



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ARAGÓN



LA IMAGINACIÓN Y EL MANEJO DEL TIEMPO
COMO FORMA PARTICULAR DE COMUNICACIÓN ESCRITA
EN LA NOVELA Y EL CUENTO DE JULIO CORTÁZAR
(‘EL PERSEGUIDOR’, ‘LA NOCHE BOCA ARRIBA’,
LOS PREMIOS, RAYUELA)

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

P R E S E N T A

IVONNE HINOJOSA EDUARDO

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
--------------	---

CAPÍTULO PRIMERO

CORTÁZAR Y LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA	12
1.1 Condiciones socio-políticas y culturales de su tiempo	12
1.2 Desarrollo literario a partir de la primera postguerra	15
1.3 Florecimiento de la narrativa hispanoamericana	17
1.3.1 En busca de la originalidad	18
1.3.2 La nueva narrativa	20
1.3.3 Julio Cortázar y el "boom" latinoamericano	22

CAPÍTULO SEGUNDO

JULIO CORTÁZAR, PERFIL BIOGRÁFICO Y BOSQUEJO LITERARIO	27
2.1 Formación	29
2.1.1 Su juventud en Argentina	29

2.1.2	Primeros contactos con la literatura	31
2.2	Producción literaria	33
2.2.1	Su estancia en Francia	34
2.2.2	Su compromiso político y literario	35

CAPÍTULO TERCERO

CONSTANTES DENTRO DE SU TÉCNICA NARRATIVA Y ENCAUCE

DE SU OBRA		45
3.1	La novela y el cuento	46
3.3	Literatura fantástica y de imaginación	48
3.3	Superrealismo	53
3.4	Existencialismo	60
3.5	Narrativa experimental	66

CAPÍTULO CUARTO

TIEMPO LITERARIO EN LA OBRA DE CORTÁZAR		77
4.1	Tiempo lineal	80
4.2	Fusión cronológica	83
4.3	La elasticidad del tiempo	85
4.4	Tiempo paralelo	91
4.5	Indeterminismo temporal	98

CAPÍTULO QUINTO

LITERATURA, COMUNICACIÓN Y TIEMPO EN JULIO CORTÁZAR	105
5.1 Relación entre literatura, comunicación y periodismo	105
5.2 Tiempo e imaginación	110
5.3 El manejo del tiempo como incitación a la capacidad imaginativa y/o reflexiva	114
REFLEXIONES FINALES	125
A. Tiempo literario Vs. cronología periodística	125
B. El papel del periodista en el desarrollo del lenguaje escrito como instrumento del pensamiento crítico	129
EPÍLOGO	133
BIBLIOGRAFÍA	141
HEMEROGRAFÍA	145

INTRODUCCIÓN

La literatura es una de las más bellas formas expresivas. Su lazo con la comunicación es implícita y explícita a la vez: la palabra escrita no sólo denota un vínculo, sino que se conforma en comunicación misma. Por tanto, el estudio y ejercicio de las composiciones creadora y formal en el comunicólogo y el periodista resulta prioritario pues, además de su valor formativo, la creación literaria influye en el desarrollo de la habilidad para transmitir mensajes orales y escritos.

En este sentido, podría objetarse que el especialista en la comunicación se dedique a estudiar un área aparentemente privativa de las disciplinas relacionadas con las letras o la filosofía. Por ello, es necesario reiterar la calidad del producto estético señalado como medio, forma y proceso de comunicación cuyo análisis, desde esta misma perspectiva y entre otras aportaciones, permitirá comprobar la capacidad crítica del comunicólogo para evaluar cualquier expresión o acto comunicativo.

Por otra parte, el campo de la literatura es vasto. Existen innumerables obras, de variados autores, de diversas procedencias, a las cuales se les puede analizar desde múltiples puntos de vista. La dificultad en la delimitación de su estudio estriba en el análisis como medio (para obtener información) o como fin (en su comprensión, interpretación y en su disfrute). Asimismo,

abordar sus valores cultural, estético, humano, intelectual, moral, social y recreativo constituye un trabajo arduo, sobre todo en cuanto a la selección de libros representativos. Sin embargo, según los que saben, la literatura latinoamericana es la más rica en lenguaje y recursos narrativos.

A partir de tal premisa y aunando el gusto por un autor en especial, se ha decidido tomar como objeto de estudio parte de la obra de Julio Cortázar, uno de los máximos representantes de la narrativa hispanoamericana. El motivo de esta elección radica en el impacto producido en la investigadora a raíz del primer roce con el autor: la lectura del cuento "La noche boca arriba". El efecto creado a través de la combinación de mundos cotidianos con épocas antiguas fue impresionante. De ahí el deseo de analizar el manejo del tiempo en la narrativa *cortazariana*, puesto que el juego con las cronologías, de una u otra manera, permanece en sus libros.

La producción literaria del autor mencionado es amplia; por eso se han seleccionado sólo dos cuentos ("La noche boca arriba", "El perseguidor") y dos novelas (*Los premios*, *Rayuela*) más apegados a la investigación que nos concierne; es decir, cuatro obras relacionadas a la ruptura de la coherencia temporal y a todo aquello que redunda en función del tiempo y la imaginación para comunicar(se).

Ahora bien, para poder comprender de una mejor manera la posición personal del autor, sus sentimientos y preferencias respecto al tema arriba enunciado y los fines inmiscuidos en las mismas, se ha dispuesto emprender su estudio en cinco capítulos por medio de la historia literaria, el análisis y la consiguiente

interpretación de las obras elegidas.

Así pues, en los primeros dos capítulos se proporciona información acerca de las condiciones histórico-culturales en que Cortázar se desarrolló como escritor, además de ofrecer datos referentes a sus creaciones y biografía. Los siguientes tres apartados se relacionan con la identificación de las constantes en los textos, los recursos y técnicas literarias; la estructura, el lenguaje, la función de los elementos temporales en la literatura del artista argentino y el mensaje en ella implícito; el lazo entre autor, imaginación y lector. Finalmente, aparte de algunas disertaciones personales, se emitirá un juicio valorativo sobre la obra de Julio Cortázar.

Los artículos, notas, reseñas, ensayos, trabajos universitarios y críticas relacionadas con el escritor son abundantes, a pesar de lo cual ninguna investigación se ha dedicado exhaustivamente a estudiar el papel del tiempo en su producción literaria ni en la de ningún otro autor. Por ende, este estudio pretende aportar una nueva forma de ver el tiempo verbal y conceptual en la comunicación. Mostrar que el uso o manejo de las cronologías en las obras literarias -y quizá, por analogía o extensión, en cualquier tipo de escritos- constituye otra manera de comunicar; aún más si el lector participa en la creación de la obra utilizando la imaginación, la cual puede desbordarse en múltiples direcciones y matices.

CAPÍTULO I

CORTÁZAR

Y

LA NUEVA

NARRATIVA LATINOAMERICANA

Agosto de 1914. Los ejércitos de los grandes países de Europa se preparaban para el conflicto bélico conocido como Primera Guerra Mundial; acontecimiento que originó continuos avances tecnológicos y científicos, determinó profundos cambios en las relaciones socio-políticas e influyó notablemente en las manifestaciones culturales. Fecha que, asimismo, enmarca el nacimiento de uno de los escritores más destacados de la nueva narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar. Época en que la tragedia dio paso a un mundo diferente y punto de partida elegido para la presente investigación.

1.1 CONDICIONES SOCIO-POLÍTICAS Y CULTURALES DE SU TIEMPO

En efecto, la primera conflagración mundial se señala como cuna de transformaciones que, poco a poco, otorgaron una nueva forma de ser y de vivir a la totalidad del orbe. Así, durante el conflicto los precios aumentaron y algunos capitalistas en

industrias esenciales incrementaron sus fortunas. La mujer, relegada a las tareas domésticas y a empleos de maestra escolar, enfermera o secretaria, tuvo que extender su área de trabajo a los centros de producción, a la política y a otras actividades anteriormente privativas del hombre. Del mismo modo, se hicieron frecuentes las inquietudes sociales y la expresión de las ideas sobre el reparto más justo de la riqueza.

Durante la post-guerra se instauró el totalitarismo en Alemania, Italia y Rusia, régimen cuyo nombre cambiaba según las características propias de cada país a nacionalsocialismo, fascismo o comunismo. Este último constituyó uno de los cambios políticos de mayor trascendencia ya que, al extenderse a la zona oriental de Europa, fijó la división del planeta en dos bloques: el socialista y el capitalista.

Otro hecho importante fue el advenimiento de Estados Unidos como primera potencia económica. Su consolidación como Estado capitalista desarrollado se debió a la colocación de sus excedentes en el viejo mundo y el financiamiento de la reconstrucción europea. Sin embargo, al término de la guerra se desató la crisis económica de 1929, la cual repercutió en todo el mundo occidental y que se logró solucionar algunos años después con la aplicación de las medidas impuestas por el presidente Roosevelt.

Por otro lado, se modificaron los hábitos de compra y las decisiones a través del uso cotidiano de las técnicas publicitarias y de propaganda; se registraron grandes avances en los transportes y las comunicaciones con el desarrollo de la aviación y se incrementó la fabricación de automóviles.

A los acontecimientos antes enumerados se unieron los trabajos de Sigmund Freud sobre el psicoanálisis, teoría que dio origen al surrealismo -cuya esencia es "la captación artística de la dualidad sueño-realidad"⁽¹⁾- expresado primero en las obras pictóricas y poco después en la creación literaria. A su vez, esta corriente se unió a algunas ideas de la doctrina marxista puestas en práctica al término de la Revolución Rusa e influyó en todas las áreas del quehacer humano, sobre todo en la pintura y la literatura, esta última, tema central del siguiente inciso.

1.2 DESARROLLO LITERARIO A PARTIR DE LA PRIMERA POSTGUERRA.

Inicialmente esas influencias se dejaron sentir en la novela norteamericana a través de Dreiser, Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, Gertrude Stein, Tomás Wolfe, Sherwood Anderson, Erskine Caldwell, E. E. Cummings, John Steinbek, Barbusse, George Duhamel, Jules Romains y F. Scott Fitzgerald, entre otros. Autores que, a veces enarbolaron el fraternalismo pacifista y, otras, contaron los horrores de la guerra.

En tanto, en Europa, a la vez que se estructuraban los nuevos lineamientos literarios, continuaban en vigor las aportaciones del francés Marcel Proust, el irlandés James Joyce y Franz Kafka, nacido en Praga. Estos tres, hoy en día célebres escritores, introdujeron elementos tales como la evocación del recuerdo, el monólogo interior y el absurdo, manejados de manera audaz, profunda y extraordinaria.

(1) Grotta, Nydia M. y Radé A. Landin. *Narrativa hispanoamericana actual*, p. 24

Pero, en una segunda acometida, el conflicto interrumpió en 1939 el frágil desarrollo de la paz mundial. Desde el fin de la Primera Guerra, Adolfo Hitler fue alimentando su odio contra los causantes de la derrota alemana. Y materializó su venganza al convertirse en el "Führer", líder absoluto de una nación que, aun contra su voluntad, emprendió la ocupación de países vecinos para expandir su territorio. La consecuencia: el desencadenamiento de una guerra global con un poder destructivo inusitado. Seis años después, la bomba atómica marcó el final al movimiento armado y comenzó una etapa donde, nuevamente, el mundo y la literatura experimentaron cambios.

Es entonces cuando, en Francia, el pensamiento existencialista se traslada de la filosofía al teatro y a la novela. Si bien el existencialismo se había gestado ya desde el siglo pasado -algunos autores mencionan fechas anteriores- y su ingreso en las letras se percibe en las obras de Dostoiewsky, Kafka y Malraux, fue hasta la aparición de Jean-Paul Sartre que la filosofía existencialista inicia su apogeo hasta llegar a convertirse en una moda, un estilo de vida. Sartre renovó la vieja preocupación sobre la existencia humana y enriqueció el concepto de "literatura comprometida" proporcionando a sus ideas una estruendosa difusión en los campos literario, periodístico y social.

La "literatura comprometida" o responsable, es la aportación más importante de esta tendencia a las letras. El "compromiso" reside en la responsabilidad del autor de escribir conforme a su "situación" en su tiempo; es decir, la toma de una actitud concreta hacia su época, la cual presenta, inmanentemente, ciertas

condiciones sociales y políticas de las que no puede escapar pues cada una de sus palabras, según Sartre, tiene resonancias.

El existencialismo se difundió internacionalmente y por casi dos décadas predominó en el terreno literario francés; empero, por los años sesentas, se hizo patente la *nouveau roman*, una corriente literaria opuesta al sartrismo. La nueva novela francesa o "literatura de superficie" rechazaba al hombre como "la medida de todas las cosas": negó el personaje individual, eliminó lo subjetivo o lo profundo y, en contraposición, resaltó la descripción pormenorizada con un resultado, en ocasiones, extenuante y obsesivo. Allain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Margueritte Duras, Claude Simon y Samuel Beckett (precursor, mejor conocido por su drama *Esperando a Godot*) son los representantes más destacados de la novela objetivista francesa.

Así se hallaba la novela en Europa, sede de la cultura universal, en la que la intelectualidad había llegado a la cúspide y que, al parecer, comenzaba a desdeñarse a sí misma y buscaba refugio en el experimento con las acciones e ideas banales, aunque sin perder su nivel de entendimiento. Mientras tanto, otra era la situación en Latinoamérica.

1.3 FLORECIMIENTO DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

La novela hispanoamericana -nacida en la segunda década del siglo XIX con la aparición del folletín *El periquillo sarniento*, de Fernández de Lizardi- desde su origen siguió los pasos de los movimientos literarios europeos y, al correr del tiempo, las tendencias imitativas se orientaron también hacia Estados Unidos.

Hasta poco antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial el sueño del escritor latinoamericano era escribir, fuera de su continente, como el escritor europeo. Después del conflicto global la tónica de nuestra narrativa fue hallar la originalidad, sus rasgos definitorios, su identidad.

1.3.1 EN BUSCA DE LA ORIGINALIDAD

No es que se haya carecido de una semejanza temática. De hecho, las obras de la América hispánica habían mantenido las características de una raza oprimida en busca de la independencia física y cultural. Incluso, por más que las diferentes corrientes literarias europeas desfilaron por nuestra tierra transformando la manera de abordar la realidad y las ideas, la narrativa latinoamericana siempre presentó indicios de protesta social. Aunque algunas veces, al tratar de destacar esta problemática, la belleza literaria desmerecía en cierta proporción.

Pero mantener un tema en la literatura, aun entre líneas, no significa poseer una identidad inconfundible. Tampoco lo era compartir un idioma, un pasado histórico ni las tradiciones, pues en cada país cada uno de estos factores adquiría sus particularidades. Ciertamente es que tales elementos tienen que ver con la definición de una literatura, sin embargo, se necesitaba algo más; inclusive la preocupación por discernir un contexto literario llevó a varios críticos y literatos a polemizar al respecto.

Todavía cuando nuestra narrativa, en general, ya se había encaminado hacia su máxima expresión, Luis Alberto Sánchez (peruano), afirmó que hasta los años treinta América no tenía

novelistas⁽²⁾, pues la inmensa riqueza del material novelable de nuestro continente contrastaba con el escaso número y falta de calidad en sus obras. Tal aseveración causó controversia y, a la vez, una necesidad, sobre todo en los críticos e historiadores de la novela, de mostrar las cualidades y hallar el punto de enlace en la narrativa hispanoamericana.

Se inició, así, una serie de clasificaciones temáticas que rara vez convergían entre sí ya que cada autor etiquetaba dicha producción literaria a su modo. Por otra parte, los escritores desde 1925, aproximadamente, poco a poco fueron aumentando en número y surgiendo con nuevas propuestas por lo que, para la década siguiente sobresaldrían, entre otras, las creaciones del argentino Jorge Luis Borges y las del cubano Alejo Carpentier con lo cual se dispararon las dudas sobre el constante desenvolvimiento literario de Hispanoamérica.

En contraposición a las agrupaciones temáticas, la esencia y el carácter de lo americano, según palabras de Augusto Roa Bastos, "es algo más profundo y menos reducible a esquemas de una clasificación escolar: es esa cohesión interior -por balbuceante o primaria que sea-; es esa temperatura histórica determinada; es ese foco de energía colectiva que se condensa en una particular visión de la vida y del mundo o, por lo menos, en una unidad de conceptos esenciales"⁽³⁾.

Fijar la mirada en nuestro continente, plasmar en las letras el peculiar carácter hispanoamericano, el propio repertorio de

(2) Citado por Gordon Brotherston en *La irrupción de la novela latinoamericana*, p. 10

(3) "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual" en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, p. 46

ideas, la interpretación crítica y la creación de un estilo constituyeron los elementos generadores del ascenso de la narrativa en la América hispánica. Esta novedad formal se gestó paulatinamente a partir de la citada primera post-guerra, momento en el cual se acabó con la convicción de la superioridad intelectual europea sobre el pensamiento y expresión latinoamericanos. Se inició la revaloración de lo propio y para los años veintes, al publicarse *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos, comenzó lo que se denomina *nueva narrativa latinoamericana*.

1.3.2 LA NUEVA NARRATIVA

De ahí en adelante la narrativa, especialmente la novela, adquirió un matiz propiamente autóctono. Los valores, idiosincrasias, costumbres, descripciones geográficas, inundaron los escritos hispanoamericanos. Los personajes anteriormente caracterizados como seres juiciosos enmarcados en la realidad, se transformaron en "símbolos de oscuras realidades psicológicas"⁽⁴⁾ bajo un ritmo y estructura armónicos.

Al mismo tiempo, estas características se mezclaron en algunos casos con las tendencias estadounidenses y europeas; en otros, se introdujeron innovaciones en la forma de narrar (por ejemplo, la coexistencia de tiempos y espacios) o de expresarse (como la utilización de juegos lingüísticos). En fin, en esta

(4) Earle, Peter G., "Camino oscuro: la novela hispanoamericana contemporánea", *ibidem*, p. 72

nueva novela los temas y las técnicas existen en una amplia variedad.

Ya para los 40's y 50's el repertorio literario había crecido de manera extraordinaria así como el de los propios literatos. La lista de escritores se incrementó con las aportaciones de los nuevos narradores aunados a otros que se encontraban, desde antes, en las filas de las letras pero que no habían destacado tanto. De este modo, en cada país emergían autores como Miguel Angel Asturias, de Guatemala; Alejo Carpentier, de Cuba; Rómulo Gallegos, de Venezuela; José Osorio Lizarato, de Colombia; Salvador Salazar Arrué, de El Salvador; Jorge Amado, del Brasil; el ecuatoriano Jorge Icaza; los peruanos Ciro Alegría y José María Arguedas; los uruguayos Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti; los argentinos Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Roberto Arlt y Manuel Peyrou; los mexicanos José Revueltas y Juan Rulfo. Muchos son los nombres omitidos, lo cual demuestra el auge narrativo que se vivía en esos momentos.

La amplia difusión de la nueva narrativa se debió, además de sus cualidades literarias, a la traducción a varios idiomas de las novelas y cuentos; a la creación de premios interamericanos y españoles y al interés despertado entre el público de Europa, Estados Unidos y el de la misma Latinoamérica. Igualmente, editoras como Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz, Siglo XXI (México), Casa Emecé (Cuba), Zig-Zag, Editorial Universitaria (Chile), Arca (Uruguay), Seix-Barrall y Aguilar (España) proporcionaron un fuerte impulso a los escritores de nuestro continente.

El climax de este movimiento sucedería una década más tarde.

en los años sesentas. El éxito sin precedentes de ciertos autores en ese periodo opacó, en apariencia, el resplandor de las letras de Iberoamérica alcanzado hasta ese instante. En realidad, el estallido literario duró poco, no así las aportaciones de los participantes, cuyas creaciones se han consolidado como parte de las mejores obras de Latinoamérica en nuestros días.

1.3.3 JULIO CORTÁZAR Y EL "BOOM" LATINOAMERICANO

Efectivamente, en la década de los sesentas la narrativa latinoamericana se consumía en abundancia. Aunque no existe consenso sobre las fechas que enmarcan este periodo de brillo -algunos autores se refieren a la década completa y aun antes; otros fijan este lapso entre 1963 y 1965 o 1968- podemos señalar a 1964 como el comienzo de la explosión en las ventas del mercado literario denominada posteriormente "boom", una expresión publicitaria. Este fenómeno sobrevino a partir de las primeras reediciones de *Rayuela*, novela de Julio Cortázar publicada un año antes, cuyas tiradas rebasaban a las iniciales de tres a cinco veces. Otras obras de prestigiados autores también fueron reimprimadas y, junto a éstas, nuevas tiradas de sus producciones anteriores inundaron las librerías.

Los literatos con mayor éxito entre el público lector fueron Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez durante los dos primeros años del "boom". Estos autores, incluyendo a Rulfo, fueron los narradores más loados por la crítica, aunque, por otra parte, su gran éxito causó polémica. Se llegó a decir que los iniciadores del "boom" carecían de

originalidad ya que la supuesta renovación de sus escritos se basaba en viejos patrones importados. Incluso, en 1966 Manuel Pedro González⁽⁵⁾, crítico, señaló que *Rayuela*, a pesar del innegable talento y cultura del autor, es lo que se llama un "refrito", un "potpourri" de calcos; de la misma manera en que lo son -o lo eran para él- *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *La ciudad y los perros*.

Asimismo, hubo quienes afirmaron que los cuatro autores que iniciaron la mencionada explosión participaban en una alianza político-comercial manipulada por la *Casa de las Américas* en Cuba. Y es que ésta, en sus comienzos de nación socialista, fungió como centro intelectual de Latinoamérica. Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar participaron por varios años como editores de la publicación "Casa de las Américas", foro crítico para los nuevos novelistas; por otro lado, Gabriel García Márquez trabajó para la agencia de noticias cubana Prensa Latina. También en Cuba se reunían los jurados, formados en su mayoría por escritores, mismos que otorgaban los premios anuales de la *Casa de las Américas* y de la *Unión de Escritores*.

Además, la comunidad literaria encargada de reseñar las obras nuevas y de otorgar los respectivos reconocimientos se hallaba formada por los mismos escritores que se llevaban los premios. Por tales condiciones, se llegó a decir -y a publicar- que los iniciadores del "boom" formaban una "mafia" en la que uno y otro autor reseñaba o emitía comentarios de elogio a sus compañeros;

(5) "La novela hispanoamericana en el contexto de la Internacional", en *Coloquio de la novela hispanoamericana*, pp. 37-109

con lo cual, evidentemente, se influenciaba al público y editores para la pronta y mejor aceptación de los respectivos libros.

Sin embargo, el estallido de la nueva novela resonó antes de ser multicomentada positivamente. La publicidad y la propaganda para difundirla fuera del continente surgió poco después, junto con sus respectivas traducciones, a través de las editoriales señaladas en el inciso anterior y algunas otras.

Su éxito radica en dos aspectos, discernidos por Gustav Siebenman⁽⁶⁾, que se refieren a la congruencia de la obra con las expectativas del mundo literario y del lector; a saber, el de la innovación narrativa y la manifestación de una identidad cultural aunados a la confirmación de la propia madurez artística, dentro del marco de la rivalidad entre Europa y América.

Ciertamente, las críticas favorables, el momento de publicación y la publicidad intensa apuraron en gran medida el triunfo de los escritores del "boom". Pero, no se olvide que, sin calidad ni tema de interés, cualquier creación o invento, aun con las recomendaciones más acreditadas, no podrá trascender en el grado en que lo hizo, por ejemplo, *Cien años de soledad*.

Ahora bien, el papel representado por el iniciador del suceso en cuestión, Julio Cortázar, fue el más polémico en esa etapa. No sólo por su relación con la *Casa de las Américas*, sino por sus innovaciones en la técnica narrativa y en el manejo de la lengua. Atacado igualmente, como decíamos páginas atrás, por sus semejanzas con las obras de destacados escritores europeos y por

(6) Ver "Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas" en la antología *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 365-380

su residencia en Francia. Cortázar siempre sobresalió por su prolífica creatividad y cultura; asuntos éstos que serán revisados en lo subsecuente.

Lo que importa destacar en el presente capítulo es la condición de la literatura de América Latina desde el momento en que Cortázar inició su producción literaria hasta su consolidación, es decir, el periodo entre 1938 y 1965. Sin embargo, remitirnos estrictamente a este lapso significaría minimizar los antecedentes artísticos y político-sociales que originaron el ambiente cultural que rodeó al autor. Por otra parte, las referencias al estado de las letras en Europa, Estados Unidos e Iberoamérica son necesarias para el mejor entendimiento de la particular forma de expresión del escritor argentino, pues en sus creaciones las influencias abundan, claro, sin perder su singularidad hispana.

CAPÍTULO II

JULIO CORTÁZAR, PERFIL BIOGRÁFICO Y BOSQUEJO LITERARIO

Julio Cortázar, un espíritu de búsqueda. Su timidez, sus fobias y neurosis se conjugaron en una personalidad jovial, indagadora, contenida en una presencia inmarchitable. Su azul mirada siempre conservó "la imaginación, la vivacidad y la perversidad de la infancia"⁽⁷⁾. Pese a su quebradiza inmunidad física, la figura esbelta, los casi dos metros de estatura, la cara enmarcada con una negra barba; todo en él parecía haberse estacionado en un paradero, a medio camino.

Cortázar comenzó su tránsito por la autopista terrenal el 26 de agosto de 1914. Tres días antes, el ejército alemán, en su ofensiva contra Francia, invadió Bélgica. Mientras las tropas germanas desfilaban por las calles de la capital Belga, en una clínica, bajo el estruendo de los obuses, la familia Cortázar esperaba el nacimiento de su primer hijo.

(7) Con estas palabras lo describe Carol Dunlop en *Los astronautas de la cosmopista*, p. 289

De origen argentino, María Descotte y Julio Cortázar, padre, recién casados se mudaron a Europa en 1913: el esposo había recibido un puesto en la Legación Argentina en Bruselas. El estallido de la guerra les impidió regresar a su patria, mas el privilegio diplomático y la neutralidad argentina les facilitaron el paso a Suiza, país al margen del conflicto y en el cual, un año después (1915), nació su segunda hija: Ofelia. Ahí se les autorizó su traslado a Barcelona, también neutral, en donde vivieron cuatro años, hasta el final del conflicto bélico.

Hasta 1919, la familia pudo volver a la Argentina. Allí se estableció en Banfield, suburbio de Buenos Aires. Cuando Julio Cortázar hijo cumplió seis años, su progenitor abandonó el hogar. Su madre, entonces, tuvo que trabajar para sostener y educar a sus dos pequeños vástagos.

La infancia de Cortázar transcurrió tranquila en "el paraíso", su hogar, lleno de animales domésticos: perros, tortugas, cotorras. Rodeado de mujeres, su madre y su hermana, el pequeño Julio creció entre sumos cuidados. Poseía una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, una timidez agravada tal vez por las burlas de sus compañeros de escuela quienes lo llamaban "belgiano". Sus primeros amores le inspiraron poemas para sus compañeras de primaria. Uno de sus mayores deseos era el de convertirse en marino, pero dadas sus circunstancias de enfermedad y pobreza, su madre consideró que lo mejor para él, cuando creciera, sería estudiar la carrera de profesor.

2.1 FORMACIÓN

Cortázar realizó sus estudios primarios y secundarios en escuelas oficiales de la capital argentina. En 1932 se recibió de Maestro Normal y tres años después se graduó de Profesor en la Escuela Normal de Letras "Mariano Acosta". En 1936 ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la cual desertó un año más tarde por apuros económicos. Su carrera magisterial la desempeñó durante algún tiempo en el medio rural dando clases de historia y geografía en Bolívar y Chivilco. Gracias a su afición por los escritores ingleses y franceses, y a un amigo, en 1944 pudo impartir la Cátedra de Literatura Francesa en la Universidad de Cuyo; lugar donde dio cursos sobre Rimbaud, Mallarmé y un seminario especial sobre Keats, su poeta favorito.

2.1.1 SU JUVENTUD EN ARGENTINA

La generación a la que perteneció Cortázar estaba plenamente influenciada por las ideas europeas. Los argentinos, en su mayoría de ascendencia española e italiana, según ciertas condiciones de inmigración e intereses de los habitantes, formaron dos áreas de desarrollo: la provincia y el puerto. Particularmente, la población de Buenos Aires, sobre todo los jóvenes, se movían de acuerdo a los lineamientos de la economía inglesa y de la cultura francesa. Aun Julio, quien a los dieciocho años de edad, junto con un grupo de amigos, intentó alcanzar Europa haciéndose a la mar en un barco carguero.

Por esa época, en Argentina gobernó primero el partido

radical; después se instauró el régimen de tipo conservador. En 1946 el coronel Juan Domingo Perón ganó las elecciones para la presidencia. Por supuesto, esta situación provocó numerosas y diversas protestas.

Sin embargo, muchos intelectuales de esta etapa evadieron el fenómeno peronista. Ignoraron "que con Perón se había creado la primera gran convulsión, la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo"⁽⁸⁾. Frente a su posición burguesa, el desborde popular indignaba a los jóvenes "cultos". La falta de la tranquilidad necesaria para complacerse con las letras europeas y la música clásica les producía una "sensación de violación": "Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando: 'Perón, Perón, qué grande sos', porque se intercalaban con el último concierto de Albang Berg que estábamos escuchando"⁽⁹⁾.

Su enfrentamiento con Perón tuvo otras connotaciones. Cortázar formó parte de un grupo de intelectuales antiperonistas de clase pequeña y mediana burguesa, cuyas actividades se iniciaron desde que Perón se dio a conocer en el medio político. Al ascenso de éste a la presidencia, aquel movimiento fracasó y el joven maestro fue encarcelado por participar el "17 de Octubre" en la toma de la facultad donde daba clases. Por lo mismo, se vio obligado a renunciar a su puesto en esa Universidad de Cuyo.

Casi de inmediato, Cortázar se empleó -de 1946 a 1949- como

(8) Gonzalez Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, p. 119

(9) *Ibidem*

gerente de la Cámara Argentina del Libro en Buenos Aires, ciudad porteña en la que vivió solitaria e independientemente durante cinco años.

2.1.2 PRIMEROS CONTACTOS CON LA LITERATURA

Desde muy joven, Cortázar se interesó por la literatura en inglés y francés. De niño su escritor favorito fue Julio Verne, autor que en parte despertó en él su deseo de trabajar en un barco. Su gusto por la prosa fantástica le hacía considerarse diferente a los demás niños de su edad, ya que sus amigos preferían leer aventuras de "cowboys".

En su primera infancia, mientras su familia permaneció en Europa, Cortázar creció escuchando lenguas extranjeras y tuvo una estrecha relación con la cultura y el idioma franceses. De regreso en América, Julio los olvidó pero a los diez o doce años redescubrió su antigua forma de hablar. Tal vez por eso la literatura extranjera, en especial la de Francia, predominó siempre en su biblioteca personal.

Tenía una marcada inclinación por los autores ingleses. Primero se aficionó a los románticos, la poesía medieval y, por último, a Shakespeare al cual leyó "íntegramente y más de una vez". Decía Cortázar: "Tengo la impresión de que el inglés para mí es el idioma de la poesía"⁽¹⁰⁾.

Lo primero que escribió Cortázar, a los ocho años de edad, fue poesía. Sus poemas, tal vez carentes de importancia para él,

(10) Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, pp. 42-43

aún sin estar consciente de lo que constituía un endecasílabo, contenían versos de once sílabas perfectamente medidos y ritmados. Por ello, aunque la narración fantástica era su preferida, a la hora de escribir se le dificultaba la prosa. Sus primeros intentos fueron infructuosos. Quiso escribir una novela, pero tuvo que abandonarla. No podía avanzar porque, según el mismo Cortázar, la prosa le resultaba grosera, no encontraba el balanceo del verso.

Ya en la adolescencia, halló menos complicaciones en la prosa. "Y como sucede siempre, uno se hace con el trabajo; la literatura se hace haciendo literatura. Alcancé cierto dominio formal y descubrí lo que me faltaba por descubrir: que la prosa tiene un ritmo propio, que no son ni endecasílabos, ni décimos, ni nada que se le parezca. Desde ese momento me encontré escribiendo prosa con fluidez"⁽¹¹⁾. Empero, la primera incursión de Cortázar en la literatura formal, impresa en un libro, fueron dos publicaciones de poemas. De aquellos escritos infantiles no se conserva ejemplar alguno.

En ese tiempo los autores de mayor auge en Argentina se dedicaban a las construcciones fantástica y metafísica. Sobresalen entre ellos Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y el uruguayo Juan Carlos Onetti. De ellos tomaría para sí, en su obra, la línea intelectual de unos y la fuerza creadora de otros. "Mi ubicación en esa generación -que no era la mía sino la generación anterior, se cumple al mismo tiempo como una especie de obediencia moral, ética, hacia la gran lección de Borges, y como una obediencia

(11) González Bermejo, Ernesto, *op. cit.*, p.17

telúrica, sensual, erótica [...] hacia Roberto Arlt, poniéndolos a los dos como ejemplos"(12).

En otras palabras, Julio hizo suyos el rigor, la perfección literaria en cuanto a estructura y uso del lenguaje, así como la reflexión intelectual de Borges. Por otro lado, de los autores populistas, sin tanta calidad expresiva, retomó la imaginación, fantasía y sensibilidad. Pero su obra se halla influenciada por ellos sólo en parte, porque Cortázar no sólo se basó en éstos, sino, como ya se mencionó, también tuvieron que ver los autores europeos en la construcción de sus propias creaciones.

2.2 PRODUCCIÓN LITERARIA

Cortázar se inició formalmente como escritor en 1938 con la publicación de un libro de sonetos, *Presencia*, bajo el pseudónimo de Julio Denis. Y en 1949, con la edición privada de su poema dramático *Los reyes*, una nueva versión de la muerte del Minotauro a manos de Teseo en el laberinto. En esta obra se delinean ya algunas de las principales tendencias literarias por las cuales el autor se inclinará al hacer uso de la narración.

En estos años, Cortázar logró acreditarse como traductor público. Luego, en 1951 obtuvo una beca de literatura del gobierno francés para viajar a París. En ese mismo año fijó su residencia definitiva en esa nación y al año siguiente, cuando expiró la beca, consiguió el empleo de revisor y traductor de cartas al español en la UNESCO. Precisamente en Francia Cortázar desarrolló

(12) Picon Garfield, Evelyn, *op. cit.*, p. 12

la mayor parte de su brillante y prolífica carrera literaria.

2.2.1 SU ESTANCIA EN FRANCIA

Su traslado a Francia marcó el inicio de su trayectoria literaria en prosa. Ahí publicó *Bestiario* (1951), el primer volumen de cuentos al que le siguieron muchos más poemas, narraciones, críticas, siempre en español con la forzosa edición traducida para el lector europeo.

De 1951 a 1953 Cortázar vivió un periodo de ajuste. El trance, la soledad, le hostigaban. Lo único que podía subsanar el fastidio y el aburrimiento era la escritura. De esta etapa surgieron *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), libros, también, de relatos. En la última de las obras mencionadas se incluye una de las narraciones más importantes del autor: "El perseguidor", un examen sobre la conciencia creadora del artista, dedicado *in memoriam* al músico de jazz Charlie Parker.

Ya fuera por cuestiones turísticas o de trabajo, Cortázar realizó constantes viajes a diversos países. Buena parte de sus cuentos los escribió en hoteles o estaciones ferroviarias. Y la mayoría de sus cuentos y novelas describen, en medio de la imaginación y la fantasía, algunas de sus experiencias en aquéllos. Asimismo, las visitas a ciudades, museos y monumentos le dotaron de ideas; recorridos que hizo, casi hasta el término de sus días, porque desde niño el "objetivo final" de su vida fue ese, viajar.

Inspirado en su intento juvenil de navegar hacia Europa, en 1960 publicó la novela *Los premios*, donde se combinan la realidad,

los símbolos y la sátira; libro con el que Cortázar obtuvo prestigio internacional. En *Historias de cronopios y de famas* (1962) el escritor argentino ofrece una serie de casos y situaciones cotidianas expuestas desde un punto de vista que las convierte en algo extraordinario. El término "cronopio" se refiere a los "desorganizados optimistas" y los "famas" son los "cautos pesimistas", prefiriendo el autor pertenecer a los primeros.

Obra maestra de Julio Cortázar se considera a *Rayuela* (1963), una de las producciones literarias más controvertidas de la historia narrativa de América Latina. La "antinovela" como el propio Cortázar la denomina, solicita la cooperación directa, de hecho, de sus lectores al indicar dos de las múltiples maneras de leer la obra, e incluso, se dan instrucciones precisas de cómo llevar a cabo el proceso. De entrada -a reserva de un análisis y descripción del contenido que se hará en los capítulos siguientes- tal requerimiento rompe con las líneas tradicionales del género novelístico.

2.2.2 SU COMPROMISO POLÍTICO Y LITERARIO

Hasta 1963, año de su primera visita a Cuba -que recientemente había adoptado el régimen socialista- Cortázar no se interesó en plantear en sus libros cuestiones sociales ni políticas. En el pasado, Cortázar se había indignado ante la guerra de Vietnam, la violación de los derechos humanos, el dominio de los poderosos sobre el "Tercer Mundo", pero no llegó a ejercer ninguna acción concreta. Ese viaje, y los siguientes, al país caribeño le permitieron adentrarse en la parte política de

Latinoamérica. Así, en Cuba, comenzó su educación ideológica.

El motivo inicial de su contacto con ese país fue la invitación a fungir como miembro del jurado para un premio de literatura patrocinado por la *Casa de las Américas*. A partir del año citado, ésta le otorgó el puesto de asesor, miembro de un consejo de colaboración, por lo cual cada dos años se trasladaba a La Habana para realizar las funciones de asesor o jurado.

Ver en ese momento "a ese pueblo ajustándose el cinturón al máximo, y luchando en condiciones monstruosas de dificultades frente al injusto bloqueo estadounidense, frente a todo lo que significaba ese cerco al que se le había sometido"⁽¹³⁾ constituyó el despertar de Cortázar a la conciencia de su realidad socio-política y la solidaridad con los pueblos latinoamericanos.

De una sacudida, una especie de catarsis y reflexión por tales hechos, pasó a documentarse sobre el pasado y los acontecimientos políticos y sociales de Cuba y América Latina. Interés inicial que en años posteriores lo llevaría a convertirse en militante de diversos frentes -que no de partidos ni de grupos en particular-, por ejemplo, de las resistencias chilena y nicaragüense.

Mientras, Cortázar siguió alternando el trabajo entre la UNESCO y la creación literaria. La traducción y revisión de textos le absorbían totalmente, así que cada vez que terminaba un contrato -los cuales duraban de uno a tres meses- se dedicaba de lleno a escribir. De este modo, en 1966, el escritor reunió en *Todos los fuegos el fuego* los cuentos más representativos de sus

(13) Cortázar, Julio, *Nicaragua tan violentamente dulce*, p. 124

anteriores obras ("La autopista del Sur", "Reunión", entre otros) junto con algunos nuevos. *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) muestra una serie de críticas, contracríticas a las críticas de que era objeto, cuentos, ensayos, notas de periódico, aclaraciones sobre sus escritos.

En 1968 se republicaron cuentos, contenidos anteriormente en *Final del juego* y *Las armas secretas*, bajo el título de *Ceremonias*. También, casi al mismo tiempo salieron a la venta dos obras más. La primera, *62. Modelo para armar*, es una novela similar a *Rayuela* donde se estimula una incesante actividad en el lector y en la cual Cortázar plantea que no estamos plenamente conscientes de los motivos o móviles que guían nuestro comportamiento. El otro libro es *Buenos Aires, Buenos Aires*, un muestrario de fotografías tomadas por Alicia D'Amico y Sara Facio, con texto del autor en cuestión.

Al año siguiente, en 1969, apareció *Último Round*, con aspectos varios. Éste se particulariza por estar encuadrado en "dos pisos", es decir, un solo volumen, diseccionado de manera horizontal, se forma por dos obras similares las cuales se pueden leer independiente o conjuntamente. Asimismo se publicó *Casa tomada*, libro de cuentos con traducción al diseño gráfico de Juan Fresán.

En 1970 se publicó *Viaje alrededor de una mesa*, obra que corresponde a "El intelectual y la política", mesa redonda celebrada en París en el mismo año; y *La revolución en la literatura y la literatura en la revolución* que incluye polémicas de Oscar Collazos, Mario Vargas Llosa y, por supuesto, Julio Cortázar. Un año más tarde, éste presentó su poemario *Prosa del observatorio* (1972) con la colaboración en fotografía de Antonio Gálvez.

El *Libro de Manuel* (1973), la última novela publicada en vida del autor, le hizo ganador del Premio Médicis de Literatura cuyo monto donó a la resistencia chilena. En ella propone la relación entre "compromiso" y literatura a través del humorismo como recurso narrativo. Ésta fue la primera y última vez que Cortázar escribió una obra estrictamente literaria con contenido político, pues siempre se le dificultó conciliar la problemática latinoamericana con su creación artística. Así que desde tiempo antes de la aparición de este texto, y a lo largo de su trayectoria posterior, siempre abordó dichas cuestiones por separado.

Con el *Libro de Manuel*, Cortázar intentó apoyar la lucha a favor del socialismo en América Latina. Sin embargo, el libro no sólo fue atacado por los integrantes del bando de la derecha liberal, sino por la propia izquierda. Para los primeros, el libro significó la "muerte literaria" del escritor; para los segundos, una frivolidad.

Pero Cortázar no menguó su lucha. Con el golpe de septiembre de 1973, el escritor argentino se puso a disposición de la resistencia chilena. Inicialmente colaboró en la preparación de un libro de documentos llamado *Chili: Dossier noir* (Chile: Expediente negro). Luego se incorporó con Gabriel García Márquez al Tribunal Russell en cuyas sesiones en el país se trató, entre otros temas, la violación de los derechos humanos en Chile. Del mismo modo, participó en todas las reuniones en pro de esta causa: la Bienal de Venecia (1974), la Feria de Frankfurt (1976); el Festival de Nancy, la Comisión de Helsinki, reunida en México y el Museo "Salvador Allende", todas éstas celebradas en 1977.

Paralelamente al golpe de la Unidad Popular, se presentó al público *La casilla de los Morelli* con textos extraídos de *Rayuela*, 62. *Modelo para armar* y que, además, retoma el artículo "Algunos aspectos del cuento"; en este libro se hace alusión a Morelli, crítico literario inventado por Cortázar. En 1974, nuevamente regresó a las narraciones cortas, esta vez agrupadas en *Octaedro*.

Poco después se realizó una nueva sesión del Tribunal Russell, ahora en Bruselas, la cual se ocupó de las sociedades multinacionales. Ésta y otras reuniones del mismo eran prácticamente desconocidas debido, en parte, al bloqueo de la comunicación en Latinoamérica a través de las agencias noticiosas norteamericanas. En consecuencia, en 1975 se publicó la historiera titulada *Fantomas contra los vampiros multinacionales* con guión de Julio Cortázar, en la que éste figura como uno de los personajes. El libro, vendido en edición popular en los puestos de periódicos, incluye la sentencia del Tribunal Russell referente a las dictaduras del Cono Sur.

Aún cuando se ligaba cada vez más a la actividad política, Cortázar siguió creando. *Silvalandia* (1975), una obra de Julio Silva en la parte gráfica y Cortázar en el texto; y *Alguien que anda por ahí* (cuentos, 1977) se intercalaron entre sus colaboraciones con las resistencias chilena y argentina, esta última por medio de los exiliados en París.

Desde 1976, Julio se solidarizó con Nicaragua tanto moral como económicamente. En ese año el escritor argentino realizó una visita clandestina a la comunidad de Ernesto Cadenal, miembro de el incipiente FSLN (Frente de Solidaridad para la Liberación Nacional). A partir de ahí, se dedicó a escribir artículos,

crónicas y otros textos en torno al problema nicaraguense. Asimismo, destinó los derechos de autor de algunas de sus obras al pueblo sandinista. Una recopilación de estos escritos, algunas declaraciones y el último programa de televisión en que participó Cortázar se editaron en 1983 con el nombre de *Nicaragua tan violentamente dulce*.

A principios de la década de los ochentas, Cortázar pudo ver realizado uno de sus mayores deseos: obtener la ciudadanía francesa. A pesar de haber nacido en Bélgica, adoptó la ciudadanía de sus padres. Al trasladarse a Europa, decidió ser ciudadano francés con el conocimiento de que en su país, al convertirse en ciudadano de otra nación, se conserva la argentina. Desde su llegada a París, Julio se enfrentó a trabas burocráticas y políticas impuestas, según él, por su oposición al régimen peronista en el principio y, después, por su pensamiento político independiente, sin partido. Finalmente, en agosto de 1981 el gobierno francés dio cabida a su petición.

En el plano literario, *Territorios*, *Un tal Lucas*, *Salvo el crepúsculo*, *Alto el Perú*, *Queremos tanto a Glenda* (1980) así como *Deshoras* (1983) son otros libros de relatos. *Los aeronautas de la cosmopista* (1983) es el diario de viaje por la autopista París-Marsella de Julio Cortázar y la fotógrafa, también escritora, Carol Dunlop.

Por cierto, Carol Dunlop (1946-1982) vivió junto a Cortázar desde mediados de los setentas. Ella, muy joven participó en protestas contra la guerra de Vietnam por lo cual fue expulsada de Estados Unidos, su país natal. Con Julio apoyó y realizó varios viajes a Nicaragua. A ella, según afirmó Cortázar en uno de sus libros, le debe lo mejor de sus últimos años. Antes de su unión

con Carol Dunlop. Cortázar había contraído matrimonio, en 1953, con la traductora Aurora Bernárdez, hermana del escritor Francisco Luis Bernárdez. De ella se divorció en 1971, fecha en la que, aproximadamente, empezó a frecuentar a Ugné Karvelis, con quien compartió su vida durante algunos años.

Muestra de la versatilidad del autor la constituyen una obra teatral de un solo acto y una especie de guión para televisión o cine, publicados ambos en *Nada a Pehuajó & Adiós Robinson* (1984). La primera representa un examen de personajes cotidianos, que se desenvuelven en una continua enajenación, sobre un escenario en que la disposición de los muebles y colores sugieren un tablero de ajedrez. Por otra parte, *Adiós Robinson* muestra el regreso de Crusoe y Viernes a su isla una vez que ésta ha sido "civilizada".

En 1983 Cortázar ya había abandonado la traducción. Sus colaboraciones con la UNESCO eran cada día menos pues, por un lado los derechos de autor le dejaban mayor remuneración y, por otro, sus continuos viajes a países latinoamericanos le restaban tiempo. Lo último que tradujo fueron los textos de su compañera, Carol Dunlop, para *Los astronautas de la cosmoplista*, puesto que ella escribía en francés.

Y tiempo es lo que a Cortázar le faltaba para leer, escribir, escuchar jazz, tocar la trompeta, disfrutar de una buena función de box; tiempo para apoyar a Nicaragua, Chile, Argentina; para difundir en Europa lo que sucedía en América, viajar a uno y otro continente; para descansar. Y pese a tan abigarrada agenda, Julio fue absolutamente puntual; cumplió con sus deberes, con su compromiso político, sus citas; consigo mismo.

Aunque cedió el monto de algunos premios y los derechos de

autor de varios libros, Cortázar nunca quiso convertirse en vocero de ningún grupo de izquierda en particular porque, de haberlo hecho, hubiera traicionado sus ideales de llegar a una resistencia totalizadora. Su idea era que, lejos de actuar cada cual por su lado, la unión o fusión de grupos permitiera una convergencia de intereses y obtener mejores resultados prácticos.

En concreto, el "compromiso" político de Cortázar se delimita dentro de un marco estrictamente crítico e informativo a través del campo periodístico. Porque, para él, "la mínima contribución que un escritor puede hacer en el plano de la comunicación [es] difundir la verdad frente a tanta mentira, frente a tanta información falsa que se difunde y que lamentablemente es muy creída en Europa"⁽¹⁴⁾.

En lo que se refiere al "compromiso" literario, el de colocar las letras al servicio de la política, Cortázar fue un tanto excéptico. Si bien en el *Libro de Manuel* intentó plasmar la realidad político-social en Centroamérica sin "sacrificar" la belleza de la obra, los resultados, entre ellos los tropiezos en la técnica narrativa, le orillaron a tratar la política independientemente de la creación literaria.

Al igual que Sartre y los partidarios del "compromiso" literario, sabía que debía asumir una posición e incorporarla en su libros. Sin embargo, en lo que Cortázar disentía era en el menoscabo de la estética y la estructura literaria en pro del aleccionamiento político.

Mucho antes de la experiencia con *Fantomas contra los vampiros*

(14) Cortázar, Julio, *op. cit.*, p. 122

multinacionales, Cortázar asumió la importancia del escritor como difusor de mensajes ideológicos. Empero, dada su poca agilidad para conciliar su creatividad con el adoctrinamiento, decidió encaminar su obra hacia un fin más práctico: destinar sus derechos de autor a los pueblos centroamericanos. Y sus aportaciones no sólo se quedaron en ese nivel, sino que divulgó hechos y situaciones a través de notas, reseñas, críticas, conferencias, entrevistas.

Previsor, Julio Cortázar estipuló publicar póstumamente dos obras inéditas: *Divertimento* y *El examen*. Ambas novelas fueron escritas antes de su partida a París, a finales de los años cuarentas; éstas no pudieron ser editadas en ese entonces por las señaladas condiciones políticas. Las dos obras se basan en la situación político-cultural de aquella época peronista. La primera alude con humor la vida de sus personajes inmersos en una multiplicidad de expresiones musicales, plásticas y literarias. La segunda describe la lenta destrucción de un Buenos Aires mistificado y supersticioso por la proliferación de hongos iniciada en una librería. Cortázar también escribió en ese tiempo un ensayo sobre Keats, aunque éste todavía no ha sido dado a conocer.

Cortázar, siempre frágil, desde el verano de 1978 había estado a punto de morir. Esa vez se abstuvo. Pero tras la recuperación, Julio sabía que su cuerpo fragmentado no estaba del todo en su lugar. Cuatro años después, habiendo salido de las tinieblas, se sumió de nuevo en la enfermedad. Terminada la convalecencia se lanzó en un intrépido viaje -el cual compartiría con sus lectores en un libro- a través de una autopista. Sin salir

de ella, durante dos meses pudo vivir literalmente su vida: creando, imaginando, explorando cada paradero para conocer tanto la topografía como aquello que no vemos cuando vamos tan de prisa: ese mundo paralelo que aunque está ahí pocas veces podemos palpar y pocos son los que se dan cuenta de haber estado en él.

Julio Cortázar murió el 12 de febrero de 1984. Para él, que amaba vivir profundamente, no había que tomar la vida demasiado en serio, pues ésta era juego, sueños y deseos: una aventura que desgraciadamente, o, quizá, por fortuna encontró su término.

Hasta aquí, incluyendo el primer capítulo, hemos realizado un recorrido por la época y las circunstancias histórico-culturales en que Cortázar se desarrolló, desde su nacimiento hasta verse involucrado en la problemática latinoamericana. Tal información, además de los datos biográficos del escritor, permitirán captar su posición personal, sus sentimientos, preferencias y fines de su creación artística (e incluso, su existencia misma): todo lo cual desembocará en una mejor intelección de su obra. Procedamos, pues, al análisis literario.

CAPÍTULO III

CONSTANTES DENTRO DE SU TÉCNICA NARRATIVA

Y

ENCAUCE DE SU OBRA

La narración es un género de la expresión literaria. Narrar en literatura es relatar, exponer, contar una serie de acciones enmarcadas por el ambiente y los motivos que impulsaron a realizar tales actos a las personas, animales u objetos (cuando se les otorga vida o movimiento). La narración posee varias categorías. La narración es oral cuando, por ejemplo, un padre le platica un cuento a su hijo; es visual, verbigracia, al ser utilizada como recurso cinematográfico o pictográfico sin sonido o palabra escrita; la narración es visual-oral cuando se conjugan voz e imagen para relatar.

En la literatura, obviamente, la narración se ciñe a la comunicación escrita; en este caso, las formas de la narrativa son la novela, el cuento y el ensayo. EL ensayo es conceptualizado en los diccionarios, generalmente, como "un escrito, sin la extensión ni aparato de un tratado, en que se aportan datos, puntos de vista, experiencias personales del autor"⁽¹⁵⁾. Esta idea, al igual

(15) *Diccionario Porrúa de la lengua española*, p. 285

que muchas otras, resultan poco precisas, ambiguas. Hasta ahora nadie ha aportado una definición de narración que haga comprender cabalmente su significado; pero se puede asegurar que el ensayo es el desarrollo de temas y tesis desde uno o varios puntos de vista, ya sean éstos sociológicos, literarios o filosóficos. Además, el ensayo se puede auxiliar con descripciones, análisis, metáforas y otras figuras o recursos literarios. En cuanto a la novela y el cuento es necesario hacer una descripción y delimitación más precisa.

3.1 LA NOVELA Y EL CUENTO

La epopeya, antecesora de la novela, planteaba historias extensas y elevadas con toques míticos o legendarios y era contada por el autor a un auditorio nutrido. Este poema narrativo ya ha desaparecido, sin embargo la variedad y yuxtaposición de elementos las heredó la novela que, a diferencia de la primera -e igual que el cuento y el ensayo-, está diseñada para ser relatada a un individuo de manera privada en el momento en que es leída.

La novela y el cuento, como formas narrativas, contienen tres elementos: el carácter de los personajes, el ambiente y la acción. La primera diferencia, aunque no la fundamental, estriba en sus respectivas extensiones; la novela es mucho más amplia que el cuento. En la novela, el argumento o la trama puede tanto ramificarse en varias situaciones, descripciones o acotaciones paralelas; como puede desarrollar el ambiente, los hechos o la psicología de los personajes con la misma intensidad. En cambio, el cuento es una estructura cerrada, breve, dirigida al

tratamiento vehemente, por decirlo así, de uno de los elementos y con un final inesperado. El cuento no se permite digresiones; por lo mismo conforma una unidad indivisible.

La novela, según la prioridad que obtenga cada elemento en su estructuración, ha sido clasificada por Wolfag Kayser en novela de *espacio*, en la que el medio encauza a los hechos y los personajes; la novela de *personaje*, en la que éste predomina sobre los otros elementos; y la novela de *acontecimiento*, en la cual el suceso es quien cobra relevancia.

El cuento, por su parte, es de difícil clasificación. Algunos autores pretenden darle la misma calidad que a la novela, olvidando que éstos son diferentes tanto en estructura como en tratamiento. El cuento, en lugar de catalogarse entre temas, situaciones o intenciones debería clasificarse, simplemente, en cuento de imaginación y cuento fantástico.

Cabe en este momento, distinguir el cuento literario de otros tipos de relatos cortos. Existen los cuentos de hadas, las sagas, el cuento de moraleja folklórica, los cuales del mismo modo que la epopeya, eran narrados a un público, que en estos casos se integraba de niños y adultos. Tales cuentos difundidos de boca en boca, con el tiempo fueron trasladados a las letras, a veces readaptadas y embellecidas, pero conservando sus elementos esotéricos, míticos y de tradición.

El cuento nacido en las letras mantiene algunas de aquellas características, no siempre con el fin de proporcionar una enseñanza moral sino como recurso narrativo. De este modo, de acuerdo a la manera de abordar el fondo y forma, el qué se dice y cómo se dice, "el punto de vista intelectual" y "el punto de

escucha estético"(16), el cuento se ha denominado de múltiples maneras: cuento de moraleja, metafísico, de horror, fantástico. Sin embargo, como ya se había anticipado, la clasificación más sencilla sería la que tomara en cuenta las dotes imaginativas del autor y su culminación creativa en la fantasía integradas en su obra.

3.2 LITERATURA FANTÁSTICA Y DE IMAGINACIÓN

En la literatura, sobre todo en el cuento, fantasía e imaginación se alternan el predominio. Por lo tanto es importante hacer la diferenciación entre una y otra, pues en las letras estas herramientas constituyen el origen y el medio para expresarse, además del lenguaje y la habilidad para comunicar.

En ocasiones, utilizamos las palabras imaginación y fantasía para referirnos a los mismo: a "un conjunto de procesos psíquicos encaminados a generar imágenes"(17). Adjudicando sinonimia a ambos vocablos, frecuentemente se omite la diferenciación entre ellos. Imaginación y fantasía devienen en la mente, pero, en analogía con el pensamiento, la razón y la memoria, sus funciones y estructura, aunque se mezclan y apoyan mutuamente, constituyen mecanismos distintos.

La imaginación conlleva una serie de especulaciones salidas directamente de la realidad. Ya sea de un hecho, un objeto o un recuerdo, las imágenes representadas en nuestra mente proponen

(16) Términos empleados por Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 127

(17) Lapoujade, María N., *Filosofía de la imaginación*, p. 240

nuevas situaciones que pueden llegar a ser exteriorizadas a través de una obra de arte, de invención.

La fantasía no es otro proceso diferente a la imaginación, sino la exaltación de la misma. Las imágenes recreadas en la mente a partir de un conocimiento empírico, desembocan a veces en formas no existentes en la realidad concreta, desvinculando las nuevas imágenes de su causa. Así, lo que comienza en la imagen de un caballo negro, blanco, del color que se desee, con las características propias de estos animales, se convierte en fantasía cuando al cuadrúpedo le añadimos alas o un cuerno en la frente, lo cual no es lógico si nos remitimos a la realidad. Desde luego, esta expresión máxima de la actividad imaginativa se convierte literalmente en un acto creativo, original e igualmente plasmable en un trabajo artístico.

La fantasía, como se decía anteriormente, es expresada en mayor medida en el cuento y, por ende, el término "literatura fantástica" podría referirse únicamente a este tipo de narración. Sin embargo, la novela también ha usado la fantasía, aunque su adjetivación se conforma de otra manera. Por ejemplo, existe la novela de ciencia-ficción que fusiona la realidad y expectativas de los descubrimientos científicos con la imaginación o la fantasía; por otro lado, encontramos la novela ubicada en el realismo mágico, la cual "yuxtapone escenas realistas con otras fantásticas, sin que llegue a deformar la realidad"⁽¹⁸⁾.

Clasificar a una obra narrativa dentro de la fantasía o la imaginación radicaría simplemente en el sopesamiento entre ambos

(18) Grotta, Nydia M. y Radé A. Landin, *op. cit.* p. 24

elementos; el que domine en la inventiva delegará su nombre a la narración. En general, la narrativa fantástica engloba todo aquello relacionado con la parapsicología, la alquimia, la religión, la magia, la filosofía, las hipótesis sobre civilizaciones desaparecidas y descubrimientos científicos. Si bien estas materias sor argumentos para una obra de especulación perfectamente coherente con la realidad, el tratamiento exaltado, el desenvolvimiento irracional, la falta de lógica le confieren el el sentido fantástico.

El cuento es el medio ideal para expresar lo fantástico. Su brevedad y final inesperado permiten muy bien el desenvolvimiento y culminación de la fantasía. Y es en el cuento donde Cortázar desbordó ampliamente su creatividad, donde su imaginación oscila entre lo verdadero , lo ficticio y lo increíble.

En la obra de Cortázar lo mismo encontramos a un hombre sacándose conejitos de la boca como si fuera lo más normal del mundo ("Cartas a una señorita en París"); que a un hombre mirar una larva y pensar en ella al tiempo de darse cuenta que él mismo es una larva observando a un hombre ("Axolotl"); igualmente hallamos el renunciamiento de una niña enferma al amor ("Final del juego") o la obsesión de una madre por mantener en su mente la existencia de su hijo fallecido, al grado de sembrar la duda en una pareja de que él no ha muerto y volverá pronto de su viaje ("Cartas de mamá").

"La noche boca arriba", cuento extraído de el *Final del juego*, es la narración de una pesadilla, en momentos confundida con la realidad, que desemboca en el horror del protagonista cuando descubre que su existencia en el que creyó su mundo era el

sueño angustioso, la extraña ensoñación a la que desearía volver por ser menos cruel que su destino.

En "La noche boca arriba", un motociclista trata tardíamente de no arrollar a una mujer imprudente. Con el choque pierde el conocimiento. Tras el desmayo, el dolor de una rodilla, un brazo roto, golpes contusos y los trámites de admisión en el hospital, comienza su deseo de estar dormido. Pero pronto, el accidentado se sabe perseguido por los "aztecas", enemigos de los "motecas"; es tiempo de guerra.

A lo largo de este cuento se narra una ficción concordante con la realidad. Una persona herida, en su delirio puede tener pesadillas vívidas, alargadas en la vigilia a través de la sensación, por ejemplo, de haber corrido kilómetros, como en el cuento. Sin embargo, lo ilógico acude al final, cuando el protagonista sabe que va a ser sacrificado en una época que no es la actual. La imaginación del "moteca" -que le es atribuida por el autor- al tratar de evadir su suerte creó un mundo completamente distinto al suyo:

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 que el que habla andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que arden sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.⁽¹⁹⁾

Como en la mayoría de sus creaciones, este relato está hecho en tercera persona. El narrador es "omnisciente", es decir, el

(19) *El perseguidor y otros cuentos*, p. 151

autor describe las acciones y sentimientos del protagonista para dirigir al lector a una sola interpretación literal. Pocas veces se reproducen las palabras o pensamientos de algún personaje:

El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. "Natural", dijo él. "Cómo que me la tigué encima". (20)

"Huele a guerra", pensó tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. (21)

El escritor en este caso introduce lo insólito sin previo aviso de manera eficaz. La transición de lo real a lo irreal en el cuento aludido se hace sin titubeos y con un manejo poético ("la mentira infinita de ese sueño"), aunque sólo utiliza adjetivos o metáforas para aquello que desea resaltar:

Al lado de la noche donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. (22)

Ahora bien, esta conjugación de imaginación y fantasía no sólo es apreciable por su calidad estética sino por lo que ofrece explícita o implícitamente: los estados o móviles del hombre y la búsqueda de sí mismo. Estas inquietudes han sido tratadas en muchas corrientes literarias. Cortázar, entre otras, se vio inmerso en la filosofía existencialista y, aunque el autor nunca deseó ser encasillado como superrealista, en su obra podemos encontrar mucho de este movimiento artístico.

(20) *Ibidem*, p. 141

(21) *Ibidem*, p. 142-143

(22) *Ibidem*, p. 146

3.3 SUPERREALISMO

El superrealismo* según su fundador, André Breton, cree en la "realidad superior" de la "omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento" (*Primer manifiesto*, 1924). Originado en el psicoanálisis de Sigmund Freud, el movimiento artístico superrealista desea la libre expresión del subconsciente, sin utilizar la razón, la moral o la estética.

Una de sus principales características fue la escritura automática, en la cual se dejaba fluir el pensamiento del artista sin premeditación ni corrección posterior. Sin embargo, no podemos designar a Cortázar un escritor automático. En alguna entrevista, este autor declaró que varios cuentos los había escrito de principio a fin en un solo arranque; que el tema iba desarrollándose en el camino y que ni él mismo sabía el final. Empero, la perfección que él deseaba mantener en sus obras, a la

* La voz francesa *surréalisme* inicialmente fue vertida al español como *surrealismo* por la comunidad pictórica; sin embargo, dicho término corresponde a un intento de transcripción o adaptación de un vocablo que en nuestro idioma no corresponde a la traducción exacta. Jorge Luis Borges señala: "La forma *surrealismo* es absurda; tanto valdría decir *supernatural* por *sobrenatural*, *surhombre* por *superhombre*, *survivir* por *sobrevivir*" (citado por Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia*, Tomo II, p. 15). Por otro lado, *surrealismo*, en analogía, se acerca a los vocablos "subconsciencia" y "subconsciente" con lo cual se le atribuiría afinidad con las ideas freudianas, raíces del *superrealismo*. Pero la ambigüedad se presenta al analizar el prefijo *sub*, el cual significa "inferior a" o "por debajo de" y que en algunos casos se refiere a algo "superior" o "por encima de". *Surréalisme* es una palabra compuesta en la cual *sur* corresponde en español a "sobre", "encima de"; además, si tomamos en cuenta el sentido que le otorga Breton al movimiento artístico señalado al comienzo del inciso, el de la creencia en una "realidad superior", entonces los prefijos *super* y *sobre* son los únicos que concuerdan con la voz francesa, por lo tanto *suprarrealismo*, *sobrerrealismo* y *superrealismo* son las formas correctas.

manera de Borges, necesita un uso lógico, aunque no libre de alteraciones, del lenguaje y de la técnica. Aun cuando en su novela *Rayuela* opta por romper las reglas, sus aportaciones revelan una preocupación añeja en él, ampliamente pensada y premeditada.

Sigmund Freud afirmaba que un hecho cualquiera puede provocar recuerdos y asociaciones íntimamente ligados al sujeto que lo presencia. En "El perseguidor", cuento incluido en *Las armas secretas* (1959), Johnny, músico de jazz, recuerda que desde joven, en sus inicios musicales, notó que el tiempo cambiaba. Asimismo, al terminar de interpretar una melodía se daba cuenta de que el tiempo no era el mismo al comenzar y finalizar la música que durante ésta. A pesar de ello, no se había molestado en meditar seriamente al respecto, sino hasta que viajó en el metro. Sus traslados entre las estaciones le permitieron, entonces, establecer una comparación y tratar de explicar el fenómeno.

Cada vez que viajaba en el metro, su pensamiento abarcaba recuerdos que en la vida práctica se llevarían más minutos y segundos de los que recorren los vagones de una estación a otra. Johnny comenta con Bruno, su amigo crítico de jazz, su obsesión por entender cómo puede suceder esto y pregunta:

Entonces, ¿cómo puede suceder que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?⁽²³⁾

Johnny evoca el tiempo cada vez que un detonador, ya sea el

(23) *Las armas secretas*, p. 15

metro o la música despiertan en su mente el deseo de encontrar otra realidad. Esto se puede discernir en sus palabras, cuando le habla a Bruno sobre la pérdida de su saxofón:

Viajando en el méetro [sic] te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija. A lo mejor no perdi el saxo en el méetro, a lo mejor... (24)

Cortázar plantea la convivencia de la realidad cotidiana y la realidad de la imaginación. Para tratar de explicar sus ideas, Johnny entremezcla el proceso de razonamiento y la imaginación para establecer una hipótesis de lo que puede estar sucediendo con el tiempo:

¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta que solamente caben un traje y un par de zapatos. (25)

En este relato, a diferencia de "La noche boca arriba", se utiliza la técnica del narrador del "punto de vista" o "fingido". El personaje de Bruno -el crítico que desea escribir una biografía sobre el saxofonista a quien frecuenta para obtener datos- es el que cuenta la historia, describe y emite sus opiniones; es decir, el narrador habla en primera persona:

Honestamente, ¿qué me importa su vida? Lo único que me inquieta es que se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de

(24) *Ibidem*, p. 110

(25) *Ibidem*

seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro.⁽²⁶⁾

La mayor parte del relato contiene descripciones de lo que sucede en sus entrevistas con Johnny, entremezcladas, a veces, con el monólogo interior:

Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace ser tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio sobre todo. Sobre todo mi prestigio.⁽²⁷⁾

Julio Cortázar utiliza, junto a otros, citas, nombres e ideas de autores surrealistas, sobre todo de los que sentaron las bases fundamentales de ese movimiento. En *Rayuela* (1963), alude a la "patafísica", concepto introducido por Alfred Jarry, que se refiere a lo insólito de las excepciones y sus leyes en un universo no tradicional. Definida por Jarry como "la ciencia de las soluciones imaginarias", Cortázar usa la "patafísica" en sus libros para explicar o ilustrar aquello que se aparta de lo común o causar un cierto efecto estético en sus obras. Por ejemplo, en *Rayuela*, en el primer capítulo, en la página 26, el autor comienza a tratar el tema:

Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse

(26) *Ibidem*, p. 170

(27) *Ibidem*, pp. 146-147

metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldadores en liquidación ni Melmoths privilegiadamente errantes.

Más abajo, Horacio, el protagonista, relata:

Por mi parte, ya me había acostumbrado a que me pasaran cosas modestamente excepcionales, y no encontraba demasiado horrible que al entrar en un cuarto a oscuras para recoger un álbum de discos, sintiera tullir en la palma de la mano el cuerpo vivo de un ciempiés gigante que había elegido dormir en el tomo del álbum.

Igualmente en uno de los "capítulos prescindibles" del mismo libro, el 155, Cortázar inicia así:

Es increíble, de un pantalón puede salir cualquier cosa, pelusas, relojes, recortes, aspirinas carcomidas, en una de esas metés la mano para sacar el pañuelo y por la cola sacás una rata muerta, son cosas perfectamente posibles.

De nuevo, en estos párrafos hallamos el deseo de acercarse a otra realidad; pero, como fenómenos "patafísicos", la explicación de toparse con las excepciones es más que nada imaginaria, pues lo que a simple vista es un accidente, una casualidad, se sitúa a los ojos de quien lo experimenta como una de las aperturas o entradas en "otro mundo"; conciliado éste con la realidad percibida a través de los sentidos.

A grandes rasgos, en estos párrafos Cortázar anota su desprecio por la razón. En su lugar delinea la imaginación, la fantasía, la "patafísica", entre otras, como los motores, leyes,

motivos o fuerzas regidoras del hombre y su realidad. Cortázar no rechaza la convivencia de la realidad con la sinrazón, pero se inclina más hacia la segunda. En este sentido, el autor explica el mundo con las "figuras" o "campos magnéticos" que, según él, son una cristalización de una multitud de imágenes en desorden pero con una razón de ser, ya sea ésta el desorden mismo, la superficialidad o la gratuidad. En el capítulo 109 de *Rayuela* Cortázar se refiere a las figuras, *imago mundi*, mundo de imágenes que el autor desearía poder plasmar en su libro:

Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma [...] que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.

Hasta el momento, hemos vislumbrado algunas similitudes del superrealismo con la cosmovisión expresada por Cortázar. Por otro lado, por si alguna duda se planteara aún, se acotará el uso frecuente de citas de superrealistas por parte de este escritor. Jacques Vaché y Apollinaire (este último, precursor del movimiento en cuestión) son dos ejemplos. Frases acuñadas por ellos dos, respectivamente, son utilizadas como epígrafes para la primera y segunda sección de *Rayuela*:

Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays⁽²⁸⁾

(28) "Nada mata tanto a un hombre como el estar obligado a representar un país"

JACQUES VACHÉ, *Carta a André Breton*

Il faut voyager loin en aimant sa meson⁽²⁹⁾

APOLLINAIRE, *Les mamelles de Tirésias*

Rimbaud, también precursor superrealista, es uno de los autores más citados por Cortázar en *Rayuela* y otros de sus libros. La frase: "Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant"* , emitida por este filósofo es la más apreciada por aquél, e incluso, retomada y adaptada a su propia concepción del mundo. Por ejemplo, en el capítulo 116 de la obra antes señalada se introduce la siguiente reflexión:

Sí, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. Hay que tenderse al máximo, ser voyant como quería Rimbaud.

Asimismo, entre otros, Cortázar cita o menciona a los principales representantes del superrealismo: Breton y Artaud. Sin embargo, Jarry y Rimbaud -situados dentro de la escuela simbolista-, junto con Apollinaire -cuya obra polimorfa difícilmente puede encasillarse en una sola corriente-, fueron los que legaron el humor y la sublimación del espíritu a través de la literatura a los superrealistas y a Julio Cortázar. Aunado esto con las técnicas de expresión y algunos conceptos más, se puede demostrar fácilmente que el escritor argentino fue influido en

(29) "Hay que viajar lejos pero amando a su casa"

* "Digo que es necesario ser vidente, hacerse vidente"

gran medida por este movimiento de raíces francesas. Sin embargo, no sólo el superrealismo se entrevé en sus obras. Este se combina con otras filosofías. De entre ellas, en su producción literaria la segunda en resaltar es la del existencialismo.

3.4 EXISTENCIALISMO

El existencialismo es una filosofía que considera la realidad y la voluntad antes que el pensamiento y la inteligencia. Representa la angustia causada por la soledad del hombre moderno sin fe ni creencias religiosas. Asimismo, desconfía de la razón y busca una nueva lógica asistemática y vital de la existencia.

Sartre, su principal difundidor, decía que Dios nacía de su debilidad. "No puedo ser fiel a ningún Dios. ¡Estoy solo!", exclamaba. En consecuencia, el existencialista cree en la libertad del hombre, en su libre elección. El sartrismo señala que somos nuestros propios actos; somos la lucha por la liberación de nosotros mismos y de los demás.

Cortázar expresa sus ideas existencialistas sobre todo en sus novelas. "El hombre no es sino que busca ser", afirma en su libro *Rayuela*. En la voz del personaje principal, Horacio Oliveira, el escritor inicia la búsqueda de sí mismo; desea salirse del orden establecido y manifiesta su elección de infringir las reglas, de amar o rechazar al ser amado; de quedarse o irse; de buscar, de luchar o renunciar a hacer.

Esta búsqueda se manifiesta desde el primer renglón: "¿Encontraría a la Maga?", se pregunta Oliveira; un

cuestionamiento simbólico que en principio y a lo largo de la obra sugiere el deseo de realizarse, encontrarse.

Su idea de la lógica asistemática se induce en la frase (p. 31): "No había un desorden que abriera puertas al rescate". La aceptación de la realidad, percibida sensorialmente, y la voluntad sobre la razón se explicita en la página 32, en el momento en que Horacio navega en el monólogo interior:

¿Por qué no aceptar lo que estaba ocurriendo sin pretender explicarlo, sin sentar las nociones de orden y de desorden, de libertad y Rocamadour como quien distribuye macetas con geranios en un patio de la calle Cochabamba?

Horacio Oliveira se mueve en un círculo de amigos, expatriados argentinos también, quienes forman un Club en el cual fluye siempre la conversación intelectual acerca de la sociedad y la cultura argentina y europea, sus enlaces amorosos y la misma existencia. A través de este grupo, Oliveira vive siempre en la reflexión: "No puede ser que estemos aquí para no poder ser"⁽³⁰⁾, anota en su mente, deseando recobrar el paraíso perdido.

El personaje se desenvuelve en un mundo aparte del que se sale con la muerte de Rocamadour, el hijo de su mujer, la Maga. Abandona París y regresa a Argentina; vuelve a la convención, al orden en el que no se siente a gusto y recrudece su angustia existencial.

Los nombres y citas de existencialistas también aparecen en

(30) *Rayuela*, p. 93

la obra de Cortázar. Por ejemplo, en la página 32, el protagonista refiere la molestia que le causa el espionaje de sus "tentativas de papagayo en la jaula leyendo a Kierkegaard a través de los barrotes".

Asimismo, en el capítulo 115, se menciona la posibilidad de convertir a los personajes en personas; de que debiera haber en la novela

una extrapotación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés.

La influencia kafquiiana se trasluce en la novela anterior a *Rayuela*. Como en las obras de Kafka, en *Los premios* (1960) el absurdo prevalece en la realidad y, en este caso, su contenido revela el deseo de los personajes de trascender. Esta narración mezcla la realidad con la imaginación, la fantasía y la tragedia, elementos muy usados por Cortázar en sus cuentos.

En *Los premios*, los ganadores de la lotería municipal de Buenos Aires reciben un lujoso viaje en barco cuya ruta desconocen. Una vez abordo se les restringe el paso a ciertas áreas de la nave y se les impide hablar con los oficiales. El barco zarpa pero casi en seguida se detiene. Se corre el rumor de que algunos tripulantes han contraído tifoidea. Muchos pasajeros aceptan la explicación; empero, otros desconfían y deciden lanzarse a explorar los lugares que se les han prohibido. Su invasión a los camarotes de la tripulación finaliza en asesinato.

Esta novela describe personajes representativos de la idiosincracia argentina: el hijo sobreprotegido, la pareja que

huye sin casarse, el inmigrante, la pareja que sigue unida a pesar de no tener nada en común; el joven interesado en el simbolismo, la metafísica y el esoterismo; el hombre que pasa por la vida sobrellevando su destino.

La novela se abre con una cita de Dostoiévsky que resalta la necesidad del escritor de incluir a la gente vulgar en la ficción. Cortázar coincide con el autor ruso e introduce en este libro, como en todas sus obras, a gente común; personajes que no son intelectuales, ni grandes personalidades de la política, la religión o la música (a excepción de Johnny Carter, el jazzista de *El perseguidor*).

De entre los pasajeros del "Malcom", sobresalen dos: Medrano y Persio. El primero es un dentista que se deja llevar por los acontecimientos de su vida sin meditar en ello. El segundo, Persio, es un corrector de pruebas que se inclina por el ocultismo. Medrano descubre en los tres días del corto viaje que su invasión al otro lado del buque le proporcionará al fin una postura en la vida, un sentido a su existencia. Casi al término de la aventura, Medrano:

No sabía por qué, pero estar allí, con la popa a la vista (y enteramente vacía) le daba una seguridad, algo como un punto de partida [...] Ni méritos ni deméritos, simplemente reconciliándose consigo mismo (31).

De pronto, un marinero le dispara tres veces en la espalda. Concluye la novela y todo vuelve a la normalidad. Después de

(31) *Los premios*, p. 382

algunas indignadas protestas por la inexplicable muerte de su compañero de viaje declarada, según las autoridades del barco, como la consecuencia de su contacto con los lugares infectados de tifoidea; todos vuelven a sus ideas y proyectos iniciales y la tragedia en el mar se olvida.

El relato se desarrolla de la manera tradicional: el narrador es omnisciente y los hechos se describen y relatan en forma sucesiva. Sin embargo, esta estructura se rompe en determinados momentos con el monólogo interior de Persio. Su soliloquio irrumpe entre cada acontecimiento analizándolo desde otro punto de vista. Señalado con cursivas, Persio piensa larga y constantemente. En la página 63, Cortázar-narrador apunta:

Ahora Persio una vez más va a pensar, va a esgrimir el pensamiento como un gladio corto y seco, apuntándolo contra la sorda conmoción que llega sobre incontables pedazos de fieltro, una cabalgata en un bosque de alcornoques.

En este fragmento se muestra el contraste entre la acción y la visión del escritor. Por un lado, mientras la historia transcurre, los personajes utilizan un lenguaje coloquial, sin intelectualismos ni palabras rimbombantes. En cambio, cuando Persio empieza a discurrir, la narración, la perspectiva y la manera de expresarse se transforman: aparecen metáforas y otras figuras literarias, se alude a la metafísica y se cuestiona el acontecer:

Entonces lo que acerca a una cosa, su otro lado quizá verde o blando, el otro lado de los efectos y el otro lado de las causas, otra

óptica y otro tacto podrian tal vez soltar delicadamente las cintas rosa o celeste de los antifaces, dejar caer el rostro, la fecha, las circunstancias de la galería (brillantemente iluminada) y escarbar con un palito de paciencia a lo largo de una cosiderable poesia.⁽³²⁾

La metafisica también forma parte de la obra cortazariana. Implícita en sus tendencias surrealistas y existencialistas, ésta se infiere y confunde entre las líneas de sus libros; la necesidad de encontrar ese algo más allá de lo meramente físico que convive con lo palpable es lo que Julio Cortázar mantiene siempre presente. Simbolismo, esoterismo, mística, metafisica, imaginación, fantasía; eso es Cortázar cuya filosofia está al alcance de la mano y a la vez tan lejos. Sólo los interesados en aquellos menesteres pueden comprenderlo del todo. Pero volvamos al existencialismo en las obras narrativas.

Sartre en *La nausée* (1938), concluía que el arte era el medio salvador de la existencia. Sin embargo, en *Les chemins de la liberté*, cambió su punto de vista: aquí ya esboza el "compromiso" político del escritor. En el capítulo anterior, se señaló la particular concepción de Cortázar al respecto.

Para Sartre, el escritor debía tomar partido y asumir las consecuencias socio-políticas de sus palabras. Por el contrario, Cortázar se negó a utilizar las letras como vehículo difundidor de ideologías y no se afilió a una tendencia política o país en especial; separó la literatura de la política sin abandonar a ninguna de las dos. Cortázar pensaba que si algún escritor tenía

(32) *Ibidem*, p. 52

la capacidad de armonizar la política con la creación literaria, sin menoscabo de ésta, él no se opondría a dicha combinación para hacer arte.

En lo que sí coincidió con Sartre fue en la relevancia de los hechos sociales; ambos menospreciarían a *La Nausée* y cualquier otra obra literaria ante el cuerpo de un niño asesinado en Vietnam. Por otra parte, Julio sí creyó en su creación artística para "salvar" su propia existencia. Lo hizo por primera vez en *Rayuela* y después, en otros intentos, volvería a retomar esta base aunque no con tanto éxito.

3.5 NARRATIVA EXPERIMENTAL

A principios de siglo y hasta la década de los 60's, la literatura mundial vivió su época de mayor fertilidad. Una tras otra, las manifestaciones literarias transformaron el punto de vista, la forma y el contenido de su expresión. Los cambios se iniciaron en la poesía y de ahí se trasladaron a la narrativa, especialmente a la novela. Desde el vanguardismo, forjado en Francia al comienzo de la primera guerra global, se sucedieron futurismo, expresión, cubismo, dadá, superrealismo, imagen, ultraismo, personalismo, existencialismo, letrismo, concretismo, neorrealismo, iracundismo, frenetismo, objetivismo. Todas estas corrientes o escuelas aspiraban evolucionar, dar paso a nuevas formas y temas, explorar y experimentar con la estética.

La narrativa experimental es la que rompe con la estructura y el fondo tradicional; la que introduce elementos nuevos y pretende ser original. En este rubro, generalmente se relega la

perfección; el experimento es el motivo, la línea a seguir. En consecuencia, la belleza, el uso libre de la sintaxis, la gramática, la jerarquización de elementos o situaciones, resultan en un desgajamiento de la ficción habitual y, a veces, en incoherencia.

La obra más destacada y, podría decirse, precursora de la experimentación en la narrativa es *Ulysses* (1922) de James Joyce. El predominio del monólogo, la superposición y yuxtaposición de cronologías, la creación de un ambiente o mundo único, la ruptura en la forma del lenguaje son algunas características introducidas por este autor irlandés.

Rayuela, de Cortázar, encaja perfectamente en este género. Su publicación atrajo críticas diversas. En el ámbito latinoamericano, aunque en ocasiones se le consideró copia fiel del *Ulysses*, la mayoría de las opiniones le fueron favorables y el libro fue ampliamente aceptado por los lectores. En cuanto a la crítica anglosajona, la obra no despertó mucho entusiasmo a diferencia de *Los premios*, con la cual Cortázar obtuvo prestigio más allá de su propio continente.

Rayuela, desde el inicio de su lectura es diferente a todo lo que se había publicado en lengua española hasta 1963. Es muchos libros. Cortázar en el "tablero de dirección" señala dos de las múltiples maneras de leer su libro. Con 155 capítulos, la primera forma de abordarlo es la común: leer de corrido del apartado 1 al 56. La otra, es siguiendo la lista proporcionada por el autor: del capítulo 73 se traslada al número 1, luego al 2, al 116, 3, 84, 4, etcétera, hasta finalizar en el 131 que remite al lector al 58 y éste, de nuevo, al 131 una y otra vez.

El libro se divide en tres partes: "Del lado de allá", "Del lado de acá" y "De otros lados (capítulos prescindibles)". En las dos primeras se narra, respectivamente, la estancia de Horacio Oliveira en París y el retorno a su patria, Argentina. Los capítulos "prescindibles" reúnen notas de diarios, citas, cartas, nuevas situaciones de los personajes y "Morellianas", es decir, disertaciones del escritor y crítico Morelli -inventado por Cortázar, a través del cual manifiesta sus propias ideas- quien prepara una novela fuera de lo establecido.

Horacio Oliveira es quien cuenta, describe y alrededor del cual gira la historia, misma que él trata de plasmar en una obra literaria. Sin embargo, un segundo narrador se desliza en la trama: es el que escribe en realidad. Horacio empieza diciendo: "¿Encontraría a la Maga?". La primera persona gramatical empieza guiando lo narrado: ¿Yo encontraría a la Maga?. La segunda persona gramatical, él, irrumpe en el tercer capítulo:

El tercer cigarrillo del insomnio se quemaba en boca de Horacio Oliveira sentado en la cama; una o dos veces había pasado levemente la mano por el pelo de la Maga dormida contra él.

"Él" es Horacio Oliveira; por primera vez se menciona el nombre del protagonista. La narración cambia de perspectiva. El yo-personaje relata primero; luego el yo-narrador-escritor cuenta lo que hace y piensa el personaje:

"Lo malo de todo esto", pensó, "es que desemboca inevitablemente en el animala vagula blandula. ¿Qué hacer? Con esta

pregunta empecé a no dormir."(33)

La alternación *narrador-personaje* y *narrador-escritor* se halla a lo largo de todo el libro. En la tercera parte un segundo *narrador-personaje* entra en acción: Morelli. Éste aparece inicialmente, siguiendo el "tablero de dirección", en el capítulo 116. Cortázar lo introduce en el texto refiriéndose a un pasaje escrito por este crítico y escritor ficticio y comparándolo con otros fragmentos de libros de filósofos y escritores reales. Después, en el capítulo 71, con el título de *Morelliana*, el mismo Morelli toma la palabra:

Morelliana

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo?

En otro fragmento (capítulo 75) encontramos el mismo estilo pero con diferente recurso. El monólogo interior de Horacio se distingue con cursivas de la descripción del escritor (Cortázar) con letra "script":

En Buenos Aires [...] volvía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y [...] su aceptación de lo verdadero, de lo vicario como lo, como lo, como lo (delante del espejo, con el tubo de dentrífico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa y en vez de meterse el cepillo en la boca [...]).

(33) *Rayuela*, p. 37

De la misma manera que en las dos primeras partes, Cortázar alterna el narrador ideal y el narrador fingido; a veces relata, razona o critica Cortázar y otras Morelli. Aún más, en la *Morelliana* del capítulo 115, Cortázar comenta que el club al que pertenece Oliveira "dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción". Es decir, apenas comienza a desarrollarse la trama (de la forma intercalada) el autor, en voz de Morelli, anuncia su preocupación por el estado de la literatura y, más adelante, anuncia su intención de elaborar una narrativa que rompa los cánones de las letras. Luego, los mismos personajes de *Rayuela* discuten sobre las tentativas de Morelli-Cortázar.

Los personajes aquí se vuelven interlocutores que pretenden despertar la duda, la objeción, la polémica con el lector. Por supuesto que la narración es guiada, pero al ser expresados los motivos del autor, el que lee tiene la opción de rebatir, compartir, vivir literalmente la novela, aunque en primer momento sólo sea mentalmente.

Lo anterior también es una característica de la narrativa experimental. El escritor como narrador -aunque en la práctica es quien moldea los acontecimientos- dentro del relato pierde autoridad; son los personajes quienes "hablan" con el lector y ya no directamente el autor.

Otro plano donde Cortázar emerge en la literatura experimental es en el lenguaje. En *Rayuela* existen simbolismos, juegos lingüísticos, mezcla de idiomas, neologismos, incoherencias verbales.

"Del lado de allá" señala la residencia de Horacio en el

continente europeo. "Del lado de acá" se refiere a su retorno a Sudamérica. Al mismo tiempo, ambos títulos simbolizan la imaginación y la realidad, la inmersión del personaje en un ambiente de búsqueda basado en la meditación, la disertación y la "patafísica" y, por otra parte, el retorno al mundo práctico, al "buen sentido".

La mezcla de idiomas se encuentra casi en la totalidad de la obra de Cortázar. En *El perseguidor* se utilizan nombres de melodías, tendencias musicales y lugares donde ha tocado Johnny de procedencias diversas: *Out of nowhere*, *Six months ago*, *Streptomicyne*, *Amorous*; *Washboard*; *Dupont*, *La boîte de Rémy*. En *Los premios*, los personajes, argentinos, se desenvuelven en un medio con múltiples referencias culturales. Lo mismo combinan su español con el alemán, el inglés y el francés, incluso con locuciones latinas. Veamos un ejemplo:

—*Soleil, soleil, faute éclante*— dijo ella, sosteniendo su mirada—. ¿Qué divinidad protectora, Max Factor o Helena Rubinstein, me salvarían de este escrutinio crudelísimo?

—El escrutinio —observó López— arroja las siguientes cifras: belleza extraordinaria, levemente contrariada por una exposición excesiva a los dry Martinis y al aire helado de las boîtes del barrio norte.

—*Right you are.*

—Tratamiento: sol en cantidades moderadas y piratería ad libitum. (34)

Las frases que de vez en cuando afloran en algún idioma extranjero en *Los premios*, en *Rayuela* imperan junto con las citas

(34) *Los premios*, p. 127

francesas y los fragmentos de canciones y poemas en inglés:

[...] *un carpe diem Chicago 1929.*

You so beautiful but you gotta die some day.

You so beautiful but you gotta die some day.

All I want's a little lovin' before you pass away.

[...] *Je ne veux pas mourir sans avoir compris pourquoi j'avais vécu.*
Un blues, René Daumal, Horacio Oliveira, but you gotta die some day,
you so beautiful. Y por eso Gregorovius [...] (35)

Cortázar también inventa sus propios términos o palabras dentro de un lenguaje ya estructurado. En el capítulo 68 se describe lo que podría interpretarse como una escena amorosa. Ésta comienza de la siguiente manera:

*Apenas él le amaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso
y caían en hidromunios, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes.*

Por otra parte, en el capítulo 34 se narran dos historias intercalando los renglones de una y de otra. En la primera el personaje relata su traslado a Madrid, después del fallecimiento de su padre, y sus impresiones en ese lugar. El otro relato se refiere a la lectura de una mala novela, precisamente el fragmento de la primera historia de este mismo capítulo:

*En setiembre (sic) del 80, pocos meses después del
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una*

(35) *Rayuela*, p. 82

fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los negocios, edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarte algo así, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la Penser que se ha pasado horas enteras devorando esta sopa fría y [...]

Se discierne que la primera historia es la de la novela que critica Horacio en la segunda cuando éste repite una frase: "Y me fui a vivir a Madrid", oración que aparece en el primer relato de la misma página (abordaremos este mismo apartado en el siguiente capítulo).

Igualmente, Cortázar transgrede las reglas ortográficas y tipográficas. A veces inicia sus oraciones con minúsculas y sin usar sangría. Otras, agrega letras "h" en los vocablos que empiezan con vocal: "El gran hasunto", "la hencrucijada", "la hundidad", "el hego y el hotro", "lo himportante es no hinflarse", adjudicando a Horacio Oliveira la utilización excesiva de la consonante muda (en todo el capítulo 90). El humor y el juego con la ortografía se patentan en el apartado 69 donde comenta la noticia de un suicidio publicada en el diario "Ortográfiko":

Ingrata sorpresa fue leer en el "Ortográfiko" la notisia de aber fallido en San Luis Potosí el 1º de marzo último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del servicio), Adolfo Abila Sahnes. Sorpresa fue porque no teníamos notisia de ke se ayara en kama.

Casi todos los ejemplos anteriores muestran el rompimiento deliberado de todo orden en las técnicas tradicionales de elaboración narrativa, en la ortografía y en la presentación

tipográfica. Por eso, el propio Cortázar denominó a *Rayuela* como una "antinovela" o "contranovela" porque en ella rechaza lo que él denomina "un falso lenguaje literario"; en contraposición propone la reproducción del ingenio y la espontaneidad del habla común y corriente.

En *Los premios*, Cortázar ya había delineado su tendencia hacia la exploración y combinación de las formas y convenciones literarias. Sin embargo, en este libro el autor evidencia sus pretensiones intelectuales. Si bien en el modo de fundir el diálogo con el extenso monólogo interior aporta una arbitrariedad en los moldes bien manejada; su virtud se disuelve un tanto entre la monotonía del relato, debida sobre todo a su amplitud y al uso "pesado" del lenguaje poético.

Cortázar, en *Rayuela*, no dejó de ser "pesado", pero por lo menos dejó de abusar de los intelectualismos lingüísticos. Una de sus aperturas hacia la sencillez expresiva se traduce en su decisión de abandonar el título "Mandala" de la novela finalmente denominada *Rayuela*. Su irreverencia hacia lo establecido estaba ahora plenamente declarada.

Por otra parte, lo que en sus múltiples cuentos se insinúa como planteamiento metafísico, de extrañamiento y preocupación por el ser; en las novelas se enuncia por medio de la discusión y divagación teórica a cargo de los personajes, cuyas hipótesis a veces son opuestas entre sí e inclusive lo que unos proponen y desechan vuelve a ser aceptado o retomado.

Aunque el autor no propusiera directamente la participación del lector para armar la novela o, en el caso de *Rayuela*, leer de varias formas un solo libro, esta polémica entre los personajes

incita al lector a pensar sobre los temas tratados en la obra. La mayor parte de la producción literaria de Cortázar refleja preocupaciones del hombre en el campo filosófico, y su literatura es una proyección de su propia problemática, que por ser de un ser humano, frecuentemente coincide con la de muchos lectores.

Sin embargo, Cortázar no da soluciones. Sólo las sugiere. Igual que en algunos de sus cuentos, los finales son abiertos. El lector debe decidir si, por ejemplo, el impulso de saltar por la ventana de Horacio Oliveira se llega a realizar; si Medrano en caso de sobrevivir hubiera logrado hallar el motor guiador de su vida en la popa del "Malcom"; si Johnny Carter a pesar de su ignorancia hubiera podido descubrir el mecanismo de la elasticidad del tiempo. Aunque se esbozan, no se dan las respuestas. Por eso, quien lee puede sentirse identificado con los personajes y la trama; porque son borradores, tentativas de hallazgo, de algo que no llegan a ser pero que el lector podría modificar para su propio provecho.

En general, la obra de Cortázar se caracteriza por el intento de descubrir.-ya sea el deseo de sus personajes o de él (que viene a ser lo mismo)- una especie de orden metafísico. La pluralidad y la subjetivización de la realidad son rasgos también del superrealismo y el existencialismo y, en parte, los medios de expresión de la narrativa experimental, cuyos recursos y visiones del mundo se funden en las obras cortazarianas. Una de ellas sin duda es la particular concepción que se tiene del tiempo y todo lo que se relaciona con él; tema que analizaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

TIEMPO LITERARIO EN LA OBRA DE CORTÁZAR

La teoría de la relatividad echó abajo la idea de la existencia de un tiempo absoluto único. El tiempo ya no podía concebirse como uno solo pues se había demostrado que su transcurso no era el mismo para todos sino que, usando términos científicos, éste era, es, relativo al observador que lo mide.

Físicamente, el tiempo no puede percibirse a través de los sentidos. Sin embargo está presente; en analogía con la fe podría decirse que el tiempo está en una y en todas partes. Desde el punto de vista científico, el tiempo y el espacio conforman una unidad que al ser cuantificada se delimita en sucesos, cada uno de los cuales, a su vez, se define como un momento y un lugar determinados. La secuencia o serie de sucesos es, en general, lo que el ser humano considera tiempo. Y su propia característica le confiere su división, hecha por el hombre, en presente, pasado y futuro; lo que es, lo que fue y lo que será.

Inevitablemente "viajamos" en una línea simbólica en un solo sentido, lo cual repercute en el individuo a nivel físico y psicológico. Por lo tanto, la comprensión del concepto, su transcurso y su irrevocabilidad ha provocado investigaciones

científicas, especulaciones filosóficas y estudios psicológicos de y con gente interesada o afectada por este problema.

Literariamente, el dilema del tiempo ha sido tratado de diversas maneras, desde la mera reproducción cronológica, con todo lo que ella conlleva, hasta las más descabelladas trastocaciones técnicas y disgresiones filosóficas. De igual modo, al par de los descubrimientos científicos, la literatura ha cambiado su idea del tiempo. La más sobresaliente es la concepción que se hace de él en las obras de ciencia-ficción. En ellas se plantea el desplazamiento a voluntad, hacia adelante y hacia atrás, entre el futuro, el pasado y el presente. De la manera más audaz el escritor de ciencia-ficción diseña sofisticadas máquinas en las que se programa el lugar y la fecha deseados. Una vez realizado el traslado, ya sea en el futuro o en el pasado -según lo que se haya estado desarrollando en el momento de partida-, los acontecimientos son modificados o restablecidos para mejorar la situación de la época de procedencia.

Por ejemplo, en *El fin de la Eternidad*, de Isaac Asimov, el tiempo se encuentra dividido en siglos, de los cuales los primeros mil corresponden al Hipotiempo y del dos mil en adelante al Hipertiempo. Los "eternos" viajan a través de los siglos dentro de "tubos" o "cabinas". Su misión es observar el desempeño de la humanidad en el siglo asignado y, según instrucciones "superiores", eliminar los elementos humanos cuyas acciones pudieran ser perjudiciales para el equilibrio cósmico. Los "eternos", además, tienen la posibilidad de alargar su vida por su diferente desplazamiento en el tiempo; los "temporales", por

otra parte, son aquellos seres que se mueven dentro del marco cronológico normal.

Asimov, en este libro, crea un universo regido por leyes humanas. Si un acontecimiento en cualquier punto temporal es declarado inconveniente, los "eternos" viajan a él para investigar el desperfecto y, en su caso, ejecutar un "cambio mínimo de realidad". Asimismo, se establece la coexistencia de un número infinito de siglos. Si bien al principio se enuncia una barrera (no especificada), ciertos transgresores de La Eternidad, en su huida por el tiempo, descubren que el "indicador de siglos" se ha detenido en el 111 394, pero continúan avanzando. Igualmente, en un retroceso del tiempo, los tripulantes de una cabina transportadora llegan al año cero pero, en el último momento, antes de conocer la nada, prefieren regresar a la época inicial.

La constante de la ciencia-ficción, el carácter que le proporciona su nombre, es la proposición de hipótesis bastante imaginativas, un tanto fantaseosas, a partir de los descubrimientos de la ciencia. Los planteamientos sobre la velocidad de la luz y la relación espacio-temporal, enunciada por Einstein, conllevaron a la especulación del viaje en el tiempo. De hecho, esta suposición no ha sido comprobada en la realidad y, aún más, tal posibilidad ha sido rechazada actualmente por Stephen W. Hawking, uno de los representantes más destacados de la comunicada científica.

Lo que se quiere dejar en claro con estas referencias es el uso del tiempo como entidad en la literatura de ciencia-ficción, la cual, reiteramos, con sus suposiciones rebasa la imaginación y

se instala, de momento y aunque no del todo, en la fantasía. La contraparte surge con las narraciones que, si bien conllevan dosis sustanciales de invención, se encuentran inmersas en el desarrollo cronológico real, verificable, con algunas rupturas de tipo subjetivo, metafísico o imaginario y que no por ello dejan de existir en la realidad.

Según Hans Reichenbach⁽³⁶⁾, tanto los acontecimientos observables del mundo exterior, como todas nuestras experiencias subjetivas -incluidos los sentimientos, emociones y procesos del pensamiento-, ocurren y se extienden a través del tiempo. Ésta es la idea que sobre el concepto tiene Cortázar; su mérito radica en el hábil manejo técnico-narrativo sobre el desplazamiento, elasticidad, paralelaje y fusión de cronologías apegadas al mundo cotidiano; situaciones pocas veces asimiladas, interiorizadas o discutidas y que, por lo mismo, el autor desea destacar. Cortázar declara en *Último round* (1969, p. 105) la importancia de sus "encuentros con los destiempos y los desespacios que son lo más real de la realidad" en que se mueve.

4.1 TIEMPO LINEAL

La obra de todo escritor se basa principalmente en hechos extraídos de la realidad. La narración, como género literario conlleva un reordenamiento de la realidad, lo cual deviene en ficción. En otras palabras, el escritor, como todo ser humano, obtiene referencias del ambiente en que se desenvuelve y éstas

(36) *El sentido del tiempo*, pp. 11-34

pueden o no estar íntimamente ligadas a su persona o simplemente le proporcionan algún antecedente de lo que escribirá. Desde el primer momento el autor literario recrea, no reproduce. La invención puede ser muy apegada a la realidad, es decir, su relato imaginativo podría concordar o llevarse a cabo en el ámbito humano. En otras ocasiones, el mundo narrado nos es totalmente ajeno, extraño, inexistente -sin embargo, ha habido casos, como el de Julio Verne, en que la fantasía se vuelve realidad en el futuro-; lo mismo sucede con la percepción y la filosofía del tiempo. El desplazamiento cronológico se refleja en la narración dependiendo de la manera de concebirlo, los gustos y las tendencias del autor.

El tiempo real, según anticipamos, es el que transcurre linealmente; aquel en el que nos deslizamos de presente a futuro y en el que, invariablemente, ese mañana se convierte en el ahora y éste en el ayer a cada instante. El escritor entonces puede relatar en el mismo sentido. Durante un largo periodo, los autores reflejaron en su literatura este desenvolvimiento del tiempo. En consecuencia, el desarrollo lineal de la trama se constituyó en un rasgo característico de la "novela clásica", en donde incluso la evocación de recuerdos se hace según se fueron presentando las situaciones.

Cortázar no desecha esta técnica narrativa y aun cuando se sale de ella, la presencia de la flecha del tiempo es inefable. En "La noche boca arriba", cuento publicado en 1956, se relatan dos desplazamientos en épocas diferentes, pero con la misma dirección y que al final convergen en una sola y terrible realidad.

En "La noche boca arriba", el narrador omnisciente inicia su relato cuando el personaje central va caminando a la mitad de un largo zaguán. Con premura, éste toma su motocicleta y observa la hora en el reloj de la joyería de la esquina: son las nueve menos diez. Es de día. El motociclista atropella a una mujer imprudente y con el choque pierde el sentido que, una vez recobrado, le permite percatarse de las consecuencias. Cinco minutos después es trasladado a un hospital. Después de los trámites de ingreso, el cambio de ropa, la toma de radiografías, un brazo enyesado, los dolores, la fiebre; cruce de palabras con el personal y un paciente vecino; el accidentado se sumerge en un sueño que se convierte en pesadilla y ésta en realidad.

La segunda historia se introduce como un mal sueño producido por la fiebre y el dolor. Se describe la huida de un "moteca" perseguido por los guerreros aztecas en tiempo de guerra. Es de noche. Temeroso, el "moteca" se oculta entre las ramas y la oscuridad y corre para alcanzar el corazón de la selva; lugar donde esperaría la señal de regreso de los sacerdotes. Sin embargo, es rodeado y, a pesar de su defensa, es atrapado con una soga. Los aztecas lo conducen al *teocalli* para ser sacrificado junto con otros prisioneros. Tras la ceremonia, de cara a la luna menguante ve acercarse al sacrificador ensangrentado con un cuchillo de piedra en la mano. Su fin se dislumbra entre las hogueras.

En ambas historias, que conforman un solo relato, se establece el inicio en un punto a partir del cual se presenta una sucesión de hechos guiados a un final único. En la conclusión del cuento se presenta el enlace fantástico. Lo que el motociclista

creo es una pesadilla resulta ser la realidad, la muerte inminente.

4.2 FUSIÓN CRONOLÓGICA

En este relato, el mundo moderno y la época prehispánica se dirigen hacia un solo punto pero no son paralelos. La primera historia inicia poco antes de las nueve de la mañana y la segunda en una noche oscura. "La noche boca arriba" empieza con el accidente y después de ser instalado en el hospital, el autor, para declarar el trance, menciona: "Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores" (LNBA/142)*. El personaje escapa por una larga calzada. Igual que en la vigilia, tiene prisa, debe llegar a un lugar; recuérdese que antes de tomar la motocicleta, el individuo sale por un *targo* zaguán.

El "moteca" da un salto y retorna al hospital. Un médico se le acerca sonriendo "con algo que le brillaba en la mano" (p. 142). Ya en el atardecer, después de la comida, se "abandona" y continúa la huida en la oscuridad. Casi lo alcanzan; vuelve a despertar. Es de noche. No desea dormir pero los ojos se le cierran y, entre cada intento por vencer el sueño, el terror se apodera de él: lo suben boca arriba por una escalinata y alcanza a ver la piedra de sacrificios.

* A partir de este capítulo, las referencias bibliográficas de las narraciones analizadas se indicarán, entre paréntesis, con las iniciales de cada una, seguidas de una diagonal y el número de la página. Aclaremos, por otra parte, que las páginas de "La noche boca arriba" y "El perseguidor" corresponden al libro de recopilaciones titulado *El perseguidor y otros cuentos* de Julio Cortázar.

Gime por despertar. Se encuentra en la cama pero al abrir los ojos ve al sacrificador aproximarse con un cuchillo de piedra. Cierra los párpados y ahora sabe que ya no despertará porque no está soñando. En el sueño "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" (p. 151).

La transición de un mundo a otro no se refiere a la mera interpretación onírica. Cortázar en este cuento representa poéticamente la abertura por la cual el motociclista traspasa su realidad e ingresa a la otra. Al tratar de recordar el accidente, el protagonista evoca un cúmulo de sensaciones cuya trascendencia no alcanza a comprender. El choque, la nada, el desmayo le producían

la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera traspasado a través de algo o recorrido distancias inmensas (p. 147).

"La noche boca arriba" muestra un universo fuera del control humano. La evasión por medio del sueño es irrealizable; la voluntad, el deseo de no dormirse, se ajustan a una coherencia virtual: el sueño. Porque la pesadilla es la realidad, no lo contrario. El desorden se establece en el cuento con el desarrollo desigual de los acontecimientos. La carrera en motocicleta al inicio del día se transforma en una veloz huida, a pie, por la noche.

El tiempo es relativo al observador que lo mide. En una de las realidades éste transcurre a menor velocidad que la otra. La

plácida estancia en la cama del hospital ocupa casi un día entero; mientras, la angustia se extiende penosamente en pocas horas de oscuridad. El final del verdadero sueño, aquel en el que el indígena montaba un insecto de metal, culmina también en la noche. Ambas realidades empiezan en puntos y lugares diferentes; empero, arriban al mismo suceso (la noche); el sujeto asume su destino y los dos tiempos, el del sueño y el de la vigilia, se funden en la certidumbre de la muerte. Cortázar a través de la fantasía, simboliza el mundo en el que se anula la voluntad.

4.3 LA ELASTICIDAD DEL TIEMPO

A veces, tenemos la sensación de que el tiempo pasa rápidamente; en otras, nos parece que éste se detiene o se alarga. Más que un estado o movimiento físico, la velocidad del tiempo constituye un juicio subjetivo, una experiencia psicológica. Cortázar maneja también esta idea; pero, como los surrealistas, para él la percepción del tiempo, su presencia psicológica en un momento del ser, proporciona otro sentido a lo que conocemos sensorialmente.

Tiempo comprimido, ontológico, paravisión o como se le quiera calificar, Cortázar externa su interés por el moldeo de la duración temporal. En el cuento "El perseguidor", inmerso en un contexto cronológico, Johnny Carter se obsesiona con la desigualdad entre el tiempo psíquico y el cotidiano.

Johnny, pese a ser un jazzista destacado, vive en la miseria y, casi siempre, bajo los efectos de la droga. Su despreocupación por las convenciones, le hace ser una persona distraída y a la

vez destructora. Ha perdido, empeñado y roto varios saxofones. La última ocasión en que extravió el "saxo", el músico tuvo una crisis. Dédée, su mujer por el momento, ha llamado a Bruno, quien escribe una biografía sobre el artista y, además, se ha vuelto su mejor amigo. La trama se desarrolla con la autoría ficticia del contenido del cuento por parte de Bruno y con la transcripción de los diálogos entre él y el músico.

El concepto del tiempo atrae a Johnny, pero la medición ordinaria que el hombre le atribuyó le molesta. Responde de mal humor cuando Bruno le comenta que no se han visto desde hacía un mes: "Tú no haces mas que contar el tiempo (EP/9). El mismo rechazo a las fechas se patentiza con la declaración del músico: "Todo el mundo sabe las fechas menos yo" (p. 10). Y más adelante afirma:

Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos charlando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente (p. 11).

Bruno percibe la obsesión de Johnny por la cronología y lo que se sale de ella. El crítico apunta en el monólogo interior que Johnny

seguía haciendo alusiones al tiempo, un tema que le preocupa desde que lo conozco. He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía, la peor de sus manías que son tantas (p. 11).

De niño el músico negro se había preguntado el por qué del

tiempo, pero su inquietud no había pasado de ser una simple pregunta al aire, sin más repercusión que un extrañamiento momentáneo. Fue hasta una noche, en la que su grupo estaba en la cúspide del éxito, cuando, de pronto, el saxofonista dejó su instrumento y golpeándose la frente repetía: "Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana" (p. 12). Desde entonces, el jazzista cayó en la droga y el alcohol y su carrera empezó a decaer.

Johnny cree que la música le ayuda a comunicarse, a comprender el tiempo. Se imagina otra clase de dimensión, la cual compara con los sueños:

Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños [...] en que empiezas a sospechar que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto (p. 13).

Más adelante ratifica sus reflexiones y se da cuenta de que en la realidad percibida se inmiscuye otra:

Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (p. 15).

Johnny intuye el "tiempo acústico", ese al que Borges otorgaba una existencia "omnipresente"⁽³⁷⁾, aunque en este caso,

(37) Citado por Alan Paul en *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*, p. 29

el personaje no alcanza a dilucidarlo, sólo a adivinar: "Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados" (p. 18). Para el músico, la pérdida de su saxofón en el metro representa el descubrimiento de la elasticidad del espacio-tiempo. "Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad...", "una elasticidad retardada" (p. 19), la cual explica en términos de comparación con sus desplazamientos en el transporte público.

En el traslado de una estación a otra se ocupa solamente un minuto y medio. A Johnny esto le tendría sin cuidado si no fuera por lo que él puede visualizar y oír en su mente en ese pequeño periodo. Si él contara en detalle todo lo que pensó en ese lapso, se llevaría más de un cuarto de hora. Al músico le angustia no poder comprender cómo puede rememorar su visita a Odéon, ver entrar y salir a la gente; acordarse de Lan, de su "vieja" y todos sus compañeros; escuchar una melodía y una oración. Johnny pregunta a su amigo:

Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? [...] Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero -agrega astutamente- sólo en el metro me puedo dar cuenta porque viajar en el metro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (p.p. 23-24)

Cabe anotar que esta preocupación por el tiempo del personaje, es el reflejo de una actitud psíquica del propio autor. En "El perseguidor" Cortázar describe su experiencia en el

metro: ese salirse de la realidad cotidiana en un momento para imaginar o rememorar innumerables acontecimientos que en el instante de llevarse a cabo pasaron muchos más minutos, horas e incluso años. Cortázar, en una entrevista realizada veinte años después de escribir "El perseguidor", manifestó la continuidad de su inquietud: "Estar metido en otra dimensión del tiempo es para mí una apertura apasionante, porque si eso nos sucede de una manera involuntaria, quiere decir que el hombre tendría, quizás, la posibilidad de provocar ese fenómeno voluntariamente y podría multiplicar enormemente el tiempo. Si yo me pudiera instalar permanentemente en ese otro tiempo..., pero lo malo es que siempre regreso"⁽³⁸⁾.

Esta misma hipótesis se plantea en "El perseguidor". Johnny dice:

—Bueno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia [...], si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (p. 24)

El acceso a ese otro lado, para el jazzista, se da a través de la música y el desplazamiento en el metro. Su música "lo metía en otro tiempo" porque, según Bruno:

Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de música (p. 16).

(38) González Bermejo, Ernesto, *op. cit.*, p. 56

Para Cortázar, este planteamiento "elástico" del tiempo es una manera de expresar el contacto con "lo otro", aunque el autor no haya asentado explícitamente en sus obras artísticas qué es ese otro y que, sin embargo, existe. La trasposición de lo cotidiano pretende resaltar el valor de lo subjetivo; lo que a uno lo lleva a preguntarse sobre la existencia y que en el artista refuerza e impulsa su creatividad. La contraparte de Johnny, Bruno, el crítico de jazz, se ha inquietado por los razonamientos de su amigo:

He entrado en un café para beber un coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver (pp. 28-29).

Pero Bruno, finalmente, se queda en la parte fácil. Teme perder la tranquilidad al darse cuenta de que, tal vez, el acceso a la otredad sea imposible y, en la búsqueda, se extravíe en la droga, el alcohol o cualquier otro medio de evasión. Prefiere reingresar a la racionalidad ordinaria, a su realidad de escritor en busca del libro que le provea de fama y dinero, aunque en el fondo él ambicione ser como Johnny:

Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio (p. 55).

Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado [...] Envidio todo

menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado (p. 34).

En resumen, en "El perseguidor", se presentan dos maneras de ver la vida: la que se ajusta a lo ordinario, a la acción lógica o racional, y la que aspira a traspasar el orden establecido para ingresar a lo desconocido del espíritu humano.

Por otra parte, los medios de transporte, por ejemplo el metro en "El perseguidor", simbolizan lo que Cortázar denomina "lugares de pasaje". Para él, en esos vehículos frecuentemente el individuo queda sometido a una especie de pasividad mental. Mientras se traslada a un destino determinado, se produce el fenómeno de la distracción y es entonces cuando se presenta en la mente un cúmulo de imágenes y el tiempo se sujeta inconscientemente al ritmo propio del individuo. En unos minutos del tiempo psíquico pueden caber un día o veinte años del tiempo cronológico.

4.4 TIEMPO PARALELO

En *Los premios*, el "lugar de pasaje" se simboliza con un barco. Ahora, la pasividad mental a la que Cortázar atribuye el encuentro con el tiempo "elástico", se revierte. Es decir, al contrario de "El perseguidor", en esta novela la despreocupación por el mundo interior, una vez embarcados los pasajeros, se convierte en búsqueda del ser. Las fugas, como escuchar jazz, se hallan fuera del alcance de Medrado, quien, abordo del "Malcom", descubre la vanalidad de su existencia y se empeña en realizar un

acto que le muestre un camino.

El punto de partida de la novela se instala en un café porteño. Ahí poco a poco arriban los ganadores de un viaje por barco. Todos manifiestan su entusiasmo y conversan animadamente sobre el próximo rompimiento de la rutina. Aunque ninguno conoce el destino, nadie se ocupa realmente en averiguarlo. Después de un prólogo de casi cien páginas, en el que se describe de manera detallada a cada uno de los integrantes del crucero, la travesía turística comienza y se extiende tan sólo por tres días.

Durante la travesía, los deseos de evasión, relajamiento y disfrute se transforman en un proceso de interiorización. La soledad y el confinamiento en un universo cerrado, el barco, los insta a meditar sobre sus vidas. Aunado a esta situación, los pasajeros continúan ignorando el itinerario y se les impide el paso a la popa.

A dos días de viaje, los atisbos de angustia causados por la prohibición de traspasar la mitad del barco, provocan en algunos viajeros el deseo de conocerla y recuperar así la tranquilidad. Otros, por el contrario, prefieren ignorar el hecho. Medrano, entonces, empieza a creer que liderando al bando inquisitivo podrá encontrarse a sí mismo. Sabe que su abstinencia cotidiana a tomar partido no le servirá de nada. Instigado por las palabras de Claudia, una jovencita divorciada, Medrano acepta su cobardía y su incipiente anhelo de solucionar su confusión personal. Claudia le dice a Medrano:

Creo que el único futuro que puede enriquecer el presente es el que nace de un presente bien mirado cara a cara [...] me parece

que toda cobardía presente no sólo no lo va a librar de un futuro desagradable sino que servirá para crearlo a pesar suyo (LP/213).

Medrano se convence de la necesidad de abandonar su antigua visión de la vida y de la necesidad de adquirir el valor necesario para desterrar la falsedad, encaminar su existencia a la búsqueda de lucidez. Piensa que sólo con la transgresión del prohibido acceso a la popa su existencia tendrá un sentido íntegro. Para él, con este riesgo dejaría de huir, olvidaría al ser egoísta y no se evadiría más en la costumbre. Ahora tendría la oportunidad de enfrentarse a sí mismo.

Con la tentativa de invadir la popa se pretendía conocer la verdadera razón del corte comunicativo entre los paseantes y la tripulación. Sabían que, al contrario de lo asegurado por los oficiales, no existía brote alguno de tifoidea. Ellos, los pasajeros insubordinados, presentían que en esa parte del barco había algo. Descubrirlo y denunciar su confinamiento a través de la emisión telegráfica eran sus objetivos.

Medrano y sus compañeros se cuelan, armados, a la parte prohibida del navío. Aparentemente ésta está vacía. Pero a Medrano esto no le causa frustración. Su adentramiento en la popa no le hace feliz, pero le excita y confiere al mismo tiempo una especie de plenitud o saciedad. Cortázar lo compara con un muchachito en el afán de encontrar lo desconocido:

No sabía porqué, pero estar ahí, con la popa a la vista (y enteramente vacía) le daba una seguridad, algo como un punto de partida [...] Todo lo anterior contaba tan poco, lo único por fin verdadero había sido esa hora de ausencia [...], un saldo de cuentas

del que salta por primera vez tranquilo, sin razones muy claras, sin méritos ni deméritos, simplemente reconciliándose consigo mismo (p. 382).

Con algunos rehenes, el grupo de Medrano logra enviar un mensaje a través del radiotelegrafista. Sin embargo, casi al término de la aventura, se oye un disparo. Medrano dispuesto a salir de la cabina le da la espalda a ése quien le dispara tres veces seguidas. Una muerte estúpida. Tras la tragedia, se enarbolan algunas protestas. El "Malcom" se detiene y los hidroaviones se preparan a trasladar a tierra a los pasajeros. Al concluir el viaje, de regreso en el puerto, los ganadores de la lotería olvidan el incidente y retoman sus antiguas costumbres; todo vuelve a la normalidad.

En *Los premios* encontramos una narración tradicional. El narrador omnisciente guía las acciones y describe el ambiente. Su tiempo es el lineal: los hechos se suceden de manera cronológica. Pese a ello, junto al dentista Medrano, otro personaje que destaca en la obra por su posición contrastante es Persio, un corrector de pruebas inclinado hacia el ocultismo. A través de él, el autor establece una segunda mirada al desarrollo de la trama; el monólogo interior de Persio, impreso en cursivas, se constituye en una vigilancia estética y metafísica de lo que acontece:

Aprovechando el diálogo materno filial Persio piensa y observa en torno, y a cada presencia aplica el logos o del logos extrae el hilo, del meollo la fina pista sutil con vistas al espectáculo que debería -así él quisiera- abrirle el portillo hacia la síntesis (p. 41).

Al par de los sucesos en el barco, el monólogo interior inmiscuye en la obra otra serie de acaeceres. En medio de una actividad o de una conversación el pensar de Persio fluye estudiando, comparando, el ambiente y la gente que le rodea. Para él cada objeto y cada ser puede encerrar la llave para alcanzar la perfección espiritual. Sin embargo, al final de la novela, Persio, quien ha creído conocer el camino correcto, retoma el andar ordinario:

Y una vez más ve Persio dibujarse la imagen del guitarrista en un cuadro que fue de Apollinaire, una vez más se ve que el músico no tiene cara, no hay más que un vago rectángulo negro, una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba (p. 403).

En las divagaciones de Persio se entrecruzan, aunque no pierden su independencia, dos planos temporales diferentes pero paralelos. Uno de ellos se da en el plano físico y otro en el mental. Ambos, para el personaje, se realizan en el mismo lugar (el barco), en el mismo orden cronológico. Empero, las situaciones personales son las que arman la percepción metafísica. Mientras ejecuta una observación, una plática o un movimiento, el monólogo interior aflora a la vez de esas acciones. El resultado es una perspectiva distinta. En el nivel superficial es simplemente lo que se realiza. En cambio, la elevación espiritual reflejará una porción de la figura a la que pertenecemos.

Como resultado de la actividad psíquica, el tiempo "paralelo" corre a la vez que la cronología real. Del mismo modo que el tiempo "lineal", su dirección se orienta hacia el futuro;

pretende, mediante ciertos pasos sucesivos, hallar algo. Su existencia depende de la imaginación y el deseo, pero la inconstancia otorgada por la voluntad no le resta autenticidad.

En lo que a estructura se refiere, los monólogos de Persio también conforman otro tiempo paralelo al de la trama. Éste tiene que ver con la actitud literaria del autor que, al ritmo de la escritura, descubre la senda que lo guiará de ahí en adelante: el deshacerse del intelectualismo, romper la lógica del orden establecido y negarse a la simple contemplación.

Persio se pregunta sobre la tercera mano, esa esperanza de equilibrio cósmico, el punto donde se fusionan las contradicciones, la reconciliación humana con la verdadera dimensión del universo:

Hubiera debido masticar coca en cada rumbo, exacerbar las solitarias esperanzas que la costumbre relega al fondo de los sueños, sentir crecer en mi cuerpo la tercera mano, esa que espera para asir el tiempo y darlo vuelta, porque en alguna parte ha de estar esa tercera mano que a veces fulminante se insinúa en una instancia de poética, en un golpe de pincel, en un suicidio, en una santidad, y que el prestigio y la fama mutilan inmediatamente y sustituyen por vistosas razones, esa tarea de picapedrero leproso que llaman explicar y fundamentar (p. 251).

El paralelaje del relato con las reflexiones del escritor se inmiscuye a lo largo de la novela. Uno es el argumento y otro el discurrir del escritor. Si bien el autor transcribe en sus obras su manera de concebir el mundo, en *Los premios* se cuele, a través de Persio, la aseveración personal y directa. Dos tiempos, el de los hechos narrados y el de las reflexiones del autor

marchan paralelos porque no llegan a fundirse: son una sola creación en línea recta. En el siguiente párrafo se revela una actitud que el escritor utilizará en su siguiente novela, *Rayuela*:

¿Cómo entrever la tercera mano sin ser ya uno con la poesía, esa traición de palabras al acecho, esa proxeneta de la hermosura, de la eufonía de los finales felices, de tanta prostitución encuadrada en tela y explicada en los institutos de estilística? No, no quiero poesía ininteligible a bordo, ni tampoco voodoo o ritos iniciáticos. Otra cosa más inmediata, menos copulable por la palabra (p. 252).

Con *Rayuela*, Cortázar rompe por completo con las normas estéticas y lingüísticas tradicionales. El tratamiento del tiempo en este libro oscila entre la linealidad, la fusión y el paralelaje. El escritor latinoamericano habla de tiempos paralelos, en el capítulo 116, en una acepción distinta a las enunciadas anteriormente:

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.

Para Cortázar, todo vale como signo en ese otro tiempo. Apegarse al pasado en el artista, por ejemplo, con las formas de ver la vida, puede incluirlo, explicarlo y orientarlo "hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre" (R/512).

Lo válido en una época puede serlo también en otra. Las

formas de pensar de una y otra etapa con esencialmente diferentes pero van en búsqueda de lo mismo. Son tiempos similares, aunque nunca iguales. Comparándolo con el espacio-tiempo, podríamos decir que su paralelaje deviene de la coincidencia de los puntos espaciales con un corrimiento temporal equidistante, cuyas resonancias evidentemente conllevan una fuerte connotación psicológica y aún más, desdeñan la presencia física.

El paralelaje, en resumen, es aquel espacio-tiempo que coexiste con la realidad. Es la convivencia con un universo metafísico que se liga tanto a la psicología y filosofía y al que se le ha atribuido intangibilidad.

4.5 INDETERMINISMO TEMPORAL

Se mencionó en el inciso anterior que Rayuela contiene todas las categorías del tiempo establecidas hasta el momento en la presente investigación. La linealidad temporal puede apreciarse sobre todo en la forma más fácil de abordar el libro. Del capítulo 1 al 56, el tiempo es el de los sucesos que describe, uno tras otro. Horacio Oliveira, expatriado argentino se busca a sí mismo en el acto de escribir un libro autobiográfico. En París, el personaje se desenvuelve entre un grupo de amigos del mismo origen y con más o menos las mismas inquietudes y gustos intelectuales. Con la muerte de Rocamadour, hijo de su mujer, la Maga, Horacio rompe sus lazos con su "club" y retorna a Buenos Aires. Allí se enreda con Talita, la esposa de su malquerido amigo Traveler y se emplea en un hospital psiquiátrico.

Tras el descubrimiento de su traición, Horacio se encierra en

uno de los cuartos del hospital y franquea la puerta con un enredijo de hilos que atraviesa toda la habitación. Al entrar Traveler, Oliveira pretende arrojarle por la ventana. El final se deja a la libre imaginación del lector.

La fusión cronológica se representa en el capítulo 34. Como ya se analizó en el apartado anterior, en ese fragmento del libro se narran dos historias. Cada una por su lado relata situaciones diferentes en una linealidad de eventos. La narración inicial trata del traslado de un hombre, después del fallecimiento de su padre, a Madrid y sus experiencias en los primeros días del cambio de aire. El segundo relato se refiere a Horacio quien, leyendo una novela, se pregunta cómo puede ser posible la existencia de narraciones con tan mala calidad y, sobre todo, que su compañera, la Maga, pueda disfrutarlas. A cada renglón que lee Horacio, su mente cavila sobre la estructura, el lenguaje, la superficialidad y las cursilerías de la obra que tiene en sus manos.

El intercalamiento de renglones de una y otra narración se funden estructuralmente al final del capítulo. Horacio deja de leer y su divagación sobre la similitud entre las figuras del vuelo de las moscas y las de su vida y la de la Maga, ocupa los trece renglones seguidos del último párrafo. Poéticamente, en este trozo del libro se muestra el paralelaje y la fusión de cronologías. Los tiempos paralelos son tres. En uno, el personaje principal de *Rayuela* se entrega a la tarea de leer un libro. Al tiempo que recorre mecánicamente los renglones, desprecia el contenido de la novela tradicional de la cual se ocupa en ese instante. Surge así el segundo tiempo, el de la cavilación. El tercer tiempo es el del segundo relato incluido en ese capítulo. Y

si traspasáramos el umbral estrictamente formal, se aventuraría a decir que hay un tiempo más: el del lector.

Dos de los tiempos poco a poco van cediendo a la combinación que los convertirá en un solo relato. El personaje-lector funde sus pensamientos a través de la crítica a lo leído y a los lectores conformistas, aunque al término de la lectura discurra sobre los movimientos de su ser.

La segunda forma de leer *Rayuela* propuesta por Cortázar conlleva muchos tiempos paralelos. Amén del monólogo interior de Horacio, los capítulos "prescindibles" de la obra proporcionan una nueva perspectiva sobre los motivos que guían la conducta de los personajes y del autor mismo. La aparición del crítico Morelli incita a Horacio, y al lector también, a pensar sobre su yo interior y lo dota, asimismo, de una "llave-Morelli" que les permita entrar en "otra cosa".

Por medio de sus críticas, notas de diarios, citas y capítulos anexos, Cortázar va creando figuras que el lector debe completar. Éste debe relacionar esa "miscelánea" de ideas con el desenvolvimiento de la trama y los personajes. Se alterna así la cadencia psicológica con el ritmo del reloj. En el transcurso del tiempo, tal y como lo vivimos, se inmiscuyen siempre otras referencias, pasadas o presentes, encaminadas todas al devenir, y que día tras día nos acompañan. Del individuo depende el ingreso a ese tiempo fuera del tiempo, a ese discurrir atemporal por su desajuste cronológico con la realidad sensorial circundante.

Surge pues el indeterminismo temporal. En *Rayuela* esta incoherencia, esta ruptura deliberada del orden y la lógica espacio-temporal le confieren su nombre. EL juego con la

estructura formal, su lectura a saltos, siguiendo el "tablero de dirección", desmoronan el mundo rígido o estático de la literatura y para el lector resulta imposible predecir con exactitud en qué lugar de la obra se encierra el tiempo literario. Es decir, dónde empieza o termina una acción o un episodio. Los capítulos "prescindibles" rompen con la linealidad de la lectura pero le otorgan un continuo que, al mismo tiempo, se desgaja.

La ordenación al espacio y al tiempo se diluyen en *Rayuela*. El desorden en ella es el hilo conductor de la obra. Es, como dijera Cortázar, un caleidoscopio para entender "la gran rosa policroma". Un caos que viene a restablecer la identidad integral del hombre.

Sin embargo, pese a que en la cotidianidad el ser es asediado por múltiples chispas referenciales, a la hora de hacer el recuento de nuestra vida nos austamos a la simple descripción cronológica, incluyendo recuerdos en líneas sucesivas. Y dejamos a un lado aquello que nos instó a movernos, aquello que nos proporcionó en algún momento la fuerza vital, el desconcierto, la rabia, el deseo y la imaginación en nuestras vidas. Volvemos a la realidad parcial.

El retorno a lo cotidiano se lleva a cabo después de haberse vislumbrado el más allá de la realidad. En *Los premios*, Medrano consigue la clave que integrará su perspectiva existencial, pero muere antes de conseguir hacer algo. En "El perseguidor", la angustia de estar ahí mas no poder eternizar su estancia, lo conduce a la autodestrucción. Aprehendida la lección, Cortázar presenta en *Rayuela*, a un Horacio que intuye, al final, que el medio para abrir la puerta al otro lado es el desechamiento y la negación de la costumbre. Para Cortázar es claro que ni el "hacer"

de Medrano, ni el "escapar" de Johnny son efectivos pues ambos personajes se pierden en el camino. Con Oliveira plantea el "renunciar a hacer", el dejar de ajustarse a las reglas y acabar con la apariencia, lo que no se es; sólo así se puede acceder a la afirmación absoluta.

El indeterminismo temporal entonces es esa no coherencia, esa serie de puntos diseminados caóticamente en cualquier universo. Cuando uno de esos puntos choca contra nuestra existencia y afecta de manera directa a nuestras vidas, es cuando somos conscientes del tiempo. Nos empeñamos en atraparlo, en conservarlo para siempre y nos percatamos de que esto es imposible porque nos sometemos a un orden cronológico impuesto por la razón.

Julio Cortázar manifiesta un tratamiento subjetivo del tiempo para revelar el mundo interior de sus personajes, pero el sentido de sus obras rebasa lo puramente artístico-literario. La búsqueda espiritual y el desciframiento del significado de la vida trascienden al relato. Ésta es una constante en el autor. Por otra parte, el relato y uso de la técnica y los recursos de su oficio son excelentes: transmiten un goce estético y conmueven al espectador.

Pero las diferentes maneras de tratar el tiempo, más que representar un recurso técnico de presentación en cuanto a estructura, argumento y/o estética, simbolizan el funcionamiento real del pensar humano. La simultaneidad de ideas y acciones puede ser percibida de manera paralela, desglosada, sintetizada, aislada y reordenada a voluntad. El relato se convierte en un presente totalizador. El mayor problema al que se enfrenta el artista es, tal vez, el de hallar el lenguaje exacto que le permita expresar

su concepción del mundo.

Asimismo, a través del uso incoherente de las unidades temporales, así como de la imaginación, se crea un lenguaje propio (el "colage", el léxico inventado, el rompimiento de las reglas de la ortografía, la tipografía y la estructura tradicionales) que muestra el deseo de realización del autor por medio de la escritura.

Por otro lado, el manejo del tiempo fuera del orden lógico pretende ser un medio para obligar al lector a ejercitar su pensamiento y a "mirar" en la misma dirección del escritor, es decir, guiar o señalar a quien lee a descubrir que el "otro mundo" se encuentra en éste y, así, influir en él extraliterariamente.

CAPÍTULO V

LITERATURA, COMUNICACIÓN Y TIEMPO EN JULIO CORTÁZAR

El lenguaje humano es resultado de la capacidad del hombre para abstraerse, simbolizar, relacionar objetos y acontecimientos del mundo y, al mismo tiempo, consecuencia lógica de la designación denominativa en principio arbitraria. De entre sus signos, la palabra oral y escrita es el instrumento más valioso de la expresión y comprensión de la humanidad; por ende, su función esencial se desprende de su misma razón de ser: la comunicación.

5.1 RELACIÓN ENTRE LITERATURA, COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

Comunicar(se), entonces, es compartir la experiencia y el conocimiento. Su plena realización requiere de la intervención de uno o más entes comunicativos, que se desenvuelvan en un marco referencial común. En este sentido, el signo lingüístico o palabra ocupa un lugar preponderante como medio de comunicación. Aunque la claridad de sus símbolos no proporciona totalmente una interpretación unívoca, sí permite un inmenso número de expresiones inteligibles.

El lenguaje, como elemento de comunicación, se ajusta a las convenciones; por ello, según el desarrollo social y cultural de cada época y lugar, aquél también es susceptible a los cambios. Es innegable, asimismo, su papel fundamental en la manifestación de la historia, la ciencia, el arte y las comunicaciones. Irrefutablemente, en cualquier ámbito, el lenguaje constituye una necesidad.

El uso concreto del lenguaje en cada individuo se denomina habla. Entre una y otra persona existen diferencias en la manera de expresarse. Aún más, en un mismo ser se observa la distinta utilización de las lenguas oral y escrita. Con la primera se pretende la comunicación inmediata, se abusa de algunos recursos afectivos (hipérboles, diminutivos, interjecciones) y generalmente es incorrecta: se dejan frases inconclusas, se carece de concordancia. En contraparte, la lengua escrita es, por decirlo de algún modo, premeditada; su elaboración lleva tiempo y es posible su corrección y reajuste antes de ser presentada formalmente.

En lo que se refiere al lenguaje escrito, la literatura es un arte que refleja la forma de pensar y el conocimiento de un individuo o colectividad a través de pensamientos, descripciones e imágenes articuladas y trabajadas. Es decir, en las obras literarias no se transcribe la realidad, sino que, según ciertos criterios estéticos, se inventan o introducen elementos novedosos, basados o no en la experiencia, y manipulados a voluntad del escritor.

El lenguaje literario difiere del común sólo en la forma de uso. Mientras el primero se apega a una estructura definida, a un tratamiento metafórico, complejo o bello, en fin, subjetivo; en

el habla cotidiana se utilizan términos directos, prácticos con la finalidad de la representación inmediata. Sin embargo, no todo lo escrito es literatura. Ésta se alimenta tanto de expresiones poéticas como de la prosa escueta, es decir, no necesariamente se requiere de expresiones bellas o estilizadas para registrar la creación del escritor. Lo que sí se requiere es de un adecuado desenvolvimiento lingüístico y el dominio de las técnicas propias de la literatura.

Este dominio formal es técnicamente necesario para poder transmitir con claridad y precisión un hecho real o imaginario inmiscuido en una ficción narrativa. Tan importante es la organización de los elementos gramaticales y sintácticos que de ello depende, en gran parte, la inteligibilidad de la obra literaria.

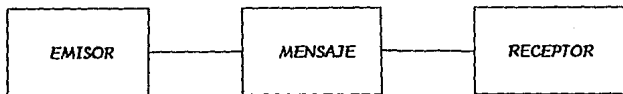
La creación artística se vale de la imaginación creativa para inventar o describir un ambiente, un personaje, un suceso; pero el periodismo escrito, así como el difundido en otros medios de comunicación masiva e inmediata, no puede crear sino exponer, situar, explicar y/o describir la realidad: su función primordial es informar. Mientras el lector de libros es guiado la mayoría de las veces a una comprensión unívoca, quien recibe la nota, el artículo, el reportaje o la crónica debe interpretar el material y sacar sus propias conclusiones -por lo menos así debería ser-.

Al igual que el escritor, el periodista tiende a inventar formas expresivas y de presentación. Así, reseñas, reportajes y artículos en los que se inmiscuyen reflexiones, técnicas y recursos literarios, son obras periodísticas que rebasan su propio género al adquirir cadencia y estilo refinados. Asimismo, la

investigación y el procesamiento de datos, propios del periodismo, son empleados por los literatos en biografías, novelas históricas o novelas-reportaje. La relación entre periodismo y literatura se establece, pues, en una yuxtaposición de lenguajes y géneros.

Más allá del valor estético, periodismo y literatura responden a la necesidad de comunicarse; ya sea de manera abstracta, subjetiva o realista, ambas disciplinas en algún momento pretenden transmitir un hecho real, psíquico o percibido, informar sobre acontecimientos y expresar filosofías o preocupaciones internas. Finalmente, las dos convergen en el abordamiento de valores culturales, estéticos, humanos, intelectuales, morales, sociales, recreativos o de mera información. Coinciden en ese compartir de experiencias y conocimientos al que nos referimos al principio del capítulo. Ahora bien, ¿de qué manera se lleva a cabo este proceso?

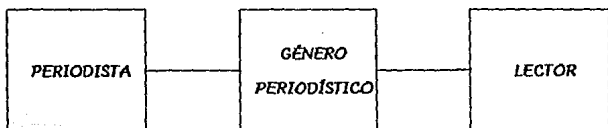
Para describirlo y explicarlo se ha recurrido al esquema más sencillo del proceso de la comunicación. Éste es el propuesto por Wilbur Schramm, el cual incluye al emisor, el receptor y el mensaje, tres de los elementos esenciales para lograr el acto comunicativo:



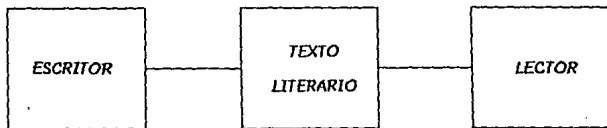
El emisor es quien elabora el mensaje; el mensaje, a su vez, es un signo o una señal inteligible por un receptor, el cual recibe la

señal emitida por el primero. Por ahora, dejemos a un lado la retroalimentación, la respuesta del receptor hacia el emisor sin la que, según algunas posiciones, no habría comunicación. Adaptemos este esquema para ilustrar el mismo proceso pero en el ámbito periodístico y literario.

En el periodismo y la literatura, el texto permite la comunicación entre el periodista y el lector en el primero, y entre narrador y lector en el segundo; es decir, dos de los elementos imprescindibles en dicho proceso: emisor y receptor. Ahora bien, el componente que en este caso tomaría el papel del mensaje sería el texto periodístico o literario. Así, los respectivos esquemas se representarían de la siguiente manera:



Proceso de la comunicación en el periodismo



Proceso de la comunicación en la literatura

En ambos esquemas, la retroalimentación inmediata es

imposible, sin embargo, como veremos más adelante, la respuesta directa al emisor original no es necesaria para establecer o dar por sentada la comunicación. Lo que sí podemos asentar es la prioridad expresiva y divulgadora de los quehaceres humanos y su interrelación a través del lenguaje como recurso de manifestación.

5.2 TIEMPO E IMAGINACIÓN

La preocupación por el tiempo deviene de la propia existencia y desenvolvimiento del hombre en él. Su incorporación en la literatura obedece, en primer lugar a la lógica secuencial y racional de los acontecimientos en el espacio-tiempo; realidad inmediata de la que es casi imposible escapar en la vida práctica. En segundo lugar, la conciencia de la navegación en el mar cronológico induce al hombre a preguntarse sobre esa aparente uniformidad y los destellos que en algún instante le permiten vislumbrar una realidad invisible en la enajenación cotidiana.

Estamos acostumbrados a movernos conforme al hábito y utilidad racional. Aun a cuestiones abstractas hemos sido capaces de atribuirles un orden y una representación objetiva, visual: un reloj simboliza el transcurso cronológico e incluso al tiempo mismo. Empero, pese a la concreción aparente en este artefacto medidor, la percepción del tiempo no se hace a través de los sentidos: no se ve, no se huele, no se oye, no se toca ni se gusta; sin embargo, se sabe de su existencia.

Si el tiempo no se percibe con ninguno de esos cinco sentidos, ¿cómo es que sabemos de él? Además de la asimilación, el hombre es capaz de analizar, sintetizar y abstraerse. Para llevar

a cabo estos procesos la imaginación juega un papel importante pues, según María Lapoujade, citada en el capítulo tres, sostiene que ésta "puede fungir como síntesis mediadora entre perceptos (sensibilidad) y conceptos (entendimiento), a través de imágenes que [...] son procesos de doble faz: proporcionando concreción figurativa a los conceptos y generalidad abstractiva a los perceptos"(39).

La imaginación, íntimamente ligada a toda forma de actividad mental, es propulsora, mediadora y/o producto de la razón. Observamos la realidad y a partir de ella, aislamos, mezclamos y acomodamos ciertos fragmentos a nuestro antojo. Si nos enfrentamos a un problema, pensamos las posibles soluciones, creamos imágenes sobre los diversos resultados y tomamos una decisión. Reflexionamos en torno a la vida e inventamos nuevas maneras de conducirnos, de trabajar, de expresarnos.

Así, el concepto del tiempo, una abstracción, puede ser representado con imágenes mentales. Obviamente no se visualizará en el pensamiento una forma, figura o silueta, sino una regresión, aislamiento o predicción de una unidad temporal (un segundo, un minuto, un año, un siglo) junto con los "cuadros" situacionales de esa fracción (conversaciones, movimientos, sucesos, pensamientos, deseos, etcétera). Si el espacio-tiempo en la física es inseparable, en lo subjetivo también; pero más que por una dificultad inherente, la imposibilidad en el desligamiento de el momento y lo que sucedió en él, a nivel psicológico, se debe al condicionamiento diario.

(39) Lapoujade, María, *op. cit.*, p. 244

¿Quién puede imaginar, por ejemplo, las palabras de un amigo sin referencia al instante y proceso de escucharlas? Si no se recuerda el momento exacto, la sucesividad en lo escuchado y su aislamiento de la cronología nos conllevan, aun sin quererlo, a situar el hecho de una manera incierta pero, a la vez, con la plena seguridad de haberse realizado en algún punto temporal (aunque haya sido una alucinación). Voluntaria o inconscientemente, a la hora de razonar y pretender explicar lo acontecido, todo lo efectuado se halla inmerso en una cronología.

Ahora bien, si la imaginación forma parte, en mayor o menor medida, de los procesos mentales, entonces la linealidad, la fusión, la elasticidad y el paralelaje del tiempo son moldeados a través de esta capacidad humana. Es decir, la ruptura en la coherencia temporal, en un primer plano, responde al desenvolvimiento psíquico del individuo.

El tiempo, como lo concebía McLuhan, es acústico, una dimensión presente simultáneamente en todas las demás. Esto significa, a nivel de especulación, que dicha entidad es indivisible y en la cual "todos los momentos coexisten eternamente"⁽⁴⁰⁾. De ser así, la maleabilidad del tiempo dependería únicamente de las capacidades intelectivas de cada sujeto.

Empero, la imaginación consciente o involuntaria inmiscuida en el rompimiento o fractura de la coherencia temporal, por ejemplo en su "supuesta" elasticidad, parte de las vivencias cotidianas. No imaginamos que el tiempo puede contener más hechos

(40) Concepto de Jorge Luis Borges, retomado por Alan Paul, *op. cit.*, p. 29

en ciertas ocasiones, sino que después de reflexionar nos percatamos de esta misma situación: de que creábamos imágenes mentales -o, tal vez, nos separábamos del desplazamiento normal-, dentro de un tiempo psíquico prolongado, imposibles de efectuarse en un corto lapso, aunque ambos hayan transcurrido a la vez.

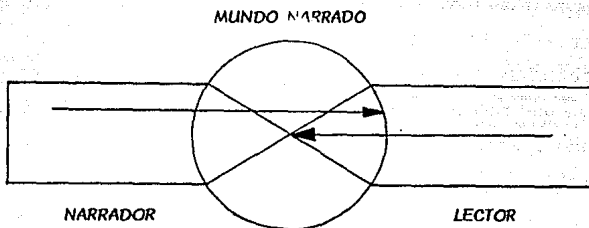
Ciertamente, el deseo o la ansiedad a veces interfieren en la percepción lógica del paso del tiempo. Si anhelamos vivir un suceso, el periodo de espera nos puede parecer eterno; por el contrario, si disfrutamos de un buen rato, éste aparentemente transcurre de manera rápida. Mas, cuando nos mantenemos en un estado de reposo, dejando fluir la libre imaginación, la conciencia posterior de lo sucedido difiere del mero percepto.

Esta conciencia, obtenida después de la reflexión, el razonamiento y la recreación en imágenes, entre otros procesos psíquicos, es la plasmada en las obras narrativas de Julio Cortázar. Y, aunque no lo dijera explícitamente, el apego de sus personajes a la "patafísica", metafísica y a sorprenderse por lo aparentemente insignificante traslucen la idea de que, en efecto, existe otra realidad en la cual la percepción difiere en mucho a la que estamos acostumbrados. El autor transmite su concepto del tiempo, su transcurso y sus discernimientos al respecto por medio de la técnica, la polémica entre sus personajes y el diálogo con el lector.

Sin embargo, Cortázar no se limita a informar a sus lectores sobre lo que él ha encontrado sino que pretende con-moverlos, es decir, seducirlos, incitarlos a desarrollar sus propios conceptos y a seguir cierto camino para alcanzar la "realización" del individuo.

5.3 EL MANEJO DEL TIEMPO COMO INCITACIÓN A LA CAPACIDAD IMAGINATIVA Y/O REFLEXIVA

Un tema ampliamente reflexionado por el autor, Julio Cortázar, es comunicado al lector a través del "mundo narrado" (41).

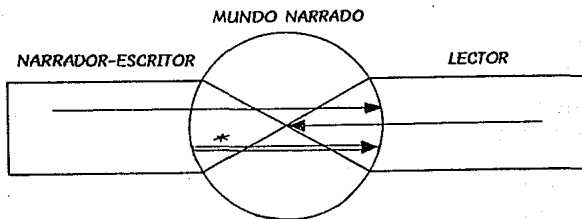


Si el narrador (emisor) envía un mensaje al lector (receptor), se presupone que éste debe hablar el mismo lenguaje que el primero. El marco referencial o contexto pueden diferir y según el número de elementos comunes, la recepción de la obra será parcial o integral. El proceso emisor-mensaje-receptor se realiza en un solo sentido y no se establece la llamada comunicación de retorno. A pesar de ello, el acto comunicativo es efectuado. El escritor se dirige a un lector para compartir sus experiencias y descubrimientos acerca del tiempo.

La intersección en el esquema representa el campo común entre

(41) Esquema tomado de Nydia María Grotta, *op. cit.*, p. 15

emisor y receptor, el cual permite la comunicación. Se observa que las afinidades del escritor con el lector se ensamblan exclusivamente en el acto de la lectura. El medio para llevarse a cabo el proceso comunicativo es la narración. En este caso, la línea emisor-mensaje-receptor en la obra de Cortázar no representaría ningún problema si no fuera porque el "qué se dice" y el "cómo se dice" constituyen por ellos mismos otra fuente comunicadora. El esquema anterior, ante tal circunstancia, podría modificarse y configurarse del siguiente modo:



***NARRADOR ESTRUCTURAL**
(OMNISCIENTE O DEL PUNTO DE VISTA)

La creación artística se convierte en comunicadora, ya no simplemente en medio comunicador. El escritor inventa personajes, psicologías, situaciones y ambientes extraídos, la mayoría de las veces, de la lógica común, pero que son manipulados en forma extraordinaria. El autor crea un mundo ajeno a él, un orden imaginado en el cual, aún con la incorporación de sus propias vivencias y deseos, no es vivido por él. Los personajes realizan

las acciones en su propio medio, adquieren autonomía, ellos hablan con o frente al lector. Es el relato en sí quien establece comunicación con él.

Si bien, a través del relato el autor pretende mostrar una anécdota, un trozo de la vida de un personaje ficticio o con tintes biográficos, una narración perfectamente elaborada o un experimento transgresor; la obra refleja y revela mucho sobre el escritor: su forma de pensar, de conducirse, sus gustos, fobias y manías. Y éste es un resultado obvio en cualquier libro.

Sin embargo, en el momento de leer la ficción -me refiero en este inciso al receptor que desea aprehender la esencia de un buen texto- el lector es poseído, embelesado e integrado en la obra, esto último ya sea como observador o partícipe inducido. Ser copartícipe de la creación literaria implica comprender, compartir y adquirir conocimiento. Al respecto, Cortázar expresa su deseo de "intentar [...] un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos" (R/426). "Hacer un lector cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y los trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*" (R/427).

El arte de las letras no puede ser sólo información. La narración "cortazariana", cumple con este planteamiento: excede lo estrictamente literario. La técnica narrativa, la presentación formal, el lenguaje, entre otros recursos desempeñan un mismo papel otorgado por dos vertientes: el creador y el "mundo

narrado".

El autor comunica, los personajes comunican; ambos son autónomos pero inseparables. Mas, si el primero no hubiese tomado la pluma, la obra narrativa no existiría y, ergo, no habría comunicación alguna. En este sentido, quien escribe funge como transmisor de una historia irreal, en tanto es inventada. Al mismo tiempo ésta ejerce una función mediatizadora en un doble nivel: en el del escritor en el acto de escribir y en el del personaje-narrador en cuanto éste "toma vida" en el acto de ser leído. "El medio es el mensaje" se ratifica y a la vez se niega: la obra, extensión de la personalidad del individuo (el escritor) deviene en la propulsora de la comunicación.

Ahora bien, técnicamente el único emisor en la narración es el escritor. Es éste quien determina el contenido y la forma de sus creaciones. Las obras de Cortázar revelan una actitud psíquica encaminada al desciframiento de una realidad "irracional" y paralela al orden externo y lógico: aunada a la búsqueda de su espiritualidad.

Remitiéndonos a las obras analizadas en el capítulo anterior se observa que en "El perseguidor" y *Los premios* los hechos se relatan de acuerdo a como posiblemente habrían ocurrido en la realidad palpable. El manejo de las cronologías en ambas narraciones es lineal. El tiempo paralelo surge en los dos libros a nivel subjetivo, a través de las disertaciones de Johnny y el monólogo interior de Persio. En "La noche boca arriba" se juega con dos épocas distintas que confluyen en un solo fin. Y, por último, en *Rayuela* se hallan rupturas en las estructura formal, tiempo y presentación de los hechos, como en el tratamiento del

tema.

Lo anterior constituye un manejo del tiempo perfectamente moldeado y estructurado a voluntad del escritor. El lector, entonces, se enfrenta a una lectura transgresora de los lineamientos de la cotidianidad pero que puede entender gracias a sus capacidades imaginativas y de abstracción. Sin embargo, en la aparente ilógica en la percepción o presentación de los hechos planteada por el autor, se ordena otra visión de las cosas. El punto de vista diferente se halla de manera implícita en los cuentos "El perseguidor" y "La noche boca arriba" así como en la novela *Los premios*. En estas tres obras la imaginación, el entendimiento del trasfondo y la reflexión al respecto dependerán de la intencionalidad del lector: la recepción de la obra variará si se separan o combinan el goce estético, el aprendizaje y la crítica.

El rompimiento de la ambigüedad en los resultados de la intención del autor en el momento de ser leído se establece claramente en *Rayuela*. Cortázar experimenta con el tiempo real y subjetivo en su escrito y, aun más, elabora un desquebrajamiento de la continuidad en la lectura. La inserción de los "capítulos prescindibles" saca al lector de la narración tradicional (sucesión de hechos) una y otra vez y con ello se representa el eterno paralelaje de tiempos individuales y colectivos. Significa la necesaria cohesión de los sucesos: mientras una situación tiene lugar en un instante específico, la simultaneidad de múltiples hechos que afectan al individuo de una u otra forma es irrefutable.

Horacio Oliveira desea reconciliarse consigo mismo y con la

realidad a través de una vida caótica e inmiscuida en lo irreal: "Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda" (R/100). Al mismo tiempo, los "capítulos prescindibles" son la clave, la "llave-Morelli", para ingresar a ese paralelaje a primera vista absurdo pero que viéndolo bien conforma una lógica dentro del desorden.

Junto a la búsqueda metafísica de Oliveira, surge un plano teórico-literario, simbolizado con la presencia de Morelli, quien constantemente "des-escribe" la novela. Éste propone nuevos caminos expresivos, como destruir y reinventar la literatura: "Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) [...] Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie" (R/146).

Cortázar expresa su añoranza de recobrar la originalidad y la autenticidad del escritor y el ser humano en sí. Piensa que las reglas del estilo, el lenguaje y la estructura en la narración tradicionales son falsas, pues se hallan corrompidas por la utilidad y el hábito. En *Rayuela* Cortázar inventa lenguajes, transgrede la ortografía y rechaza el lenguaje literario, sin abandonarlo del todo, porque "los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica" (R/507).

¿Y cuál es el fin de esta aparente desarticulación de ideas y

estructura? Encontrarse a sí mismo y guiar al lector a igual hallazgo a través de la incitación de reconstruir la novela. Luego de la búsqueda declarada del ser por medio de la "des-escritura". Cortázar reta al lector a leer, a ver la obra con los ojos del autor. Sumergir al receptor en la emotividad, imaginación y reflexiones que lo llevaron a realizar un experimento de tales magnitudes es su aspiración alcanzada.

"Ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente la esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector" (R/507). La cómoda pasividad del receptor literario, la de recibir una obra y a lo sumo imaginarse las situaciones o reflejarse en ellas, se transforma obligadamente en reflexión y uso activo de la capacidad imaginativa para armonizar el caos con sus recursos individuales. El autor insta al lector a la búsqueda y dado lo complicado y/o absurdo que pueda parecer tal apremio, sólo se cuenta con el aliciente de ser leído por alguien que posee parecidas inquietudes y agallas para no aventar el libro tras las primeras páginas.

¿De qué manera se obliga al lector a participar activamente en *Rayuela*? A partir de la lectura se infieren tres niveles o aspectos a través de los cuales se puede llegar a establecer contacto con el receptor y "obtener respuesta". El proceso de la comunicación unidireccional se establece por medio de recursos retóricos y técnicos, a saber: la incitación directa, la superposición de tiempos y la polémica entre los personajes, todos los cuales explicaremos brevemente en lo que sigue.

1. La incitación directa.

ESCRITOR
(REAL)

—MUNDO NARRADO—▶

LECTOR

El autor, en voz de Morelli, provoca al lector a continuar una lectura extravagante. Aguijonea su amor propio llamando "lector hembra" a quien espera que el literato presente una obra fácil de leer: sin tropiezos, con una trama más o menos predecible, con las respuestas claras o con un fin meramente estético.

2. Superposición de tiempos.

ESCRITOR
(TÉCNICA NARRATIVA)

—MUNDO NARRADO—▶

LECTOR

La entrada y salida de la linealidad cronológica requiere la comparación y relación entre el mundo físico personal y los hechos adyacentes para hallar un enlace de sucesos más apegado a la realidad total. Asimismo, se simboliza el ingreso al desarrollo de la trama desde el punto de vista de quien escribe; vale decir, se permite observar el proceso interior del elaborador concerniente al diseño de la obra, pasaje a otra dimensión y, al mismo tiempo, medio catártico: "Así por la escritura bajo el volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro -sea lo que sea. Escribir es

mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose" (R/430).

3. La polémica entre los personajes.

MUNDO NARRADO



LECTOR

En *Rayuela*, el protagonista conversa con sus amigos intelectuales sobre el ser en un primer momento y, después, solo o junto con ellos, examina e interpreta los extraños intentos de Morelli por construir una nueva literatura. Las posiciones, a veces convergentes, oscilan entre uno y otro personaje: en ocasiones el que emite un juicio lo comparte, lo cambia, lo desecha, lo retoma y aun se desdice. En la segunda parte del libro, aunque se abandonan las disertaciones intelectuales, la preocupación metafísica prevalece y se repite este mismo proceso. Pareciera que los personajes no llegaran a nada, sin embargo, la inconsistencia en el sostenimiento de ideas procura la adhesión voluntaria del receptor a una postura propia o enunciada en el texto.

La comunicación entre creador y receptor literarios en *Rayuela* se establece plenamente. Los tres rubros inferidos atrás se funden en la novela para hacernos copartícipes en la invención literaria y mostrarnos un posible camino hacia la creación de nuestra verdad. La ambigüedad o misterio en el desenvolvimiento de Oliveira, Morelli y, por ende, Cortázar, se explicita

deliberadamente en los "capítulos prescindibles" con el objetivo primordial, no de aclarar el camino, sino de abrir el acceso a una nueva conceptualización: a un reinventar o reconstruir nuestros perceptos y conceptos acerca de la lectura y de la vida misma.

El lector tiene que completar la figura y desencadenar una serie de elementos que le permitan dar sentido a la muestra ilógica; por lo tanto, dichos procesos proyectan la búsqueda literaria a su existencia verdadera: interpreta, valora y aplica los resultados en sí mismo. La novela pretende, así, la mutación paralela, la del escritor y el lector, a través de la imaginación y reflexión, dentro y desde el relato.

Si en *Rayuela* la obligación de activar la mente de quien lee debe ser asumida libremente, en lo que resta de las narraciones analizadas el lector ejercerá en pleno su voluntad de no actuar. En "La noche boca arriba", "El perseguidor" y *Los premios* el mensaje de búsqueda es y se halla implícito en la obra. Dependerá del receptor si pone en práctica o rechaza la exhortación no enunciada: sumergirse en un mundo paralelo de experiencias para poder trascender espiritualmente.

REFLEXIONES FINALES

Antes de concluir, deseo externar algunas consideraciones generales sobre el periodismo escrito y el producto estético. Si bien tales apreciaciones son extrínsecas al objeto de estudio del presente ensayo, el planteamiento de temas colaterales no resulta casual. Éstos, por un lado, representan consecuencias alternas del análisis e interpretación de la obra *cortazariana*; por ende, constituyen aportes personales fundamentados y no una simple opinión prejuiciada sobre el lenguaje periodístico y literario. Por otra parte, mediante ellos se pretende establecer el diálogo con el lector y aun incitarlo a la polémica, lo cual integrará una vía de acercamiento a lo más acertado o conveniente para el desarrollo profesional del periodista.

A. TIEMPO LITERARIO VS. CRONOLOGÍA PERIODÍSTICA

Volvamos al plano comparativo entre la literatura, como arte bella, y el periodismo, fuente informativa. Ambas categorías de la comunicación usan la palabra, a veces acompañada de imágenes, para expresarse. El orden o lógica en la estructuración lingüística es flexible pero riguroso, condición sin la cual carecería de sentido para la mayoría de los lectores. Sin embargo, la racionalidad en

el signo doblemente articulado no impide la manifestación extraordinaria, insólita y aun irracional.

No obstante, esta cualidad, conjugada dialécticamente, en el periodismo y en la literatura se emplean de manera diferenciada. Mientras en el primero la unión de fonemas y palabras deben apegarse a la sencillez en la escritura y a la transcripción de hechos y situaciones: en las letras se inventa un mundo descrito con un lenguaje y una intención fundamentalmente estéticos.

Como ya se dijo al inicio del capítulo, los recursos propios de uno son empleados por el otro; a pesar de ello, su individualidad es conservada. En cuanto el periodismo se dedicara a crear historias y adornarlas con expresiones excelsas, perdería su condición objetiva y de apego a la realidad. Y en tanto la literatura desechara la invención y la calidad artística se convertiría en un medio "al servicio de" y no en obra de arte.

Aunque, por otro lado, el "nuevo periodismo" se vale del género narrativo, novela, para presentar al lector el desarrollo de los hechos y/o de la investigación periodística, la imaginación del reportero "reconstruye" no inventa. Expone el sentir, la percepción de las situaciones y las conjeturas sobre el desenvolvimiento del caso estudiado. Si bien, el hecho de usar técnicas de la literatura conlleva una sustancial dosis de subjetividad, el argumento, los caracteres psicológicos y el ambiente son extraídos en su mayor parte de la vida real.

De la misma forma, la novela que usa recursos y técnicas de investigación periodística no menoscaba la creatividad ni su inclinación a lo bello o realizado con maestría. Al igual que en el periodismo, aunque en un contrasentido, la narración literaria,

insistimos, abunda en el cuidado de la armonía en el fondo y en la forma. A veces, pueden llegar a confundirse uno y otro género; sin embargo, sus fines seguirán siendo diametralmente opuestos. Trastocar sus objetivos e ideales resultaría en su propia destrucción.

Ciertamente, el tiempo, como contenedor de hechos, es susceptible de moldearse a voluntad en ambas materias, aunque no con el mismo alcance. Es decir, en las dos disciplinas se utiliza el recurso expresivo de la narración; en consecuencia, el acomodo de sucesos, la ruptura cronológica es factible. Pero, mientras en una se inventa o crea un espacio-tiempo, en la otra se reordena o desgloza la linealidad temporal.

En la información periodística siempre se describe o transcribe la realidad, por ello, en el periodismo no se juega con el tiempo, simplemente se acomoda. Los momentos precedentes y consecuentes al hecho noticioso se presentan conforme al estilo o impacto que se desee imprimir en el texto. El aislamiento, la linealidad, el paralelaje, la fusión y la elasticidad de las unidades cronológicas no pueden ni deben salirse del tiempo real porque se caería en ambigüedades. Y el receptor de noticias no está dispuesto a pensar sobre lo que está detrás del suceso objetivo; quiere una información seleccionada, digerida, extractada y representada breve y eficazmente.

El tiempo se mecaniza y de percepto se transmuta en objeto. Reloj en mano, ubicamos los hechos en símbolos que representan fracciones del tiempo unidireccional. Verbalmente un minuto antes, un segundo después, ocurren las cosas, pero nunca todas a la vez (y, sin embargo, surge la paradoja: verbalmente se podrían

explicar tiempos aglutinados e incomprensibles para nuestra mente acostumbrada al orden cronológico).

El lector, en este caso, reflexiona "objetivamente" sobre un hecho también objetivo. Desea leer sobre -o quizá se le impone- la realidad percibida por medio de los cinco sentidos con los que se desenvuelve cotidianamente. A su vez, el periodista, en el ámbito noticioso, no debe emitir juicios personales ni subjetivos; su trabajo se reduce a interpretar, lo cual deviene en un razonamiento lógico transmitido a una persona que analiza y sintetiza los datos "razonablemente".

El tiempo en el campo informativo también es notable pero sólo en cuanto al acomodo jerárquico de los sucesos. Lo más importante va al principio y a partir de ahí se desgloza el hecho con lo que pasó antes o después según el impacto que se desea imprimir a la nota. Asimismo, la exposición de los acontecimientos puede ajustarse al estricto desarrollo cronológico, a una simple descripción.

Quizá el punto de vista emitido parezca un tanto despreciativo; mas, para definir o establecer las diferencias, a veces es necesario exagerar los términos o el tono expositivo. No se pretende satanizar la expresión noticiosa. Únicamente se desea aclarar la distinta forma de elaborar y recibir un mensaje literario contra uno periodístico. Mientras en uno se vuelca la imaginación, en el otro se adhiere el pensamiento a la causalidad y consecuencias lógicas.

B. EL PAPEL DEL PERIODISTA EN EL DESARROLLO DEL LENGUAJE ESCRITO COMO INSTRUMENTO DEL PENSAMIENTO CRÍTICO

Un punto más de convergencia (y de exclusión del periodismo y la narrativa, es su uso deliberado como vehículo de información, crítica social y transmisión de ideologías. En general, el análisis de las causas económico sociales de los hechos literarios -los que giran en torno a los textos impresos: obras, corrientes, tendencias y medios informativos, posturas de los emisores- desatiende los valores culturales, intelectuales o estéticos, según el caso, e incluso relega la propia función recreativa y/o informadora del lenguaje escrito.

Pudiera pensarse, en consecuencia, que todo lo que leemos debe enfocarse a los procesos socioeconómicos y políticos. Pero, nuestro mundo engloba mucho más. Por tanto, el pensamiento crítico de redactores y lectores debe cultivarse a través de otras vertientes temáticas.

La literatura en este sentido posee un valor formativo integral. La lectura, lejos de proporcionar una enseñanza gramatical pasiva, fomenta el ejercicio del pensamiento y la palabra. Y más allá de los escritos superficiales y la obligatoriedad memorística, el análisis literario permite percatarse de las carencias al escribir. Por otra parte, siendo el lenguaje nuestro instrumento de trabajo, las composiciones artísticas y formales nos llevan necesariamente a asumir la creación literaria-periodística en el desempeño laboral y académico.

El arte del lenguaje es prioritario. Expresarse correctamente

implica una organización del pensamiento en oraciones. De manera recíproca, un pensar lúcido se alimenta de lecturas y composiciones con un manejo cabal del lenguaje. Si a diario el hombre común se encuentra en contacto con infinidad de textos y de entre ellos destacan los relacionados con los medios periodísticos, es pertinente que el emisor fomente y cultive la escritura exacta y los temas diversos.

El papel del periodista como transmisor de información valiéndose del lenguaje escrito es uno de los pilares en la formación complementaria del ser humano. Quien escribe en este medio debe hacer posible un desarrollo del lenguaje, como instrumento del pensamiento crítico, de la comunicación humana, para sí mismo y sus lectores.

Bien es sabido que el periodismo conlleva un impacto más potente que la literatura por su fácil y continuo acceso al lector. Éste, aún en los casos esporádicos, se lee con mayor frecuencia que un libro y por ello su influencia es mucho más efectiva.

De ahí la importancia de la incursión en los medios de los *periodistas-escritores*, aquellos que a través del dominio lingüístico y formal sean capaces de reproducir, recrear los hechos de la manera más vívida posible; aquellos que por medio de la palabra escrita y oral puedan transmutarse a sí mismos y transformar el pensar de sus lectores.

Las deficiencias expresivas en el individuo revelan la ausencia de claridad en el pensamiento. La adquisición del saber produce mutaciones de la sensibilidad y la expresión, pero, paradójicamente, quien no aprehendió las artes del lenguaje no

puede continuar educándose por sí mismo.

Así, dentro de la enseñanza-aprendizaje, tanto de la impartida en los centros educativos como la que eventualmente se da en los medios de comunicación, el material lingüístico-literario innegablemente forma parte de la mayoría de los recursos expresivos y, por ende, de la propia comunicación. De esta manera, sobre todo con el lenguaje escrito, el periodismo podría aspirar, al igual que la educación y la literatura, a la formación de la personalidad.

Además de obtener información por la palabra, el lenguaje escrito se convertiría en el instrumento para el desarrollo del pensamiento crítico de emisores y receptores. Por otra parte, en algunos géneros la crítica sagaz constituye ya una exigencia del medio y el lector. Pero, ¿cómo se llevaría a cabo este desarrollo del lenguaje? Pues a través del tratamiento hábil de la lengua, la cual permitiría formulaciones precisas, conclusiones claras y bien elaboradas, lo cual contribuiría a la adopción de una actividad científica: de observación, análisis y síntesis frente a los hechos y fenómenos. El lenguaje escrito, asimismo, además de mantener bien informado al lector, progresivamente iría educándolo.

A primera vista este planteamiento suena utópico; empero, ubicándonos en el caso contrario, ¿cuántas veces hemos repetido un error ortográfico, una palabra mal empleada o una sintaxis rebuscada y poco comprensible extraídos de un diario? Sobre todo en nuestra carrera, los formatos expresivos son muy utilizados y lo que en algún momento creemos impactante o literario resulta, a final de cuentas, impropio, inconveniente o confuso.

En estas condiciones, ¿por qué no empezar a reformar nuestros medios expresivos como comunicadores para que las generaciones venideras asimilen y retomen nuestros conocimientos lingüísticos y semánticos? El periodismo, similarmente a lo que ocurre con la literatura, contribuiría a la formación de la personalidad, moral, psicológica, cultural e intelectualmente, por medio del correcto uso de la escritura. No se dan fórmulas para alcanzar el dominio formal en este campo, simplemente se manifiesta la inquietud y el deseo que inicialmente nos embarga y proyectamos abundar en ello. Sea, pues, una exhortación al mejoramiento de nuestro medio de comunicación, nuestro instrumento más valioso: el lenguaje escrito.

EPÍLOGO

La obra narrativa de Julio Cortázar plantea un especial sentido del tiempo que simboliza la existencia y el acceso a un paralelaje siempre presente. El tiempo cronológico, coincidente con el tiempo real, adquiere una nueva perspectiva. A manos del escritor, ése se detiene o fluye libremente, se alarga o se condensa, avanza, retrocede o se superpone.

Dentro de la obra de Cortázar se distinguen claramente cinco maneras distintas de concebir y plantear el tiempo en la estructura narrativa (capítulo IV); éstas son:

1. El *tiempo lineal*, aquél en el que se relatan los hechos de manera progresiva, se halla, en menor o mayor grado, en las cuatro obras analizadas. Sin embargo, el pasado, el presente y el futuro conservan el orden cronológico sobre todo en "El perseguidor" y *Los premios*, narraciones en las cuales aun los recuerdos se evocan en líneas sucesivas.

2. La *fusión cronológica*. El tránsito de una época moderna a una prehispánica, representado en "La noche boca arriba", oscila entre el pasado remoto y el presente. Ambos inician en puntos espacio-temporales diferentes y a distinto ritmo. En uno la noche parece

interminable y en el otro los acontecimientos transcurren como presumiblemente pasarían en la realidad. Sin embargo, en el climax, cerca del final, ambos desplazamientos temporales se ajustan y equiparan para fundirse en un fin trágico.

3. El *tiempo elástico*. No se trata de un recurso o técnica narrativa, sino de la obsesión y la angustia del protagonista de "El perseguidor" por la diferencia entre el tiempo psíquico y el real. Psicológicamente, según la percepción, la voluntad o el deseo, el tiempo parece alargarse y contener más hechos de los acostumbrados. El personaje central, entonces, cree que la elasticidad temporal, al igual que su música, es una puerta a la revelación, un suceso real, no imaginario.

4. El *tiempo paralelo*. Cortázar emplea el paralelaje (la multiplicidad de situaciones en un momento dado) tanto en la forma como en el contenido. En "El perseguidor" el tiempo psicológico y el real se desplazan a la vez; el personaje central se abstrae mientras se traslada de un lugar a otro y asume que en unos minutos del tiempo psíquico pueden haber cabido un día o veinte años del tiempo cronológico.

En *Los premios* una presencia escrutadora, otra manera de ver los acontecimientos, se hace presente; el diferente punto de vista de un mismo acontecer también es diverso en cuanto a lenguaje y tipografía: la expresión coloquial con letra "courier" (o script) contrasta con la prosa poética en cursivas (o itálicas).

Por otra parte, en *Rayuela* el tiempo paralelo es explícito y simbólico. El pensamiento y la acción conjunta se establecen sobre

todo en la lectura "a saltos" indicada en el "tablero de dirección". En este caso, connotativa, técnica y estructuralmente la simultaneidad de situaciones se expresa a través de la transgresión del orden común.

5. *Indeterminismo temporal*. Éste es el resultado de la no coherencia con el desarrollo normal de los sucesos. Por un lado, el lector no puede predecir qué seguirá en el transcurso de la trama; y, por el otro, la incoherencia con las cronologías representa la conciliación entre la sensibilidad (perceptos) y el entendimiento (conceptos) a los que, con frecuencia, se les adjudica antagonismo.

Esta maleabilidad del tiempo constituye un recurso técnico y estructural de resonancias múltiples, especialmente para revelar el mundo interior de los personajes. Pero, si éstos se desenvuelven en cierto momento en su propio mundo -creado por el artista-, el camino fijado, el del tratamiento subjetivo del tiempo, corresponde a una determinada actitud psíquica (en el sentido imaginativo-cognitivo) del autor.

Para Cortázar es importante encontrarse a sí mismo a través del desechamiento de la costumbre y de la razón. Por una parte, la libertad del deseo, la imaginación y el rompimiento con las normas tradicionales de la narrativa, entre otros aspectos, lo ligan al surrealismo; por otra, la añoranza de mejoramiento de su condición humana lo relaciona con el pensamiento existencialista.

Ambas filosofías, en la obra del escritor argentino, convergen en el intento de descubrir una especie de orden

metafísico. La pluralidad y la subjetivización de la realidad son rasgos también del superrealismo y el existencialismo y, en parte, de la expresión de la narrativa experimental.

El planteamiento metafísico, de extrañamiento o de preocupación por el ser en *Los premios* y en *Rayuela* se apoyan y contraponen a través de la discusión y divagación teórica a cargo de los personajes cuyas hipótesis se niegan o aceptan, se oponen, se desechan o se retoman.

Cortázar creció al par del desarrollo subsecuente de las condiciones socio-políticas y culturales de la primera gran conflagración. Evolucionó, rechazó, readaptó y creó, a partir de él, consciente o inconscientemente, sus propios términos y elementos integradores.

La influencia de las tendencias artísticas y sociales se patentiza en su obra. Oficialmente, en el momento de publicar "El perseguidor", el autor comienza a manifestar abiertamente su preocupación por el ser y, al mismo tiempo, a desdenar la perfección estética sin un contenido trascendente como soporte. Sin embargo, si nos remitimos a "La noche boca arriba", cuento dado a conocer antes de "El perseguidor", se nota que su preocupación existencial y psicoanalítica se encuentra ya inmiscuida de forma clara en sus escritos. Su mezcla sueño-realidad es ventana a los oscuros abismos del ser, aunque la técnica y el enlace de sucesos correspondan a un pulido hacer literario.

Pero, el trasfondo que Cortázar deseaba no era el de politizar. Estaba de acuerdo en transmitir y apoyar una ideología, mas no en convertir a la literatura en su vehículo. Por ello, casi

en la totalidad de su obra se nota la ausencia de ideas relacionadas con la problemática social, lo cual no quiere decir que el escritor se desentendiera de ella. Si bien sus libros carecían del "compromiso" enunciado por Sartre, Cortázar dedicó gran parte de su vida a luchar en pro de los intereses del pueblo latinoamericano y a donar el monto de algunos premios y sus derechos de autor a los frentes nicaragüense y chileno.

Ahora bien, retomando el aspecto artístico, a pesar de que la imaginación del autor promueve la fantasía y el suceso creativo, las reminiscencias intelectuales, sujetas al orden o la razón afloran inevitablemente en su producción literaria. El grado máximo de creatividad, dentro de las cuatro narraciones analizadas, y tal vez de toda su obra, se representa en *Rayuela*, la cual, fuera de toda norma estética, construye un nuevo lenguaje poético el cual, dentro de su incoherencia, constituye un orden lógico ajustado con la realidad.

Las rupturas en la coherencia temporal corresponden a un esquema dialéctico, el cual se conforma en una innovadora forma de comunicación. La creatividad exaltada en *Rayuela* omite los nexos lógicos a la vez que impone nuevos cánones estructurales y funcionales. El qué se dice se expresa tal y como se dice; es decir, se plasma el desempeño real del pensamiento y la simultaneidad de eventos que afectan, influyen o se ligan, esporádica o permanentemente, a la vida del hombre.

La realidad de la imaginación en el ámbito del deseo y la subconciencia es la que interesa a Cortázar. Pero, para llegar a ella el autor tuvo que razonar por largo tiempo para concluir que la irracionalidad es más relevante. Además, si la incoherencia en

la presentación de los hechos difiere de la narrativa tradicional en cuanto carece de sucesividad, aquélla misma pertenece a una aproximación fiel al desenvolvimiento real y lógico de los sucesos.

Cortázar desea mostrar una imagen totalizadora que eche abajo la parcialidad de la novela y el cuento tradicionales. Éstos se ajustan al aislamiento de un hecho y lo narran o describen por líneas sucesivas. Por el contrario, sobre todo en los experimentos realizados en *Los premios* y *Rayuela*, el escritor presenta la simultaneidad de acontecimientos que confluyen dentro y alrededor del suceso o personaje principal.

Por otro lado, la combinación de tiempos en la obra de Julio Cortázar pretende incitar la imaginación del lector para convertirlo de observador a participante en la creación de la obra misma. El autor, en las narraciones analizadas, excepto en *Rayuela*, no explicita el mensaje. Sus recursos poéticos orientan al lector hacia cierta perspectiva desde la cual el receptor deberá discernir el fin y los medios para autorrealizarse. Prescindiendo de la causalidad, el escritor aspira estimular las capacidades imaginativas de sus lectores para eliminar la hipertrofia de la razón.

El lector, entonces, se ve prácticamente obligado a crear nexos, a completar una o varias figuras -a la manera de la "gestalt", un proceso perceptivo-cognitivo- que el autor le presenta. Aquél debe sintetizar las partes del todo en una secuencia con una base lineal para obtener un significado. De esta manera se logra ingresar al "otro mundo", a la realidad no incluida en el texto y que el lector mismo puede y debe inventar.

La imaginación, impulsora, mediadora y/o producto de la razón, es instigada por Cortázar. Para él, el valor recreativo de la literatura o la admiración hacia el genio del escritor carecen de importancia frente a lo que el contenido puede transmitir extraliterariamente. Influir en la forma de pensar y hacer en el lector es una de sus metas.

El tiempo cronológico o lineal, su elasticidad, su fusión, el paralelaje y el indeterminismo que éste conlleva se manejan en tres niveles: el estructural, en cuanto a técnica o recurso narrativo; el funcional, en tanto transmite las preocupaciones metafísicas del autor convergentes con las de un determinado receptor; y el tercero en referencia a un proceso comunicativo consumado.

En otras palabras, para Cortázar no es posible ni honesto comprometer a la sociedad si antes no ha comprometido a lo real. Del mismo modo, modificar a la realidad circundante no será trascendente si no se transmuta primero el yo interior y después se reconcilia con el mundo exterior. A través de sus obras el conflicto interno de los personajes se proyecta más allá del microcosmos de la ficción, al plano existencial del receptor. Pero la comunicación se establece sólo con el verdadero lector, aquel que está dispuesto a enfrentar el reto de Cortázar: ejercitar el pensamiento y/o aprender a mirar en su misma dirección.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José, *Sobre Cortázar*, Argentina, Editorial Escuela, 1969, 194 pp.
- Brotherston, Gordon, *La irrupción de la novela latinoamericana*, Bogotá, Colombia, Pluma Letrada, 1980, 220 pp.
- Cortázar, Julio, *El perseguidor y otros cuentos*, México, PEPSA Editores, 1976, 293 pp.
- , *La vuelta al día en ochenta mundos*, España, Editorial Debate, 1991, 333 pp.
- , *Las armas secretas*, 11a., Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana, 1971, 220 pp.
- , *Los premios*, 15a., Buenos Aires, Argentina, 1977, 428 pp.
- , *Nicaragua tan violentamente dulce*, 2a., México, Editorial Katún, 1984, 152 pp.
- , *Rayuela*, México, Alfaguara Literaturas, 1990, 598 pp.
- y Dunlop, Carol, *Los autonautas de la cosmospista*, México, México, Editorial Nueva Imagen, 1984, 308 pp.
- , *Último Round*, 9a., México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, 292 pp.
- Dallal, Alberto, *Periodismo y literatura*, 2a., México, Ediciones Gernika-UNAM, 1988, 233 pp.
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Tomos I,

- II y III. España, Ediciones Guadarrama, 1971.
- Escanilla Molina, Roberto, *Julio Cortázar, visión de conjunto*, México, Organización Editorial Novaro, 1970, 190 pp.
- Fernández Moreno, César (compilador), 8a., *América Latina en su literatura*, México, UNESCO-Siglo XXI, 1982, 494 pp.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, 5a., México, Joaquín Mortiz, 1976, 98 pp.
- García Alzola, Ernesto, *Lengua y literatura*, 4a., La Habana, Cuba, Editorial Pueblo y Educación, 1975, 225 pp.
- González, Manuel Pedro et. al., *Coloquio de la novela hispanoamericana*, México, Editorial Tezontle-FCE, 1967, 147 pp.
- González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, México, Hermes, 1978, 190 pp.
- Gross, Bernal, *La literatura*, España, Ediciones Mesajero Bilbao, 1976, 554 pp.
- Grotta, Nydia María y Landin, Radé Angélica, *Narrativa hispanoamericana actual (Análisis literario de textos para la enseñanza media)*, 2a., Buenos Aires, Argentina, 1975, 650 pp.
- Joffre Barroso, Haydée M., *Así escriben los latinoamericanos*, 2a., Buenos Aires, Argentina, Editorial Orión, 1975, 315 pp.
- Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo Veintiuno, 1989, 258 pp.
- Montes de Oca, Francisco, *Literatura universal*, México, Porrúa, 1980, 789 pp.
- Ocampo, Aurora M. (compiladora), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, Antología, México, UNAM, 1984, 234 pp.
- Paul, Alan, *El sitio de Macondo y el Eje Toronto-Buenos Aires*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 167 pp.

- Pérez Rioja, *Diccionario Literario Universal*, Madrid, Editorial Tecnos, 1977, 989 pp.
- Picon Garfield, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Editorial Gredos, 1975, 286 pp.
- _____, *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1978, 135 pp.
- Rall, Dietrich (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, 445 pp.
- Rama, Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981, 394 pp.
- Reinchenbach, Hans, *El sentido del tiempo*, 2a., México, UNAM-Plaza y Valdés, 1988, 387 pp.
- Riquer, Martín y Valverde, José María, *Historia de la literatura universal*, 3a., Barcelona, España, Editorial Planeta, 1979, Tomo IV: "La literatura de hispanoamérica", 470 pp.
- Solá, Graciela de, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana, 1968, 163 pp.
- Torres Arceo, Etelvina y Vizcaya Canales, Isidro, *Historia mundial contemporánea*, México, SEP, 1983, 306 pp.
- Toussaint, Florence, *Crítica de la información de masas*, México, Trillas, 1989, 94 pp.
- Verdevoeye, Paul, *Antología de la narrativa hispanoamericana, 1940-1970*, Madrid, España, Editorial Gredos, 1979, Volumen 1: 454 pp.
- Vivaldi, Martín Gonzalo, *Curso de Redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, 19a., México, Ediciones Prisma, 1991, 495 pp.
- Wakeman, John, *World authors, 1950-1970. A companion volume to*

twentieth century authors, New York, U. S. A., The H. W. Wilson
Company, 1975, pp. 331-333.

HEMEROGRAFÍA

- Aguilera Díaz, Gaspar, "Julio Cortázar: modelo para armar", 1ª parte, *El Nacional*, 26/VIII/91, Cultura, pp. 9-10
- , "Julio Cortázar: modelo para armar", 2ª parte y final, *El Nacional*, 27/VIII/91, Cultura, p. 15
- Hormaechea, Thamara, "La iluminación según Blanca Nieves", *Año Cero*, Número 6, Junio de 1992, pp. 16-23
- Romano Delbano, Rafael, "La poesía de Julio Cortázar", *El Universal*, 10/IX/91, Sección Cultural, p. 6
- Samsel, Roman, "Literatura: el privilegiado sitio de nuestros juegos", *El Nacional*, 5/VII/91, Cultura, pp. 9-10, 15
- Steiner, George, "Sartre o la vida a examen", 1ª parte, *El Nacional*, 19/XI/91, Cultura, pp. 9-10
- , "Sartre o la vida a examen", 2ª parte y final, *El Nacional*, 21/XI/91, Cultura, pp. 9-10