPÍTULO VIII

LA “NUEVA NOVELA” Y EL CONCEPTO DE VIDA COMO NARRACIÓN.

8.1: La calidad terapéutica de la narración.

Todos los aspectos de *Rayuela* que se analizaron en los capítulos anteriores, es decir, la particularidad de su estructura externa (evidente en el *Tablero*) e interna (que el lector puede recrear a cada instante), la originalidad del lenguaje, y la singularidad de la novela misma, que no permiten encajarla completamente en ninguna corriente literaria, demuestran que Julio Cortázar no sólo escribió una novela única, sino que también desarrolló, dentro de la misma, una verdadera teoría literaria. A través de toda la novela y, en particular, de las *Morellianas* Cortázar deja entrever al lector su punto de vista personal sobre la literatura y pone en evidencia sus dudas literarias y metafísicas más explícitamente con respecto a las modalidades de expresión literarias utilizadas por el autor en la primera parte de la obra. El objetivo de este capítulo es poner en evidencia el hecho de que la teoría literaria cortazariana presentada en *Rayuela* presente a nivel conceptual unas similitudes significativas con la corriente sociológica denominada construccionismo social³⁸⁸ y con el concepto de vida como narración. El paralelismo entre la teoría literaria propuesta por Cortázar, los axiomas que constituyen la base del construccionismo social y la idea que la vida de los hombres es en realidad una narración que los individuos nos relatamos a cada rato es particularmente significativa desde un punto de vista sistémico porque dichos conceptos, que Cortázar desarrolla a nivel literario en *Rayuela*, se ven utilizados ampliamente también en el ámbito psicoterapéutico sistémico moderno. Creo que la teoría literaria presentada por Cortázar en su novela coloca definitivamente a su autor en el universo sistémico y que por lo tanto, al hablar de las obras del escritor argentino, se puede definir a Julio Cortázar un escritor “sistémico”.

³⁸⁸ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Veamos porqué. En la *Introducción* a *Rayuela* el crítico literario y amigo de Cortázar Andrés Amorós afirma significativamente que los capítulos de *Rayuela* que presentan algunos pasajes de Morelli o sus reflexiones constituyen un verdadero proyecto literario según el cual el autor (Morelli, si se tienen en cuenta los capítulos, y Cortázar, si se considera la novela en su totalidad), mediante una colaboración activa con el lector, tiene que colocarle a éste en una nueva dimensión a través de la narración:

En el capítulo 79, unos textos de Morelli suponen un verdadero programa narrativo de Cortázar. [...] Para Morelli, lo esencial no es *narrar* algo, contar una historia, como un film, sino, por medio de esto, introducir al lector en un nuevo ámbito, en unos valores nuevos: “Intentar el “roman comique” en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores...” Según eso, el lector no debe ser apresado por la historia, por su interés o por la curiosidad, sino colaborar con el narrador para crear el relato: “Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, satírico o político. Intentar, en cambio, un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligatoriamente cómplice, al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.”³⁸⁹

Tal como demuestra el comentario de Amorós, en *Rayuela* el objetivo narrativo de Cortázar no es la narración en cuanto tal, sino los *efectos* que la narración, construida mediante un vínculo inconsciente entre autor y lector, provoca en los puntos de vista del lector, ayudándole a cambiar no sólo sus ideas sobre la literatura, sino también sobre sí mismo y sobre su vida. Entonces resulta evidente que, para Cortázar, la narración desarrolla un papel terapéutico tanto para el autor como para el lector y que la construcción de la narración literaria, su flexibilidad y calidad creativa derivan de la interacción activa entre los dos. Cabe recordar que *Rayuela* se publicó por primera vez en 1963, tres años antes de la publicación, en los Estados Unidos, del estudio de Peter L. Berger y Thomas Luckmann intitulado *La construcción social de la realidad* donde los autores presentan los conceptos que contribuirán significativamente a la formación del construccionismo social. Según Berger y Luckmann la realidad es un producto de las interacciones sociales entre los individuos, dado que los individuos, al relacionarse, construyen su conocimiento y su percepción de la realidad dentro de un contexto socio-cultural particular:

³⁸⁹ Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 47.

El interés sociológico en materia de “realidad” y “conocimiento” se justifica así inicialmente por el hecho de su relatividad social. Lo que es “real” para un monje del Tíbet puede no ser “real” para un hombre de negocios norteamericano. El “conocimiento” que tiene un criminal difiere del que posee un criminalista. Se sigue de esto que las acumulaciones específicas de “realidad” y “conocimiento” pertenecen a contextos sociales específicos y que estas relaciones tendrán que incluirse en el análisis sociológico adecuado de dichos contextos.³⁹⁰

En la obra *Idee Perfette*, que se publicó en 2003, los terapeutas sistémicos Cecchin y Apolloni describen las estrategias que utilizan durante la sicoterapia con sus pacientes y ponen en evidencia la importancia fundamental de la narración como recurso terapéutico. Los terapeutas afirman que, como los individuos construimos nuestra realidad a través de un constante autonarración, la así llamada “enfermedad mental” se ve causada por una reiterada autonarración de unos esquemas mentales que no son el producto de la reflexión personal del actor (es decir del individuo), lo cual supondría la creación de una serie de acciones que él mismo inventa y protagoniza, sino que derivan de representaciones culturales fijas impuestas por la sociedad que, con el pasar del tiempo, se han vuelto rígidas e inquebrantables. Cecchin y Apolloni también ponen en evidencia que los papeles emocionales, entonces, no son irracionales, sino que respetan cierta lógica y, cuando los individuos tenemos la lástima de quedar presos por un ideal, la única solución es la de abandonar el ideal mismo, tal como hicieron los griegos de la antigüedad, que para volver a vivir su vida plenamente tuvieron que deshacerse de los mitos:

Contrariamente a quanto si pensa quindi, i ruoli emotivi del dolore, dell'amore, della gelosia e della vendetta non sono irrazionali, ma seguono una logica, una trama, uno schema strutturale che fornisce le basi per atti emozionali che implicano intenzioni, interessi, obiettivi da raggiungere che in genere l'attore riconosce attraverso l'autonarrazione. Ora se questa autonarrazione implica azioni retoriche create e agite dall'attore stesso, egli sperimenta emozioni che hanno funzioni evolutive ed innovative, ma se implica solo la recitazione di un ruolo retorico prestabilito dalla cultura o dalla tradizione, egli si troverà nella stessa dolorosa situazione dei Greci del VII e VI secolo, che per trovare se stessi dovettero liberarsi dei miti. La permanenza eccessiva delle emozioni (dolore, gelosia, rabbia, gioia) nell'essere umano potrebbe essere un'indicazione della propria prigionia in emozioni drammatiche immutabili, in quanto irriducibili a processi esperienziali propri. In tal senso si

³⁹⁰ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, ob. cit., p. 13.

potrebbe dire che ogni idea perfetta è la scenografia retorica di un ruolo drammatico che impone all'attore il dramma di recitare una vita non sua.³⁹¹

Tal como subrayan los terapeutas sistémicos, la autonarración es fundamental en todos los aspectos de la realidad cotidiana, porque puede cambiar radicalmente nuestra percepción de la misma. Por ejemplo, en la sociedad (sobre todo occidental) moderna, para una madre que trabaja puede resultar extenuante tener que ocuparse también de la casa y de los hijos. A la mayoría de las madres les espanta la idea de tener que levantarse por las noches para atender a su bebé y es un lugar común que las madres de niños muy pequeños siempre están exhaustas y desesperadas por recibir ayuda. Sin embargo si la madre, al momento de relatar sus pasadas experiencias nocturnas con un bebé lloroso, que es un hecho bastante común, declara “haberlo pasado horrible” frente de su hijo de cinco años, tanto ella, como su hijo, tendrán para el resto de la vida una impresión negativa con respecto a lo ocurrido. En cambio, si la madre, al recordarse las noches en blanco pasadas con el bebé, declara haberse sentido cansada pero feliz a la vez por haber tenido la posibilidad de conectar con su hijo, no sólo enriquece poéticamente un recuerdo aparentemente banal a medida que cambia su percepción de la situación, sino que, cuestión todavía más importante, hace sí que cambie también la percepción de su hijo con respecto a los hechos ocurridos y que éste se siente aceptado y querido.³⁹² Desde este punto de vista, tal como afirman Cecchin y Apolloni, la psicoterapia freudiana tradicional, que trataba de solucionar los problemas del paciente a través de la exploración analítica de su psique, se ve superada en el contexto cultural y social actual, porque es parte de una época que se basaba en los valores positivistas racionales que ya no existe:

L'illusione freudiana che la comprensiones risolva i problemi –“wo es war, ich werde” (dov'era l'es, sarà l'io)- fa parte di una cultura umana scientifico-razionalista che non esiste più. Più che raggiungere l'insight di ciò che è già avvenuto, è importante costruire realtà emotive curiose e future evoluzioni non attese. Anche se necessaria, non è tanto la decostruzione delle emozioni rigide ad essere importante, quanto la costruzione di emozioni innovative che creino un contatto con la realtà umana del vivere, che tengano lontano dalle illusioni di verità, che evitino il cadere

³⁹¹ Gainfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, ob. cit., p. 58.

³⁹² Véase: Tracy Hogg, *El secreto de educar niños seguros y felices*, Barcelona, RBA Libros, 2004.

nel fascino delle idee astratte, che permettano di tenere il contatto con la vita di ogni giorno.³⁹³

Por lo tanto, el papel del terapeuta sistémico moderno es de ayudar a sus pacientes a construir nuevos universos mediante la autonarración, para que éstos aprendan a recrear continuamente nuevas ideas que pueden servirle en el contexto cotidiano, y sobre todo para que aprendan a abandonarlas en el momento en que éstas dejan de ser útiles. Según Cecchin y Apolloni, entonces, el terapeuta tiene que enseñarle a sus pacientes la autonarración a través de la narración terapéutica dado que, tal como declara Marco Aime en su obra *Il primo libro di antropologia* es mediante el lenguaje que los individuos conocemos y contemporáneamente plasmamos la realidad: “La lingua non è soltanto uno strumento per registrare la realtà: la lingua contribuisce a creare la realtà”³⁹⁴ De esta manera la psicoterapia deja de ser un recurso clínico que cura la “enfermedad mental” para volverse un verdadero proceso creativo, al cual participan activamente tanto el terapeuta como el paciente, que aprende así a construir su realidad y a tomarse la responsabilidad de sus elecciones:

Ricordando Wittgenstein, e il suo celebre finale del Tractatus –su ciò di cui non si può parlare, si deve stare zitti- sembra che la terapia sia imparare a non dire niente. Ma sulla conclusiones di Wittgenstein, Rilke aggiunse “ma si può sempre fischiettare”. Che significa conversare, commentare di continuo, perché è sempre possibile un segno, un’irriverenza contro le idee perfette. Anche se non si può parlare, si può sempre fare un gesto, raccontare un aneddoto, produrre una metafora, inventare un verso, esistere, aggiungere sempre qualcosa, anche e soprattutto alle idee del terapeuta, perché nessuno mai abbia l’ultima parola, perché non ci sia mai un silenzio finale.³⁹⁵

En el contexto literario posmoderno, paralelamente al desarrollo de la teoría sistémica, Julio Cortázar escribe *Rayuela*, una obra que, como se ha visto, no sólo encierra en sí una multitud de historias y diferentes maneras de entender y recrear el lenguaje que se entremezclan en diferentes planos estructurales, sino que constituye también una verdadera teoría literaria. Según mi parecer, dicha teoría literaria que Cortázar desarrolla

³⁹³ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 57.

³⁹⁴ Marco Aime, *Il primo libro di antropologia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 100.

³⁹⁵ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 86.

en las páginas de *Rayuela* es otra demostración de la calidad sistémica de la novela, porque esta obra extraordinaria puede leerse como una narración que el lector percibe como terapéutica y al mismo tiempo se puede interpretar como una autonarración del autor para el cual el papel activo del lector es fundamental. La teoría literaria presentada en *Rayuela*, entonces, es el elemento que empuja la novela a auto-renovarse continuamente, porque la participación activa de autor y lector en el proceso creativo de la misma se ve declarada, narrada y repetida por el autor a cada rato. De ahí la calidad flexible de la novela, que hace sí que sus lectores la perciban como eterna; como su construcción deriva de la interrelación entre escritor y lector, que son dos seres humanos, la obra nunca acaba, porque siempre se puede añadir un comentario, una nueva observación o una nueva interpretación de los hechos narrados. En el tercer volumen de su *Obra crítica*, en un artículo intitulado *Realidad y literatura en América Latina*, Cortázar observa significativamente que en el mundo actual no se puede considerar ni juzgar ningún acontecimiento sin tener también en cuenta el contexto social y cultural en el cual se produjo, tal como afirman los axiomas fundamentales del construccionismo social. El escritor argentino afirma la necesidad, para la obra literaria, de poner en evidencia este aspecto de la sociedad posmoderna, subrayando la importancia que las relaciones entre los acontecimientos desarrollan dentro de la misma:

Abrir el periódico o la pantalla de la televisión significa entrar en dimensiones que se expanden en diagonal iluminando sucesivamente diferentes zonas de la actualidad para que cada hecho aparentemente aislado sea visto como un elemento dentro de una estructura infinitamente rica y variada; esto es evidente en materia de política mundial, de economía, de relaciones internacionales y de tecnologías. ¿Por qué habría de escapar la literatura a esta necesidad muchas veces patética, puesto que es imposible satisfacerla plenamente, de abarcar no solamente los hechos, sino sus interrelaciones?³⁹⁶

Nótese en el pasaje el reconocimiento, por parte del autor, de la estructura sistémica de la realidad: Cortázar declara que cada situación, cada acontecimiento, cada descubrimiento tiene que considerarse en relación al entorno y a los otros demás elementos que hacen parte del mismo contexto cultural y social. En este sentido, la idea de Cortázar es

³⁹⁶ Julio Cortázar, *Obra crítica*/3, Madrid, Afaguara, 1994, p. 228.

parecida a la visión de la historia que Michel Foucault propone en la ya mencionada obra *The Archaeology of Knowledge*:

The document, then, is no longer for history an inert material through which it tries to reconstitute what men have done or said, the events of which only the trace remains; history is now trying to define within the documentary material itself unities, totalities, series, relations. [...] The document is not the fortunate tool of a history that is primarily and fundamentally *memory*; history is one way in which a society recognizes and develops a mass of documentation with which it is inextricably linked.³⁹⁷

La idea revolucionaria de Cortázar consiste en reconocer y reproducir en sus obras la misma estructura sistémica de lo real, subrayando el potencial terapéutico de la obra literaria que, siendo el instrumento narrativo por excelencia, puede a ayudarle a los lectores a derrotar sus preconceitos sobre la literatura, la realidad y si mismos:

El libro que llega hoy a mis manos nació hace seis años en Guatemala o en Perú. Es obvio que puedo leerlo sin preocuparme por las circunstancias que lo motivaron o lo condicionaron, pero también es obvio que cada vez hay más lectores para quienes, si bien un obra literaria es un hecho estético que se basta a sí mismo, representa al mismo tiempo una emanación de fuerzas, tensiones y situaciones que la llevaron a ser como es y no de otra manera. Este tipo de lector, a la vez que goza como cualquier otro con la belleza o la intensidad o la gracia de una novela o de un cuento, va hacia la literatura con una actitud interrogante; para él los libros son proyecciones *sui generis* de la historia, son como las flores de una planta que no puede ser ignorada puesto que esa planta se llama tierra, nación, pueblo, razón de ser y destino.³⁹⁸

Todas las obras de Julio Cortázar, y *Rayuela* en particular, son el espejo literario del mundo en que vivimos, y los personajes que las protagonizan reflejan el mundo interior de los individuos. Enseñándole indirectamente al lector a construir una autonarración basándose en los acontecimientos relatados en la novela, Cortázar le propone una nueva manera de ver el mundo y de analizar la obra literaria, en la medida en que el lector aprende a auto-conocerse. Al respecto no me parece casual que en el artículo *Una imagen y una segunda piel*, que aparece en la obra *Queremos tanto a Julio*, el escritor Miguel Barnet declare su gratitud personal hacia la producción literaria cortazariana, afirmando

³⁹⁷ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, ob. cit., p. 7.

³⁹⁸ Julio Cortázar, *Obra crítica/3*, Madrid, Afaguara, 1994, p. 228.

que si bien ésta no haya constituido una inspiración para la redacción de sus obras, sin lugar a duda le ha ayudado a entender mejor su vida y a emprender su camino personal: “No creo que la lectura de los textos julianos haya influido directamente en lo que he escrito en mi vida, pero sí en lo que he hecho con ella.”³⁹⁹ Si en el contexto psicoterápico el terapeuta sistémico descrito por Cecchin y Apolloni trata de ofrecerle a su paciente la posibilidad de salir de unos esquemas mentales obsoletos que ya no le sirven para nada en la realidad actual, y sobre todo le ayuda a construir nuevas dimensiones conceptuales que se adapten mejor a las circunstancias cotidianas, a nivel literario Cortázar construye, en las páginas de *Rayuela*, un mundo flexible y en constante renovación, cuya narración se realiza a través de un diálogo invisible entre autor y lector que, al relacionarse intelectualmente, crean una obra literaria única. Es interesante notar que la unicidad de *Rayuela* consiste precisamente en la multitud de opciones interpretativas de la misma. De hecho, las infinitas combinaciones e interpretaciones posibles de los esquemas narrativos de *Rayuela*, en vez de seccionar la novela en muchos libros diferentes, la inscriben como una obra única dentro del universo literario mundial: al estar todas conectadas por respetar una lógica sistémica, las interpretaciones infinitas de la novela hacen sí que ésta se vuelva eterna. Como en *Rayuela* ningún aspecto es secundario a los demás, sino que todos colaboran igualmente al mantenimiento del sistema-novela, dicho sistema puede seguir renovándose eternamente, auto-observándose y, mediante sus páginas, enseñándole a su lector la autonarración literaria. Como la autonarración que el lector cumple (más o menos inconscientemente) al leer *Rayuela* es el producto de la interacción intelectual de escritor y lector, la percepción que se habrá de la novela siempre será diferente. En efecto, al escribir una obra abierta, pidiéndole sutilmente e indirectamente al lector que le ayude a completarla, Cortázar multiplica las opciones literarias e interpretativas, dado que la relación autor-lector, como toda relación, también hace parte de un sistema y se renueva incesantemente. Es por esta razón que en realidad Cortázar no prefiere al lector macho, sino que está convencido de que lector macho y lector hembra tengan que compensarse recíprocamente, tal como observa Cynthia Stone en el artículo intitulado *El lector implícito de Rayuela* y que aparece en la obra *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*:

³⁹⁹ AA.VV., *Queremos tanto a Julio*, Ciudad desconocida, Editorial Nueva Nicaragua, 1984, p. 55.

Como Oliveira y la Maga, los lectores ficticios de *Rayuela* (el lector cómplice o macho y el lector hembra) representan posiciones complementarias que resultan insuficientes de alguna manera en sí mismas y que apuntan a otra realidad más allá de las dos. Son idealizaciones que no corresponden ni al lector real (de carne y hueso) ni al lector implícito. Sería imposible, por una parte, realizar una lectura de *Rayuela* desde la posición del autor -como un lector cómplice, “camarada de camino” del autor-, y por otra, leerla y permanecer totalmente pasivo -como un lector hembra-. Hay suficientes “blancos, aun en la lectura corrida de *Rayuela*, para frustrar cualquier intento de esa índole.”⁴⁰⁰

El hecho de que la crítica declare la imposibilidad de leer y entender *Rayuela* desde el punto de vista del lector macho y del lector hembra es particularmente significativa si consideramos la novela según la óptica sistémica, porque pone en evidencia el hecho de que, para explorar la obra, se necesite tanto de la guía de su autor (porque, como afirma Stone, “sería imposible, [...], realizar una lectura de *Rayuela* desde la posición del autor”), como de la participación intelectual y emotiva del lector, para el cual es imposible permanecer impasible (como lo sería el lector hembra) al leer las páginas de *Rayuela*. Al respecto es interesante considerar las posiciones de algunos críticos literarios como, por ejemplo, Stanley Fish, que en su estudio intitulado *La literatura en el lector: estilística “afectiva”*, que se encuentra en la obra *Estética de la recepción*, afirma la posibilidad de entender el significado de la obra literaria sólo a través de la interpretación del texto por parte del lector, aun individuando el significado del enunciado en la estructura general y superficial del enunciado mismo. Para Fish, entonces, no se tiene que tener en cuenta la intención inicial del autor, y afirma que el sentido del enunciado ha de buscarse en la totalidad de los elementos que lo componen y en la experiencia de la lectura:

Todo el mundo admite que algo “raro” ocurre en la frase sobre Judas de la *Religio Medici* de Browne, y que hay una dificultad incorporada en la lectura y comprensión del verso del *Paraíso Perdido*. Pero hay una tendencia a suponer que el enunciado de Pater es un simple aserto (sea cual fuera). Naturalmente no es nada parecido. Realmente no es una aserción de ninguna manera, aunque la promesa de una aserción es uno de sus componentes. Es una experiencia, ocurre, hace algo, nos obliga a hacer

⁴⁰⁰ Cynthia Stone, *El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración*, en AA.VV., Fernando Burgos (Editor), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, ob. cit., p. 181.

algo. Me atrevería a decir -en directa contradicción con Wimsatt-Beardsley- que lo que hace es lo que significa.⁴⁰¹

Una visión particularmente interesante por lo que se refiere al contexto lingüístico y que, como se verá, es especialmente significativa en relación con *Rayuela* de Julio Cortázar, es la teoría lingüística de la escuela de Oxford o de la filosofía del lenguaje ordinario. Tal como explica Danilo Marcondes de Souza Filho en su artículo *Filosofía del lenguaje y teoría crítica*, para la filosofía del lenguaje ordinario el lenguaje es sobre todo un acto social que se produce en un contexto determinado. Por lo tanto el lenguaje no puede ser un instrumento para la interpretación de la realidad, porque mientras las estructuras del lenguaje son fijas, la estructura fundamental de la dimensión real es flexible y variable. El lenguaje debe de servirnos a los individuos para confrontarnos con las diferentes situaciones que constituyen nuestra realidad cotidiana. Al contrario, desde la perspectiva lacaniana es el anudamiento de los registros Real, Simbólico e Imaginario lo que aporta consistencia a la realidad. La realidad es la realidad psíquica de un sujeto que deviene tal por el encuentro con el lenguaje, el registro simbólico. Éste es el que introduce el sentido y como tal sus efectos, es decir, la verdad y la mentira: “Antes de la palabra no hay verdadero ni falso. Con ella, se introduce la verdad y también la mentira...”⁴⁰². En este sentido, contrariamente a los postulados de la teoría sistémica que considera al lenguaje como un medio para transitar por la realidad cotidiana, para la teoría psicoanalítica es el lenguaje el que teje para cada sujeto la realidad. Este modo de construcción de realidad sólo es pasible de ser modificado por la experiencia analítica. Retomando el razonamiento de Souza Filho si bien no se puede explorar la realidad a través del lenguaje, los individuos podemos aprovechar nuestras capacidades lingüísticas para afrontar nuestra existencia:

Para la Filosofía del Lenguaje Ordinario, el lenguaje debe entenderse, sobre todo, como una *práctica social concreta*, como un sistema de actos simbólicos realizados en determinado contexto social, con objetivo preciso y produciendo ciertos efectos y consecuencias convencionales. En este sentido se rompe con la tradición filosófica predominante que considera el lenguaje como el medio a

⁴⁰¹ Stanley Fish, *La literatura en el lector: estilística “afectiva”*, en AA.VV., Rainer Warning (Editor), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 117.

⁴⁰² Jaques Lacan, *Seminario I*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2000, p. 333.

través del cual se describe el mundo o se interpreta la realidad. El lenguaje debe ser visto, al contrario, como el modo por excelencia de movernos en el mundo, es decir, de interactuar socialmente en una comunidad. El es constitutivo tanto de la realidad, en tanto que establece el horizonte de posibilidades de nuestra actuación en lo real, como de nuestra comprensión de los contextos sociales en los que participamos.⁴⁰³

Como resulta evidente en la reflexión de de Souza Filho, la filosofía del lenguaje ordinario puede considerarse una trasposición lingüística de los axiomas que forman la base conceptual del construccionismo social: si para el construccionismo social la realidad es algo que los individuos vamos construyendo a cada rato mediante las interacciones con los demás individuos y según nuestras exigencias del momento y del contexto social en que vivimos, para la filosofía del lenguaje ordinario el lenguaje es el instrumento o el medio que utilizamos no sólo para construir nuestra dimensión real, sino también para movernos dentro de la misma. Entonces, para el construccionismo social la realidad es una construcción de los individuos que interactúan y que hacen parte de un contexto social específico, y, paralelamente, la filosofía del lenguaje ordinario afirma que el lenguaje es, antes que todo, una experiencia, un acto social que nos permite a los individuos relacionarnos el uno con el otro. Hay una tercera observación que me parece fundamental para analizar el poder literario de las múltiples narraciones que Cortázar incluye en *Rayuela*, y se encuentra en el trabajo de Wolfgang Iser intitulado *El proceso de lectura*. Wolfgang Iser pone en evidencia que el lector contribuye activamente a la construcción del significado final de un texto literario a través de ciertos “huecos” narrativos presentes en la obra y que el lector mismo tiene que rellenar utilizando su percepción personal de lo contado. En este sentido, la obra literaria representa un universo dinámico y creativo en constante renovación, porque como los individuos somos diferentes, siempre aparecerá un aspecto nuevo de la obra a medida que sus lectores, al encontrar un *lugar vacío* (como lo define Iser) introducen la experiencia literaria del texto en su experiencia vital:

Lo no dicho en escenas triviales en apariencia, los vacíos en las revueltas del diálogo no sólo introducen al lector en la acción, sino que le hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas que de este modo adquieren una dimensión

⁴⁰³ Danilo Marcondes de Souza Filho, *Filosofía del lenguaje y teoría crítica*, <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev29/areiza.htm>, 13/11/2009, p. 1.

completamente nueva. Pero cuanto más llena la fantasía del lector estas perspectivas, tanto más influirá esa vaguedad originaria en lo efectivamente dicho. De aquí resulta un proceso dinámico, puesto que lo dicho sólo actúa realmente cuando remite a lo que calla. Y como lo callado es el revés de lo dicho, sólo por ello adquiere sus contornos. Lo que se dice aparece ante un trasfondo que, como dice Virginia Woolf, actúa significativamente dejando sólo adivinar los datos. Surge un espacio de sugerencias a través de las cuales, escenas triviales adquieren repentinamente “la forma duradera de la vida”. Y esto no se dice, ni menos se explica, en el texto, sino que resulta del cruce del texto y el lector.⁴⁰⁴

Al analizar la superposición de los diferentes planos narrativos en *Rayuela*, para poder interpretar la obra en toda su complejidad es necesario tener en cuenta todos los puntos de vista de los críticos antes citados y la visión del lenguaje según la escuela de Oxford. De hecho, es imposible analizar *Rayuela* sin percibir constantemente la intención literaria del autor, sin que los lectores contribuyan significativamente y activamente a la construcción de la narración (es decir, de la realidad de la obra que se espeja en la realidad del lector y viceversa) y sin considerar algunos enunciados de *Rayuela* como pequeños sistemas literarios independientes que, aun expresando un significado preciso, adquieren un papel diferente dentro del capítulo en que aparecen, si es que el lector decide leerlo según la lectura tradicional, según la lectura propuesta por el *Tablero*, o según otro orden que él mismo ha escogido. Por ejemplo, si bien no conocemos todas las razones por las cuales Cortázar escribió *Rayuela*, o sus opiniones personales sobre diferentes aspectos de la novela, sin embargo, tal como afirma Cynthia Stone, es imposible leer *Rayuela* “objetivamente”, considerando sólo el texto, porque la intención del escritor de involucrar activamente al lector en el proceso narrativo queda clara en numerosos pasajes de la novela y es imposible de no percibir:

Las escenas de Berthe Trépat y de la *clocharde* Emmanuèle también sirven para que el lector tome distancia frente a sus propias reacciones. El lector empezará, como Oliveira, riéndose de Berthe Trépat y sintiéndose cómodamente superior a ella con sus zapatos de hombre, su cara fofa, sus miradas furtivas para observar al público. Pero mientras progresa el capítulo ella empieza a rebelarse contra este papel pasivo y

⁴⁰⁴ Wolfgang Iser, *El proceso de lectura*, en AA.VV., Rainer Warning (Editor), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 150.

termina dando bofetadas a Oliveira (y, por analogía, al lector que se ha identificado con él).⁴⁰⁵

Queda claro, entonces, que para poder explorar *Rayuela* hondamente es necesario tener en cuenta *todas* las perspectivas críticas antes mencionadas y la teoría sobre el lenguaje desarrollada por la escuela de Oxford, porque todos estos puntos de vista resultan útiles para el análisis de la obra. De hecho es cierto que tanto la intención filo-literaria del autor, la percepción del lector y su rol activo en la construcción de la narración, el significado objetivo de los enunciados que forman el texto, como su colocación dentro un esquemas narrativos más amplios (los capítulos), son todos aspectos fundamentales de la novela y se dan explícitamente durante el desarrollo de la narración. Es también por este aspecto estructural que *Rayuela* podría definirse una novela sistémica: no sólo presenta una estructura externa e interna (es decir, respectivamente, el orden de lectura de los capítulos libre y “abierto” y la flexibilidad conceptual del contenido de cada capítulo) recursivas y circulares, sino que también todo el sistema-novela queda abierto a diferentes interpretaciones críticas, porque cada una pone en evidencia un aspecto diferente de la novela misma. Por lo que se refiere al papel del lector, por ejemplo, Cynthia Stone afirma que al leer *Rayuela* es imposible no jugar un papel fundamental en el proceso de creación del contenido de la obra, porque Cortázar utiliza una técnica literaria que no le deja otra opción al lector que colaborar a la formación del texto y de las historias contadas, a través de los “huecos narrativos” descritos por Iser:

Todo el sistema de oposiciones y desdoblamientos de *Rayuela* sirve para crear “vacíos”, puesto que las perspectivas en pugna no tienden a resolverse dentro de la narración. La reconciliación entre estos contrarios y complementos, entonces, la realiza el lector mismo; es decir, el lector tiene que insertarse en los espacios creados por los “vacíos” del texto para llenarlos. Por ejemplo, la Maga está presentada como complemento de Oliveira en el sentido de que mientras él es el intelectual que describe los “ríos metafísicos”, ella es la inocente que los nada sin siquiera estar consciente de ello. Su amor, sin embargo, que podría haber resuelto la oposición razón/intuición, está dado como una imposibilidad dentro de la novela. El lector, por tanto, se encuentra obligado a reconciliar estos contrarios por sí mismo, [...].⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Cynthia Stone, *El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración*, en AA.VV., *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, ob. cit., p. 182.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

Al mismo tiempo resulta evidente que durante toda la novela e independientemente del orden de lectura que se escoge, para Cortázar es fundamental crear un diálogo silencioso pero constante con el lector de su obra, para ayudarlo a éste a salir de sus propios prejuicios sobre la literatura en general y sobre su percepción de las obras literarias en particular, pero también para auto-observarse y auto-juzgarse a sí mismo como escritor. Consecuentemente, si bien en parte es cierto que, como observaban Wimsatt y Beardsley⁴⁰⁷ en los años cincuenta, al analizar una obra literaria los críticos deberían concentrarse en el texto, sin tratar de descifrar las intenciones iniciales del autor, al escribir *Rayuela* Cortázar demuestra que no sólo es posible para el lector percibir la voz del autor a través de toda la obra literaria, sino también que la interrelación de autor y lector puede ser fundamental para la creación de la misma. Además, provocando constantemente al lector para que éste supere sus prejuicios sobre la vida y sobre la literatura, Cortázar realiza literariamente una importante operación terapéutica sistémica, porque al pedirle al lector que le ayude a completar la novela, observa tanto a su creación sistémica (*Rayuela*) como a sí mismo: en otras palabras actúa exactamente según los principios de la segunda cibernética explicados en el capítulo 5 de este trabajo y que constituyen la base conceptual de la teoría sistémica en ámbito psicoterápico. En efecto, tal como reflexiona Cynthia Stone, uno de los objetivos fundamentales de *Rayuela* es lo de provocar una temporánea alienación literaria en el lector:

En fin, es evidente que uno de los principios contractivos más importante de *Rayuela* es su intento de producir extrañamiento en el lector, de “quebrar (sus) hábitos mentales” [...]. Y, efectivamente, a nivel estructural *Rayuela* acentúa la fragmentación de la narración y la diversificación de los modos narrativos; a nivel anecdótico enfatiza la apertura en vez del cierre de significados; a nivel simbólico tematiza la irreconciliación entre complementos, y a nivel intertextual intenta extender el “horizonte de expectativas” de la novela tradicional, por una parte, y de la moralidad burguesa, por otra. Pero la manera demasiado explícita en que estos propósitos vanguardistas están presentados en la novela impide a veces la libre construcción del significado del lector.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1982.

⁴⁰⁸ Cynthia Stone, *El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración*, en AA.VV., Fernando Burgos (Editor), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, ob. cit., p. 183.

Sobre este último punto personalmente no estoy de acuerdo con Stone, porque creo que es precisamente la alternancia de una denuncia explícita de los valores vanguardistas y de ciertos “lugares vacíos” que el lector tiene que rellenar con su propio punto de vista, lo que empujan al lector a interpretar la obra críticamente sin dejarse llevar por la narración. En otras palabras, la sucesión de declaraciones explícitas acerca de una nueva teoría literaria y la presencia de “lugares vacíos” a nivel teórico es el aspecto de *Rayuela* que le permite al lector rellenar los “lugares vacíos” de la narración, y por lo tanto completar activamente el proceso narrativo. Por lo tanto, en ámbito literario, Cortázar traza con el lector una relación muy similar a la que tiene (o debería tener) el terapeuta sistémico con su paciente, porque para que la “terapia literaria” pueda resultar eficaz, es decir, para que pueda ayudarle al lector a superar sus prejuicios literarios, se necesita una colaboración activa entre escritor y lector, sin que el primero trate de instruirle al segundo. En este sentido, el papel del escritor es parecido al rol que tiene que desarrollar el terapeuta sistémico según Cecchin y Apolloni, tal como demuestra la siguiente afirmación:

“In quale prigione vivi adesso?” sarà la domanda del terapeuta, “vedo che la prigione attuale non ti sta più tanto bene. Lavoriamo assieme e vediamo se possiamo costruirne un’altra più tollerabile”. Fare terapia in tal senso significa offrire alla persona la possibilità di uscire dalle idee fisse che già ha, che vengono viste come idee perfette che lo schiavizzano, in el contempo favorire l’entrata del paziente in un’altra idea da lui scelta. Così facendo si introduce anche l’idea della responsabilità di sé e delle proprie scelte, al punto che il cliente può anche continuare ad essere vittima delle stesse idee, però con la consapevolezza della scelta. La terapia in questo caso è uno strumento per dare l’illusione della libertà, affermando che è l’essere umano che sceglie la sua schiavitù.⁴⁰⁹

Según la afirmación de Cecchin y Apolloni, entonces, la terapia tiene que ofrecerle al paciente la ilusión de la libertad multiplicando las opciones a su disposición; sin embargo será el paciente quien escogerá la opción que más le convence, y de esta manera se volverá responsable de su propia decisión, aprendiendo así a madurar. Terapeuta y paciente trabajan juntos para crear una idea, una narración que le pueda ayudar al paciente a afrontar la vida cotidiana en ese momento dado, sin perderse en un mundo ideal, sino permaneciendo en contacto con la dimensión real, de la cual hace parte. A través de *Rayuela* Cortázar logra trazar con sus lectores una relación muy parecida a la

⁴⁰⁹ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 99.

relación entre el terapeuta sistémico descrito por Cecchin y Apolloni y su paciente: Cortázar, aun admitiendo que es imposible escaparse por completo de la prisión del lenguaje, propone a sus lectores dos maneras diferentes de leer su novela, no excluyendo la posibilidad de que el lector quiera leerla de una manera que no sea ninguna de las dos presentadas por el autor. El lector es libre de escoger la opción que más le fascina y, dejándose guiar por el autor, crea una narración que le puede ayudar a superar sus prejuicios no sólo sobre la literatura, sino también sobre sí mismo y sobre su vida.

8.2: Una, ninguna y cien mil “Morellianas”

En el párrafo precedente se pusieron en evidencia las características revolucionarias de *Rayuela*, por lo que se refiere al desarrollo de una nueva teoría literaria, y el propósito sistémico implícito en la estructura narrativa de la novela. Veamos ahora las técnicas utilizadas por Julio Cortázar para realizar su proyecto literario. En la obra intitulada *Literatur als System* Niels Werber estudia la teoría sistémica y los principios de la segunda cibernética en relación con la literatura, y pone en evidencia el hecho de que la literatura pueda efectivamente funcionar como un sistema y por lo tanto auto-observarse y auto-criticarse a través de la observación y evaluación de su contexto: “Die Literatur kann ihre Umwelt beobachten.”⁴¹⁰ Además, Werber afirma que dentro del sistema-literatura, las categorías que lo componen (es decir, sus funciones) pueden observarse y transformarse según las exigencias circunstanciales de la obra literaria. El resultado es que, tal como ocurre en los sistemas vivientes, una situación trágica puede volverse cómica y viceversa, tal como una situación aparentemente aburrida puede resultar ser uno de los aspectos más interesantes de la obra en cuestión: “Das Schöne und Gute kann potentiell langweilig, das Hässliche oder Böse interessant sein.”⁴¹¹ En el caso de *Rayuela*, la auto-observación crítica que la obra cumple sobre sí misma se da concretamente mediante un constante intercambio creativo de ideas y puntos de vista entre escritor y lector que se analizó en el párrafo anterior, pero a nivel narrativo la reciprocidad intelectual entre autor y lector se espeja en la relación ideal entre Oliveira y el escritor Morelli. En efecto Cortázar nos presenta más o menos explícitamente a los lectores sus puntos de vista sobre la literatura y la novela mediante la descripción de las reflexiones de Oliveira al leer las notas de Morelli, tal como resulta evidente en el siguiente pasaje del capítulo 41:

Después de sopesar los pasajes más incitantes, había terminado por volverse sensible a un tono especial que teñía la escritura de Morelli. La primera calificación posible de ese tono era el desencanto, pero por debajo se sentía que el

⁴¹⁰ Niels Werber, *Literatur als System: zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1992, p. 63.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.68.

desencanto no estaba referido a las circunstancias y acaecimientos que se narraban en el libro, sino a la manera de narrarlos que -Morelli lo había disimulado todo lo posible- revertía en definitiva sobre lo contado.⁴¹²

En este pasaje importantísimo resulta evidente la estrecha relación entre Oliveira y Morelli que refleja la relación que Cortázar traza con el lector de *Rayuela* al escribir el pasaje sobre la relación entre el protagonista de *Rayuela* y el misterioso escritor. Nótese la característica recursiva de este proceso: para provocar al lector al punto tal que no le queda otra opción que colaborar activamente en el proceso narrativo, Cortázar meta-comunica sobre su intención describiendo exactamente la situación que desea crear. Como Julio Cortázar es el autor de *Rayuela*, se ve representado en la obra por Oliveira y por Morelli e identificándose a veces con el uno, a veces con el otro, y otras todavía con los dos contemporáneamente, invita al lector a participar al proceso de creación de la novela. En efecto, tal como se puede observar en cada sistema, Cortázar es a la vez creador y personaje de su obra y es por esta razón que no podemos prescindir de intentar descifrar sus intenciones al escribir *Rayuela*: toda la novela es una descripción particularmente articulada de la profunda ansiedad de renovación de la literatura que atormenta a su autor. Al respecto no me parece casual que Davi Arrigucci haga notar que, según su parecer, mientras el narrador de la ficción de Borges permanece externo a la narración, en el caso de Cortázar el narrador siempre se implica de alguna manera en lo contado:

Lo que ocurre es que, en la ficción de Borges, se nota una tendencia general a establecer una perspectiva exterior al círculo en que se traman los destinos caóticos de los personajes; desde ahí afuera, el *hacedor* tiene una visión total del trazado simétrico y laberíntico de sus destinos. [...] En el caso de Cortázar, el narrador tiende siempre, al contrario, a asumir la perspectiva del personaje (de ahí la frecuencia de las escenas directas, del monólogo interior, del estilo indirecto libre, en contraste con la narración indirecta y el distanciamiento de Borges), instaurando la visión ambigua, por interna y limitada, del mundo y de la vida. O sea, el narrador tiende a vivir, junto con el personaje, la ambigüedad del mundo, sin echar mano de un descubrimiento más amplio del destino de esos seres complejos, contradictorios, problemáticos, que habitan su universo de ficción.⁴¹³

⁴¹² Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 716.

⁴¹³ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 254-255.

Aunque personalmente no estoy de acuerdo con la afirmación de Arrigucci en el momento en que declara que la asunción, por parte del narrador, del punto de vista del personaje, favorece la instauración de una visión ambigua y limitada del mundo y de la vida, me parece interesante y significativo el hecho de que el crítico ponga en evidencia que el narrador de las obras de Cortázar se identifica con el personaje. Un ejemplo al respecto es el pasaje del capítulo 141 antes citado, donde queda claro no sólo que el narrador se identifica no con uno, sino con dos personajes (Oliveira y Morelli), sino también que el autor de la novela quiere implicar en el juego literario también al lector, auto-observando su deseo y describiéndolo detalladamente. Entonces, si por un lado dicho pasaje nos comunica que el dilema literario de Morelli no radica en la desilusión con respecto a los hechos narrados, sino en la decepción por la forma utilizadas para contarlos (nótese también aquí la recursividad y circularidad del razonamiento), a nivel más profundo nos lanza una provocación a los lectores, a través de la auto-observación de la intención del autor de involucrarnos en la narración. Dicha intención queda clara en la descripción que Cortázar hace de la recepción, por parte de Oliveira, del pasaje de Morelli: “Después de sopesar los pasajes más incitantes, había terminado por volverse sensible a un tono especial que teñía la escritura de Morelli.”⁴¹⁴ En realidad, describiendo la reacción de Oliveira al leer el pasaje de Morelli, Cortázar nos está describiendo a los lectores de *Rayuela*, con la esperanza de que su descripción de la recepción nos empuje a juzgar *Rayuela* críticamente y a volvernos en parte responsables del acto narrativo. Se podría afirmar, entonces, que Cortázar utiliza recursivamente la observación sistémica de la recepción para provocar cierto tipo de recepción en sus lectores que le haga evaluar críticamente la obra literaria en la cual se espeja la realidad concreta que los individuos tenemos que afrontar diariamente. En otras palabras, enseñándole a los lectores a ser parcialmente responsables de la obra literaria mediante la creación activa de la narración (y que se realiza, como hemos visto, a través de un diálogo constante entre escritor y lector similar al diálogo entre el terapeuta sistémico y su paciente) Cortázar les ayuda a los lectores a crear también otro tipo de narración que le puede servir para las circunstancias cotidianas con las cuales tienen que enfrentarse. Por lo tanto, no

⁴¹⁴ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 716.

pretendiendo reproducir la realidad, sino invitándole a los lectores a colaborar para construirla, Cortázar les enseña paradójicamente el camino hacia el descubrimiento del sistema-realidad, que, como se explicó en el párrafo anterior, se cumple a través de la construcción narrativa de la misma, tal como demuestra la siguiente afirmación de Arrigucci:

Cuando la ficción es el absurdo rutinario, se anula el distanciamiento objetivador, capaz de hacer de ella una forma de iluminación de la realidad: lo que se tiene es la apariencia congelada de la máscara. Acogiendo en su interior a la ficción teatral [...], la narración se presenta como una representación de la representación, una apariencia de la apariencia, o sea, como una revelación de la máscara, un camino hacia la realidad. Desnudando el juego de la ficción, recupera la verdad de la invención artística que, como nos advierte una famosa frase de Goethe, nos aleja de la realidad y al mismo tiempo nos acerca más a ella. El desdoblamiento de los planos de la ficción, conseguido a través del procedimiento de la obra de arte dentro de la propia obra, permite nuevamente la toma de distancia, iluminadora de la realidad, propia de la creación de ficción. Crítica de sí misma, de la condición del lector y de la propia realidad, la ficción de Cortázar muestra así la seriedad de su juego.⁴¹⁵

Este pasaje es particularmente significativo porque pone en evidencia el hecho de que la auto-observación de la obra, que se basa en los conceptos fundamentales de la segunda cibernética, sea el aspecto básico para la creación de la narración. Y dicha auto-observación de la novela deriva fundamentalmente de una auto-observación de sí mismo por parte del autor que se espeja en la auto-observación que cumplen también sus personajes, y que constituye una invitación para que el lector haga lo mismo. Un capítulo que pone claramente en evidencia este proceso es el 116, donde aparece una larga reflexión de Morelli sobre la novela tradicional en comparación con las críticas de arte de *Olimpia*, el famosísimo cuadro de Manet. A principios del capítulo Morelli afirma la necesidad de cambiar radicalmente la novela, sin ya enfocarse en su valor artístico, sino más bien en su valor contingente, construyéndola según una serie de figuras que puedan ayudarnos a percibir la realidad tal como es:

Un nota con lápiz, casi ilegible: “Sí, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*. Hay que

⁴¹⁵ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, ob. cit., p. 253.

tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *Voyeur*. Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas de ‘comportamiento’, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes. Al relacionar con otro pasaje: “¿Cómo *contar* sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro.”⁴¹⁶

No me parece casual que la teoría literaria presentada en *Rayuela* se desarrolla sobre todo en los capítulos donde aparecen las reflexiones de Morelli (que en muchos casos se titulan *Morellianas*): al referir, a veces sin ningún comentario, las opiniones revolucionarias de Morelli, Cortázar se auto-observa a sí mismo y evalúa su obra críticamente en la medida en que invita al lector a hacer lo mismo. En efecto, por un lado el lector se ve forzado a leer y considerar *Rayuela* críticamente, mientras que por otro no tiene otra opción que hacerse preguntas sobre sí mismo y las expectativas que tiene de la obra literaria y de la vida. De hecho, cuando Cortázar, a través de la observación de Morelli, afirma que deberíamos renunciar al prejuicio según el cual la novela es una obra de arte, y considerarla en vez en su *hic et nunc*, es decir, en su dimensión circunstancial “como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla”⁴¹⁷ incluye en su razonamiento tanto al lector como a sí mismo, porque el rostro del cual está hablando “debería ser el nuestro”⁴¹⁸. Lo irónico es que, aunque Morelli, en calidad de portavoz de Cortázar, afirma la necesidad para la nueva novela de evitar de guiñarle el ojo al lector, al mismo tiempo mediante *Rayuela* Cortázar hace precisamente eso, es decir, logra involucrar al lector en la construcción de la narración sin que éste se deje llevar perezosamente por la misma. De esta manera el lector se vuelve forzosamente cómplice pero no, víctima del acto narrativo, aprende a pensar críticamente y a encontrar maneras creativas de auto-narrarse su propia existencia que, en última análisis, significa vivir. Cortázar, que se espeja a cada rato en las sensaciones y en las percepciones de Oliveira y en las reflexiones de Morelli, desprecia los puntos de vista fijos (las ideas perfectas de Cecchin y Apolloni), porque está convencido de que no les permiten a los

⁴¹⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 658.

⁴¹⁷ *Ibídem.*

⁴¹⁸ *Ibídem.*

individuos descubrir la verdadera esencia de la realidad. Al mismo tiempo describe al hombre como un ser bastante insignificante que tiene la tendencia a perderse en esquemas conceptuales rígidos (¡pero cómodos!) y a repetirlos constantemente aunque éstos hayan demostrado ser eficaces *sólo* en algunas ocasiones específicas. Véase al respecto el siguiente pasaje que se encuentra en el capítulo 84, donde Oliveira describe metafóricamente y poéticamente dicha actitud del hombre tomando como ejemplo el proceso de madurez que, aunque con el pasar del tiempo se vuelve fijo a través de la repetición de construcciones mentales inquebrantables, al mismo tiempo, de vez en cuando, la verdadera naturaleza de las cosas provoca al hombre, sugiriéndole la necesidad de un cambio sustancial y radical:

Imagino al hombre como una ameba que tira pseudópodos para alcanzar y envolver su alimento. Hay pseudópodos largos y cortos, movimientos, rodeos. Un día eso se *fija* (lo que llaman la madurez, el hombre hecho y derecho). Por un lado alcanza lejos, por otro no ve una lámpara a dos pasos. Y ya no hay nada que hacer, como dicen los reos, uno es el favorito de esto o de aquello. En esa forma el tipo va viviendo bastante convencido de que no se le escapa nada interesante, hasta que un instantáneo corrimiento a un costado le muestra por un segundo, sin por desgracia darle tiempo a *saber qué*:

le muestra su parcelado ser, sus pseudópodos irregulares,
la sospecha de que más allá, donde ahora veo el aire limpio,
o en esta indecisión, en la encrucijada de la opción,
yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro
me estoy esperando inútilmente.⁴¹⁹

Esta descripción de la naturaleza del hombre subraya la profunda dificultad que todo individuo tiene al adaptarse a la estructura flexible, creativa y circular de la realidad. Como para vivir necesitamos certezas, cuando por fin las encontramos nos sentimos seguros y nos resulta particularmente difícil abandonarlas aunque éstas estén arruinando ciertos aspectos importantes de nuestra existencia. El problema es que a medida que nos apoyamos y empezamos a confiar demasiado en valores rígidos y obsoletos, nos alejamos considerablemente de la realidad y se nos escapa el sentido de las cosas y de las situaciones. Este trato típicamente humano se ve descrito detalladamente por una observación de Selvini Palazzoli, Boscolo, Cecchin y Prata que se encuentra en la obra *Paradosso e Controparadosso*. Tal como se puede observar también en el pasaje de

⁴¹⁹ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 570.

Rayuela antes citado, en la siguiente afirmación los terapeutas milaneses evidencian que cuando los individuos nos volvemos víctimas de nuestras ideas y convicciones, de vez en cuando podemos tener la impresión de que nuestra actitud nos esté llevando a “esperarnos inútilmente”, para utilizar la expresión de Cortázar⁴²⁰, es decir, a sacrificar nuestra vida para la consagración de los ideales; sin embargo, a menudo, desafortunadamente “ya no hay nada que hacer”, porque las ideas de las cuales depende nuestra existencia ya se han cristalizado eternamente y el individuo permanece “yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro”. Por ejemplo, pasa a menudo que una pareja, en vez de enfocarse en la relación para vivirla plenamente y satisfactoriamente, prefiere percibirla como si fuera un campo de batalla, donde la conquista unilateral del control de la relación (es decir, la *idea* de control) se vuelve más importante que la relación misma:

L'uomo è un essere che non accetta facilmente questo genere di sconfitta e che ritorna compulsivamente, per ritentare, sul luogo della battaglia perduta. L'uomo l'ha ingaggiata anche con Dio, come ci insegnano le pagine della Genesi: “Perché mai deve essermi vietato di mangiare i frutti di questo albero?” È dalla sua hybris che gli proviene la cacciata dal paradiso della posizione complementare riconosciuta e volentieri accettata. In questo senso, la frequente caratteristica umana di cui parla Bateson potrebbe essere l'hybris, “la pretesa di farcela” un giorno o l'altro, anche a costo di morire. È per noi sul filo dell'hybris, già esasperata dai rispettivi sistemi originari di apprendimento, che ciascun membro della nostra coppia sceglie il partner “difficile”. È proprio con questo che ciascuno vuole ripetere la sfida, che ciascuno pretende di riuscire.⁴²¹

Según mi parecer la originalidad de Cortázar, cuya expresión literaria son las páginas de *Rayuela*, consiste inicialmente en el haber puesto en evidencia en su obra la tendencia de los seres humanos de preferir las ideas a la realidad corriente, y sucesivamente en el haber relevado los efectos que dicha actitud puede tener en el proceso de la génesis de una obra literaria. Consecuentemente, una verdadera transformación de la novela y de los sistemas literarios en general debe originarse antes que todo de un cambio radical de la actitud humana frente a la realidad. Por lo tanto la obra literaria, que es un espejo de

⁴²⁰ *Ibidem.*

⁴²¹ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 21.

nuestra experiencia vital y en la cual, al mismo tiempo, los individuos nos reflejamos, tiene que acercarse a la realidad tal como lo debería hacer el hombre. Al respecto me parece significativa la reflexión metafórica de Morelli que se encuentra en el capítulo 94. Al describir su estilo literario, Morelli subraya el hecho de que el escritor debe sentir profundamente los elementos que compone su obra, porque no sólo tiene que “fijarlos”, sino también “serlos”, para que la obra se vuelva gradualmente más simple y cercana a la dimensión real:

Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza -con tanto trabajo- hacia la simplicidad. Creo que por eso no sé escribir “coherente”; un encabritamiento verbal me deja de a pie a los pocos pasos. *Fixer des vertiges*, qué bien. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento de teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal. -Sí, pero los elementos, ¿son lo esencial? Fijar el carbono vale menos que fijar la historia de los Guermantes. -Creo oscuramente que los elementos a que apunto son un término de la composición. Se invierte el punto de vista de la química escolar. Cuando la composición ha llegado a su extremo límite, se abre el territorio de lo elemental. Fijarlos y, si es posible, serlos.⁴²²

Acercarse a la estructura de la dimensión real de la obra literaria significa entonces reconocer los elementos que la componen y “vivirlos”, para que la novela no sea el resultado de un proceso mecánico, sino la proyección de nuestras experiencias vitales. Para llevar a cabo dicha tarea es necesario antes que todo acercarse tanto a nivel conceptual como a nivel práctico a la verdadera estructura de lo real que los hombres, como se ha visto, a menudo escondemos por debajo de nuestras ideas y de nuestros prejuicios, olvidándonos de que la estructura circular y recursiva de la realidad siempre se asomará de vez en cuando, porque constituye la base de nuestras relaciones sociales y de todos los sistemas vivientes, como demuestra la antes citada observación de Selvini, Boscolo, Prata y Cecchin: “Infatti, giacché il pensiero razionale si forma attraverso il linguaggio, noi conettualizziamo la realtà secondo il modello linguistico che viene così a essere, per noi, tutt’uno con la realtà. Ma il linguaggio non è la realtà. Infatti il linguaggio è lineare, mentre la realtà vivente è circolare.”⁴²³ Cortázar, a través de sus personajes,

⁴²² Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 598.

⁴²³ Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, ob. cit., p. 48.

avisa a sus lectores que, para cambiar la novela y realizar una revolución literaria, es necesario antes cambiar nuestra percepción de la realidad, y por lo tanto tener una visión más amplia con respecto a los hechos que ocurren, y ser más flexible con respecto a las situaciones que tenemos que afrontar. Véase, al respecto, la siguiente afirmación de Dennis L. Seager que aparece en el ensayo *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*: “Again, for Cortázar, Morelli, and ultimately Horacio, *Rayuela*, like any novel, must be ‘open’ to more accurately represent the world, or reality.”⁴²⁴

Tal como he tratado de demostrar hasta ahora, a través de algunos de los capítulos de *Rayuela* Cortázar nos comunica que para revolucionar totalmente nuestra manera de entender y crear la literatura necesitamos antes que todo cambiar nuestra *forma mentis*, adaptándola más a la estructura circular de lo real. Sin embargo, al terminar de leer *Rayuela* según cualquier orden, los lectores nos damos cuenta de que, a través de algunas afirmaciones y reflexiones que se encuentran en ciertas *Morellianas* y en otros capítulos, para Cortázar es posible también el proceso inverso, que ya se explicó en diferentes puntos de este trabajo. Es decir que, para el escritor argentino, la obra literaria en general y la novela en particular pueden operar en diferentes niveles conceptuales y entonces ayudarnos a los individuos a cambiar nuestra percepción de la literatura y del mundo. En otras palabras, si por un lado mediante *Rayuela* Cortázar sugiere la necesidad de aproximarse a la obra literaria alejándose de una visión moralística y lineal, y escogiendo una perspectiva circular y global, contemporáneamente declara la posibilidad, para la obra literaria, de ayudarle al lector a derrotar sus prejuicios y a escoger puntos de vista más creativos y abiertos. Véase, al respecto, el siguiente pasaje que aparece en el capítulo 3: Cortázar, utilizando una reflexión de Oliveira, afirma la posibilidad de dejar de cumplir las acciones respetando un orden espacial-temporal aburrido y limitado, que, basándose en una lógica claramente lineal, limita considerablemente al hombre que así se vuelve estéril y vacío. Consecuentemente, el autor pone en evidencia la desventaja enorme de tener puntos de vista fijos a través de los cuales pretendemos explicar la

⁴²⁴ Dennis L. Seager, *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, ob. cit., p. 100.

realidad, pero que, sin que nos demos cuenta, nos alejan de la misma. Nótese que el escritor critica tanto la actitud burguesa, orgullosa de su mundo lleno de certezas, como la actitud opuesta de algunos filósofos, artistas y *outsiders* que, tratando desesperadamente de rechazar los valores burgueses para acercarse más a la verdad, al final se concentran solamente en combatir los ideales inquebrantables de la sociedad, olvidándose del verdadero objetivo, es decir, la búsqueda de la verdad:

Lo malo estaba en que a fuerza de temer la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza. [...] Actitud perniciosamente cómoda y hasta fácil a poco que se volviera un reflejo y una técnica; la lucidez terrible del paralítico, la ceguera del atleta perfectamente estúpido. Se empieza a andar por la vida con el paso pachorriento del filósofo y del *clochard*, reduciendo cada vez más los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una consciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender de verdad.⁴²⁵

Como resulta evidente en este pasaje, Cortázar le ofrece al lector una nueva manera de ver e interpretar la realidad que sucesivamente puede reflejarse en la lectura y la exploración de la obra literaria. Para cumplir con su objetivo el escritor utiliza las palabras de uno de los protagonistas de *Rayuela*, en el cual el lector puede fácilmente identificarse. Es decir que, para proponerle al lector (y potencial escritor) una nueva actitud frente a la realidad que le ayude a afrontar de manera diferente la obra literaria, Cortázar se sirve de su novela auto-observándola y auto-criticándola en la medida que meta-comunica sobre la misma, pidiéndole al lector que la evalúe críticamente. En este sentido Cortázar demuestra la importancia de la auto-narración, confirmando la visión de Lauri Hutt Kahn sobre el mundo literario actual. Según Hutt Kahn, en este marco histórico-literario ya no se puede hablar de ficción, sino que tenemos que acostumbrarnos a emplear el término *metaficción*, puesto que las obras literarias ya no pretenden explorar la realidad, sino más bien investigar las narraciones que los individuos construimos a cada rato sobre la realidad. Véase el siguiente pasaje que se encuentra en el ensayo de Lauri Hutt Kahn intitulado *Vislumbrar la Otredad* y cuyo enfoque principal es la percepción de la obra literaria por parte del lector contemporáneo:

⁴²⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 141.

¿Cuál es el límite entre la palabra y el mundo? Durante los últimos treinta años, los escritores se han hecho más y más conscientes de las cuestiones teóricas con respecto a la escrituras de la ficción en general. Sus obras reflejan, por tanto, no sólo una relación muy incierta con el mundo que representan, sino también una muy alta conciencia de sí mismas en cuanto escritura. La ficción contemporánea se ha vuelto, así, una *metaficción*. En vez de confirmar una relación definitiva entre el sujeto y el mundo objetivo, son ficciones *autoconscientes*; se esfuerzan, no por describir con certeza los fenómenos del mundo exterior, sino por descubrir los *discursos* de nuestro mundo.⁴²⁶

Según mi parecer, la razón por la cual las obras posmodernas y contemporáneas, como subraya Hutt Kahn, se esfuerzan por explorar los *discursos* de nuestro mundo depende del hecho de que sean precisamente esos discursos la base para la construcción de nuestra realidad, de acuerdo con lo que afirma el construccionismo social⁴²⁷. La particularidad de *Rayuela*, por lo que se refiere a la exploración de dichos discursos, se ve representada por su característica sistémica, porque, como se ha visto, la obra se realiza basándose en dos objetivos recursivos, sólo aparentemente contradictorios. De hecho, si por un lado con su novela Cortázar sugiere la necesidad de adoptar una óptica circular para afrontar la realidad y para sucesivamente revolucionar la literatura, por otro le propone al lector una manera completamente nueva de leer y entender la obra literaria, por presentar la novela misma una estructura y un contenido circulares y recursivos, dentro de los cuales cada elemento depende de los otros. Al mismo tiempo *Rayuela* le otorga la posibilidad al lector de explorar y construir la narración como prefiere, tal como pone en evidencia la siguiente observación de Dennis Seager que se encuentra en el ya mencionado ensayo *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*:

To truly understand this diegetic narrative, or the first book of *Rayuela*, it is necessary to go outside of it, above it, beyond it. The metadiegetic “expendable” chapters do this. But they are never separate from, nor can they be separated from, the first novel because the context of the first novel is the second (and the others) just as the context of the second book of *Rayuela* includes the first book.⁴²⁸

⁴²⁶ Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la Otredad: Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 13.

⁴²⁷ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, ob. cit.

⁴²⁸ Dennis L. Seager, *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, ob. cit., p. 102.

Tal como afirma Seager, para entender la tipología de narración de la primera parte de *Rayuela* no tenemos que enfocarnos en ella, sino espaciar, buscar en torno, dejando nuestra mente libre y abierta. Los capítulos prescindibles nos ayudan en esta tarea, pero al mismo tiempo la segunda parte de la novela no se puede separar de la primera porque las dos son interdependientes, siendo la una espejo de la otra. De hecho, si bien es cierto que algunos capítulos prescindibles pueden leerse singularmente (al respecto me parece ejemplar el capítulo 104, que es una descripción de la vida), no cabe duda de que si consideramos la segunda parte de *Rayuela en su totalidad* no la podemos concebir como completamente independiente de la primera, si no ya no sería una función del sistema-*Rayuela*, sino otra entidad literaria. Es interesante notar, a este propósito, que en el artículo intitulado *La Realidad de la Ficción*, Wolfgang Iser declare que el texto literario depende fundamentalmente del contexto en que se produce, y por lo tanto es posible entender las razones por las cuales se escribió el texto, a través del estudio y de la evaluación del contexto:

Los enunciados lingüísticos se escriben siempre en situaciones. Se presentan como reacciones a situaciones dadas, y por ellas se engendran tales textos. Esta situación contextual provoca y condiciona la enunciación (lo que decimos y la manera de decirlo dependen de la situación en la que nos encontramos en ese momento). En el uso lingüístico normal es difícil imaginar un discurso sin situación; en el mejor de los casos se estimará como discurso desconcertante, y se acabará atribuyéndole una situación aceptable. [...]. La teoría del lenguaje ha mostrado cómo el contexto permite decidir lo que la enunciación en cuestión ha querido decir, ligando a la situación contextual la decisión acerca del significado. El discurso de ficción, sobre todo cuando está en prosa, tiene una estructura lingüística próxima al uso corriente del lenguaje ordinario, hasta el punto de que es difícil distinguirlos.⁴²⁹

Si tomamos en cuenta la explicación de Iser al analizar *Rayuela* queda claro que, como el discurso de ficción es muy parecido al discurso ordinario, el contexto que constituyó la base para la creación de la obra es un elemento fundamental de la misma, y por lo tanto es imposible explorar la obra sin tratar de entender las intenciones del autor al escribirla. En efecto en el capítulo 82, que es una de las *Morellianas*, Morelli explica lo que escribir

⁴²⁹ Wolfgang Iser, *La Realidad de la Ficción*, en AA.VV., Rainer Warning (Editor), *Estética de la recepción*, ob. cit., p. 173.

significa para él. En este capítulo, prescindible según Cortázar, pero seguramente imprescindible para el lector, sirviéndose de la reflexión de Morelli Cortázar pone explícitamente en evidencia las razones por las cuales escribe y, sobre todo, comunica claramente al lector su profundo deseo de que éste conozca las motivaciones, los impulsos y las inspiraciones que le llevan a escribir. Consecuentemente, le invita indirectamente al lector a formarse una opinión sobre la obra y sobre su creador. Tal como se puede observar en el pasaje siguiente, resulta imposible leer *Rayuela* sin preguntarse acerca de las razones por las cuales fue escrita, porque es el autor mismo que nos las explica y nos pide, aun indirectamente, nuestra opinión:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de este ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. [...] Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro –sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillo de nylon.⁴³⁰

La importancia de este pasaje no se ve representada solamente por el hecho de que el escritor, a través del discurso de Morelli, describa detalladamente la génesis del contenido y del estilo de la novela, sino también por el hecho de que ponga en evidencia el propósito constructorista implícito en el proceso narrativo. Véase la primera parte del capítulo: el autor explica minuciosamente las etapas de la creación literaria, describiéndola como un proceso en parte interno, que deriva de los impulsos, de los deseos y de las ideas del escritor, y en parte externo, como si la obra, una vez esbozada, tomara vida propia e se volviese parcialmente independiente de su autor. Sucesivamente, Morelli declara que es precisamente a través de la escritura que logra alcanzar el “Centro

⁴³⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 564.

—sea lo que sea”⁴³¹. Es decir que, aunque el escritor no logre definir exactamente el “Centro”⁴³², sin embargo siente que, al escribir, se siente vivo y logra establecer una conexión con el universo. De hecho, luego añade: “Escribir es dibujar mi mandala”⁴³³, es decir que a través de la creación de la obra literaria el escritor finalmente se encuentra a sí mismo y entiende lo que, para él, significa vivir, porque escribir le permite entender cuál es su camino en la vida (“dibujar el mandala”) y, contemporáneamente, recorrerlo. Las últimas líneas del capítulo son particularmente significativas, porque Cortázar subraya claramente que los seres humanos, pobres shamanes con calzoncillos de nylon, viven las historias que se cuentan, inventan la purificación purificándose, y al contar los hechos que constituyen su existencia la renuevan constantemente. En el contexto literario del segundo posguerra, en un mundo en busca de nuevas certezas, a través de *Rayuela* Cortázar revoluciona el concepto de obra literaria, en la medida en que revoluciona la percepción de sí mismos por parte de los individuos, siendo él mismo uno de ellos. Tal como afirma Lauri Hutt Kahn en el ya mencionado ensayo *Vislumbrar la Otredad* y como resulta evidente en el capítulo 82 de *Rayuela*, Cortázar es a la vez escritor y protagonista de la novela, creador y actor de la narración, tal como lo son sus lectores:

Restos del inconsciente colectivo se presentan en la forma de huellas de otras personalidades que se han separado de una totalidad mayor. Pasado y futuro, cercanía y lejanía, entonces, se encuentran y se penetran. De ahí nacen la idea del doble y la noción de la *figura*, respuestas que Cortázar ofrece para presentar el ser como parte de un sistema más grande pero que también lo incluye a él de un modo que a veces este ser ignora. El concepto del Ser ha sido reescrito. Cortázar reconstruye los sistemas en los cuales los personajes participan y de este modo propone nuevos modos de ser. Por lo tanto, el problema con que se enfrenta el lector es el de hallar las leyes de inclusión en esos sistemas y tal vez otras que trasciendan el texto en sí.⁴³⁴

Personalmente creo que la teoría literaria que se desarrolla más o menos implícitamente en las páginas *Rayuela* es fundamentalmente una teoría sistémico-narrativa: al escribir *Rayuela* Cortázar crea un sistema literario que observa el mundo y que,

⁴³¹ *Ibidem.*

⁴³² *Ibidem.*

⁴³³ *Ibidem.*

⁴³⁴ Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la Otredad: Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*, ob. cit., p. 32.

contemporáneamente, se observa a sí mismo, de acuerdo con la definición de sistema según la segunda cibernética. El escritor es a la vez creador y actor de su obra, y por lo tanto desarrolla activamente su papel dentro del sistema-novela; en efecto su presencia constante resulta particularmente evidente en las *Morellianas*. También el autor de la novela se auto-observa y por lo tanto critica constructivamente su creación literaria, siendo consciente de que el proceso narrativo no es solamente un acto literario, sino una experiencia vital que todos los individuos protagonizamos a cada rato, a menudo sin ser conscientes de ello. A través de un complejo juego narrativo, Cortázar invita al lector a auto-observarse a sí mismo y a los sistemas de los cuales hace parte y, dejándole libre de leer *Rayuela* como prefiere, le sugiere la posibilidad de auto-narrarse provechosamente su vida. En este sentido, las similitudes entre Cortázar y el terapeuta sistémico descrito por Cecchin y Apolloni son sorprendentes, tal como se puede fácilmente observar en el pasaje siguiente de *Idee Perfette*. Según los autores el papel fundamental de terapeuta sistémico contemporáneo consiste no tanto en explicar las situaciones, sino en sugerirle al paciente que las cosas y los acontecimientos pueden no ser como aparentan, y ofrecerle la posibilidad de verlas según una óptica diferente. En otras palabras, tal como hace Cortázar a través de *Rayuela* con sus lectores en el contexto literario, el terapeuta sistémico (o construccionista, como lo definen muy significativamente Cecchin y Apolloni) debería de ayudarle al paciente a ver la realidad de otra manera, enseñándole a construir una narración que sea más liberadora de la que se ha contado hasta ese momento:

Il compito principale del terapeuta costruzionista non è produrre diagnosi o interpretazioni, bensì creare un altro senso, più adattivo, più evolutivo e più produttivo per la situazione problematica portata dal cliente. Si tratta nè più nè meno di un'attività volta ad alterare il modo in cui i clienti percepiscono e pensano il loro problema. Più che spiegare come le cose stanno si tratta di immettere l'idea che le cose potrebbero non essere proprio così, e dar loro la libertà di pensarle in un modo diverso.⁴³⁵

⁴³⁵ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 125.

8.3 Rayuela y la rayuela: nuevo acceso a la dimensión real.

La teoría literaria y la búsqueda filosófica que Julio Cortázar presenta en las páginas de *Rayuela* se ven resumidas metafóricamente en el título de la novela. La rayuela es un juego muy común en todo el mundo y que casi todos los niños conocen. Aunque tenga nombres diferentes en diferentes países, la rayuela puede definirse un juego universal, por ser accesible a todos, por ser muy divertido y por su difusión global. De niña yo misma jugué a la rayuela una infinidad de veces. El juego tiene una estructura y unas reglas muy simples: con unas tizas de colores se tiene que trazar en el suelo un tablado que contiene unas casillas. Dentro de cada casilla se dibuja un número y, generalmente, la última casilla es la que contiene el número 9. Se empieza a jugar cuando el primer jugador tira una piedrecita en la casilla número 1. Después del tiro, el jugador tendrá que saltar en un pie dentro de la casilla donde está la piedra, recogerla sin perder el equilibrio, y volver al principio del tablado. Si logra volver sin caerse, entonces tratará de lanzar la piedrecita dentro de la casilla número 2 y de repetir el procedimiento, hasta alcanzar la casilla 9. Pero, si se cae en cualquier momento del juego, tendrá que ceder su turno. Gana quien logra alcanzar la última casilla sin nunca caerse y tener que ceder el turno a otro jugador. Tal como afirma Wiltrud Imo en el ensayo *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars*, una característica fundamental de la rayuela que se da en casi todos los países donde se juega, es el hecho de que supuestamente y simbólicamente los jugadores tengan que partir de la tierra para alcanzar el cielo: “In Frankreich z. B. (wo das Spiel “Marelle” heißt) müssen die Spieler wie in Argentinien einen Weg von der Erde zum Himmel zurücklegen. In Deutschland führt der Weg von der Hölle zum Himmel, wie schon der Name des Spieles, “Himmel und Hölle”, anzeigt. In England ist das Spiel nicht nur als “Hopscotch” (von to top-hüpfen und scotch-Strich) bekannt, sondern hat noch viele andere Namen.”⁴³⁶ Personalmente creo que dicha característica simbólica del juego rayuela, según la cual el juego representa un recorrido imaginario de la tierra al cielo, encierra en sí la razón por la

⁴³⁶ Wiltrud Imo, *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars*, ob. cit, p. 146.

cual Julio Cortázar decidió titular así su novela. De hecho, como se intentará demostrar en este párrafo, el título de la novela no sólo simboliza metafóricamente la búsqueda filosófica del autor que se refleja en las vicisitudes de los protagonistas, sino que también alude claramente a la teoría literaria que se despliega a lo largo de la novela y que se analizó en los párrafos precedentes de este capítulo.

En el artículo intitulado significativamente *Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura* que es parte de la obra *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Luis Gregorich pone en evidencia una característica importante del juego de la rayuela que se da en diferentes momentos de la obra. Tal como afirma el crítico, el juego de la rayuela aparece de vez en cuando durante toda la novela, y es el verdadero protagonista de las reflexiones de Oliveira:

La rayuela dibujada en la vereda, en la calle, en los patios, es como un ser trashumante que persigue, también, a Oliveira. Este personaje la ve siempre: mientras camina por la rue de Sommerard o por Almagro, cuando piensa, mientras toma mate, mientras observa el vacío por una ventana. Se repite, persecutoriamente, como aquellos Ocarinistas de Baignolet en una película de espías de Clouzot: cada vez que el protagonista, en su afán de salvar a un sabio, persigue a los espías en París o en la campaña o en los pasillos de un tren, el sonido de las ocarinas lo hace dudar si él es el perseguidor o está siendo perseguido. El diseño de la rayuela está en el mismo Oliveira, a manera de “reino-jardín-interior” (por usar una fórmula literaria tradicional).⁴³⁷

El juego de la rayuela podría considerarse como otro personaje de la novela, porque si bien es cierto que Oliveira está obsesionado con la rayuela, al mismo tiempo también los lectores notamos su presencia constante a lo largo de la obra. Según mi parecer, como la rayuela es un dibujo, y por lo tanto una figura que los seres humanos creamos para jugar, el hecho de que Cortázar la haya escogido para titular su novela es muy significativo, tanto si consideramos el propósito metafísico de *Rayuela* de proponer una nueva visión de la realidad, como su objetivo literario de revolucionar la literatura en general y la novela en particular. De hecho, tal como traté de demostrar en los párrafos anteriores de este capítulo, según la óptica sistémica empleada por Cortázar al escribir *Rayuela*, nuestra concepción de la realidad afecta inevitablemente nuestra manera de ver y entender el

⁴³⁷ Luis Gregorich, *Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura*, en AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, ob. cit., p. 138.

universo literario y la novela, y, sin embargo, al mismo tiempo la novela puede ayudarnos a superar nuestros prejuicios y nuestras convicciones limitadas sobre la realidad, en la medida en que nos sugiere de acercarnos más a la dimensión cotidiana sin perdernos inútilmente en un mundo ideal e imaginario. En otras palabras, para Cortázar vida y literatura son dos conceptos interdependientes porque son funciones intercambiables del sistema-realidad. Por lo tanto, el título de la novela, *Rayuela*, no es simplemente un título con valoración simbólica, sino que toma parte activamente en los acontecimientos narrados como si fuera otro personaje. Consecuentemente, queda claro que no puede referirse metafóricamente a la búsqueda filosófica y a la exploración de la realidad que se dan constantemente en la novela, sin aludir al menos parcialmente al desarrollo de la teoría literaria que se da de manera muy evidente en las *Morellianas*. La rayuela, entonces, es un símbolo global, total y por lo tanto sistémico, porque resume en sí la verdadera esencia y el significado más profundo de la novela, cuyo propósito fundamental es revolucionar tanto la concepción de la realidad, subrayando su característica sistémica, como la literatura, que es espejo de la realidad. La característica simbólica y sistémica de la rayuela se da de manera muy evidente (si bien implícitamente), en un pasaje del capítulo 116 ya mencionado anteriormente. Antes de citar nuevamente el pasaje, cabe recordar que todo el juego de la rayuela depende fundamente de un dibujo, es decir, de una figura, que los jugadores trazan en el suelo. En el capítulo 116 Morelli, denunciando la necesidad de empezar a utilizar nuevos métodos para la creación de la novela, sugiere empezar a valerse del término “figura” en vez de “imagen”: “Morelli añade: “Acostumbrarse a emplear el término *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones.”⁴³⁸ Para analizar las implicaciones filo-literarias de la afirmación de Morelli me parece interesante referir las definiciones, respectivamente, de los términos “figura” e “imagen” según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner:

Figura [...] 1 f. Distribución peculiar de la materia que constituye cada cuerpo, por la cual es distinguible por la vista o el tacto de otros de la misma materia, color, etc. **Imagen** [...] 1 f. Representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura, etc. Particularmente, de una persona. Específicamente, de Dios, la Virgen, o los Santos. Figura de un objeto formada en un espejo, una pantalla, la

⁴³⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 659.

retina del ojo, una placa fotográfica, etc., por los rayos de luz o de otra clase que parten del objeto. Esa misma figura recibida en la mente a través del ojo.⁴³⁹

Aunque el diccionario emplea la palabra *dibujo* para explicar el término *imagen* y no para definir el término *figura*, y si bien sucesivamente presenta los vocablos *figura* e *imagen* como sinónimos dentro del contexto de utilización cotidiano, no cabe duda de que las definiciones de los dos términos antes citadas sean muy diferentes entre sí. De hecho, mientras el término *figura* remite claramente a una característica intrínseca e inherente a la materia, por indicar la disposición espacial de los elementos que la componen, el término *imagen* se refiere a una construcción artificial de la realidad que los individuos realizamos basándonos en nuestras percepciones y en la proyección mental que tenemos de la misma, es decir, “esa misma figura recibida en la mente a través del ojo”. En realidad, la diferencia entre los dos términos es muy sutil; sin embargo, si se consideran el discurso de Morelli que aparece en el capítulo 116 y el título de la novela, dichas diferencias adquieren un papel muy importante por lo que se refiere al significado profundo de la novela. En efecto, al trazar el tablado de la rayuela en el suelo es mucho más probable que empleemos el término *figura* para referirnos a nuestro dibujo y no, la palabra *imagen*. Si bien es cierto que, dependiendo de la persona, cada dibujo de la *rayuela* es diferente, al mismo tiempo siempre presenta la misma estructura, los mismos números y el juego se juega respetando siempre las mismas reglas. En otras palabras, la rayuela es una realidad y no, una fotografía, un cuadro, un objeto inanimado. De hecho, aun presentando unas características fijas como sus reglas o la necesaria presencia del dibujo, al mismo tiempo asume características diferentes en los diversos países donde se juega y según la creatividad de la persona que dibuja el tablado en el suelo. Por lo tanto, cuando Morelli denuncia la necesidad de acostumbrarse a emplear el término *figura* con respecto a las obras literarias, alude precisamente a la característica real y dinámica del término *figura*, que se refiere a las cosas tal como son, a su esencia y no, a su representación. Entonces resulta evidente que el problema filosófico de acercarse a la realidad aprendiendo a respetar su estructura sistémica se ve entrelazado indisolublemente, en la obra, con la problemática literaria. El autor es consciente de las dificultades de dicha tarea, porque si bien en el capítulo 116 Morelli subraya la necesidad de empezar a emplear el término

⁴³⁹ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.

figura en vez de *imagen*, en el capítulo 109 se pone en evidencia que Morelli, en uno de sus textos, tratando de excusar sus discordancias narrativas, afirma que la vida de los demás es, para nosotros, una fotografía (es decir una imagen), cuya esencia nunca podremos entender por completo:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que las vidas de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tal sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablen de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo.⁴⁴⁰

Nótese que, en este pasaje, a través de la auto-crítica de Morelli, Cortázar se auto-critica a sí mismo en la medida en que critica sus obras, y se pone al mismo nivel de sus lectores demostrando ser particularmente modesto. De hecho, mediante la reflexión de Morelli, admite ser el primero en tener dificultades a descubrir, alcanzar y aceptar la esencia de la realidad, puesto que, tal como nos pasa casi siempre a todos los individuos, no puede evitar de considerar la vida de los otros como una fotografía (¡la imagen de la cual habla Morelli!), es decir algo estático, fijo y eterno, en vez de considerarla como si fuera una película, o sea una entidad que cambia constantemente. Es significativo, al respecto, que el hecho de considerar la vida de los demás como una fotografía sea la causa de las “incoherencias literarias” que supuestamente caracterizan las obras de Morelli. Parece que Cortázar quiere poner nuevamente en evidencia que el hecho de privilegiar una entidad fija a una entidad que cambia y se renueva nos aleja gradualmente del verdadero sentido de la realidad y por lo tanto, como las dos son intercambiables, del verdadero propósito de la obra literaria. Al respecto no me parece casual que en el artículo intitulado *Eros Ludens: Games, Love and Humor in Hopscotch* que se encuentra en la obra *The Final Island*, Saúl Yúrkievich afirme que el título de la novela alude claramente al hecho de que sólo los inocentes (es decir los niños que juegan a la rayuela, la Maga y los locos) pueden verdaderamente entender el sentido y la estructura de la realidad. En otras

⁴⁴⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 646.

palabras, sólo ellos pueden descubrir la verdadera esencia de la realidad alcanzando la última casilla de la rayuela:

The rectangle of the game, equivalent to the earth, represents the atrium; the transept, originally in seven parts (the days of the week of the celestial spheres) unfolds through the nave to end in the half-moon paradise of the apse. According to the text only the simple -la Maga, children or madmen- installed without knowing it in innocent plenitude, those who perceive elemental truth directly by non-speculative identification, through precodified, precategory, prelogical contact with sensible concretion in its supreme immediacy, only those who possess that knowledge by sympathetic consubstantiation, those who exist without knowing it, maintain the ability to overcome all the obstacles of the stormy course that hopscotch imposes. Only they have access to the sacred zone, to the kibbutz of desire, to completion, to plenitude of contact with the axial.⁴⁴¹

Tal como resulta evidente en este pasaje, mientras Cortázar, a través de los textos de Morelli y de la percepción de los textos de Morelli por parte de Oliveira, declara tener dificultades a desprenderse de sus prejuicios y a alcanzar *el kibbutz del deseo* (es decir, la esencia de la realidad), tanto en sus obras, como en su vida, al mismo tiempo ve en la inocencia de los niños, en la ingenuidad de la Maga y en la locura unas vías para entender y aceptar la realidad en su totalidad. El juego de la rayuela, entonces, representa simbólicamente la dimensión real, tal como la novela, que, significativamente, lleva el mismo nombre, representa la dimensión literaria. Ambas dimensiones se ven entrelazadas a nivel metafórico por el título que constituye un verdadero y propio puente entre la vida y la literatura, tal como el juego de la rayuela es un puente hacia la “solidaridad cósmica”, según la definición de Saúl Yurkievich que se encuentra en el artículo antes citado :

The game absolves one from the restrictions of the empirically real and, on transporting one to a different space and time and restoring a community apart within a separate domain, it makes possible an extraordinary contact with reality. [...] When it takes on the weight of metaphorical richness and symbolic plenitude, as it does in Hopscotch, it becomes a link between esthetic, mystic -

⁴⁴¹ Saúl Yurkievich, *Eros Ludens: Games, Love and Humor in Hopscotch*, en Jaime Alazraki, Ivar Ivask (Editors), *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Ciudad desconocida, University of Oklahoma Press, 1978, ob. cit., p. 97

which is to say, allogical or analogical- and playful perception. The game is converted into a bridge to cosmic solidarity.⁴⁴²

En este sentido, entonces, el juego infantil de la rayuela conecta la dimensión concreta con la dimensión abstracta, representa el vínculo entre lo racional y lo instintivo, entre la ciencia y el arte. Parece que Cortázar quiere sugerir al lector la necesidad de trazar una relación entre los ideales y los acontecimientos cotidianos, si no existe el riesgo de confiar excesivamente en la razón (un rasgo característico de la sociedad burguesa a finales del siglo XIX) o, contrariamente, de confiar exageradamente en el poder de abstracción del arte, de la literatura y de la filosofía, sin lograr conectar el discurso metafísico con la realidad corriente. En otras palabras, escogiendo el título *Rayuela* para su novela, Cortázar sugiere la posibilidad de volver a considerar tanto la realidad como la expresión literaria (que, como he tratado de demostrar en los capítulos precedentes, son indisolublemente ligadas por ser la una espejo de la otra) desde el punto de vista de un niño inocente, que, en vez de preocuparse por el progreso científico o por descubrir las razones de nuestra existencia, simplemente se concentra en la experiencia vital y en lo contingente. Es interesante notar que, en la obra *Idee Perfette* también los terapeutas sistémicos Cecchin y Apolloni sugieren lo mismo, con respecto al contexto psicoterápico, indicando la facultad de abstracción de la mente humana como potencialmente dañina:

In questi e molti altri ambiti sembra che la capacità creativa umana di astrazione e di simbolizzazione rechi più danno che vantaggio, e ciò potrebbe indurre a pensare che, per valutare correttamente la realtà, sarebbe meglio concentrarsi esclusivamente sull'esperienza sensoriale diretta senza una "formalizzazione" degli eventi. Per fare ciò sarebbe necessario, come dicono i maestri orientali, "guardare il mondo con gli occhi di un bambino", "arrestare il dialogo interno", e cioè rinunciare alla rima ricrusione dell'essere umano: usare il linguaggio per descrivere ciò che egli distingue.⁴⁴³

Además, tal como Cortázar en *Rayuela* critica no sólo a la sociedad, sino también y sobre todo a sí mismo, por abandonarse demasiado a sus reflexiones filosóficas (actitud particularmente evidente en Horacio Oliveira), también Cecchin, en un trabajo que se publicó anteriormente a *Idee Perfette* subrayó el hecho de que los prejuicios del terapeuta

⁴⁴² *Ibid.*, p.100.

⁴⁴³ Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee Perfette*, ob. cit., p. 45.

jueguen un papel fundamental durante la psicoterapia y afectan inevitablemente los resultados de la misma:

Rosenthal già nel 1966 aveva dimostrato ampiamente che le categorie di classificazione di giudizio degli insegnanti nei riguardi degli allievi (ad esempio intelligente o poco dotato) precedono assolutamente la rilevazione dei dati che dovrebbero confermarle. Bandler e Grinder (1979) dimostrarono che la maggior parte degli psicoterapeuti si imbattono nel mondo terapeutico senza distinguere tra la loro esperienza sensoriale e le astrazioni che essi creano. Più recentemente Cecchin, Lane e Ray (1996) evidenziano come la psicoterapia sia assolutamente condizionata dai pregiudizi dei terapeuti.⁴⁴⁴

El personaje principal de *Rayuela*, Horacio Oliveira, intuye la necesidad de conectar sus pensamientos y sus reflexiones filosóficas con su realidad cotidiana, y es precisamente por esta razón que la Maga y su ingenuidad le fascinan tanto: gracias a su espontaneidad, a su sencillez y a su naturalidad la Maga acepta la vida en todos sus aspectos, sin apoyarse en la tecnología, en la razón o en la ciencia y sin perderse en lucubraciones filosóficas abstractas e inútiles para afrontar los acontecimientos cotidianos. Sin embargo, encarnando Oliveira todas las características del hombre posmoderno, al final no logra realizar su sueño de alcanzar la “casilla número 9” de la rayuela es decir, no consigue aplicar sus reflexiones a la realidad corriente para cambiar su vida, aunque haya renunciado a confiar en los ideales, tal como demuestra la siguiente afirmación de Malva E. Filer que se encuentra en el artículo *La búsqueda de autenticidad* que es parte de la obra *Homenaje a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra*:

El análisis de cada acto, la sospecha permanente de inautenticidad, hacen que Oliveira renuncie a la lucha por ideales que, sin embargo, comparte. Prefiere gozar de la “máxima libertad y disponibilidad” que le confiere su condición de testigo. [...] Renunciar a la acción para tener mayor libertad de conciencia, para lograr una visión desprejuiciada, para alcanzar, tal vez, a penetrar intuitivamente lo que es esencial en la vida. Pero si, por una parte, sus esfuerzos por librarse de la sicología de burgués porteño no arecen muy exitosos, tampoco el negativismo paralizante en el que está anclado le permite encontrar dirección o meta alguna. Vaciado de posibilidades por decisión propia, sólo le queda la autodestrucción, la

⁴⁴⁴ *Ibídem.*

cual realiza metódicamente por medio de un determinado y despiadado hundirse en las tinieblas.⁴⁴⁵

En este sentido, la muerte del pequeño Rocamadour que ocurre en el capítulo 28 de la novela y la descripción de la condena a muerte de dos niños, uno de once y el otro de diez años, el capítulo 117 no representan solamente el hecho de que la sociedad decida cuando tiene que terminar la época de la infancia, sino que también simbolizan metafóricamente la pérdida, por parte de los individuos, de esas cualidades típicas de los niños que les permiten estar constantemente en contacto con la realidad y con su entorno. Véase, al respecto, las siguientes afirmaciones de Richard L. Browning que aparece en el ensayo *Childhood and the Nation in Latin American Literature*:

A dead Rocamadour symbolizes the height of passivity and incorruptibility -he was a being who had not yet learned to communicate at more than the elemental level of wails and contented gurgling- and it is to him that all the revolutionary literary teachings of Morelli and the implicit author of *Rayuela* are directed. Rocamadour is the subaltern possessed by the intellectual, educated by him; he is the absence, so to speak, which is to be filled. [...] Chapter 117, with its news item about a death sentence handed down in the case of a child who has committed a crime, emphasizes how the end of childhood, the end of its perceived innocence, is dictated by the greater society.⁴⁴⁶

Para utilizar la expresión de Cecchin, la muerte de Rocamadour y el capítulo 117 representan la pérdida, por parte de Oliveira y por parte del hombre posmoderno, del vínculo psicológico fundamental con su propia experiencia sensorial. Oliveira entiende la necesidad de trazar una relación entre sus pensamientos y sus sensaciones, pero no lo logra por completo. Al respecto no me parece casual que, justo después de la muerte de Rocamadour, la Maga desaparezca por completo de la vida de Oliveira: el hecho de que la Maga decida dejarle a Horacio definitivamente y desvanezca de la narración simboliza una ruptura definitiva entre el mundo metafísico de Oliveira y su realidad cotidiana. En efecto era la Maga, a través de su personalidad y de su hijo pequeño, que le ayudaba a Oliveira a no perder el contacto con la realidad corriente, exigiendo que tomara parte en los pequeños hechos rutinarios que el filósofo Oliveira a veces despreciaba

⁴⁴⁵ Malva E. Filer, *La búsqueda de autenticidad*, en AA.VV., Helmy F. Giacomani (Editor), *Homenaje a Julio Cortázar*, Madrid, Las Américas, 1972, p. 203.

⁴⁴⁶ Richard L. Browning, *Childhood and the Nation in Latin American Literature*, New York, Peter Lang, 2001, p. 122-129.

profundamente. En este sentido, la carta de la Maga a Rocamadour, que se encuentra en el capítulo 32, representa el dolor de un aparentemente cínico Cortázar, disfrazado de Oliveira, por haber perdido el contacto con su propio ser infantil, es decir, por haber perdido la posibilidad de conectar con la auténtica esencia de la realidad:

Horacio tiene razón, no me importa nada de ti a veces, y creo que eso me lo agradecerás un día cuando comprendas, cuando veas que valía la pena que yo fuera como soy. Pero lloro lo mismo, Rocamadour, y te escribo esta carta porque no sé, porque a lo mejor me equivoco, porque a lo mejor soy mala o estoy enferma o un poco idiota, no mucho, un poco pero eso es terrible, la sola idea me da cólicos, tengo completamente metidos para adentro los dedos de los pies, voy a reventar los zapatos si no me los saco, y te quiero tanto, Rocamadour, bebé Rocamadour, dientecito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete...⁴⁴⁷

No es casual que la carta a Rocamadour, la única expresión de profunda ternura hacia el niño que se da en toda la novela, la escriba la Maga. De hecho, la Maga no es solamente la madre de Rocamadour, sino también, como se ha visto, el personaje de la novela que sigue confiando en sus propias percepciones, que acepta la realidad en todas sus manifestaciones y que logra afrontar la vida gracias a su pureza e ingenuidad. Si bien es cierto que esa carta muy larga es fundamentalmente un desahogo de la mujer, y no obstante presente unas expresiones que emplean casi exclusivamente las madres al hablar con sus hijos, sin embargo pone en evidencia muy claramente una sensación de nostalgia hacia la infancia y le conmueve profundamente al lector con su tono a la vez triste y sombrío. Al respecto me parece muy significativa otra observación de Browning, según la cual Rocamadour representa en la novela al lector pasivo, y por lo tanto *tiene que* morir, para que de sus cenizas pueda resucitar otro tipo de lector, un lector activo, responsable, creativo que contribuya significativamente al desarrollo de la narración, construyendo la novela mientras va leyéndola:

Cortázar, apparently following the precepts of Morelli, attempts to sacrifice the “passive reader” and create a “reader accomplice”; and, in that reader-accomplice, whatever is achieved by the author is repeated and magnified. In order to create this reader, it is necessary to transport him or her to the author’s own time or age, and contribute to his “mutation”, and to his education as an accomplice. [...] The

⁴⁴⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 338.

reader Rocamadour is likely killed, therefore, and resuscitated outside of the text through the work that creates, or re-educates the child in the reader.⁴⁴⁸

Según mi parecer, el papel desarrollado por Rocamadour en la novela no es solamente el de personificar el lector pasivo, porque si así fuera, no se podría justificar el tono melancólico y particularmente emocionante de la carta dirigida al niño en el capítulo 32. Personalmente creo que, si por un lado, por lo que se refiere al significado filosófico de *Rayuela*, la muerte de Rocamadour simboliza la ruptura de la relación entre la capacidad de razonar de los individuos y sus percepciones intuitivas e inmediatas, desde un punto de vista literario, por lo que se refiere a la recepción de la obra por parte de los lectores, representa la necesidad de deshacerse de un lector-espectador despreocupado, subrayando el hecho de que, para revolucionar la obra literaria, sea indispensable involucrar también al lector. El lector debe abandonar su papel de receptor inerte y apático y asumir un rol activo en la construcción de la narración. Tal como hace notar Cecchin en una entrevista de John Soderlund intitulada significativamente *Prejudiced about prejudice*, la realidad es el sistema que observamos, y tenemos que considerarla como un sistema relacional (es decir, como un sistema que se basa en las relaciones entre los elementos que lo componen); sin embargo, de acuerdo con la segunda cibernética, en el momento en que empezamos a observar nos volvemos parte del sistema, las cosas empiezan a cambiar, lo que significa que, al observar, es imposible permanecer neutral:

The main point is moving from watching the system like an object, where the observer is not part of it. You observe some reality and the reality is the system you observe. The whole question is to watch the human system as a relational system. But the moment you observe, you are not aware that observing is also changing something. This is a big revolution, somehow. [...] It is impossible to be neutral. You always have some opinions about what is going on and your opinions are going to have an influence. [...] You think that what you observe is there. But we find what we look for. The recent change in the recent five or 10 years is that there is the realisation that there is no reality to discover. You are not discovering the reality, you are inventing the reality.⁴⁴⁹

Si confrontamos la afirmación de Cecchin, con la intención filo-literaria de Cortázar, resulta evidente el paralelismo entre el papel que todos los individuos desarrollamos al

⁴⁴⁸Richard L. Browning, *Childhood and the Nation in Latin American Literature*, ob. cit., p. 118.

⁴⁴⁹Gianfranco Cecchin, John Soderlund, *Prejudiced about prejudice*, <http://www.newtherapist.com/cecchin.html>, 15/09/2004, p.2-3.

observar un sistema (es decir, tanto los terapeutas como los pacientes) y el papel del lector activo de *Rayuela*: al otorgarle al lector un rol dinámico, Cortázar le pide indirectamente que exprese sus opiniones sobre la obra, en vez de ocultarlas como en el caso del lector pasivo. Como al observar el sistema-novela es imposible ser neutral, y dado que las opiniones del lector siempre afectan de alguna manera la obra que está leyendo, Cortázar incita al lector para que éste dé voz a sus impresiones y para que, sucesivamente, éstas entren a hacer parte del sistema-novela. Puede que cuando escribió *Rayuela* Cortázar fuera consciente de los principios a la base del construccionismo social, de la teoría de los sistemas y de la segunda cibernética, o puede que los desconociera. Sin embargo, a través de *Rayuela*, nos comunica que también en el contexto literario tiene que darse la revolución que ya se dio en los ámbitos científico y social, y por lo tanto, pidiendo la ayuda del lector para la construcción de la novela, nos comunica precisamente lo que afirma Cecchin en su entrevista: no hay una realidad que la literatura pueda o quiera revelar. El escritor, tal como el lector, no descubre la realidad, sino que la inventa. Y dado que la realidad es el producto de la interacción entre los individuos que, al relacionarse, construyen sus narraciones⁴⁵⁰, Cortázar le pide al lector pensar juntos, dialogar juntos y fantasear juntos para que el proceso literario nunca termine, y para que siempre pueda añadirse algo al discurso narrativo. De ahí también la idea de puente sugerida tanto por el título de la novela, como por el niño Rocamadour; parece que Cortázar quiere sugerir tanto a sí mismo, como al lector que, para intentar descubrir y ponernos en contacto con la esencia de la realidad y el verdadero sentido de la literatura, los individuos tenemos primero que perder nuestra arrogancia, empezar a dudar de nuestros prejuicios (para parafrasear el título de la entrevista a Cecchin), y abandonar cualquiera presunción de entender el sentido de las cosas, recuperando la actitud abierta e ingenua que caracterizó nuestra infancia y los juegos de esa época. Véase, al respecto, la siguiente afirmación de Richard Browning:

Although the real child in *Rayuela* is seen as a burden due to his excretions, his need to be fed and the other responsibilities brought upon the adults by his presence, there is also talk of paradise and the child in the novel; and, this child that is found in paradise is not understood by others (at least not by the members

⁴⁵⁰ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, ob. cit.

of the Club, as la Maga says in chapter thirty-two), but is a bridge between the world of reason and the world of innocence and purity.⁴⁵¹

Si el niño en particular, y la infancia en general son el puente entre el mundo de la razón y el mundo de la pureza y de la inocencia, queda claro que la rayuela representa la estructura de dicho puente, la base para pasar de un lado a otro sin preocuparse demasiado de la dirección porque, aunque el objetivo ideal es lo de alcanzar la última casilla (es decir, descubrir la esencia de la realidad), lo más importante es jugar. De hecho, el juego para Cortázar es un elemento muy importante que se da a menudo en la novela, tal como observa Andrés Amorós: “El juego es mencionado repetidas veces. Lo ven Horacio y la Maga, en sus paseos de enamorados, sin rumbo fijo, por las calles de París [...]. Su amor queda identificado con la rayuela [...]. [...]. La reflexión de Morelli, situado ante la muerte, se une también a la de juego [...]. [...]. En el patio del manicomio también está dibujada [...].”⁴⁵² Nótese el hecho de que el juego de la rayuela no sólo aparezca frecuentemente en la novela, sino que también esté presente en todos los puntos claves de la narración: al desarrollarse la historia de amor entre la Maga y Oliveira, cuando Morelli está a punto de morir, en la esperanza de la Maga de alcanzar la última casilla, en el manicomio, donde a los locos les encanta jugar y en el momento en que Horacio se extraña de la realidad y juega a la rayuela desde la ventana de su habitación en la clínica. La presencia constante de la rayuela en los puntos fundamentales de la novela es un aspecto particularmente significativo porque pone en evidencia el hecho de que, para el autor, no importa lo que pase, siempre se tiene que jugar, es decir vivir, afrontando los acontecimientos reales con cierta dosis de ironía y de humor. En efecto, tal como explicó el autor mismo durante una entrevista, al principio había pensado en otro título para la novela que eventualmente se llamaría *Rayuela*. Cortázar había considerado titular su obra *mandala*, que es un dibujo protagonista de los recorridos espirituales de los individuos en algunos países orientales. Sin embargo, al final, el escritor argentino escogió el título *Rayuela* porque, como él mismo declara, también ese juego infantil observa algunas reglas fundamentales que son parte de un preciso ritual:

⁴⁵¹ Richard L. Browning, *Childhood and the Nation in Latin American Literature*, ob. cit., p. 127.

⁴⁵² Andrés Amorós, *Introducción*, en Julio Cortázar, *Rayuela*, ob. cit., p. 75.

Así se lo explicó a Luis Harss: “Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver la cantidad de mandala indios y japoneses (...) suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas -como la rayuela- en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina -y en Francia- muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenidos de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión.”⁴⁵³

Según mi parecer la razón por la cual Cortázar escogió titular su novela *Rayuela* se debe al hecho de que el escritor quiera denunciar la necesidad de afrontar la vida y la realidad cotidiana con cierto sentido lúdico y humorístico, para que aprendamos a respetar ciertas reglas básicas, a tomarnos nuestras responsabilidades, y al mismo tiempo para que nos acostumbremos a transgredirlas y a modificar el juego cuando dichas reglas se convierten en unas limitaciones inaguantables. El mismo principio tendría que aplicarse a la producción y al análisis de la obra literaria: si bien es cierto que los lectores tenemos que respetar las reglas del *Tablero* para leer la novela, al mismo tiempo es cierto que también podemos escoger leerla según el orden que más nos llama la atención. En este sentido Cortázar sugiere también la idea de la responsabilidad creativa del lector al leer la obra, tal como el escritor tiene la responsabilidad de guiarle al lector en el laberinto de la narración. Me parece significativa, al respecto, una divertida afirmación de Cecchin que se encuentra en la entrevista antes citada, que pone en evidencia el hecho de que, al observar la realidad, los individuos (y por lo tanto también los psicólogos) siempre tenemos puestas unas “gafas”, es decir unos prejuicios, que afectan inevitablemente nuestra interpretación de los hechos, que nosotros cambiamos a cada rato, y que, no obstante, es necesario tener:

We can say we have some eyeglasses through which we look at reality. But we organise our eyeglasses continuously. You can see through the eyeglasses of systemic theory, through eyeglasses of psychoanalysis, of social constructionism.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 74.

It is true that glasses decide your reality. So we should be aware what glasses are you wearing all the time, which ones do you like the best. [...] We have to have prejudices just to look at reality. But we should be aware they are prejudices. It is dangerous when you become too loyal to your prejudice when things don't work. You become a fanatic.⁴⁵⁴

Con *Rayuela* Cortázar trata de descubrir y poner en evidencia tanto los prejuicios filosóficos (de los cuales habla Cecchin) como los prejuicios literarios de sus lectores, pero sin tener la intención de destruirlos (él mismo declaró durante la entrevista con González Bermejo: “Hay que tener cuidado de no verme demasiado “terrorista””⁴⁵⁵), porque su verdadero objetivo es ayudarle a los lectores a ser conscientes de sus ofuscaciones y a eliminar las que ya no les sirven. El escritor mismo abandona la presunción de creer no tener prejuicios, y por lo tanto deja de lado la pretensión de enseñarle algo al lector de *Rayuela*, pidiéndole que le ayude a crear la novela. Y, paradójicamente, mediante *Rayuela* Cortázar logra enseñarle muchísimo a sus lectores, en la medida en que se acerca verdaderamente a la comprensión de la esencia de la realidad y de la esencia de la literatura: destruyendo los mitos del escritor-guru, de la novela-Biblia y del lector pasivo, Cortázar propone otro modelo de construcción y análisis de la obra, un modelo fundamentalmente sistémico y narrativo, porque depende de la colaboración activa entre lector y escritor que crean una obra cuyos elementos son todos interdependientes. Cortázar les enseña así a sus lectores a confiar en sus percepciones inmediatas e instintivas y a utilizarlas para crear una narración útil para la realidad concreta corriente y también para la realidad literaria de aquel momento, para que lo real nunca termine, para que todo se resuelva en el sistema de la *Rayuela*, dentro del cual podemos seguir contando las casillas al infinito.

⁴⁵⁴ Gianfranco Cecchin, John Soderlund, *Prejudiced about prejudice*, <http://www.newtherapist.com/cecchin.html>, 15/09/2004, p. 6.

⁴⁵⁵ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ob. cit., p. 64.

CONCLUSIONES

Desde el origen de la época postmoderna hasta hoy las obras de Julio Cortázar siempre han sido representativas de los efectos filosóficos y culturales que la revolución posmoderna en los ámbitos científico, tecnológico, artístico y literario produjo en la sociedad occidental. En el ámbito argentino, en particular, dichos cambios se dieron contemporáneamente a la represión ideológica (y no sólo) de la dictadura, lo cual contribuyó a empeorar el malestar filo-psicológico de los artistas y escritores, que ya desde hace unos diez años iban expresando un sentimiento insondable de descolocación filosófica, un malestar indefinido y una profunda sensación de pérdida del ser en un mundo anónimo, caracterizado por un progreso tecnológico extremadamente rápido y por un difuso tedio intelectual. Julio Cortázar fue el escritor que captó todos los aspectos, aun los más recónditos, de los efectos intelectuales, culturales, filosóficos y políticos que la época posmoderna produjo en la sociedad. Por esta razón se le puede considerar a Cortázar como uno de los escritores posmodernos más representativos. Como intenté demostrar en este trabajo Cortázar es, a la vez, disidente y original, nostálgico y actual, fantástico y real, poeta, prosista, ensayista y una importante figura política. En otras palabras, a través de sus obras y de sus experiencias de vida Julio Cortázar demostró ser no sólo un escritor completo, sino también un hombre completo. Con su empeño artístico, literario y humano se enfrenta con diferentes tipos de temáticas: intelectuales, poéticas, sociales y políticas. Por lo tanto su producción literaria puede considerarse completa porque humana, en el sentido de que refleja de forma eficaz y poética al mismo tiempo todas las complejidades que caracterizan la dimensión real y al ser humano. Con su producción cuentística y novelística Julio Cortázar revolucionó el panorama literario de su época, reflejando así las nuevas perspectivas filosóficas y psicológicas que iban formándose en aquellos años. La nueva concepción de la dimensión real como sistémica y circular y no como lineal y estática no sólo se ve representada literariamente en los cuentos cortazarianos de una manera genial a través de la co-existencia de lo real y lo fantástico, sino que también expresa sutilmente el anhelo personal del autor hacia la construcción de un nuevo mundo intelectual, hacia la renovación de las propuestas filosóficas antecedentes, y hacia una búsqueda de nuevas opciones literarias diferentes de

las modernas. Julio Cortázar es un escritor que habló de todo y escribió de todo; en este sentido sus obras pueden considerarse representativas del conjunto de su obra literaria, porque engloban en sí tópicos, situaciones, personajes y sensaciones muy diferentes, son un arco-iris de opciones filo-literarias, de imágenes oníricas, de atmósferas increíbles. La estructura cerrada y abierta de los cuentos cortazarianos y los diferentes elementos funcionales a la narración representan una sugerencia fundamental para la construcción de una nueva óptica literaria y para la exploración de todas las posibilidades expresivas del lenguaje. Las novelas y cuentos cortazarianos reflejan la necesidad literaria posmoderna de adaptarse a una nueva visión de la realidad, más completa porque sistémica y circular, puesto que la dimensión real es la protagonista indiscutible de toda producción literaria, como también constituye la base conceptual para la creación de cuentos y novelas maravillosas. La coexistencia de la dimensión fantástica y de la real en los cuentos de Julio Cortázar y la estructura a la vez abierta y cerrada de *Rayuela* son unas metáforas relativas a la posibilidad de reproducir en ámbito literario la plenitud de lo real recursivo, sistémico y circular. Tal como dijo Luisa Valenzuela, si escribir significa estructurar metáforas, ser escritor es una manera de ver el mundo.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Declaración recogida durante una conferencia sobre las obras de Luisa Valenzuela Cà Foscari, Venezia, 20/02/2007.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JULIO CORTÁZAR:

La bibliografía de Julio Cortázar se da en orden cronológico de publicación. Las fechas presentes en esta bibliografía son las de las obras consultadas.

Cuentos

Julio Cortázar, *Bestiario*, [1951] Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.

Julio Cortázar, *Final del juego*, [1956] Barcelona, Ediciones B. (libro de bolsillo), 1987.

Julio Cortázar, *Las armas secretas*, [1959] Madrid, Alfaguara, 1982.

Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, [1962] Barcelona, EDHASA, 1974.

Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, [1966] Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

Julio Cortázar, *La isla a mediodía y otros relatos*, [1971] Barcelona, Salvat, 1971.

Julio Cortázar, *Octaedro*, [1974] Madrid, Alianza Editorial, 1974.

Julio Cortázar, *Alguien que anda por ahí*, [1977] Madrid, Alfaguara, 1977.

Julio Cortázar, *Un tal Lucas*, [1979] Madrid, Alfaguara, 1979.

Julio Cortázar, *Queremos tanto a Glenda*, [1980] Barcelona, Ediciones B. (libro de bolsillo), 1984.

Julio Cortázar, *Deshoras*, [1982] México, Nueva Imagen, 1982.

Julio Cortázar, *Cuentos. Edición de Saúl Yurkievich*, [1984] Barcelona Galaxia Gutemberg, 2003.

Novelas

Julio Cortázar, *Los premios*, [1960] Madrid, Alfaguara, 1983.

Julio Cortázar, *Rayuela*, [1963] Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Sudamericana / Planeta, 1989.

Julio Cortázar, *Rayuela*, [1963] Madrid, Cátedra, 2008.

Julio Cortázar, *62/Modelo para armar*, [1968] Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, [1973] Barcelona, Edhasa, 1977.

Julio Cortázar, Carol Dunlop, *Los astronautas de la cosmopista*, [1983] México, Nueva Imagen, 1984.

Julio Cortázar, *Divertimento*, [1986] Madrid, Alfaguara, 1986.

Julio Cortázar, *El examen*, [1986] Madrid, Alfaguara, 1987.

Julio Cortázar, *Diario de Andrés Fava*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

Ensayos y otros

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I.*, [1967] Madrid, Siglo XXI Editores S.A., 1974.

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo II.*, [1967] Madrid, Siglo XXI Editores S.A., 1974.

Julio Cortázar, *El libro de poemas, pameos y meopas*, [1971] Barcelona, OCNOS, Editorial de Sivera, 1971.

Julio Cortázar, *La prosa del observatorio*, [1972] Barcelona, Editorial Lumen, 1972.

Julio Cortázar, *Territorios*, [1978] México, Siglo XXI, 1978.

Julio Cortázar, *Nicaragua tan violentamente dulce*, [1983] Managua, Nueva Nicaragua, 1983.

Julio Cortázar, *Último round*, [1969] Madrid, Siglo XXI, 1982.

Julio Cortázar, *Argentina, años de alambradas culturales*. Edición de Saúl Yurkievich, [1984] Barcelona, Muchnik, 1984.

Julio Cortázar, *Pameos, meopas y prosemas*, [1984] Barcelona, Muchnik, 1984.

Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, [1984] México, Nueva Imagen, 1984.

Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, [1984] Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

Julio Cortázar, *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Julio Cortázar, *Adiós Robinson y otras piezas breves*, [1995] Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

Julio Cortázar, *Obra crítica/I*, Saúl Yurkievich (Editor), Madrid, Alfaguara, 2005.

Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Aurora Bernárdez (Editor), Buenos Aires, Alfaguara, 2009.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

AA.VV., Dulce María Zúñiga (coordinadora), *El mundo Cortázar*, Guadalajara (Jalisco), Universidad de Guadalajara, 2006.

AA.VV., *Explicación de textos literarios*, Sacramento, Department of Foreign Languages, California State University, 2003-2004.

AA.VV., *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

AA.VV., Pedro Lastra (Editor), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981.

AA.VV., Helmy F. Giacomani (Editor), *Homenaje a Julio Cortázar*, Madrid, Las Américas, 1972.

AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.

AA.VV., *Queremos tanto a Julio*, Ciudad desconocida, Editorial Nueva Nicaragua, 1984.

Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Jaime Alazraki, Ivar Ivask (Editors), *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Ciudad desconocida, University of Oklahoma Press, 1978.

Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, New York, Cambridge University Press, 1998.

Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, Guadalajara (Jalisco), Universidad de Guadalajara, 2002.

Arturo Azuela, *La mar de utopías. Ensayos sobre Julio Cortázar, Juan Rulfo, Ernesto Sabato*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericano I.C.I. 4, 1991.

Robert Brody, *Julio Cortázar: Rayuela*, London, Grant & Cutler, 1976.

Richard L. Browning, *Childhood and the Nation in Latin American Literature*, New York, Peter Lang, 2001.

Rosalba Campa, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini, 1978.

Abelardo Castillo, *Las armas secretas*,
http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/incastillo.htm?200710, 10/01/2007.

Estela Cédola, *Cortázar: El escritor y sus contextos*, Buenos Aires, Edicial, 1994.

Alfredo Cremanti, *Esbozo de una pasión*,
<http://www.salvador.edu.ar/gramma/2/ua1-7-gramma-01-01-13.htm>, 23/01/2007.

Julia Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988.

Antonella De Laurentiis, *Julio Cortázar, il tempo e la sua rappresentazione*, Roma, Aracne, 2005.

Graciela De Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Mignon Domínguez, *Cartas desconocidas de Julio Cortázar, 1939-1945*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

Elia Eisterer Barceló, *La inquietante familiaridad: El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*, Wilhelmsfeld, gottfried egert verlag, 1999.

Rosario Ferré, *El romántico en su observatorio*, Hato Rey, Puerto Rico, Literal, 1990.

Malva Filer, *Los mundos de Julio Cortázar*, New Cork, Las Américas, 1970.

Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, New York, Vintage Books, 2010.

Haydée Fresca, María Hortensia Lacau, *Antología de literatura fantástica argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.

Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico: Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J. R. S. Editor, 1980.

Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim Diputació de Valencia, 2001.

Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la Otredad: Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1996.

Wiltrud Imo, *Julio Cortázar, poeta camaleón*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1984.

Wiltrud Imo, *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázar*, Frankfurt/Main, Haag und Herchen, 1981.

Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

Neil Larsen, *Julio Cortázar: New Readings*, New York, Cambridge University Press, 1998.

Susan Lohafer, *Creative and Critical Approaches to the Short Story*, New York, Edwin Mellen Press, 1997.

Roselio Llopiz, *Cuentos fantásticos*, La Habana, Instituto del libro, 1968.

Alfred MacAdam, *El individuo y el otro: Crítica de los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires, La Librería, 1971.

Alberto Manguel, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973.

Max Milner, *La fantasmagoria*, Bologna, il Mulino, 1989.

Juan Manuel Martins, *Cortázar: modelo para jugar*,
<http://argos.cucsh.udg.mx/13ene-mar00/13emartins.htm>, 4/12/2006.

Gabriella Menczel, *El llanto en los cuentos de Julio Cortázar*,
http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/28.htm, 22/01/2007.

Carmen de Mora, *Orientación de los gatos (apuntes para una poética)*, en AA.VV., *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol. 2, Madrid, Fundamentos, 1985.

Cristina Peri Rossi, *Julio Cortázar*, Barcelona, Omega, 2001.

Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un Surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.

Antonio Planells, *Cortázar, Metafísica y erotismo*, Madrid, Porrúa, 1979.

Alicia H. Puelo, *Cómo leer a Julio Cortázar*, Gijón, Júcar, 1990.

Joaquín Ray, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Península de bolsillo, 1974.

Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, TAURUS EDICIONES, 1987.

Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers and Others. The Short Stories of Julio Cortázar.*, New York, State University Press, Albany, 2004.

Dennis L. Seager, *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York, Peter Lang, 1991.

Peter Standish, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001.

Ilan Stavans, *Julio Cortázar, a Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1996.

José Vázquez Amaral, *The Contemporary Latin American Narrative*, N.Y., Las Américas Publishing, 1970.

Roberto Yahni, *70 años de narrativa argentina 1900/1970*, Madrid, Alianza n. 267, 1970.

Saúl Yurkievich, *Eros Ludens: Games, Love and Humor in Hopscotch*, en Jaime Alazraki, Ivar Ivask (Editors), *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Ciudad desconocida, University of Oklahoma Press, 1978.

Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa, 2004.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV., *Cultura Latinoamericana n.6*, Napoli, La città del Sole, 2004.

AA.VV., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad estatal Quinto Centenario. Ediciones Siruela, 1991.

AA. VV. *El Vox Mayor*, Bologna, Zanichelli/Bibliograf, 1989.

AA.VV., *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana. L'ultimo ottocento e il novecento*, Torino, UTET, 2000.

AA.VV., Rainer Warning (Editor), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

Giovanni Agnoloni, *La letteratura del fantastico*, Roma, Spazio Tre, 2004.

Marco Aime, *Il primo libro di antropologia*, Torino, Einaudi, 2008.

Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.

Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Lohlé – Lumen, 1998.

Mary G. Berg, *Obsesionado con Glenda. Cortázar, Quiroga, Poe*, en *Los ochenta mundos de Cortázar. Ensayos*, Madrid, Fernando Burgos, 1987.

Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Ludwig von Bertalanffy, *Teoria generale dei sistemi*, Milano, Mondadori, 2004.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Alianza/Emecé, 2006.

Jorge Luis Borges, *Borges y yo*,
<http://www.patriagrande.net/argentina/jorge.lui.borges.index.htm>, 12/02/2007.

Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Madrid, Alianza, 1976.

Jorge Luís Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Lynn Hoffman, Peggy Penn, *Milan Systemic Family Therapy*, New Cork, Basic Books, Inc., 1987.

José Antonio Bravo, *Lo Real Maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Paramo*, Lima, Editoriales Unidas, 1978.

André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.

André Breton, *Nadja*, Torino, Einaudi, 2007.

Mark Buchanan, *Nexus*, Milano, Mondadori, 2003.

Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Elias Canetti, *Auto da fé*, Milano, Adelphi, 2002.

Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

Yuriy Castelfranchi, *Heinz von Foerster, il cibernetico che inventò la realtà*, <http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/021005c.htm>, 22/06/20009.

Gianfranco Cecchin, Tiziano Apolloni, *Idee perfette*, Milano, Franco Angeli, 2003.

Gianfranco Cecchin, Gerry Lane, Wendel A. Ray, *Irreverencia*, Barcelona, Paidós Terapia Familiar, 2002.

Gianfranco Cecchin, John Soderlund, *Prejudiced about prejudice*, <http://www.newtherapist.com/cecchin.html>, 15/09/2004.

Camilo José Cela, *La Colmena*, Madrid, Espasa/Austra, 1997.

Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Emil Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, Milano, Adelphi, 1993.

Carlo M. Cipolla, *Tre storie extra vaganti*, Bologna, il Mulino, 1994.

Raymond Colle, *¿Qué es la "Teoría Cognitiva Sistémica de la Comunicación?"*, <http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/TCSCres.pdf>, 08/07/2009.

- Jaques Derrida, *El tiempo de una tesis*, Barcelona, Proyecto A, 1997.
- Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006.
- Umberto Eco, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani, 2001.
- Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2005.
- Heinz von Foerster, *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio, 1987.
- Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Milano, BUR, 2004.
- Tracy Hogg, *El secreto de educar niños seguros y felices*, Barcelona, RBA Libros, 2004.
- Aldous Huxley, *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, Milano, Mondadori, 1997.
- Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.
- Wolfgang Iser: *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore, John Hopkins, 1993.
- Bart Kosko, *La logica Fuzzy*, Milano, Baraldini, 1995.
- Jaques Lacan, *Mi enseñanza*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Jaques Lacan, *Seminario I*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2000.
- Jean François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Vittorio Marchis, *Smell: vizi e virtù nel mondo degli odori*, Torino, UTET, 2006.
- Danilo Marcondes de Souza Filho, *Filosofía del lenguaje y teoría crítica*, <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev29/areiza.htm>, 13/11/2009.
- María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.
- Jan Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971.
- Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.

- Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2000.
- Antonio Pagés Larraya, *Nace la novela argentina (1800-1900)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.
- Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico riopatense: Leopoldo Lugones*, Roma, Bulzoni editore, 1992.
- Leonardo Piasere, Piergiorgio Solinas, *Le culture della parentela e l'esogamia perfetta*, Roma, CISU, 1998.
- Massimo Piattelli Palmarini, *I linguaggi della scienza*, Milano, Mondadori, 2003.
- Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1992.
- Gerhard Plumpe, Niels Werber, *Literatur ist codierbar*, en Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1993.
- José Rodríguez de Rivera, *La teoría de sistemas del constructivismo comunicacional*, [http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases teor/episteme/epist_complex/sistemas teoria.htm](http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/episteme/epist_complex/sistemas_teoria.htm), 08/07/2009.
- José Saramago, *El hombre duplicado*, Bogotá, Alfaguara, 2002.
- Mara Selvini Palazzoli Luigi Boscolo Gianfranco Cecchin Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2003.
- George Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1989.
- Paul Watzlawick, John H. Weakland, Richard Fisch, *Change*, Roma, Astrolabio, 1974.
- Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio, 1971.
- Niels Werber, *Literatur als System: zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1992.
- William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1982.

Abstract

Julio Cortázar is one of the most representative writers of the 20th century, and one of the precursors of contemporary literature. In most of his literary works, the Argentinian writer presents a new notion about reality: on the one hand, he reflects reality's homeostatic nature and recursive tendency in the formal structure of his short stories and in his novel *Rayuela*. On the other hand, Cortázar uses the sensation-- typical to contemporary human experience-- of forced estrangement in his short stories, so that these reflect human alienation from empirical reality as an instrument of psychological change. What is most important in Cortázar's literary production is human relationships, as they are the fundamental basis of human reality. Using the literary process, he connects external reality (the tangible world) with internal human reality (which he analyzes deeply both in his short stories and in *Rayuela*), so that each of them can work as a function of the other. Julio Cortázar breaks the rules of traditional story-telling in a unique way, since in his works he does not use linear description to analyze reality or present the characters. As a matter of fact, most of Cortázar's short stories have a "closed" beginning and end, i.e. the first sentence is either identical or very similar to the last one. *Rayuela* can also be read and interpreted in several different ways structurally and psychologically, since the reader is free to choose the order of the chapters and can potentially create as many novels within the novel as he wants. The goal of this dissertation is to demonstrate how all the main principles of the systemic psychological theory (which was mainly developed during the years Cortázar published most of his books) can be easily applied to and recognized in the works of this exceptional writer; his literary and philosophical focus is always on the relationship between structure and

content in his short stories, and on the relationship between the characters and the different chapters of the novel in *Rayuela*. Using the interchangeable relationship between the fantastic and the realistic, Cortázar is able to give his novel and short stories a circular and systemic structure which reflects the very nature and essence of reality: a mixture of concrete and imaginary experiences which coexist in the human mind. In Cortázar's works, reality itself is a recursive and “closed” dimension, which, at the same time, is also paradoxically open to different possibilities. It is the reader's own responsibility to choose the best interpretation for himself, just as it is the reader's job to pick the beginning, the end and, in certain cases, also the content of the Cortázar’s story they read.

Kurzfassung

Julio Cortázar ist einer der charakteristischsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, und einer der Vorläufer der zeitgenössischen Literatur. In den meisten seiner literarischen Werke präsentiert der Argentinische Schriftsteller einen neuen Realitätsbegriff: einerseits spiegelt er in der formellen Struktur seiner Kurzgeschichten und in seinem Roman *Rayuela* die homöostatische Natur und rekursive Tendenz der Wirklichkeit wider; andererseits setzt Cortázar in seinen Kurzgeschichten die (für die heutige menschliche Erfahrung typische) Empfindung erzwungenen Fremdseins so ein, dass sie die menschliche Entfremdung von der empirischen Realität als Instrument psychologischer Veränderung widerspiegeln. Das Wichtigste in Cortázars literarischem Schaffen sind zwischenmenschliche Beziehungen, da diese das Fundament menschlicher Realität darstellen. Unter Verwendung des literarischen Prozesses verbindet er äußere Realität (die materielle Welt) mit der inneren menschlichen Realität (die er sowohl in seinen Kurzgeschichten als auch in *Rayuela* tiefgründig analysiert), sodass jede der beiden als Funktion der anderen dienen kann. Julio Cortázar bricht auf einzigartige Weise die Regeln des traditionellen Geschichtenerzählens, indem er in seinen Werken nicht die lineare Beschreibung verwendet, um die Realität zu analysieren oder die Protagonisten vorzustellen. In der Tat sind in den meisten von Cortázars Kurzgeschichten Anfang und Ende „geschlossen“, d.h. der erste Satz ist dem letzten entweder gleich oder sehr ähnlich. *Rayuela* kann auch strukturell und psychologisch auf mehrere unterschiedliche Weisen gelesen und interpretiert werden, weil der Leser die Reihenfolge der Kapitel frei wählen und potentiell innerhalb des Romanes so viele Romane schaffen kann, wie er möchte. Ziel dieser Dissertation ist zu zeigen, wie alle Hauptprinzipien systemischer psycho-

logischer Theorie (die größtenteils zu jener Zeit entwickelt wurde, in der Cortázar die meisten seiner Bücher schrieb) auf die Werke dieses außergewöhnlichen Schriftstellers angewendet und in ihnen erkannt werden können; der literarische und philosophische Schwerpunkt seiner Kurzgeschichten liegt immer im Verhältnis zwischen Struktur und Inhalt, in *Rayuela* liegt er im Verhältnis zwischen den Protagonisten und den verschiedenen Kapiteln des Romans. Indem er das austauschbare Verhältnis zwischen dem Fantastischen und dem Realistischen ausnützt, kann Cortázar seinem Roman und seinen Kurzgeschichten eine zirkuläre und systemische Struktur verleihen, die die eigentliche Natur und Essenz der Wirklichkeit abbildet: eine Mischung aus konkreten und eingebildeten Erfahrungen, wie sie im menschlichen Geist vorkommen. In Cortázars Werken ist die Wirklichkeit selbst eine rekursive und „geschlossene“ Dimension, die paradoxerweise gleichzeitig auch für verschiedene Möglichkeiten offen ist. Es liegt in der eigenen Verantwortung des Lesers, für sich selbst die beste Interpretation auszuwählen, ebenso wie es die Aufgabe des Lesers ist, den Anfang, das Ende und in gewissen Fällen auch den Inhalt der Geschichte von Cortázar auszuwählen, die er oder sie gerade liest.

LEBENS LAUF

Vorname und Familienname

MICHELA SOPRANZI

Geboren am

08-11-1981, Genova (Italien)

Studiengang / Ausbildung

2000

Matura an einem neusprachlichen Gymnasium
(Höchstnote: 100/100)

2001

**Inskription an der „ Scuola Superiore di Lingue
Moderne per Interpreti e Traduttori”** von Forlì
(Hochschule für Übersetzer und Dolmetscher / Zweig der
Universität von Bologna)

2003

Leistungsstipendium für ein Jahr im Rahmen des
„OVERSEAS” Programms

2004

Universitätsdiplom (nach 4 Studium Jahren):
„Bachelor of Arts in Foreign Languages and Cultures”
der Washington State University, Pullman, WA, U.S.A.

2005

Erlangung eines Englisch – Fremdsprachenlehrerdiploms
(TEFL)

2006

**Eintragung in das Mitgliederverzeichnis der
Handelskammer (Abteilung Übersetzer und
Dolmetscher)**

2007

Master (Fremdsprachen und Literatur) an der Universität
„Cà Foscari” von Venedig

2007-2008

Inskription an der Universität Wien (Romanistisches
Institut). **Doktoratsstudium in Literatur und
Philosophie der lateinamerikanischen Länder (auf
Spanisch)**

2008

Österreichisches Sprachdiplom B2 Mittelstufe Deutsch

2009

Österreichisches Sprachdiplom C1 Oberstufe Deutsch

Berufliche Aktivitäten

1999

Juli – August: **Feriencampbetreuerin** bei der T.I.B.B. in
Viernheim (Bundesrepublik Deutschland)

2003

Tutor für Italienisch an der Washington State
University, U.S.A.

2004	Lehrauftrag für Konversion auf Italienisch und Spanisch an der obergerannten Universität (W.S.U., U.S.A.)
2005	Lehrauftrag für Spanisch an der Arizona State University, U.S.A.
2006-2007	Englisch Lehrerin an der Volkshochschule von Rovigo (Italien)
2008	Spanisch und Italienisch Lehrerin an der Schule „Learn Personal“ von Wien