

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades



Análisis discursivo de la narrativa breve desarrollada en *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar

Trabajo de graduación modalidad ensayo presentado por Mónica Alejandra Beltethón Morales para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras.

Guatemala,

2020

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades



Excelencia que trasciende

DEL VALLE
GRUPO EDUCATIVO

Análisis discursivo de la narrativa breve desarrollada en *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar


Trabajo de graduación modalidad ensayo presentado por Mónica Alejandra Beltethón Morales para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

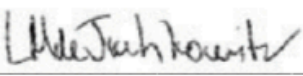
**Guatemala,
2020**

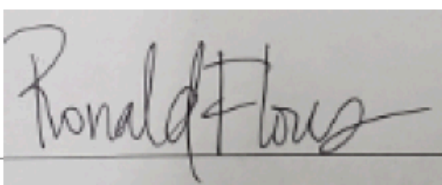
Vo. Bo. :

(f) 
MA. César Yumán

Tribunal Examinador:

(f) 
MA. César Yumán

(f) 
MA. Luna Mishaan

(f) 
MA. Ronald Flores

Fecha de aprobación: Guatemala, 11 de diciembre de 2020

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecerle al ser al que le debo todo: Dios. Sin su infinito amor y sus bendiciones, nada de esto sería posible.

En segundo lugar, a mi mamá. Sé que no ha sido fácil, pero su paciencia, su apoyo incondicional y su ánimo constante me permitieron llegar hasta donde hoy estoy. Con el simple hecho de hacerla sentir orgullosa me siento satisfecha.

Agradezco también a mi hermano, Jose, a mi familia y a las personas que me apoyaron en el proceso de elaborar la tesis. Algo que se veía imposible hoy es una realidad gracias a todas esas visualizaciones positivas y el apoyo de quienes me han demostrado cariño sincero. Por nombre, gracias a Karin, Heidy, Steven, Farah, Analu, Cristina y Ximena. ¡Su apoyo tuvo un valor incalculable!

Asimismo, agradezco a las autoridades de mi universidad por todas sus enseñanzas estos años. En especial, gracias a mi directora de carrera, Luna Mishaan, por creer en mí a pesar de las deserciones. Gracias también a mi asesor, César Yumán, por haber sido un apoyo académico enorme. Sus conocimientos y comentarios me ayudaron a crear este trabajo. Gracias además a los catedráticos que me inspiraron todos estos años el amor por las letras. Recuerdo con cariño a: Denise Phé-Funchal, Ronald Flores, Lorena Flores, Olimpia Vásquez, Francisco Sapón y Dorval Carías.

Finalmente, gracias a esa alma gemela que hallé en las letras y que me inspiró a realizar un análisis literario al que me entregué por completo: Julio Cortázar. Espero que en el más allá, junto con los cronopios y las famas, esboce el trazo de una sonrisa en su rostro al leer este humilde trabajo que busca homenajear su trayectoria.

Dedico este trabajo a Dios, a mi madre, a mi amado Julián y al autor que lo inspiró.

CONTENIDO

Resumen	iii
Abstract	v
I. Introducción	1
II. Marco contextual	5
A. El <i>boom</i> , un panorama general	5
B. La vida de Cortázar: entre el surrealismo, las guerras y Francia	17
C. El realismo mágico y lo real maravilloso: delimitación de los conceptos....	22
III. Marco teórico	27
A. El discurso	27
B. Herencia de las vanguardias	37
C. Lo breve y la posmodernidad	39
D. El libro <i>Historias de cronopios y de famas</i> en contexto	47
E. Características discursivas de la narrativa breve de Julio Cortázar	50
IV. Análisis discursivo en <i>Historias de cronopios y de famas</i>	71
A. Estructura del libro	71
B. Los dos continentes	75
C. El juego con la forma	78
D. El arte de vanguardias	85
E. Los juegos semióticos	88
F. La melancolía de la existencia	94
G. El humor se mezcla con las letras	98
H. Intertextualidad artística	102
I. El juego con las perspectivas	105
V. Conclusiones	113
VI. Referencias	119

Resumen

La literatura de Julio Cortázar forma parte de la producción del *boom* latinoamericano. Junto con otras voces como las de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Elena Garro, entre otras, las letras del continente llegaron a más lectores que en épocas anteriores y la actividad editorial se benefició. Cada autor cultivó su propio estilo. En este trabajo se analiza el de Cortázar a través de ocho características que reflejó en la obra *Historias de cronopios y de famas*. Como preámbulo a este análisis, se exponen algunas de las teorías sobre el discurso y la literatura breve. Asimismo, se analiza qué significó en su producción literaria el realismo mágico y cómo el posmodernismo tuvo presencia en sus escritos. Finalmente, se evalúan las características a la luz de la obra seleccionada y se contrastan también con otras publicaciones del escritor. Las ocho características son: la influencia de Europa y América en lo que escribió, su forma de jugar con la forma de lo que escribía, la herencia de los movimientos de vanguardia en su pensamiento, los juegos semióticos que armaba en sus cuentos por medio del lenguaje, el tono existencialista en lo que escribía y en su forma de pensar, lo lúdico en su literatura, la intertextualidad con otras disciplinas artísticas y el surrealismo en su producción literaria. Además, se mencionan las tres etapas que él mismo propuso acerca de su carrera como escritor. El análisis también evidencia que toda forma de escritura para él era un juego. En la parte final de conclusiones se exponen los puntos principales del trabajo sobre cómo su literatura sigue siendo vigente, sus similitudes y roces con el realismo mágico, la posmodernidad y el microrrelato. También se evidencia concretamente ese estilo que lo caracteriza a lo largo de su obra, integrado por las características expuestas.

Abstract

Julio Cortazar is one of the voices that make up the famous “Boom” movement in latinamerican literature from the twentieth century. Next to him, there are other important writers such as Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa and Elena Garro, to mention some. This literary period attracted more readers than any other in latinamerican history and also benefited the publishing houses. Each author cultivated its own style throughout their career. This work analyses the discursive style from Julio Cortazar based on his book *Cronopios and Famas*. Prior to the analysis, some of the theories about discourse and short literature are exposed. Also some information about how magical realism and postmodernism had presence in his writings. Finally, the analysis explores eight characteristics that make up his style and evaluates them throughout the book and throughout other of his publications. The eight characteristics postulated in this work are: the influence of Europe and America, the alteration in the form of his writings, the influence of the artistic vanguards, the game he made up in his writing through semiotics, the influence of existentialism, humor in his works, the intertextuality with other arts and the influence of surrealism in his short stories. In addition to that, it is mentioned that his career had three different stages, each one is described, and that his writing was always a form of game to him. The final part, conclusions, sums up the main arguments developed throughout this work. It mentions how Cortazar's work is still valid, the similitude it had with postmodernism, his very own form of making magical realism, and how these short stories can also be classified as minifiction or very short stories. All based on the postulated characteristics.

I. Introducción

Julio Cortázar es uno de los nombres que destacan al estudiar la literatura de Latinoamérica. Su obra se recuerda por la variedad de cuentos que publicó, por su particular novela *Rayuela* y por sus historias llenas de realismo mágico. Sin embargo, existe más detrás de estas características que pueden resaltarlo como uno de los escritores más importantes del continente. En este trabajo de graduación, se realizará un análisis de su obra *Historias de cronopios y de famas*, desde las características propias del estilo del autor. Además, se hará un recorrido puntual a través del *boom* literario y las teorías discursivas de Michel Foucault, Roland Barthes y Jean-Francois Lyotard, entre otras. Se revisarán las cuatro partes de la obra que vio nacer a los cronopios, resaltando algunas de las características singulares de la literatura Julio Cortázar. Además, se contrastará este texto con otras publicaciones del autor.

El objetivo de este estudio académico es hacer un aporte a la teoría literaria que existe sobre el escritor. En adición, se busca proporcionar un punto de vista centroamericano sobre su obra, ya que hay pocos estudios sobre el tema en esta región. Este trabajo de graduación es un análisis discursivo sobre *Historias de cronopios y de famas*, uno de los libros significativos en la bibliografía de Julio Cortázar. Como punto de partida, se propone un acercamiento puntual al *boom* latinoamericano. Se menciona a los cuatro autores que se proponen según Xavi Ayén (2019) como los protagonistas de esta época: Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Además, también se mencionan otros escritores importantes como Elena Garro. En esta parte, se ofrece una visión general sobre la vida y obra de ellos. En adición, se expone sobre el movimiento y lo que lo caracterizó. Por último, en esta parte se evalúan dos conceptos muy importantes para la literatura latinoamericana: lo real maravilloso y el realismo mágico. Ambos se

contrastan y se delimitan para comprender sus diferencias y la relación que pudieron tener con la obra del autor argentino.

Luego de esto, se aborda el concepto del “discurso”. Muchos teóricos, de varias disciplinas, han hablado sobre el tema y han realizado sus aportes al respecto. En concreto, se mencionan ideas de profesionales como Teun van dijk, Deborah Schriffrin, Roland Barthes y Michel Foucault. De ellos, se teoriza que todo discurso tiene un elemento social que lo acompaña, por ello la importancia de mencionar el *boom* cuando se habla de Cortázar. Además, cada discurso posee un elemento propio de su emisor que se relaciona con su historia de vida. Este elemento es el “estilo”. En la literatura de Julio Cortázar, el estilo se compone de sus experiencias de vida y de las influencias que recibió mientras se desarrollaba como autor. En concreto, es su estilo lo que se analiza a través de ocho elementos.

A su vez, se proporciona un panorama general sobre qué es el microrrelato (o la ficción breve) y cómo se relaciona con el posmodernismo. Esto ya que ambos conceptos intervienen en la literatura del autor y en la obra analizada. A pesar de que el relato breve sea un género que existe desde hace siglos, su auge durante el siglo XX coincidió con la consolidación del posmodernismo en ámbitos culturales, razón por la cual suelen relacionarse ambas ideas. El libro *Historias de cronopios y de famas*, en concreto, es un libro que caracteriza a su autor como un escritor de ficción breve. Los cuentos, por su extensión y sus métodos dialécticos, pertenecen a la tradición de lo breve, como se expone en el trabajo.

Para el análisis, se proponen ocho características puntuales sobre el estilo de Julio Cortázar. Todas ellas relacionadas con los puntos expuestos en el marco teórico. La obra seleccionada se evalúa a la luz de estos elementos. Se trata de: la influencia de vivir en dos continentes, la flexibilidad de la forma de sus obras, la influencia de las vanguardias, el juego semiótico constante en sus textos, el tono existencialista, el humor/lo lúdico, la presencia del arte en las composiciones y la presencia del surrealismo. Cada una de estas características del estilo del autor se definen en el marco teórico y se contextualizan dentro de la obra analizada. En adición, esta se contrasta con otras publicaciones del escritor en las que también se evidencian esas características. Algunas de las obras mencionadas son: *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Un tal Lucas*, *Último Round* y *Bestiario*.

Finalmente, se concluye sobre los puntos más relevantes del análisis. Se establece que Julio Cortázar no solo fue un escritor de cuentos, sino que incursionó en géneros como la novela, la crítica artística y el microrrelato, algo curioso bajo el panorama del *boom*. Se presenta su obra como una muy diversa, con base en el análisis. Además, se comprueba que su estilo está formado por esas ocho características. Dentro de ellas, se alude a la influencia y los roces de su literatura con el posmodernismo, las vanguardias, el existencialismo y el surrealismo. Al analizar la fantasía que él creaba, en el contexto del *boom*, se propone que él se inclinó más por el realismo mágico que por lo real maravilloso. Este, con su punto de partida desde el surrealismo. En adición, se habla del escritor como un personaje importante para el movimiento literario latinoamericano. Se evalúa su carrera a la luz de tres etapas que él mismo propuso en sus *Clases de literatura* (2013) y se establece por qué su obra aún conserva su vigencia en el siglo XXI.

II. Marco contextual

El *boom* literario latinoamericano fue una época literaria que marcó la historia del continente. La identidad literaria del Nuevo Mundo se consolidó por medio de voces diversas. Según el canon literario, esta consolidación sucedió por medio de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Sin embargo, existieron también otras voces que se publicaron en paralelo. Una de ellas fue Elena Garro, a quien se incluirá en el presente trabajo como parte importante del movimiento literario del siglo XX. Cortázar, Fuentes, Garro, Márquez y Vargas Llosa, cada uno con un estilo propio cultivado a través de su trayectoria. A continuación, se proporciona un recorrido breve, pero puntual sobre la obra de cada uno. De esta forma, habrá un parámetro de apreciación para el legado que cada uno le aportó a Latinoamérica. Es relevante comenzar con este contexto, pues ofrece una panorámica sobre la obra del escritor argentino y sobre cómo se relacionó con lo demás que se producía en paralelo. Como se verá, cada escritor tuvo una voz y un estilo propio, desde sus historias de vida diferentes.

A. El *boom*, un panorama general

El *boom* latinoamericano fue un movimiento literario que marcó la historia del continente. A partir de este periodo, la literatura y las voces de la región comenzaron a florecer como nunca antes alrededor del mundo. Ya no se buscaba solo la literatura de Edgar Allan Poe, H.G. Wells o Johann Wolfgang von Goethe, sino que los escritores hispanohablantes de América también atraían al público. Además, esta audiencia lectora fue creciendo notoriamente.

Según registros históricos, el *boom* se dio entre la década de los sesenta y los setenta del siglo pasado. Registros bibliográficos mencionan que un hito muy importante relacionado al estallido

literario fue la Revolución Cubana de 1959 (Olea, Ortega y Weinberg, 2011, p. 246). Sin embargo, como todo movimiento artístico, el periodo no se limitó a fechas específicas. Existen autores que lo precedieron y lo influyeron; otros escribieron posteriormente bajo su influencia.

Los protagonistas de esta explosión literaria fueron: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa (Olea, Ortega y Weinberg, 2011, p. 246). No obstante, estuvieron acompañados por múltiples autores que producían letras en paralelo, aunque estas no tuvieran el mismo auge en su época. Una de esas voces fue la de Elena Garro. A ella también se le incluirá en este trabajo como parte del movimiento por su amplia trayectoria.

Irónico que el nombre del movimiento se devengue de una expresión anglosajona. Sin embargo, fue una coincidencia no intencional la que nombró el movimiento. Según Xavi Ayén (2019), el primero en acuñar el término fue Luis Harss, crítico argentino. Lo hizo en 1966, al escribir una reseña en la que expresaba un sorprendente crecimiento literario. Luego de eso, no supo quién lo popularizó al nivel que ahora se conoce. Sin duda, el uso del término por parte de otros críticos, como Emir Rodríguez Monegal, ayudó a que la palabra se consolidara como referencia definitiva para nombrar lo que se vivió en la época y cambió el panorama literario que estaba por venir.

La literatura del boom mezcló lo cosmopolita con lo tradicional. A pesar de que no cuenta con un estilo rígido compartido por sus miembros principales, tiene ciertos rasgos similares entre unos y otros. Como punto de partida, consagró con sus obras la identidad latinoamericana. Antes de ella, los escritores se identificaban según sus nacionalidades, no según el continente que los acogió. La literatura, por primera vez, reflejó lo latinoamericano desde sus diferentes perspectivas: el

trópico, los pueblos, las grandes ciudades y las capitales oprimidas por lo políticos. Todo desde una sola voz. Las obras del momento fueron un registro histórico perfecto que aún guardan el pasado del continente.

En adición, la época consagró uno de los rasgos fundamentales de la identidad latinoamericana: lo fantástico. Se encuentra de dos maneras, a través del realismo mágico y de lo real maravilloso. A pesar de que esto ya había comenzado años atrás con Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, llegó a su cumbre con los relatos de García Márquez, Fuentes y Cortázar. Como se verá, se trata de un rasgo fundamental en el estilo del argentino. Hay quienes apuntan que lo mágico y lo maravilloso en la literatura de la época, fue una influencia de autores europeos como James Joyce o Franz Kafka (Rodríguez-Monegal, 2016, p.6). En general, toda teoría sobre influencias es admisible. Lo que se debe destacar es que los autores latinoamericanos le dieron su propio estilo a estos recursos. Esto se estudiará más a fondo en la parte del análisis.

Otros tres elementos propios de la época se describen a continuación. Primero, la literatura del *boom* buscó ser un retrato de lo real en el contexto latinoamericano. Los escritores buscaron retratar cuadros de cotidianidad en sus obras. Ya no se hablaba con un lenguaje preciosista ni idílico, como en el Modernismo. Segundo, se valió del recurso de lo mágico, así como de lo maravilloso. Se presentó una Latinoamérica sumergida en lo fantástico, desde una perspectiva localista y tradicional. Tercero, el lenguaje se convirtió en un recurso para jugar. Muchos autores se atrevieron a incorporar lenguas indígenas o expresiones más coloquiales que retrataran a los pueblos de la época de una forma más puntual. Característica heredada de los precursores regionalistas o indigenistas como Juan Rulfo y José María Arguedas. Los escritores del *boom* desarrollaron sus

carreras en la multiplicidad genérica de la literatura. Lo poético, lo expositivo, lo periodístico y lo narrativo gozaron de una amplia producción. Sin embargo, los géneros más recordados son la novela y el cuento. Géneros en los que se cuentan historias, como en la cultura de los pueblos latinoamericanos (Canal Once, 2005).

Sobre el surgimiento de esta época literaria, muchas teorías apuntan a que fue producto de una estrategia editorial. Según Ayén (2019), la casa editora de Carlos Barral, Seix-Barral, junto a la agente literaria Carmen Balsells suelen apuntarse como los “creadores” del movimiento. Sin embargo, la realidad va más allá de una estrategia publicitaria. El periodo del *boom* fue relevante por más que solo las publicaciones de la época. Este consolidó las voces latinoamericanas, atrajo un público mayor, revivió las voces anteriores y le abrió puertas a quienes escribieron después de los protagonistas ya mencionados. El epicentro fue Europa, concretamente España, pero el impacto fue global. No se trató solo de la publicación de novelas relevantes, sino de un hito que abrió campo como nunca antes a la literatura hispana del Nuevo Continente.

Los cuatro líderes involuntarios del movimiento fueron grandes amigos (Ayén, 2019). Para comprobarlo, basta con buscar la gran cantidad de recursos publicados y digitales que existen sobre unos hablando de otros. Vargas Llosa, a la fecha, todavía recuerda con gran melancolía a sus colegas. La edición de *Rayuela* publicada en 2019 por la Real Academia Española contiene una serie de ensayos previos a la obra en la que se leen nombres como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez. Por lo tanto, se comprueba que el movimiento también guardó cierta magia sentimental entre sus miembros y esas grandes obras que le heredaron a Latinoamérica.

El documental *El boom latinoamericano* (Canal Once, 2005) menciona que cada exponente del boom le dio una perspectiva propia, aunque a todos los uniera el realismo mágico y el real maravilloso, términos que se ampliarán más adelante. Por ello, se deben evitar las comparaciones. Lo mejor es apreciar el estilo único de cada uno. Vargas Llosa, por ejemplo, se menciona como quien escribió un “boom de montaña”. García Márquez, por medio de sus letras retrató el trópico sudamericano. Carlos Fuentes, por su parte, reflejó el lado urbano de Latinoamérica. Elena Garro escribió sobre la libertad y dejó un recuerdo sobre la situación femenina de la época. Finalmente, Julio Cortázar se atrevió a jugar con el lenguaje que le enseñaron de pequeño de diversas maneras y aprendió a crear cuentos que “ganaran por *knockout*”. Para apreciar mejor el estilo de cada uno, a continuación, se presenta un breve resumen de sus vidas.

1. Carlos Fuentes

Carlos Fuentes fue un escritor mexicano, nacido en Panamá en 1928. Escribió cuento, ensayo, novela y periodismo (Instituto Cervantes, 2012). Fue un gran lector y escribió desde pequeño. También fue docente en universidades como Harvard y Cambridge. Recibió varios reconocimientos literarios por su trayectoria. Siempre se sintió muy mexicano, a pesar de que llegara a este país hasta los 15 años. Además, adoptó el sentir europeo y cosmopolita a lo largo de su vida adulta (Rutas Cervantes, 2011, 2:24). Esta identidad se destaca en su obra completa. Así como con otros escritores del *boom*, Francia fue muy importante en su vida de escritor.

La función social de la literatura, para él, es el realismo. Inventar, a través de las palabras, un realismo que perdure en el tiempo. Al mismo le inyecta otro elemento: lo fantástico. A lo largo de su obra, la figura femenina tiene mucha relevancia. *Aura* (1962) es una prueba de ello. Se trata de

una novela con un ambiente como de sueño, de pesadilla. Donde la protagonista es amor y muerte en simultáneo. Una excelente obra para conocer la maestría del autor como exponente del *boom*.

Otra característica que destaca a Carlos Fuentes es la variedad de su obra narrativa. Los cuentos, novelas y relatos que escribió atrapan al lector desde las primeras líneas. Además, también juega con la perspectiva espectador-protagonista, dándole a sus obras una mística sin igual.

En palabras de Emir Rodríguez-Monegal (2016):

Carlos Fuentes utiliza toda la experimentación de la novela contemporánea para componer obras complejas y duras que son a la vez denuncias de una realidad que le duele salvajemente y alegorías expresionistas de un país suyo, un México mito poético de máscaras superpuestas, que tiene que ver muy poco con la superficie del México actual.
(p.11)

Su obra *La muerte de Artemio Cruz* (1962) hace honor a la identidad mexicana. También es una obra que presenta un interesante plano temporal y estructural. El autor utiliza estos elementos para darle un tono propio y un gran dinamismo al relato. Tal como en el resto de su obra, el autor se vale de recursos propios para escribir obras representativas de su estilo. Como los demás del *boom*, muestra una escritura propia, desarrollada gracias a sus años de trayectoria. Por ello es gratamente recordado hasta la fecha como uno de los mejores de América Latina.

Carlos Fuentes se dedicó al quehacer literario hasta sus últimos años. En la Universidad de Guadalajara, fundó junto a Gabriel García Márquez una cátedra en honor a Julio Cortázar (Casa

de América, 2012, 26:01). Otra lectura recomendada para conocer su perspectiva sobre el movimiento latinoamericano es *La nueva novela hispanoamericana* (1969).

2. Elena Garro

Elena Garro fue una escritora mexicana nacida en 1916. A pesar de que muchos medios biográficos se enfocan en ella desde la perspectiva de haber sido la esposa de Octavio Paz, esto no fue lo más relevante de su vida. Sus letras son un legado muypreciado para América Latina. Se trata de una de las grandes representantes del *boom* latinoamericano, más allá de lo editorial y del alcance tan androcéntrico que se le da. Ella es una de las voces líderes de Latinoamérica en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado.

La historia de Elena Garro es bastante intensa. Formó parte de mucha controversia en su época, cuando en 1968 se la tilda como “espía” del gobierno mexicano de Gustavo Díaz. Una historia que terminó en la muerte de personas inocentes y en el exilio de la autora. Luego de esto también se le acusó de comunista y de espía de la CIA. Hecho que también afectó su carrera, puesto que sus obras pasaron a ser prohibidas por un tiempo (del Ángel, 2017). Hoy día, su nombre sigue resonando por ser el de quien se atreviera a darle voz a la mujer en la literatura cuando esta no la tenía, un acto de rebeldía intelectual.

Desde pequeña fue una gran lectora, algo que le enseñó su padre. Esto le proporcionó un amplio conocimiento de la literatura europea, lo cual se reflejó posteriormente en su obra. El surrealismo acompañó su estilo toda la vida. Escribió teatro, cuento y novela. Una de sus primeras

publicaciones fue *Un hogar sólido* (1957), obra de teatro que forma parte de una trilogía muy interesante (Canal Once, 2005, 12:53).

Su estilo se caracteriza por ser muy poético y visual. Además de la fantasía, encanta a sus lectores con la forma tan ingeniosa en que escribía. Según Mora y Melgar (2018), obras como *Un hogar sólido* (1957), *Los recuerdos del porvenir* (1963) y *La semana de colores* (1964) llaman la atención por su delicadeza y su estilo tan perspicaz. Se menciona que con sus letras “fascina” a sus lectores (p.9). Se trata de alguien a quien solo los intelectuales llegan a conocer, pero que vale la pena popularizar más por la grandeza de su obra. Por ello se eligió en este análisis como representante de las mujeres del movimiento, donde también destacan Clarice Lispector, María Luisa Bombal y Cristina Peri Rossi, entre otras.

Dentro de su historia de vida, cabe mencionar que el matrimonio con Octavio Paz no solo la invisibilizó, sino que le ocasionó muchos problemas. Sin embargo, fue junto a él que viajó a Europa. Lugar donde conoció el surrealismo, movimiento que influyó en su obra (Canal Once, 2017, 9:17). Luego de llegar al continente, viajó a Francia y se asentó allí. Esa experiencia de vida la marcó, como a los demás del *boom* y le proporcionó las herramientas para comenzar a trabajar en su carrera de escritora.

Comenzó siendo periodista para no opacar a su esposo. En general, sus coincidencias biográficas con los autores del movimiento son varias. Por ello debería ser igual de incluida. No obstante, una diferencia es que no comenzó a publicar sus obras en Europa, sino en editoriales mexicanas. Por su controversial historia, sus publicaciones sufrieron una época de invisibilización

que afectaron su reconocimiento a nivel mundial. Por ello se menciona que solo quienes realmente se interesan en conocer el *boom* a fondo llegan a nombres como el de Elena. Independientemente de las controversias, se trata de una autora con inventiva e ingenio tales como los del resto de la época. Otra voz digna de estudiarse en el marco de las letras latinoamericanas.

Otras obras de la autora que pueden resultar de interés para los lectores son: *Los pilares de doña Blanca* (1958), *El rey Mago* (1958) y *La señora en su balcón* (1957) en cuanto a su producción dramaturgica. En términos de narrativa, además de las obras citadas, se encuentran: *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Busca mi escuela y primer amor* (1996), *Un traje rojo para un duelo* y *Un corazón en un bote de basura* del mismo año. Sus relatos destacados se encuentran en *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997) (Instituto Cervantes, 1997-2020).

3. Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez fue un autor colombiano nacido en 1927. Falleció en el 2014, pero su legado perdura intacto. Se le conoce a nivel internacional por su famosa obra *Cien años de soledad* (1967), que ya hasta cuenta con una serie en Netflix. Sin embargo, otras de sus publicaciones se han convertido también en productos audiovisuales. Las nuevas generaciones lo siguen leyendo como en su época.

Según Ayén (2019), el autor mantuvo una buena relación con Carmen Balcells, la agente editorial, hasta sus últimos años. Asimismo, fue amigo de sus tres compañeros del movimiento. Se dedicó a las letras toda su vida. En 1982 recibió el Nobel de Literatura por su trayectoria literaria, en la cual hizo énfasis sobre injusticias sociales y donde el realismo mágico no faltó. Tal

como otros escritores, García Márquez comenzó su carrera como periodista. A diferencia de algunos, él no abandonó su profesión por convertirse en escritor, sino que las unió. Lo comprueba su *Crónica de una muerte anunciada* (1981). La lectura de otras de sus obras también evoca a lo periodístico, como la *Noticia de un secuestro* (1996).

La publicación de *Cien años de soledad* marca un momento importante para el *boom* latinoamericano. Muchos aseveran que es la novela icónica del movimiento. Sin embargo, cuando la publicó, el autor no ganó un reconocimiento inmediato (Sánchez, 2009, p.112). Se trata de un texto de mucha importancia para Latinoamérica, puesto que posiciona la literatura del continente dentro de las mejores a nivel mundial y consigue popularidad para los que vinieron después. Podría decirse que fue uno de los parteaguas literarios de América en la historia.

Así como cada exponente del boom le agregó su toque propio al movimiento, Gabriel García Márquez lo hizo desde la valoración a lo propio. En sus obras se descubre el trópico colombiano, se saborean las frutas, las razas y los colores de una Colombia del siglo pasado. Sus compatriotas aún lo honran grandemente por su legado y por la forma en que documentó la cultura local. El autor fue la parte tropical del *boom*, sus obras se perciben como vallenatos, es decir, relatos dinámicos de identidad colombiana (Canal Once, 2005, 23:03).

Además de fijarse en la naturaleza, el escritor también inyectó su obra de mucho carisma y autenticidad. No temía emplear el vocabulario que fuese necesario para describir lo que pensaba. Algunos de sus títulos suenan controversiales. En contraste, viniendo de un territorio con vallenato,

su estilo contó siempre con romance y sentimentalismo. Una prueba de esto es su novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985).

Si se describiera al autor en términos, habría que mezclar “realismo mágico”, “sentimientos”, “trópico”, “reflejo social” y “periodismo”. Está de más decir que escribió innumerables notas. Sin embargo, se puede agregar que también redactó algunos cuentos y crónicas. Su legado más importante está en las novelas que dejó. A continuación, se recomiendan algunas de ellas para profundizar en el estudio de tan genial escritor de manera cronológica: *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quién le escriba* (1961), *Ojos de perro azul* (1972), *Del amor y otros demonios* (1994) y *Memoria de mis putas tristes* (2004) (Instituto Cervantes, 2015).

4. Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa es un escritor peruano nacido en 1936. Es el único protagonista del *boom* latinoamericano que sigue con vida. Actualmente, viaja por el mundo para conversar sobre literatura. Además, colabora con medios literarios comentando la obra de sus compañeros y otros colegas.

En 1955, Vargas Llosa llegó a España para estudiar un doctorado y se instaló en Europa indefinidamente. Deseaba vivir en París y estudiar más sobre las letras de Rubén Darío. Soñaba convertirse en escritor. Con el tiempo, así fue. Según cuenta Ayén (2019), Vargas Llosa participó en un concurso literario poco tiempo después de llegar al continente europeo. Gracias a ello, publicó *Los jefes* (1959) a sus cortos veinticuatro años. Con esa obra arrancó su vida de escritor y

se dio a conocer como cuentista. Pero el libro no llamó la atención de inmediato. Fue hasta años después que logró el reconocimiento como un novelista de habla hispana.

La ciudad y los perros (1963) fue su primer libro importante a nivel mundial. En sus palabras, fue el primero que escribió con trabajo duro y cierta ambición (Editrama, 2016, 1:07:00). Ambición que caracterizó a los autores del movimiento, pues se dedicaban de lleno a escribir. Ángel Rama (1984) menciona que el aumento del consumo literario trajo consigo una “presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a la profesionalización del escritor” (p.91). Con esto, los autores pudieron dedicarse de lleno a la escritura, sin tener que depender de trabajos a tiempo completo.

La novela le consiguió gran reconocimiento en el medio literario, puesto que grandes personalidades lo apoyaron en el proceso de publicación. Dentro de ellas se encuentran Julio Cortázar y Carlos Barral. A pesar de eso, no fue del todo fácil que consiguiera la fama que posee hoy en día. En su época, hubo críticos que la rechazaron por el lenguaje tan latinoamericano que tenía, deseaban leer algo más “español”. Por ello, hay quienes dicen que esta fue la obra que arrancó el *boom*, esa mirada centrada en los autores latinoamericanos. Se la clasifica como un parteaguas de la literatura hispana del siglo XX (Ayén, 2019, p. 93).

En la entrevista con Joaquín Soler Serrano, menciona que lo que escribió fue siempre una mezcla entre lo vivido, la fantasía y la imaginación (Editrama, 2016). Es decir, se trata de un autor que buscaba el realismo en sus historias, inyectándolas siempre del recuerdo propio y de elementos fantásticos que las hicieran memorables. Fue por esta razón que el autor no dudó en darle un tono

latinoamericano a sus letras. Con ello, que logró no solo un reconocimiento personal, sino el de su país ante el mercado hispanohablante.

Mario Vargas Llosa publicó numerosas obras. Se destacan: *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Entre Sartre y Camus* (1981), *Las mil noches y una noche* (2009). Su bibliografía posee una variedad de títulos asombrosa, en la que se destacan el ensayo, la novela, el teatro y los cuentos (Instituto Cervantes, 2016). En adición, cuenta con obras que llegaron a la pantalla grande, como *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Vale la pena recorrer su trayectoria y la innumerable cantidad de aportes críticos que sigue haciendo a la literatura contemporánea con su experiencia como autor.

En resumen, cuando se habla de Mario Vargas Llosa, se habla de uno de los pioneros del *boom*. Un militar, político, traductor y escritor de gran talla. Un escritor latinoamericano de gran prestigio que formó parte de los miembros de la Real Academia Española y que fue ganador del Premio Miguel de Cervantes. Un autor cuya obra se ha traducido a más de 30 idiomas y que ha sido honrado en numerosas universidades a nivel mundial por su trayectoria. Uno de los dos ganadores del Nobel (2010) que también pertenecían al *boom*. Uno de los exponentes más importantes de Latinoamérica en la historia de la literatura.

B. La vida de Cortázar: entre el surrealismo, las guerras y Francia

A continuación, se presenta la vida del autor al que se le dedica este análisis. Julio Florencio Cortázar Descotte nació en Bélgica en 1914, año en que inició la Primera Guerra Mundial. Tuvo nacionalidad argentina por haber crecido en ese país latinoamericano y por la historia familiar. Sin embargo, los primeros años de infancia que vivió en Europa tuvieron un efecto perpetuo en su subconsciente. Rasgo que marcó para siempre su estilo literario. Esto se estudiará más adelante.

Cabe decir que las primeras décadas de Cortázar se caracterizaron por algo esencial: el sentimiento de lo solitario. El padre abandonó a su familia cuando Julio tenía 4 años y le dejó a la madre la tarea de sacar adelante a dos hijos. El escritor creció rodeado de mujeres y le hizo falta la compañía masculina. En los centros de estudio era cordial, mas no el más sociable. En sus primeros años laborales también se vio viviendo solo, lejos de casa, para ayudar con las cuentas. Nunca fue muy hábil en el amor. A nivel general, llevó una existencia bastante solitaria y se hizo de compañías externas, como el jazz, el cine, el box, la literatura, la escritura y la fotografía (Dalmau, 2015). Ese sentimiento de soledad fue una de las marcas más importantes en su vida. Esto porque lo llevó a apegarse a los libros, se aferró a voces como la de Edgar Allan Poe y Julio Verne. Además, también marcaría el tono de su escritura: romántica y melancólica. Al menos de su poética, pues cuenta con un estilo ampliamente desarrollado que se estudiará en la parte analítica de este trabajo.

Julio Cortázar, como los demás del *boom*, viajó mucho a lo largo de su vida. En sus primeros años vivió en Europa: Bélgica, Suiza, España...luego llegó a Argentina y se quedó allí hasta la década de sus treinta. Posteriormente se instaló en Francia, país de donde descendía su familia materna, y se estableció como traductor y escritor. Desde allí, su producción literaria maduraría y se consagraría. Además, visitó varios países de América y tuvo una visita agradable a Cuba, donde entabló relaciones con Fidel Castro. Toda esta historia de viajes y aventuras marcó también su producción literaria. Él no fue un escritor de lo rural, sino un cosmopolita en todo su esplendor. La convergencia de todo lo vivido en los países visitados se refleja en sus obras.

Un aspecto fundamental que tener en cuenta si se estudia la obra del autor es que su producción literaria tuvo distintas etapas. En sus palabras:

Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa que llamaría estética (...), una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica. (Cortázar, 2013, p.16)

Es prudente definir las a fondo para comprender su relación con cada una de las obras que fue gestando a lo largo de su carrera como escritor.

La primera etapa, la “estética”, se trató de una etapa en la que Julio buscaba la perfección estilística. No pensaba tanto en el compromiso social del escritor, sino que se ocupaba de alcanzar un ideal estético en todo lo que escribía. Es por ello que sus primeras obras las firmó bajo otro nombre y se rehusó a publicarlas como una obra digna de su autoría. Parte de esta primera etapa de la carrera del autor tuvo que ver también con lo fantástico. Durante su niñez, el autor creció de la mano de la literatura. Dos de sus inspiraciones literarias fueron Edgar Allan Poe y Julio Verne. Por eso, como todo aspirante a escritor que inicia su carrera, en su voz gestante había un eco de las de sus maestros. Como se nota en las primeras obras, la literatura de Julio Cortázar se ocupaba de un realismo fantástico, de un realismo mágico con alta estética en su estilo.

La siguiente etapa que menciona es la “metafísica”. Con ello se refiere a un periodo de indagación en sí mismo, de reflexión, de filosofía del ser. En este análisis, se le denominará etapa “existencial”. Viviendo en Francia, es común notar la influencia que el autor pudo recibir de voces como la de Jean-Paul Sartre o Albert Camus. Además de mencionar que otra de sus grandes

inspiraciones para escribir fue Mallarmé, uno de los poetas malditos que también fueron un punto de partida para los existencialistas. El tercer periodo en la carrera del escritor es la “histórica”. Durante ella, tomó consciencia no solo de su nacionalidad arraigada aún en Europa, sino de su estado latinoamericano. Por el momento político tan tenso que se vivía en el continente a finales de los años 60, Cortázar sintió la necesidad de escribir literatura más comprometida con el ámbito social que vivían sus compatriotas y el resto de los latinoamericanos.

Como él mismo refiere en sus *Clases de literatura* (2013) en Berkeley, existe una clara distinción entre sus tres intenciones generales para escribir a lo largo de su carrera. Este es un primer punto para tener en mente para el análisis de *Historias de cronopios y de famas* (1962), que podría ubicarse en el límite entre la primera y la segunda etapa de su carrera.

Otros dos aspectos biográficos relevantes que tomar en cuenta son: la vida entre guerras y lo surreal. Partiendo del contexto histórico, se nota desde un inicio que Cortázar llegó al mundo en el mismo año que la Primera Guerra Mundial. Esto no lo impactó a él, pero sí a su familia. Sus padres debieron buscar el refugio familiar en Europa, por lo que sus primeros años en ese continente estuvieron fuera de su control (Dalmau, 2015). Sin embargo, marcaron su subconsciente hasta el punto de manifestarse en algunos de sus escritos posteriores.

Luego de esa guerra, el autor volvió al continente americano, donde vivió hasta la década de sus treinta. La Segunda Guerra Mundial no la vivió cerca de Hitler, sino de los aliados. Sin embargo, solía mantenerse al tanto de lo que ocurría. Aunque la guerra era el tema del momento, no lo envolvía del todo. Los problemas políticos lo golpearon seriamente hasta que Perón asumió

el poder en 1945 (Dalmau, 2015). Con la dictadura, el descontento de Cortázar no hizo sino crecer. Hasta tal punto que decidió por cuenta propia abandonar su país para vivir en Europa. De esta primera fase de su vida se llevó: el box, el Jazz, la literatura y el tango. El resto lo siguió desarrollando al otro lado del océano.

Cuando Cortázar llegó a Europa no solo adquirió la influencia de los existencialistas, sino de las vanguardias. Francia fue el país que eligió para vivir el resto de su vida y para consagrarse como el escritor en el que se convirtió. Allí conoció el surrealismo, que ya le recordaba a los recuerdos del subconsciente sobre aquel parque con figuras y colores raros: el Park Güell. Así, Gaudí lo acompañó durante su niñez y otros como Dalí lo reencontraron en los años de adulto.

A modo de síntesis, puede decirse que el entorno social e histórico en el que Cortázar fue creciendo lo marcaron a lo largo de su carrera. Su producción literaria se dividió en tres etapas que él mismo reconoció. La primera fue fantástica y estética. La segunda fue más reflexiva, como existencial. La tercera fue de compromiso social y político. A la primera se le puede atribuir *El perseguidor* (1959) y lo que se escribió antes de él; a la segunda, *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963), y a la tercera, *Libro de Manuel* (1973) (Cortázar, 2013, p.20). *Historias de cronopios y de famas*, como se verá, pertenece al límite entre la primera y la segunda etapa. Las influencias más grandes que reflejó a lo largo de su obra fueron: los gustos (el box, la música jazz, el tango, la fotografía, el cine y la literatura) y sus movimientos intelectuales de interés (el existencialismo y el surrealismo).

C. El realismo mágico y lo real maravilloso: delimitación de los conceptos

En el estudio de la literatura latinoamericana, a veces existe confusión sobre ambos términos. Sin embargo, ambos surgieron en torno al periodo del *boom* literario. Por ello, se toman como un elemento de identidad de esa “nueva” etapa que atravesó el continente en los años sesenta. Para el estudio de la obra de Julio Cortázar, es preciso conocer de qué se tratan ambos y delimitar puntualmente sus conceptos. En el análisis de este trabajo, puntualmente, se desatacará el realismo mágico que cultivó Julio Cortázar, partiendo desde la influencia del surrealismo y de lo fantástico.

Según Alicia Llarena (1997), hay críticos que distinguen entre lo fantástico, el surrealismo, “lo real maravilloso” (LRMA) y el realismo mágico (RM). En breve, los primeros términos son aplicables a la literatura universal, mientras que los que implican el realismo surgen en Latinoamérica en el siglo XX. Cabe aclarar que, si bien se ligan estos términos de identidad al *boom*, no son propios de los cuatro autores que protagonizan el movimiento. El realismo mágico y lo real maravilloso ya se mencionaban antes de estos escritores, con otros nombres como Alejo Carpentier (p.110), Miguel Ángel Asturias o Jorge Luis Borges.

Para evitar confusiones, es preciso aclarar que el surrealismo se refiere a todo lo relacionado con ese movimiento de vanguardia. En una parte posterior del trabajo se abordará con más detalle. Lo fantástico, según el Diccionario de la Lengua Española (2020) es lo “quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación”. Por lo tanto, puede resaltarse la diferencia entre los términos relacionados con la literatura latinoamericana y estos. Radica, básicamente, en que lo fantástico y lo surreal no son “realistas”. Los otros dos, en cambio, llevan esa palabra “real”

o “realismo” como parte de su esencia. Entonces, es importante conocer los límites de cada uno para diferenciarlos entre sí.

Lo real maravilloso es un concepto que parte de la realidad, la modifica sin cambiar por completo su naturaleza. El escritor Alejo Carpentier fue uno de los primeros en acuñar el término. Lo definió en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1967). En sus palabras:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (p.2)

Habla sobre “milagros” que modifican la realidad, pero no la convierten en fantasía. Todo sigue siendo cotidiano, lo que cambia es que hay un hecho que parece inusual dentro de las historias. Llerena (1997), a través de la obra *Hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias, propone que ese elemento “inhabitual” suele ser de proveniencia local. Por ejemplo, de la cosmovisión indígena. Este recurso se convierte, entonces, en uno que busca crear la visibilización del “otro” que para Europa no es común y que en América aún no ha tenido suficiente exposición (p.112). Hablar de lo real maravilloso es hablar de cómo las percepciones locales, ancestrales, intervienen en lo diario. Por ello, no se trata de elementos inventados, sino invisibilizados hasta ese momento.

En su obra *América, la imagen de una conjunción* (2004), Carpentier escribió “¿pero qué es toda la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso” (p.7). Esta cita hace referencia a lo expuesto. Lo real maravilloso se concibe desde la historia cotidiana de América,

desde su descubrimiento hasta después de las independencias. Los escritores insisten en ver el día a día de los países latinoamericanos como cotidianidades cargadas de ese elemento inusual, pero verosímil para cada país del territorio latinoamericano. El real maravilloso surge de la inspiración de los escritores sobre lo cotidiano.

El realismo mágico, en contraste con lo real maravilloso, es un poco más cercano a lo fantástico. En él hay un elemento inusual, pero que suele pertenecer a la imaginación, lo mítico o lo simbólico. Aquí, esa extrañeza en lugar de “chocar” con la realidad narrativa, integra la historia (p.114). Se trata de una “convivencia armónica, plena, entre la realidad y la fantasía” (p.116). Según Juan Manuel Sánchez, Javier Ponce y Luis Antonio Medina (2015) “una de las fuentes del realismo mágico es el surrealismo” (p.1). Además, Seymour Menton (1998) adscribe todo lo fantástico que tenga un origen indígena o africano a lo real maravilloso, mientras que lo mágico-realista proviene de elementos improbables, inesperados y asombrosos que suceden en el mundo real (p.30).

En síntesis, lo real maravilloso y el realismo mágico son dos términos representativos de América, que se diferencian del surrealismo y de la fantasía. Lo real maravilloso hace referencia a eventos que “chocan” con la realidad de los relatos, pero que es verídico. Su fuente son los “milagros” o las cosmovisiones provenientes de lo indígena o lo africano. Es decir, su origen proviene de “lo ancestral” del continente. El realismo mágico, en cambio, une lo cotidiano con lo imaginario o fantástico. Se trata de hechos que resultan inverosímiles en la vida real, pero que en los relatos pasan a integrarse dentro de la “realidad” narrativa. Este término, como se verá más adelante, es muy cercano a lo que escribía Julio Cortázar. En el caso de ambos términos, se trata de recursos que crearon los escritores latinoamericanos. Aunque se reconocen como parte

representativa del *boom*, tuvieron su origen en autores del continente previos a este movimiento como Carpentier, Borges o Asturias, entre otros.

III. Marco teórico

A. El discurso

El análisis del discurso tiene múltiples abordajes posibles. Existen métodos creados por académicos para llevarlos a cabo. También hay filósofos que se han puesto a la tarea de abordar qué es el discurso, sin imponer una forma rígida de estudiarlo. A continuación, se presentan algunos abordajes posibles para el tema y la delimitación de las voces que guiarán el análisis posterior. Se resalta, en concreto, que el estilo de un autor se conforma a través de su historia de vida (contexto, experiencias e influencias). Esto es un fundamento para las ocho características del estilo de Cortázar sugeridas en el análisis.

Según Teun van Dijk (2015), los estudios del discurso comenzaron en la década de los sesenta del siglo pasado. Desde entonces se han propuesto diversos abordajes: antropológicos, gramáticos, lingüísticos o psicológicos entre otros (p. 16 y 23). El lingüista comenta que:

la única manera de establecer un campo transdisciplinar de Estudios del Discurso requiere una integración sociocognitiva de las teorías producidas por varias disciplinas. Esta integración conlleva necesariamente lo que denomino una triangulación, que consiste en un análisis complejo, multimodal, de todos los niveles y estructuras del discurso, relacionadas, por un lado, con estructuras mentales personales y sociales del conocimiento, con actitudes e ideologías, y, por otro lado, con las estructuras microsociales de la interacción y las estructuras macrosociales de grupos, organizaciones e instituciones.

(p.23)

Para él, el análisis discursivo requiere de un abordaje multidisciplinario. Además, cuando se habla de discurso, también sugiere otros términos que van relacionados. El primero es personal, se trata de ideologías y estructuras sociales del individuo. El segundo es social e implica estructuras de la interacción del individuo con otros. Para denominarlo, podría proponerse el término “contexto”.

Por otro lado, la lingüista Deborah Schiffrin (2011) propone dos abordajes distintos para el discurso. El primero es un abordaje formal, es decir estructuralista. Implica todo lo relacionado con la escuela estructuralista: el uso de la gramática, el desarrollo del lenguaje a través de la edad y el desarrollo, función de la lengua como código. El segundo abordaje es funcional y se enfoca más en el acto del habla, junto con su utilización y la dialéctica que origina. Este toma en cuenta más elementos estilísticos, sociales y psicológicos. En palabras de Schiffrin: “Ante todo, los formalistas estudian la lengua como un sistema autónomo, mientras un funcionalista lo estudia en relación con su función social” (p.4). Por lo tanto, podría notarse de nuevo que el estudio del discurso lleva un elemento social que lo acompaña.

Además, existen abordajes filosóficos, como los de Roland Barthes y Michel Foucault, que también ven el discurso como un elemento acompañado de una noción personal y otra social. El filósofo francés Michel Foucault se recuerda por sus teorías sobre el poder. Sin embargo, realizó otras contribuciones muy interesantes para el estudio social. Una de ellas fue sobre el discurso y servirá como base teórica para este análisis.

1. *El autor y algunas figuras que influyen el discurso*

En el libro *El orden del discurso* (1970) se registró la lección inaugural que el filósofo impartió en el College de France ese mismo año. En esa lección, plasmó varios conceptos relevantes para comprender el discurso, sus mecanismos y sus dinámicas. Como es natural, expuso sus teorías con base en el pensamiento que desarrolló a lo largo de su carrera. A continuación, se discuten los postulados más relevantes y pertinentes al estudio del discurso cortazariano en *Historias de cronopios y de famas*.

La exposición comienza estableciendo que en toda sociedad la producción del discurso (sea pronunciado o escrito) está controlada, es seleccionada y redistribuida por medio de “procedimientos”. Estos son delimitados a lo largo de la lección y se describirán en breve. Sin embargo, previo a entrar de lleno en los procedimientos, Foucault menciona algo muy característico de su pensamiento que vale la pena tener en cuenta. Menciona que el discurso siempre está vinculado al “deseo” y al “poder” (p.15), algo que se retomará más adelante, en la parte de análisis de este ensayo.

Volviendo a los procedimientos, debe aclararse que el filósofo habla en el libro de tres clases de ellos. Inicia exponiendo los *procedimientos externos* que controlan y delimitan todo discurso (p.14). Estos cuentan con tres naturalezas. La primera es de exclusión, es decir, son aquellos que se excluyen porque hablan sobre lo prohibido —sexualidad y temas políticos—. La segunda es una dinámica de separación y rechazo, donde quien produce el discurso se enfoca en aquello que le parece razonable y evita lo que pudiese rayar en locura. La tercera naturaleza habla sobre la oposición entre lo que se considera socialmente verdadero, excluyendo así lo falso. En síntesis, los

procedimientos externos de control del discurso se delimitan por lo social: qué se acepta y qué no, qué se considera verdadero, qué es racional y qué debe evadirse por ser tabú o grotesco.

Posteriormente, Foucault se refiere a los *procedimientos internos* de control del discurso (p.25). Estos delimitan el discurso en sí mismo. Es decir, no se fija en cuestiones exteriores, sino que se limita por la producción propia de quien habla o escribe. La primera forma en la que esto ocurre es por medio del comentario. Esto se refiere a esos discursos que se repiten con frecuencia, pero de diversas formas. En palabras del filósofo: “lo nuevo no está en lo que se repite, sino en el acontecimiento de su retorno” (p.29). El comentario, entonces, delimita al discurso renovándolo con nuevas atribuciones cada vez que un tema vuelve dentro del discurso.

La segunda forma de procedimiento interno es el autor. “El autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (p.30). Con esto, Foucault se refiere a que el autor es un recurso que influye en el discurso. ¿Cómo? Articulándolo como un todo, con ayuda de su vida personal, sus experiencias y sus discursos a lo largo de la historia. Se trata de una idea contraria a *La muerte del autor* (1967), pues se reconoce la influencia de vida de un autor dentro de sus discursos. Este punto es fundamental para la parte de análisis de este trabajo.

La tercera y última clase de procedimiento interno es la “disciplina” (p.38). Con esto, el filósofo se refiere a un discurso en su naturaleza pura, su “género”. Dice que cada disciplina cuenta con sus horizontes teóricos concretos. Estos encuadran los discursos en una clase específica de disciplina. Pueden reconocerse, por ejemplo, la disciplina biológica, donde Gregor Mendel y

Charles Darwin produjeron sus discursos sobre el humano. Para el autor, existe una policía del discurso que fija los límites, la identidad y las reglas del discurso según su clase. Este mecanismo es relevante, puesto que no cualquiera puede comprender las disciplinas discursivas si no son de su campo de especialidad. Piénsese en: medicina, física cuántica, matemáticas o antropología cultural. Los discursos de Cortázar pertenecen a la disciplina narrativa. Al mismo tiempo, se bifurcan en otras como el cuento corto, la novela, los relatos y los miniensayos. En síntesis, los procedimientos internos del discurso también le dan forma. Desde su renovación a lo largo de la historia, desde la óptica del autor y desde la disciplina en la que se desarrollan.

Finalmente, Michel Foucault menciona los *procedimientos de sumisión* del discurso (p.38). Estos también son tres: el ritual, las sociedades de discurso y las doctrinas. El ritual es una manifestación de cualidades con las que los individuos acompañan los discursos. Ejemplos son: gestos, comportamientos, circunstancias y signos que se manifiestan a través de los discursos. Con las sociedades discursivas, el filósofo se refiere a los colectivos que se reúnen para producir y reproducir discursos. Piénsese en los juglares de la edad media. Las doctrinas implican un mecanismo en el que se adiestra a las personas por medio de los discursos. Los procedimientos de sumisión son mecanismos que determinan para qué y dónde se emplean los enunciados. Sobre esto, Foucault menciona que:

Nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo. Para ser más preciso: no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles; algunas están claramente protegidas (...) mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable. (p.39)

Se refiere a que los procedimientos dentro de todo discurso obedecen a un sistema en el que no cualquiera puede entrar. Con la literatura de Julio Cortázar sucede de esta forma. Hay discursos que no son accesibles para cualquier público, pues vienen acompañados de un contexto, de la historia de vida del autor, de sus conocimientos. El orden de su discurso no es abierto para un público general. En *Historias de cronopios y de famas* podría aplicar tal propuesta, ya que la lectura literal de los cuentos confundiría a un público inexperto en materia literaria. En cambio, contando con los procedimientos adecuados para decodificarlo, su producción se dota de un estilo propio y accesible para el lector.

En síntesis, *El orden del discurso* (1970) es una propuesta teórica del filósofo Michel Foucault en la que ofrece varios procedimientos teóricos que forman al discurso hablado y escrito. Ha de recordarse que, desde su perspectiva, todo mensaje está controlado por las nociones de deseo y poder. Se va conformando por medio de procedimientos internos, externos y de sumisión. Para la parte de análisis de este trabajo la noción del “autor” dentro de la creación del discurso será relevante. En adición, se acompañará con lo que Roland Barthes teorizó sobre la escritura, que es el discurso escrito.

2. Elementos sociales en el discurso

A mediados del siglo XX se publicó otro libro que contribuyó a la teoría discursiva que existe. Se trató de *El grado cero de la escritura* (1953), un libro que propone una noción de literatura en su estadio más puro, algo utópico. Su valor radica en que le permite al lector conocer algunos de los mecanismos que acompañan a toda literatura de forma implícita. En adición, hace un análisis crítico a través de la historia de la literatura y evalúa cómo va cambiando la forma en que el escritor

se expresa de acuerdo con las épocas: los inicios griegos, el realismo que acompañó a la era industrial y la época moderna. A continuación, se resaltan algunos de los conceptos más relevantes del texto.

Como punto de partida, el crítico francés plantea que toda literatura obedece a la influencia de dos elementos clave: la Historia (con mayúscula, pues se refiere a la historia de la humanidad) y a la sociedad a la que pertenece el autor. Es decir, como primer punto ha de recordarse la influencia de la sociedad y de la literatura anterior en todo texto que se quiera analizar bajo la perspectiva del grado cero. Otras obras del escritor que profundizan en la semiótica también tienen en cuenta a la sociedad que rodea el discurso cuando este se analiza. Un ejemplo es *Mitologías* (1957) y *El sistema de la moda* (1967). En adición a estos conceptos, el escritor define términos clave para profundizar en su exposición crítica.

El primer concepto es “lengua”. Con él se refiere a la naturaleza manifestándose en la palabra de todo escritor (p.17). En concreto, se trata de un rasgo social heredado que es inconsciente, no se elige. Es un gesto esencial de la sociabilidad de toda persona. Luego está el “estilo”, que se trata de una serie de elecciones que realiza el escritor para conformar su escritura. Es parte de su ritual como escritor —puede notarse un roce con Foucault, la noción del ritual alrededor de la escritura o el discurso—. Dentro de estas elecciones se encuentran: imágenes, su forma de elocución, el léxico que emplea, su mitología personal y los grandes temas verbales de su existencia. Barthes, como Foucault, creen en la influencia de la historia personal del autor sobre su literatura. Como conclusión, para Barthes la lengua es heredada, pero el estilo se cultiva a lo largo de la vida.

Cuando ambos conceptos convergen, dan espacio a la “escritura”. Para él, la escritura es un compromiso social que adquiere el escritor con lo que le rodea. Dice que “en toda forma literaria existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete” (p.19). Ese compromiso es con su sociedad. Además, menciona también que la escritura es una forma moral dentro del discurso escrito. Entonces, lo escrito es un reflejo individual del escritor que también muestra la postura que adquiere hacia su sociedad. Cortázar, por ejemplo, tuvo tres etapas como autor. En la primera, se enfocó a lo fantástico y su compromiso social era casi nulo. En la segunda, adquirió una mayor consciencia por lo colectivo, pero se enfocó más en lo individual. En la tercera, finalmente, se comprometió como Latinoamericano y produjo textos relevantes para la época y las represiones que se vivían en el continente a ese momento (Cortázar, 2013, p.16-35).

Con las nociones de lengua, estilo y escritura aclaradas, Barthes entra de lleno a su análisis sobre la literatura a lo largo de distintos periodos. Por medio de un recorrido histórico llega finalmente a lo que denomina el “grado cero” de la escritura. Parte haciendo una distinción entre la novela y la poética. Aclara que el siglo XX trajo a la novela como el género predilecto. En contraste, el género por excelencia de la Antigüedad era lo épico, escrito en forma de poesía. Esto porque la sociedad firma una especie de “pacto” con el escritor, que inmortaliza los hechos de manera narrativa. Antiguamente, en cambio, se empleaba un lenguaje no solo expositivo, sino estético. Se le daba tanto peso a la forma como al fondo.

Entonces, el primer gran cambio de la literatura a través de los periodos históricos es que se aumenta la intención del autor sobre sus palabras. Ya no se busca encajar perfectamente en un

metro o en el léxico que ya existe, sino que se crean formas discursivas que despierten sentimientos y plasmen la realidad a la vez. La escritura antigua daba mayor énfasis a la estructura que la moderna, aunque en todo hay excepciones. En la moderna, la semiótica tomó un papel de mucha importancia (p.38-40). En esta época, la palabra se convierte en un signo y la intención del escritor es muestra de su socialización con el pueblo al que pertenece.

Luego de esta observación, el crítico se enfoca en cómo cambió la literatura con la aparición de la clase media —la burguesía— y con la revolución industrial. Uno de los aportes de la burguesía a la literatura es la variedad que le aportan al lenguaje. Los formalismos sobre la lengua se rompen y esta entra en la literatura de forma más real, más cotidiana. Además, con esta clase se propició la diversificación de la literatura en general. Así creció la variedad de géneros que se conocen. En sus palabras: “hacia mediados del siglo XIX, la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas” (p.46), algo importante a tomar en cuenta si se estudia la escritura de un autor como Julio Cortázar. En el análisis se verá el tema más a fondo. En general, Barthes propone que con la burguesía y la revolución, la literatura se diversificó en todas sus formas. El estilo “elevado” dejó de ser regla general y pasó a ser un goce elitista al que no todos los lectores o escritores tenían acceso.

Con esa diversificación de la escritura en la época moderna surge una multiplicidad de voces interesante. Cita a Mallarmé, a Maupassant y a Flaubert, entre otros. También se enfoca en contrastar movimientos como el realismo y el naturalismo. Mientras, también hace la distinción que existe entre la forma —estructura— y el fondo —discurso— de un texto. Dentro de esas voces diversas y modernas que menciona está la de Camus, a la que Barthes cita como una de las primeras

“voces neutras” dentro de la literatura (p.58). Es así como inicia el planteamiento de un grado cero de la escritura.

Roland Barthes propone que el grado cero de la escritura es como una “escritura blanca”, es decir, libre de marcas estilos o ideologías del lenguaje. Es como una escritura inocente y libre de prejuicios o estereotipos que la carguen. La inaugura el texto *El extranjero*, de Camus. Para definirla, dice que “esa palabra transparente (...) se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma” (p.58). La relevancia de esta noción de escritura es que resalta claramente que toda escritura —que no sea grado cero— viene cargada de una ideología y de un contexto.

Existen varios abordajes para hacer análisis del discurso. Algunos proponen un estudio multidisciplinario, mientras que otros lo abordan desde un enfoque más específico. En cualquiera de los casos, hablar de análisis discursivo implica también hablar de sociedad y de contexto. Las ideas propuestas por Roland Barthes proponen la existencia de un escritor influido durante la escritura por sus mitologías personales, por su pasado, su estilo y su sociedad. Con ello confirma que la literatura está cargada de ideologías, lo cual va en la línea de pensamiento de Foucault, que menciona al “autor” y su historia de vida como parte de la producción discursiva. Para el análisis de este trabajo, se tomarán en cuenta las ideas expuestas por ambos franceses, acompañadas de más elementos. Entre ellos, la herencia de las vanguardias, la escritura posmoderna y el relato breve.

B. Herencias de las vanguardias

Según de la Fuente (2005), las vanguardias fueron un fenómeno artístico que surgió a inicios del siglo XX. En paralelo al comienzo de la vida de Julio Cortázar. Se trató de una serie de movimientos que proponían diversas ideas y abordajes para el arte. Entre ellas se reconocen: el naturalismo, el surrealismo, el dadaísmo, el futurismo, el expresionismo, el impresionismo y el cubismo (p. 15). Su origen fue europeo, sin embargo, llegaron al continente latinoamericano, donde se les dio aportes. De la Fuente incluso propone que estas fueron un primer hito de “apropiación cultural” por parte de los escritores del continente (p.12). Según Schwartz (2002), puede confirmarse la “inauguración” de las vanguardias latinoamericanas en los años veinte y pueden verse como consecuencia de los “ismos” europeos de la época (surrealismo, cubismo, expresionismo...). Schwartz señala como autores que aportaron a las creaciones de vanguardia a: César Vallejo, Jorge Luis Borges, Arqueles Vela, Manuel Maples Arce y Vicente Huidobro, entre muchos otros. A continuación, se presentan las vanguardias que el análisis toma en cuenta para conformar el estilo del autor Julio Cortázar.

Schwartz (2002) menciona a Huidobro como precursor de las vanguardias. En concreto, lo llama “fundador de las vanguardias latinoamericanas” (p.95). Él fue quien propuso el creacionismo al decir que el poeta era un “pequeño dios” con la capacidad de crear lo que deseara. Afirmó en 1916, en una conferencia en Buenos Aires, que “la primera condición del poeta es crear, la segunda crear, y la tercera, crear” (p.95). Esta es la primera vanguardia que resuena en el estilo de Cortázar, pues el autor fue un dios creador en su obra. Nunca temió darse la libertad de crear historias que rompieran la tradición realista. Asimismo, se atrevió a crear obras que transgredieran el modelo lineal de la narración (*Rayuela*).

En adición al creacionismo, puede mencionarse también el simbolismo. Se trata de un movimiento surgido antes del siglo XX, que defendió la expresión de los sentimientos en los escritos. En él, el autor también fungía como dios creador de sus obras. Sus precursores fueron Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean Moreás, Stéphane Mallarmé y Edgar Allan Poe, entre otros. Se propone como un movimiento anterior a las vanguardias, pero que tuvo relación con ellas. Donde, según Rodrigo Roig (2015), se expresaban las cosas de manera simbólica, por medio de temáticas, colores u otros recursos (p.5-6).

El dadaísmo fue otra vanguardia que podría encontrar una relación con los escritos de Cortázar. Se trató de un movimiento artístico que buscó la libertad creadora a través de la palabra. Como lo explicó Tristan Tzara (1918) en el manifiesto del movimiento: “dada no significa nada”, “así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad”. Su relación con la obra del argentino, como se verá en el análisis de este trabajo, yace en esa libertad para emplear la palabra. Esa libertad de resignificar al idioma y sus morfemas.

Finalmente, puede hablarse también del surrealismo, movimiento del juego con las perspectivas, con las formas, con la realidad. André Breton (2001) expuso sobre el primer manifiesto surrealista de 1914 que: se trataba de romper con el realismo de la época, de jugar con las ilusiones, de romper con el “reinado de la lógica” (p.26). Se trató de un movimiento que mezclaba el estado de “ensoñación” a la perspectiva de lo real. Donde la lógica se transgredía y se manipulaban las sensaciones, los colores, las perspectivas y los tamaños. Esto recuerda a Cortázar

porque muchos de sus textos, como *Instrucciones para darle cuerda a un reloj*, parecían hacer lo mismo. Más adelante se ampliará al respecto.

Como se ve, las vanguardias conformaron una época artística que acompañó al escritor argentino desde su nacimiento. Estas fueron muy diversas y se extendieron desde Europa hasta América. Acompañaron a los artistas de ambos continentes desde poco antes de inicios del siglo XX y en su trayectoria artística. Por ello, con el contacto que tuvo Cortázar con ellas en América y en Europa, pueden identificarse rasgos en su escritura que hacen guiños a ciertas corrientes de las vanguardias. En la sección de análisis se explicará cómo el creacionismo, el dadaísmo y el surrealismo, entre otros, se mostraron presentes en el estilo del autor.

C. Lo breve y la posmodernidad

En el título del presente trabajo se hace un énfasis en “narrativa breve” debido a que el autor escribió muchas obras en prosa, unas más largas que otras. Cortázar no tuvo un estándar, sino que se expresó de varias maneras a lo largo de su carrera. Esto es un reflejo de su crecimiento a lo largo de los años en su carrera como escritor. También se hace una diferenciación en cuanto al concepto de “narrativa breve”, puesto que se busca contrastarla con otras de sus obras, cuentos más largos y su novela *Rayuela*. Sin embargo, cabe destacar que también se mencionarán otras clases de texto muy particulares del autor. Entre ellos están los “textículos” —llamados así por Lauro Zavala—, que pueden definirse como relatos o miniensayos. Estos se encuentran en sus “libros almanaque”, como Cortázar mismo los definió en varias ocasiones, que son: *Último Round* y *La vuelta al día en ochenta mundos* (Editrama, 1977, 1:38:00).

En este apartado se discutirá el tema de la narrativa breve, a lo que se le denomina “microrrelato”. En concreto, sus características. Se expondrá su relación con la época actual y con lo que muchos llaman “posmodernidad”. Finalmente, se relacionarán los conceptos de lo breve y lo posmoderno con la obra *Historias de cronopios y de famas*, ofreciendo un contexto de ella dentro de la bibliografía de Julio Cortázar.

1. Un recorrido por lo breve

La literatura breve no es algo que surgiera en el siglo pasado. Existe desde hace siglos. Sin embargo, en cada época literaria adquiere sus propios mecanismos y fronteras. El género se renueva continuamente. No debe confundirse con el género narrativo en general, ya que tiene su propia naturaleza y se diferencia de la novela y del cuento común, el que posee una extensión mayor a 2000 palabras. A continuación, se presentan algunos teóricos que han hablado sobre la historia de la literatura corta y sobre cómo la “ficción breve” (o el microrrelato) se relacionan con lo posmoderno y con la literatura latinoamericana.

A pesar de que la Antigüedad eligió lo poético como género por excelencia, desde la Edad Media existían cuentos breves que bien podrían asemejarse a la minificción en cuanto a su extensión (Martínez y Baquero, 2012). Además, a lo largo de la historia de la Literatura, han surgido formas breves de narrativa. Piénsese en las glosas o en los tipos de poesía breve como haikus, coplas y jarchas. Por ello, puede decirse que lo breve siempre ha acompañado a la humanidad. No se trata de algo nuevo, pero sí de algo que con cada siglo se renueva o se retoma. Lauro Zavala (2002) en su libro *Cómo estudiar el cuento* hace un recorrido teórico a través de la ficción breve. Además, ofrece definiciones propias sobre los límites que dividen lo corto de lo

ultracorto. En su estudio hace referencia a autores latinoamericanos como Julio Cortázar y otros del *boom*.

La literatura breve de finales del siglo pasado y lo que va de este posee extensiones bastante cortas. Se trata de escritos concisos, cargados de ironía y de intertextualidad. Son composiciones que requieren de un lector activo y comprometido a develar lo que sus autores quieren decir. Incluso hay quienes apuntan el auge de la minificción (o los microrrelatos) al auge tecnológico y la nueva forma de vida en el nuevo siglo (Zavala, 2002, p.42). La sociedad quiere la información de manera más inmediata, concisa y breve. Por ello, podría relacionarse también el tema de lo breve con la posmodernidad —que se estudiará más adelante—, ese movimiento que trajo consigo formas alternativas de expresión en la nueva era.

Francisca Noguero (1996) reconoce los principales atributos del género corto en la conclusión de su artículo *Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio*. Para ella, lo posmoderno suele acompañar al género breve porque la teoría sobre este comenzó a hacerse en paralelo al surgimiento de “lo posmoderno”. Las características que ella propone para lo corto son las siguientes:

la modalidad literaria del micro-relato, surgida paralelamente a la “episteme” posmoderna, se engloba plenamente en la estética contemporánea. Este nuevo marco ideológico disuelve las normas estéticas anteriores y se caracteriza por su radical escepticismo (...), el golpe al principio de unidad, las “obras abiertas”, el recurso continuo de la tradición (que se homenajea y satiriza a la vez), y al humor y la ironía como actitudes distanciadoras en la percepción de la realidad. (p.6)

Muchos de estos elementos se encuentran en la obra de Julio Cortázar. El libro sobre los cronopios, en concreto, los presenta de manera explícita. Juan Luis Hernández (2010) menciona que “los estudios e investigaciones sobre el microrrelato se han realizado desde los postulados teóricos del posestructuralismo, de la deconstrucción y de la estética de la recepción, es decir, enmarcados dentro del pensamiento posmoderno” (p.124). Para entender la posmodernidad y el relato posmoderno, es preciso consultar teóricos como Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco o Jean-François Lyotard. Esto debido a que se trata de un género que deja atrás el modernismo y lo estructural.

Zavala propone tres tipos de minificción. El primer tipo de narrativa breve es el cuento corto. Este oscila entre las 1000 y 2000 palabras. Además, tiene características muy puntuales como: presentar un momento de tensión sobre alguna decisión o acción de los personajes —no se desarrolla por completo una historia como en las novelas—, brindar una imagen instantánea con base en la que un personaje hace un monólogo o tener una estructura alegórica. Se trata de escritos parecidos al cuento convencional, que aún respetan muchas de sus reglas de escritura y que cuentan historias en un espacio conciso, no limitado.

El segundo tipo de narrativa breve que se describe es el cuento muy corto. En esta categoría entran los textos con una extensión entre 200 y 1000 palabras. Esta categoría en específico es de interés para el estudio, puesto que es donde Lauro Zavala ubica la obra *Historias de cronopios y de famas*. Las características de este tipo de obras cortas son muy puntuales y pertinentes a la obra de Cortázar. Se diferencian dos tipos de cuentos muy cortos: esos que son historias elípticas —

donde hay incidentes repentinos o condensaciones del tiempo— y los que son historias metafóricas —monólogos interiores o cuentos con una estructura alegórica—. Una de sus características es que presentan ambigüedad en sus temas y su composición o forma. Además, que suelen contar con finales abruptos o enigmáticos, que requieren de la participación del lector para darles cohesión o un cierre. Todo esto es propio de las composiciones que Cortázar reúne en su libro sobre los cronopios, como se verá en la parte de análisis.

El tercer tipo de minificción es el cuento ultracorto, que oscila entre 1 y 200 palabras. Menciona que es una de las categorías más complejas de la narrativa, pues son tan breves que estudiarlas es una tarea ciertamente subjetiva. Las características de estas composiciones son: ironía, ser más próximos al epigrama que a una narración completa, intertextualidad inter o extraliteraria, presencia de epifanías y su relación con la naturaleza posmoderna de la literatura. Un ejemplo puntual de este tipo de narrativa breve es *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso. En esta categoría, el escritor hace referencia a los “textículos” recogidos por Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round* (p.38).

Para notar las diferencias del relato breve con el cuento tradicional, es necesario tener en mente sus características propias. María Teresa Pérez (2011) propone las siguientes. Primero, la brevedad. El texto en su forma y óptica general es corto. Segundo, la ficción, la mayoría de obras cuentan con componentes que no son reales. Tercero, su naturaleza divergente. Los textos pueden ser cercanos a las fábulas, los aforismos, las instrucciones, los anuncios o hasta los enlaces de una página en internet (direcciones URL, como también se conocen), ejemplo: “www.anaycarlosseconocieronporinternet.estana-trapadosenel@mor.hot” (p.1256). Cuarto, la

exactitud lingüística, los autores con concisos y sus palabras tienen intención. Quinto, las referencias intertextuales a otras obras del pasado. Sexto, la metaliteratura, es común que el proceso mismo de creación literaria forme parte del discurso del relato breve. Séptimo, la estructura título, cuento y final, donde los tres elementos se articulan para dar sentido al relato. El título tiene un papel más activo que en obras anteriores (p.1258). Octavo, la narratividad, se cuenta una acción concreta o un instante de ella, pero algo siempre está pasando.

Además, menciona también otras características: que los relatos suelen contar con más de un solo plano, que “significa” al mundo a través de la ambigüedad o la paradoja y que se trata de una síntesis entre tradición y vanguardia. El microrrelato es “eclectico” (p.1261). Asimismo, la obra de Julio Cortázar también lo es en muchas ocasiones. Más adelante se verá que sus “libros almanaque” incluían textos diversos en su naturaleza. En ellos se encontraban miniensayos, poemas, cuentos y reflexiones, todo en un mismo espacio. El escritor no se limitó a dividir sus escritos según su naturaleza, dejó que algunas de sus publicaciones recogieran varias categorías narrativas.

Es importante recordar que el escritor argentino se movió no solo en el campo del cuento en general, sino también en el de la ficción breve. Al estudiar su obra, ha de tenerse en cuenta que dominó los mecanismos de conectar con el lector que tiene la minificción. Entre ellos: la ironía, la ambigüedad, la elipsis, la intertextualidad, lo metaliterario, el juego semiótico de la significación, el incluir los títulos como parte del relato, los finales abruptos o abiertos y la naturaleza posmoderna. Todos serán de ayuda para el análisis posterior de la obra *Historias de cronopios y de famas*.

2. La posmodernidad

El movimiento posmoderno surgió poco después de mediados del siglo XX. Sus propuestas son diversas. Este movimiento también posee incidencia en el estilo de Julio Cortázar. A continuación, se presenta una propuesta de Jean François Lyotard, que tiene relación con el “juego” de Cortázar al escribir, algo que se ampliará más adelante. Lyotard, en su texto *La condición posmoderna* (1987) hace un acercamiento al discurso desde un estudio histórico. Propone que de los dos tipos de enunciado más populares —el científico y el narrativo—, la intención al emitir los mensajes cambia con la llegada de las transformaciones tecnológicas que sufre la sociedad. Para él, la investigación y la enseñanza dejan de ser los motores del mundo posmoderno. Propone que, a partir de lo cibernético, el verdadero motor social es capitalista. El poder ya no le pertenece al Estado, sino a las personas con riqueza. Estas colaboran con él para decidir lo que se enseña, lo que se investiga, en fin, lo que se ejecuta. El verdadero interés es la producción, ya no el conocimiento.

Dentro de su estudio, sin embargo, propone algo muy interesante que se relaciona con la literatura. En sus palabras: “hablar es combatir, en el sentido de jugar, y los actos del lenguaje se derivan de una agonística general. Eso no significa necesariamente que se juegue para ganar. Se puede hacer una jugada por el placer de inventarla” (p.12). Quiere decir que él propone ver todo acto discursivo como un juego, sea escrito u oral. Luego, indaga más a fondo sobre los discursos técnicos y los científicos. Lo más importante para este estudio es su propuesta del juego en todo acto discursivo. Algo que tiene muchísimo sentido al analizar literaturas como la de Cortázar, pues

en el análisis se verá cómo solía aplicar esta idea a lo que escribía, de forma consciente o inconsciente.

Para Lyotard, todo juego narrativo surge cuando hay un enunciador —el escritor—, un destinatario —el lector— y un enunciado —la literatura—. Escribir en un contexto posmoderno es, entonces, crear redes de juego con el lector. Algo que Cortázar mismo admitió a lo largo de su carrera. En *Clases de literatura* (2013) dijo: “Creo que si un escritor de literatura apunta a un sector determinado de lectores está quitando fuerza a su trabajo, lo está condicionando, llenando de determinadas exigencias y de determinadas prescindencias” (p.38). Además, “Los cronopios y famas, nacidos y escritos en los años 50 y comienzos del 60 (...) son mi gran juego personal, mis juegos de niño-adulto-escritor o adulto-escritor-niño” (p.40). Como se ve, entonces, para Cortázar su obra breve era una suerte de juego. No solo personal, sino abierto a ese lector no preescogido que esperaba que diera un paso hacia sus letras y formara parte de ese juego dialéctico que creaba con sus cuentos breves.

Como se aprecia en este atrevimiento literario, su composición era digna del creacionismo que propusiera alguna vez Vicente Huidobro. Esa corriente dentro de las vanguardias en la que se creía en la figura de un Artista-Dios, un creador divino tras la pluma, que bien lo pudo haber marcado en sus primeros años como escritor parisiense (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013). El permiso que se daba de crear era muy particular. No escribía como acto social definitivo, sino como un autor con permiso de inventar lo que su mente le enviase a las manos.

La posmodernidad como noción narrativa es relevante para la literatura cortazariana porque su literatura, en específico la obra analizada, cuenta con gran parte de los mecanismos posmodernos y de microrrelato. Recuérdese su novela *Rayuela* y la forma tan disruptiva que propone como método de lectura. Asimismo, sus historias breves son juegos que invitan a los lectores a interactuar más que a solo leer. Son como un rompimiento de la cuarta pared, como alguna vez lo propusiera Bertolt Brecht o lo argumentara David Foster Wallace hablando de posmodernismo. Además, puede notarse también que el estilo del escritor estaba cargado de ironía, de sátira y de estructuras narrativas no lineales. Todo esto se estudiará concretamente en la siguiente parte del trabajo.

D. El libro *Historias de cronopios y de famas* en contexto

Como preámbulo cada vez más cercano al análisis de la obra, es necesario hablar sobre el nacimiento de los cronopios y las famas en el contexto de la carrera y obra de su creador. Tal como se mencionó antes, la escritura de Julio Cortázar pasó por tres etapas diferenciadas que él mismo reconoció. A continuación, se presentará una propuesta cronológica de sus obras más representativas y a cuál de esas etapas pertenecieron. Dentro de ellas, naturalmente, se ubicará también *Historias de cronopios y de famas*.

Miguel Dalmau (2015) adjunta a su *Biografía* sobre el autor un apéndice con la bibliografía cronológica publicada por el mismo. En sus inicios como escritor, el argentino comenzó con los versos, no con la prosa. Sin embargo, era muy tímido e inseguro para publicarlos con gran honor. Fue así como su primera obra *Presencia* (1938), iría firmada con el seudónimo de “Julio Denis”. Se trató de una obra que murió casi en el anonimato y que el escritor mismo no veía como material

literario, sino que compuso más para su círculo cercano, como le confesó a Joaquín Soler Serrano en una entrevista.

Luego, el escritor se animó a crear narrativa y comenzó a publicarla. En esta primera etapa fue que se hallaba en la búsqueda de lo estético. Donde la fantasía lo gobernaba por excelencia y él solo prestaba sus manos para que sus sueños y pensamientos inconscientes se manifestaran en el papel. A esta etapa pertenecen: *El examen* (1945) —publicado hasta 1986—, *Los Reyes* (1949) —historia mitológica que el autor considera haber escrito desde el inconsciente, como por obra de los antepasados manifestándose en su yo-escritor—, *Final del juego* (1964) —libro de relatos—, *Las armas secretas* (1959) y *Los premios* (1960) —segunda novela de su autoría—.

Luego de estas primeras obras narrativas, el autor ya se encontraba en Europa. Esa mudanza significó para él, aunque nunca lo reconociera, un gran cambio en cuanto a su estilo. Al nuevo continente lo acompañaron sus pasiones de toda la vida: la música, el cine, la literatura y el box. Pero creó nuevas conexiones tanto con lo clásico del arte como con lo que se producía en la época. Léase, surrealismo y vanguardias. Esa renovación del concepto artístico que tenía, junto con el ahondamiento en la soledad de quien se muda lejos de su familia, dieron vida a la segunda faceta de su obra. La que él calificaría de “metafísica” y puede entenderse también como existencial.

A esta segunda etapa pertenece una obra que marcó un antes y un después en su estilo, como reconocería Dalmau (p. 227): *Historias de cronopios y de famas*, publicada en 1962. Se trata de un libro de cuentos breves que el autor dividió en cuatro partes: Manual de instrucciones, Ocupaciones raras, Material plástico e Historias de cronopios y de famas. Se trata de un

“parteaguas” en su obra, ya que es la primera vez que Cortázar se permite introducir el humor y la ironía como parte esencial de su obra. Ya no busca solo ser fantástico o correcto al escribir, sino que se atreve a expresarse de manera más auténtica, más juguetona, más “él”.

La obra se publicó a inicios de los sesenta, pero su autor comenzó a darles vida a estos seres casi mitológicos desde una década antes. Se trata de, quizás, su obra de cuentos más importante porque implicó el nacimiento de los cronopios, personajes que le trajeron gran fama, y porque fue un paso fundamental en la consolidación de su estilo como escritor. Prueba de ello es que un año más tarde se publicaría su obra más famosa: *Rayuela* (1963). Donde el tono existencial es más que obvio. Esta novela le ganó al escritor la atención internacional. Fue la obra que lo posicionó como uno de los protagonistas del *boom* y que catapultó las ventas del resto de su obra. A estas obras de la etapa metafísica pueden incluirse otras con un tono igual: lúdico y reflexivo. Se trata de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), libros híbridos entre narrativa, ensayo y crítica sobre arte. Antes del final de la década, Cortázar también publicó *62. Modelo para armar* (1968).

Durante la siguiente década se publicó otro texto que muestra cómo el escritor jugaba con la lengua sin miedo alguno. Se trata de *Pameos y meopas* (1971), un libro de poesía. Además, surge aquí ya la etapa de compromiso sociopolítico del autor. La obra representativa de este periodo es *El libro de Manuel* (1973), como el autor mismo reconoció en *Clases de literatura*. Además, pueden mencionarse dos textos más dentro de esta categoría: *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984) y *Argentina: años de alambradas culturales* (1984). Otras obras representativas que

escribió en esa época son *Octaedro* (1974), *Un tal Lucas* (1979), *Deshoras* (1982) y *Salvo el crepúsculo* (1984).

Existen varias publicaciones más firmadas con el nombre Julio Cortázar. Sin embargo, se tomaron las más relevantes al tema que se analizará. Como se ve, el autor tuvo una vida muy fecunda como escritor. Asimismo, desarrolló cada una de esas tres etapas que refiere con varias publicaciones que las respaldan. Leer su bibliografía completa es dar un paseo a través de su carrera como escritor, descubriendo las preocupaciones que enfrentó a lo largo de su vida. Ahora que ya se identificó la relevancia de *Historias de cronopios y de famas* dentro de su producción literaria, es preciso ahondar en el “estilo” del autor, como lo hubiese catalogado Barthes, a lo largo de sus años como escritor y de su obra completa.

E. Características discursivas de la narrativa breve de Julio Cortázar

A pesar de que Julio Cortázar dividiera su obra en tres etapas, según sus preocupaciones existenciales, existen características que siempre lo acompañaron. Algunas desde el inicio, mientras que otras fueron apareciendo con el paso de las publicaciones. A continuación, se describirán ocho propuestas que caracterizaron al autor durante su carrera. Estas se utilizarán para el análisis posterior de los cuentos sobre cronopios y famas.

1. Los juegos

Julio Cortázar les confesó a sus alumnos en Berkeley que para él *Historias de cronopios y de famas*, los “libros almanaque” y *Un tal Lucas* fueron juegos personales. Sin embargo, puede que esta forma de “juego” haya estado presente en otros de sus libros. Se diferencia entre los juegos

“de niño-adulto-escriptor” y los de “adulto-escriptor-niño”. Aunque él nunca definiera más a fondo a qué se refería, es posible descubrirlo. A continuación, se propone un acercamiento a la noción de juego y su relación con la obra del escritor.

Como expuso Jean-François Lyotard (1987), el acto de comunicación en sí es un juego. El creador del mensaje y el receptor crean una red de complicidad con reglas implícitas que ambos aceptan. Es así como uno entra en el mundo creado por el otro. No se trata de algo por escrito, sino de una especie de contrato silencioso que se mantiene a lo largo del discurso. Por lo tanto, ese acto de juego fue para Cortázar una dialéctica de dos vías: con él mismo y con sus lectores. Aunque no debe olvidarse que él rechazaba la idea de escribirle a un público preconcebido. Prefería pensar en escribir y que su audiencia se conformara al azar, sin estereotipos ni reglas esquematizadas. Como en todo, prefirió no definir ni limitar al mundo literario.

Entonces, sus “juegos de niño-adulto-escriptor” eran sobre un inconsciente dirigiendo a la mano, doblegándola para que escribiese sin mucha razón detrás. Porque “los niños tienen una gran imaginación y un gran sentido del juego” (González, 2013, p.39). Esta teoría del niño manifestándose a través del subconsciente se justifica con una frase que pronunció a sus alumnos: “siempre he escrito sin saber demasiado por qué lo hago, movido un poco por el azar, por una serie de casualidades: las cosas me llegan como un pájaro que puede pasar por la ventana” (Cortázar, 2013, p.19). Esta primera faceta estuvo a cargo de los cuentos fantásticos y de esos conejitos vomitados por un hombre solitario en un apartamento de Buenos Aires. Es decir, esa serie de casualidades provenientes del subconsciente, de la infancia quizás, le dio vida a su imaginación para escribir.

En cambio, los “juegos de adulto-escriptor-niño” eran más una especie de dinámica creada por el escritor consciente que se divertía escribiendo. Estos eran más racionales, más existenciales, más adultos y maduros. En los primeros, el autor jugaba con él mismo, se dejaba escribir porque jugaba con el niño dentro (González, 2013, p.43). En los segundos, jugaba con el lector, lo invitaba a unirse a su imaginación. En ambos casos, los juegos pueden interpretarse como un recurso dialéctico.

¿Por qué es importante esta parte de su escritura? Porque le dio vida al realismo mágico que plasmó en sus relatos, especialmente en sus cuentos. Además, porque es una forma de romper con la seriedad en su literatura. A través de los juegos, Cortázar introdujo el humor en sus relatos. El título de su novela más importante es, en sí mismo, un juego. Ra-yue-la. Ese juego con la realidad que experimentó en la vida cotidiana le dio vida a los cronopios una noche durante un concierto de música clásica en París.

Si el autor no se hubiera atrevido a jugar cada vez que escribía, su literatura no sería lo que se conoce. El juego tiene un papel muy relevante en su escritura, como se observará en el análisis. Si él no se hubiera atrevido a jugar mientras escribía, es probable que le hubiera temido a crear un universo nuevo con criaturas mitológicas como las de *Los reyes* e *Historias de cronopios y de famas*. Si no se hubiera atrevido a jugar, probablemente no habría creado esa novela que se lee saltando entre capítulos. El juego es parte de la esencia de Julio Cortázar, indudablemente.

2. *Europa y América*

Una característica que fundamentó el estilo de Julio Cortázar fue la vida en dos continentes: el que acogía a Francia e Italia y el que guardaba a su amada Argentina. Como otros del *boom*, la forma de vida cosmopolita se reflejó en sus obras, incluso en las breves. David Lagmanovich (2008) en su ensayo *Europa y América en la minificción de Julio Cortázar* propone como hipótesis que “Cortázar no es un escritor ‘típico’ en ninguno de los dos sentidos, sino que representa una especie de simbiosis entre las incitaciones recibidas, por una parte, de su origen latinoamericano y, por la otra, del ambiente cultural europeo” (p.1). Esto significa que el escritor no solo introdujo lo cultural de ambos continentes a su literatura, sino que en su literatura esa mezcla era muy natural. Ambos continentes convergen en su obra, en lugar de contraponerse.

El ensayo propone varias formas en las que se percibe esa mezcla de continentes y tradiciones en la literatura de Cortázar. La primera es una bastante posmoderna: a través de la intertextualidad. Con base en *Continuidad de los parques*, Lagmanovich propone que el escritor tomó como base de ese cuento la novela *Lady Chatterley’s Lover* (1928) de David Herberth Lawrence y la reescribió. Por ende, propone que el autor se inspiraba del arte europeo para producir lo propio. Algo que también se ve en *Historias de cronopios y de famas* como se expondrá en el análisis de este trabajo.

La segunda forma en que el escritor mezclaba lo latinoamericano con lo europeo era a través de su realismo mágico. Según *Conducta de los espejos en la isla de Pascua*, Lagmanovich dice que esa magia que el autor creaba era una simbiosis entre lo existencial, lo surrealista y lo real maravilloso. La magia en los textos de Julio Cortázar suele relacionarse con el absurdo proveniente

de la tradición literaria francesa. Recuérdese *Ubu rey* o *Gargantúa y Pantagruel*. Leer los textos del escritor evoca a relatos franceses y su forma de tergiversar la realidad.

Una tercera manera de mezclar continentes, según el ensayo, es por medio del lenguaje inventado que crea Cortázar en muchas de sus obras. Esa que se basa en sustituciones como la de “proemas y meopas”, donde el autor crea vocablos propios mezclando morfemas. Como cuarto indicio de la convergencia están las referencias constantes a lugares argentinos o europeos. Referencias que, si el autor desconoce, le dificultarán la lectura. Cortázar fue un escritor muy de su época en el sentido de que escribió sobre lo que vivía, sobre lo que miraba, de tal forma que el lector actual suele encontrar dificultad en comprender sus textos por completo.

Una última característica que resalta lo mucho que el autor plasmaba en su literatura sobre los dos continentes es el tema de los idiomas y la convivencia de culturas. Dalmau (2015), menciona que 1952 fue un año crucial en la obra del escritor, pues fue el año en el que se asentó en Francia, un año que “influye hondamente en su proceso personal y artístico” (p.224). A partir de esta época, el escritor entró en contacto con otros idiomas y otras culturas y lo reflejó en sus escritos. Al leer obras como *Rayuela* se manifiesta. Un ejemplo es la dicotomía de protagonismo latinoamericano y europeo en los personajes de la novela. Como lo menciona González (2013), se encuentra a la Maga contrastada con Talita y a Oliveira con Traveler (p.28). Son dos parejas distintas, dos parejas en ubicaciones geográficas diferentes. Al final, dos parejas que contrastan esa convivencia de continentes.

Otro ejemplo de esta característica en la novela es cómo se manifiestan el italiano, el inglés, el alemán, el francés y el español a lo largo del texto. Para muchos puristas del lenguaje, esto podría ser una amenaza. Sin embargo, Cortázar nunca escatimó en emplear otros idiomas para líneas enteras de sus composiciones. ¿La razón? Que creció rodeado por el francés, que provenía del lado materno. El inglés también lo acompañó en Argentina. De hecho, fue uno de sus medios para subsistir cuando comenzó su carrera de traductor. Además, conoció más de cerca el italiano y el alemán cuando se mudó a Europa. No obstante, su lengua para escribir fue siempre el español. Entonces, muchas de sus obras suelen mezclar idiomas como algo frecuente, como una convivencia cotidiana en algún país europeo.

En síntesis, Europa y América son dos continentes que formaron a Julio Cortázar a lo largo de su carrera como escritor. Ambos se manifiestan en su literatura, no como dos elementos en pugna, sino como una constante convivencia. Se plasman como una parte esencial del autor de varias maneras: la mezcla idiomática, la inspiración en artistas europeos para crear nuevos textos, la aplicación de un realismo mágico muy particular, la invención de lenguajes por medio de morfemas alterados y las constantes referencias geográficas a ambos continentes.

3. Disrupciones y estructuras

La literatura de Julio Cortázar es curiosa. Al leer obras como *Rayuela*, *Último Round*, *Un tal Lucas* o las historias sobre los cronopios se reconoce que el autor no perteneció exclusivamente a un género narrativo. Como se vio, para él escribir era jugar y el juego implica libertades. Junto a esa versatilidad genérica, también escribió con una particular “disrupción” narrativa en varias

ocasiones. Es por eso que algunos de sus relatos pueden “perder” al lector, pues pareciera que no tienen coherencia. Pareciera que su linealidad se rompe.

López (2015) en su ensayo *Átomos de escritura los microrrelatos de Julio Cortázar* propone interesantes elementos de esa fragmentación narrativa del escritor. La primera es la elipsis que, al leer las composiciones breves del escritor, se manifiesta en sus cuentos. Se trata de una omisión de detalles narrativos a lo largo de la trama. En palabras de López: “la naturaleza elíptica (...) no solo radica en vaciar el texto de elementos accesorios o sobreentendidos, sino también en ocultar información esencial, con el propósito de que el lector se involucre activamente en la construcción de sentido del mismo” (p. 26). Se trata de una omisión que crea extrañamiento en el lector, pues rompe con la linealidad del relato. Esto como recurso discursivo para invitarlo a formar parte del “juego”.

Varios estudiosos reconocen en la literatura de Cortázar esa tendencia a jugar con la estructura del texto, un recurso ciertamente posmoderno —en el modernismo y épocas anteriores no se irrumpía tan explícitamente dentro del texto—. David Lagmanovich (2008) decía que Cortázar tenía una “tendencia a lo fragmentario” (p. 8). Esto se manifiesta en la forma en que rompía con la continuidad de sus tramas. Pero también con otro rasgo muy particular: el de incluir fragmentos textuales dentro de obras más extensas como sus novelas. Recuérdese la parte “De otros lados” en *Rayuela* que incorpora varias composiciones breves como parte de la obra.

Otra cualidad estructural propuesta por López es la fugacidad. Se refiere a la puntualidad de Cortázar para narrar sus obras en *Historias de cronopios y de famas*. Hay composiciones como

Las líneas de la mano, que podrían ser historias largas pero que, como rasgo propio, prefirió elaborar de forma más puntual. Un rasgo que aporta a que el lector sienta cierta satisfacción luego de leer sus minicomposiciones, pues se cierran de golpe; dando ese *knockout* que hace al cuento ganador en la mente de su público.

Finalmente, existen elementos discursivos que el escritor utiliza en sus composiciones más pequeñas para crear una narrativa fuerte. López menciona que:

el autor se vale de una serie de recursos ingeniosos: confiere a las categorías del tiempo y el espacio un valor simbólico, reduce al mínimo la caracterización de los personajes e imprime una mayor relevancia semántica al título y al desenlace del microrrelato, puesto que estos dos componentes estructurales van a configurar el armazón de esa materia narrativa adelgazada. (p.34)

Como se ve, Cortázar supo utilizar los recursos a su alcance para producir obras breves, pero de impacto. Los elementos con los que jugó para crear simbolismo en su obra fueron: la noción del tiempo en la obra, las descripciones u omisiones del espacio, la caracterización de los personajes, el título como parte del relato desde un inicio y el final enigmático para involucrar activamente al lector. Todos se reflejan en los breves cuentos a analizar.

En síntesis, otro rasgo característico de la obra de Julio Cortázar es jugar con la estructura de sus relatos y obras extensas. Esto para crear extrañeza en el lector, para componer obras de gran impacto a la lectura o para invitar a su público a involucrarse en el relato. Este método evoca las cualidades discursivas del posmodernismo. Sus formas de alterar la estructura común del cuento son: el uso de elipsis, la fugacidad de los relatos, el simbolismo del tiempo y espacio, la descripción

casi nula de los personajes, el uso del título como elemento de la obra y el final como vehículo participativo de su lector en el texto.

4. *Las vanguardias y su reflejo*

Todo autor está marcado por lo que se escribió antes de él. Sea para rendirle homenaje, para evitarlo o para manifestarlo desde el subconsciente. Cortázar es un ejemplo de esto. Su voz tiene herencia de otras —como la de Poe y la de Verne—, pero también del arte que se produjo mientras él iba creciendo. Por ser un consumidor primario de arte desde su juventud, su obra tiene varias manifestaciones implícitas. Algunas de ellas provienen de las vanguardias, que conformaron un periodo muy importante para lo visual y lo literario a inicios del siglo XX. Estas se ampliaron anteriormente en el trabajo. Saúl Yurkievich (2004) en su libro *Cortázar: mundos y modos* propone que el autor fue un “continuador de la tradición romántica/simbolista/surrealista” (p.43). A esto también se le puede agregar que continuó con lo creacionista y lo dadaísta en su literatura. A continuación, se ampliará.

Como se conoce, las vanguardias fueron varias. Cada corriente tuvo sus expositores principales y su pensamiento característico. Llegaron a inicios del siglo pasado para renovar el arte y darle frescura con toda la variedad que proponían. Actualmente, la herencia cultural del expresionismo, simbolismo, surrealismo y los demás ismos es muy grande. Tanto en lo literario como en lo visual. El paso de esta época marcó a muchos artistas, uno de ellos fue Cortázar.

En su obra, el primer movimiento vanguardista que se percibe es el surrealismo. Pero este es tan fuerte dentro de su producción que merece una categoría propia dentro de la esencia que

caracterizó al autor. Por lo tanto, se evaluará posteriormente. Sin embargo, un movimiento prevanguardias que sí se puede mencionar en este apartado es el simbolismo. Dentro de él se destacan nombres como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e incluso Edgar Allan Poe. Se trató de un movimiento, especialmente en la poesía, que les dio importancia a los símbolos más que a la realidad. Por ende, los autores se comunicaban evocando sentimientos y objetos, en lugar de escribir directamente lo que pensaban. Creaban imágenes y sensaciones a través de su literatura.

Su manifestación en la literatura de Cortázar es evidente. Basta con leer fragmentos dentro de sus cuentos en los que se expresa ciertamente romántico. También pueden usarse como ejemplo los cuentos en los que le da a las cosas un símbolo de algo más, como ese en el que los periódicos significan a las personas, lejos de ser un simple conjunto de hojas de papel. En su obra, el escritor utilizó el símbolo como parte esencial de su naturaleza creadora. Lejos de decir siempre las cosas de manera muy literal, evocaba a objetos y sensaciones para expresar lo que tenía en mente. Un reflejo de esto puede ser “con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano” del capítulo 7 de *Rayuela*. Donde el símbolo es la boca, el acto del escritor es dibujarla y lo que evoca es la sensualidad de la amante cuando se la recuerda. El simbolismo fue esa herencia que le dejó a Cortázar una voz poética al escribir narrativa y otros géneros.

Luego está también el dadaísmo. Vanguardia cuyo nombre “no significaba nada”. En palabras de Germán Burgos (2009), el dadaísmo es un movimiento que se caracteriza de la siguiente manera:

Su ideal es hacer un arte sin argumento, desplazar el argumento a la forma y a través de su aspecto formal eliminarlo; desde ahora el arte ya no tiene fundamento y su tarea es producir

formas, lo que tiene este movimiento es "que no sólo se limita a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino al arte de su época en su totalidad, y, por lo tanto, verificar una ruptura con la tradición. (p.12)

El mismo Tristan Tzara (1918), autor del *Manifiesto dada*, establece que: “dada no significa nada” y que lo que hacen busca desligarse del sentido que ya se le atribuye a las palabras. El dadaísmo es una nueva significación (vacía) de las cosas. Se trata de las formas más que del contenido. Esta es otra vanguardia que se reconoce dentro de la literatura de Cortázar por las repetidas ocasiones en que se atrevió a jugar con el lenguaje como se le ocurriera. Fuera intercambiando morfemas o “inventando” un nuevo idioma —el gígllico —, a Julio Cortázar no le preocupaba que sus lectores no le entendieran. Confiaba ciegamente en la libertad creadora que poseía y la utilizaba para escribir textos muy propios. Lo que recuerda también a otra vanguardia: el creacionismo.

El creacionismo se manifestó en la literatura del escritor en el sentido de que se permitía ser un creador con tanta autoridad como la de un dios en su propio universo. Cortázar no temía inventar palabras, lenguajes, mundos e incluso criaturas. Muestra de ello son los cronopios y las famas, seres que no existen en ningún otro texto antes de su aparición en el libro de cuentos escrito por el argentino. Esta libertad de invención le permitió dejar en sus relatos rasgos muy propios. Nunca prestó tanta atención a la crítica, así que tampoco conoció los límites en términos de imaginación.

En resumen, el reflejo de las vanguardias es visible en los textos de Julio Cortázar. Tanto el simbolismo, como el dadaísmo, el creacionismo y el surrealismo son cercanos a las composiciones

fantasiosas y extrañas del autor. Se manifiestan en elementos como los lenguajes inventados, el simbolismo narrativo y la libertad creativa que se encuentran en sus cuentos y novelas. Asimismo, el surrealismo le da forma a la perspectiva de muchos de sus cuentos. Todas estas corrientes de vanguardia se reflejarán en el análisis de *Historias de cronopios y de famas*.

5. *El juego semiótico*

Jugar con los significados es otro de los rasgos comunes dentro de la literatura de Julio Cortázar. Al leer sus cuentos, es evidente que los protagonistas no son siempre humanos. Pueden ser animales u objetos, como se verá más adelante. Por medio de ellos, construye nuevas nociones de realidad. En términos “barthesianos” podría decirse que el escritor crea sus propias mitologías en cada cuento. Es decir: discursos. Se convierte en todo un semiólogo mientras también es escritor, pues resignifica los objetos.

Cabe decir que esta característica no es única en su literatura, pero sí es bastante novedosa para la época en que él escribía. Posterior a la década dorada del *boom*, pueden leerse textos inspirados en animales. Un ejemplo son las minificciones de *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso. ¿Quién pudo haber inspirado este rasgo del autor? La respuesta puede incluir nombres como Franz Kafka o Jorge Luis Borges. De cualquier forma, puede confirmarse que era otra forma de juego. Como el mismo Cortázar dijo: “mi visión del juego bastante demostrada a lo largo de todo lo que he hecho es muy seria y profunda” (González, 2013, p.105). Jugar con los significados dentro de sus textos era otra forma de hacerlo.

Regresando al tema semiológico, es importante definir las “mitologías” y su relación con el “juego semiótico”. Por mitologías, se entienden redes de significaciones creadas por un autor. Se trata del creador escribiendo nuevos sistemas o mundos, usando los significados (la semiótica) a favor de su imaginación y de su creación. Implica resignificar al mundo desde una nueva perspectiva. Las mitologías son, justamente, parte de ese juego semiótico que Cortázar inicia cada vez que comienza una historia. *Rayuela* es, por ejemplo, un mito completo. Se trata de una novela-juego que le permite al lector entrar en el mundo de Oliveira y la Maga. Donde se convierte en cómplice de ambos y, un poco, de la voz del autor que deja retazos de literatura y filosofía dentro de la trama. Lo mismo pasa con el libro *Historias de cronopios y de famas*.

En él se juega con los seres para configurar un mundo extraño, casi ilógico, pero que el lector cómplice asume como real. En palabras de Roland Barthes (1980): “lo que define al mito es este interesante juego de escondidas entre el sentido y la forma” (p.210). Por lo tanto, crear una mitología es jugar con los sentidos. Justamente lo que hace Julio Cortázar en mucha de su literatura, con lo que también le da un sentido irónico o “del absurdo” a los textos. Es importante resaltar esta cualidad semiótica del escritor para la parte siguiente de análisis, pues se encontrará en varios de los textos breves.

6. *La metafísica*

El término “metafísica” fue el que Cortázar utilizó para describir esa faceta que podría caracterizarse de existencialista. No se le ha de incluir como uno de los principales existencialistas del siglo pasado, pues quizás sería tergiversar su obra. Sin embargo, sí han de resaltarse algunos puntos dentro de sus textos que apuntan a la corriente filosófica. Como toda literatura, lo que se

escribe lleva sesgos de ideologías adquiridas anteriormente. En el caso del argentino, una de esas pequeñas influencias implícitas es el movimiento existencial.

Jean Paul Sartre (1946) en *El existencialismo es un humanismo* expone las bases de esta corriente de pensamiento y delimita lo que es de lo que no es, según creencias de su época. Menciona que el existencialismo se convirtió en una moda, por lo que decidió profundizar en él y produjo ese discurso. De él, hay ciertos puntos que coinciden con la escritura de Julio Cortázar.

El primero es sobre la existencia. Para Sartre, Heidegger, Camus y otros filósofos de esta escuela, la existencia precede a la esencia (Sartre, 1973, p.2). Esto quiere decir que el mundo se ve desde una perspectiva bastante técnica: las cosas son creadas y luego adquieren un sentido. Dicha postura se relaciona con la exposición del escritor que juega con el significado de las cosas. No solo se trata de un juego semiótico, sino que apunta —consciente o inconscientemente— al pensamiento existencialista. El ser humano y todas las cosas tienen un sentido otorgado, no natural. Este recurso dentro de su literatura es una forma de abstracción. Un “aparte” existencialista que invita al lector a cuestionarse sobre lo que toda su vida ha visto como “normal”.

El segundo postulado del discurso apunta a lo subjetivo. Sartre menciona que el pensamiento existencialista se basa en la subjetividad de lo humano. Cuando se nace, el significado es igual para todos, es nulo. Con el paso de la vida, los valores y las concepciones de uno mismo se irán formando. Es un guiño a la teoría de Heidegger sobre el “ser arrojados al mundo” y luego optar por una existencia auténtica o inauténtica, pues todo se va formando del contacto con la sociedad.

Esta subjetividad marcada es también uno de los inicios del pensamiento posmoderno, donde todo puede verse desde diferentes perspectivas y no hay nada completamente objetivo.

En el caso de Cortázar, también es importante recordarlo, pues les da forma a muchos de sus textos. Esa visión subjetiva de la realidad lo lleva a cuestionar cosas incuestionables, como una escalera y la forma de utilizarla. Incluso, objetos como un reloj, que en el pensamiento cotidiano es una herramienta, pero en el suyo es un significante de lo temporal en la existencia. En palabras del autor:

un escritor juega con las palabras, pero juega en serio; juega en la medida en que tiene a su disposición posibilidades interminables e infinitas de un idioma y le es dado estructurar, elegir, seleccionar, rechazar y finalmente combinar elementos idiomáticos para que lo que quiere expresar y está buscando comunicar se dé de la manera que le parezca más precisa, más fecunda, con una mayor proyección en la mente del lector. (Cortázar, 2013, p.182)

Esto quiere decir que él, de manera consciente, emplea recursos del lenguaje para darle a sus discursos la intención de cuestionarlo todo. Una subjetividad que, estuviera él consciente o no, apunta al existencialismo que lo formó durante sus primeros años en Europa en los años cincuenta (p. 204).

Puede decirse que la producción de obras como su *Manual de instrucciones* no es una casualidad. El nacimiento de esa parte dentro de *Historias de cronopios y de famas* sucede por la herencia filosófica dentro de la cosmovisión del autor. Sus formas de pensamiento existencialista más notorias son: ver la cotidianidad con subjetividad y ver la existencia desde el tecnicismo.

Donde la existencia precede a la esencia. Además, cabe mencionar que muchos de los temas en sus textos breves apuntan hacia lo existencial: el tiempo, la muerte y la identidad, entre otros. En la siguiente parte del análisis se concretarán estos puntos dentro de su libro de cuentos.

7. *Lo lúdico*

Otra característica que denota la esencia de Julio Cortázar como escritor es su faceta lúdica. En la mayor parte de sus publicaciones se encuentran fragmentos cargados de ironía, humor y sentido del absurdo. Para él, este era otro recurso intencional destinado para conectar con su audiencia. Asimismo, era parte importante de su escritura. En sus clases en Berkeley durante los ochenta, dedicó una de sus lecciones a hablar sobre “lo lúdico en la literatura”. De sus enseñanzas al respecto se puede resaltar lo siguiente.

Como punto de partida, para él lo lúdico iba conectado a esa noción de juego que siempre mencionó sobre su literatura. Explicó que, para la América Latina modernista, el humor no era muy relevante. Lo que se destacaba era lo estético. Sin embargo, él lo introdujo en su obra como un recurso discursivo más profundo. Mencionó que las composiciones con humor suelen tener “un sentido que va muchísimo más allá del chiste o de la situación misma: contienen una crítica, una sátira o referencia que puede ser incluso muy dramática” (Cortázar, 2013, p. 158). No lo usó como un medio de entretener, sino de llamar la atención sobre un tema profundo. Fue una dinámica dialéctica con la que buscaba conectar con el público.

Con *Historias de cronopios y de famas*, contó, se atrevió a jugar por completo, en lugar de escribir formalmente. Por ello, estos textos guardan especial importancia dentro de su obra y de su

vida como escritor descubriéndose a sí mismo. Además de ser juegos, son pequeños fragmentos lúdicos: “ese pequeño mundo (...) es un mundo lúdico, de juego” (p. 186). Incluso, existen composiciones sobre los cronopios (*León y cronopio*) que son como fábulas sin un aprendizaje. Algo así como las de Monterroso. Pequeños cuentos que no dan un mensaje explícito, pero con su humor evocan discursos más profundos que solo se logran a través de mecanismos como lo absurdo, lo paradójico o lo irónico.

Algunos de los escritores y artistas que pudieron haberlo influenciado a lo largo de su vida son: Woody Allen, Macedonio Fernández y los escritores ingleses de los siglos XVII y XVIII, según los refiere en el texto *Clases de literatura*. Para él, la síntesis de un estilo propio estuvo siempre unida a la literatura que consumió a lo largo de la vida. Su escritura es un poco historia de vida y un poco consumo artístico de la niñez a la juventud. Por ello, su humor es bien detectado y estudiado por críticos como Yurkievich o Lagmanovich.

En síntesis, ha de recordarse que para Cortázar el humor tenía un papel fundamental en su obra. Lo veía como un recurso dialéctico que invitaba al lector a formar parte de su “juego” literario. Noción que también tuvo gran importancia. Por la forma en que lo expresó en entrevistas, clases literarias o textos propios, el juego es algo natural en su proceso de escritura, casi intrínseco. Para él escribir era siempre jugar. Por ende, el humor —así como la imaginación— no podía quedar fuera de la dinámica.

8. *El arte en la literatura*

Mientras crecía, el autor se volvió devoto de las artes en todas sus expresiones: lo visual, lo escrito, lo auditivo. Aunque no fuera un artista interdisciplinario, sí era un consumidor primario de arte. Además del box y la fotografía, las aficiones que lo caracterizaban eran: el cine, el arte plástico, el jazz, el tango y la literatura. Por ende, hay mucho de todo este arte que consumió en su obra.

Peter Standish (2001) en *El papel de lo visual en el arte de Julio Cortázar propone* que “en la obra de Cortázar es notable la influencia de las artes visuales” (p. 117). Esta es otra de las características que se reconocen a lo largo de su obra. Sus textos breves e incluso las novelas llevan siempre un toque de arte. Sea *Rayuela* con el Jazz, *Un tal Lucas* con Schubert o *Historias de cronopios y de famas* con Tiziano.

En sus clases, el escritor mencionó que la fotografía siempre lo llevaba a pensar en el cuento. Además, también contó la anécdota de que le hubiera gustado ser un gran músico, pero se conformó con ser escritor y usar el ritmo para sus composiciones literarias (p.155). Al leer obras como *Último Round*, que recogen pensamientos sueltos del autor sobre la vida, puede notarse su afición por el arte y cómo lo incluía como parte de su escritura. Esas continuas referencias podrían tomarse como una parte intertextual entre sus escritos y las artes, como un diálogo intergeneracional sobre lo artístico. Una característica que podría entrar en la naturaleza posmoderna.

Para Standish, el arte en Cortázar se manifestó de dos maneras. La primera, como elementos casuales dentro de sus escritos. Algo así como “adornos” o referencias ocasionales —

intertextualidad—. Piénsese en las veces que habla sobre Mozart, Carlos Gardel o Schubert en sus textos. La segunda, como punto de partida para creaciones. Dando un motivo del cual se partiera para crear. Tal es el caso de *Instrucciones para entender tres pinturas famosas*, como se verá más adelante. Sin embargo, algo que debe resaltarse es que esta característica puede resultar un obstáculo para cierto grupo de lectores al querer acercarse a la obra. Quien no cuente con las referencias culturales que el autor ofrece, podría perderse parte de su discurso.

En general, el arte fue un elemento dentro de su literatura que lo invitó a reflexionar sobre ese tema en concreto o sobre la vida. Asimismo, estuvo siempre presente en su autoría porque formó una parte importante de su vida desde muy joven. Es otra parte de ese juego eterno, donde se manifestaba la intertextualidad que le gustaba manejar con sus pasiones y donde empleaba sus gustos como punto de partida para crear. Una parte que también invitaba al lector —a uno culto— a unirse al juego de ser crítico del arte, como a él le gustaba serlo.

9. Juego con la perspectiva

En la obra de Julio Cortázar hay siempre un roce con lo artístico, como se vio en la influencia de las vanguardias y del arte sobre su obra. La última característica que lo configura como escritor se relaciona a estos puntos previos y es el surrealismo. Dentro del estilo del escritor hay una gran influencia del movimiento surrealista. Como con el caso del existencialismo y el posmodernismo, lo que se expone aquí no es que Julio Cortázar haya sido uno de los pioneros en el movimiento artístico. Sin embargo, sí se le reconoce como una de esas influencias que lo marcó de tal forma que terminaría convirtiéndose en parte de su yo-autor. ¿Cómo puede comprobarse? Con simplemente analizar la noción de “realidad” que exponía él en sus cuentos.

En sus *Clases de literatura* y en la entrevista con Joaquín Soler Serrano, el escritor confesó que la fantasía fue siempre una parte de quien era. Desde sus primeros años rodeado del surrealismo del parque Güell en España, el autor aprendió que realidad y fantasía están siempre en convivencia. Donde comenzó a aceptar lo extraño como parte de su normalidad —contrario de lo que la gente normal cree—: “hay momentos en los que yo veo formas extrañas y colores como mayólicas, como baldosas con colores” (Dalmau, 2015, p. 35).

En *Revelaciones de un cronopio* (González, 2013) cuenta cómo siempre vivió con un sentido como de extrañeza. A lo largo de su vida tuvo experiencias metafísicas difíciles de interpretar, pero verídicas, que lo fueron formando como el escritor en que se convirtió. Una de esas nociones, por ejemplo, es el desdoblamiento. Cortázar frecuentemente hace un juego con sus personajes e introduce la figura de un “doble”. Ejemplos son *Casa tomada*, *La noche boca arriba* y los cronopios junto a las famas. Lo toma como algo muy natural, porque considera que la vida puede tener esa suerte de bifurcación casi experimental. Lo usa como un rasgo muy suyo porque lo ve como parte normal de la “realidad” que retrata en sus cuentos.

Esta dualidad es un juego de percepciones, algo que proviene directamente de la influencia del surrealismo. Así como en *Instrucciones para darle cuerda a un reloj* y en *Instrucciones para subir una escalera*, el escritor juega con la forma en que se perciben el tiempo y el espacio. Donde borra los límites conocidos de ambos elementos para darle dinamismo y extrañeza al relato. Como reconoció Dalmau (2015) en su biografía sobre el autor: “su sentido del espacio y del tiempo era distinto al de los demás” (p. 57), algo que siempre caracterizó su obra.

Otra prueba del surrealismo como manifestación en la vida del escritor es el nacimiento de los cronopios, no en lo literario, sino en su vida. En su biografía, Dalmau refiere una historia contada por el autor mismo en la que confiesa que los cronopios “se le aparecieron” flotando en un teatro de París. Es decir, estos seres amorfos que para cualquier lector podrían ser un invento, fueron una realidad para su creador. Algunos podrían tildarlo de patología. Sin embargo, para efectos de este estudio, se concibe como un evento que confirma esa coexistencia del escritor con lo surrealista a lo largo de toda su vida.

Por lo tanto, el juego con la realidad que Cortázar hacía en muchas de sus obras no era simplemente una forma de “realismo mágico”. Iba mucho más allá. Se trataba de una expresión del artista en la que reflejaba: primero, la influencia del arte y de las vanguardias en su vida. Segundo, la forma tan peculiar y sobrenatural en la que vivía en carne propia, viendo lo fantástico como parte de la naturaleza. Esta octava característica que conformaba su estilo era muy propia, ya que provenía de esa forma casi patafísica que tenía el autor de vivir lo cotidiano. Habiendo aclarado entonces el estilo del escritor, desde características puntuales, es momento de pasar al análisis de la obra que es objeto de este estudio: *Historias de cronopios y de famas*.

IV. Análisis discursivo en *Historias de cronopios y de famas*

Como se ha expuesto en capítulos anteriores, el libro *Historias de cronopios y de famas* significó un “parteaguas” en la obra de Julio Cortázar. Si *Rayuela* es su novela más reconocida porque captó la atención editorial y la de los lectores en el mundo, la presente obra podría verse como la más importante dentro de sus cuentos. Esto porque significó una consagración del estilo del autor, donde se atrevió por primera vez a introducir libremente lo lúdico en su literatura. Donde, además, dio vida a sus personajes más importantes y donde manifestó características intrínsecas de su estilo (como esas herencias y roces que se describieron en el marco teórico con el *boom*, el realismo mágico, las vanguardias, el posmodernismo y la ficción breve). En adición, porque fue como un terreno de transición entre la primera y la segunda parte de su carrera, el cambio de lo estético a lo existencial.

A. Estructura del libro

Para analizar el texto, es preciso conocerlo en cuanto a su contexto de creación y en cuanto a su forma. Sobre lo primero ya se expuso. Sobre lo segundo, puede mencionarse que el libro se compone de cuatro partes que el mismo autor designó y separó. Estas son: *Manual de instrucciones*, *Ocupaciones raras*, *Material plástico* y la parte que le da el nombre a la obra completa. Se trata de cuentos breves, diferentes a los de otros libros. En una entrevista, el autor refirió sobre este género que “un cuento puede desarrollar una situación y tener un interés anecdótico” (González, 2013, p.25). A pesar de que sus cuentos largos son más esféricos y cerrados, los de la obra a analizar son más cortos y tienen ese tono anecdótico. Más que describir secuencias de acciones largas, describen situaciones más puntuales. Cada parte de las cuatro mencionadas cuenta con su propia naturaleza.

Manual de instrucciones es la primera parte. Para Saúl Yurkievich (2004), se trata del “germen de *Rayuela*”, pues muestra la actitud del escritor frente a la rutina, a la costumbre (p.56). Además, es el inicio del “juego” que se elabora durante todo el libro. El título es una ironía, pues supone dar “instrucciones” sobre actos cotidianos y casi automáticos. Dalmau (2015) menciona que surgieron de una extrañeza que el autor sintió en uno de sus viajes por Europa. Cuando al visitar la iglesia de San Juan de Letrán, en Roma, vio unos libritos en venta que decían tener las “instrucciones para subir la Scala Santa” que se ubica en la construcción religiosa.

En sus instrucciones, desde el inicio, el autor resignifica un objeto que se creería completamente significado. Un manual de instrucciones, donde habla sobre cómo cantar, llorar, darle cuerda a un reloj, entender arte, tener miedo, matar hormigas en Roma y subir una escalera. ¿Hacia dónde quiere llamar la atención Julio Cortázar con estos primeros textos? Precisamente hacia a las creencias que la sociedad normaliza y que nunca se cuestionan. Esta primera parte es un enfoque técnico —recuérdese el pensamiento existencialista— de la realidad que muchos solo viven y nunca evalúan. Es, entonces, predecesora de *Rayuela* por esa actitud filosófica y por la libertad de jugar a través de lo que escribe.

A esta parte inicial le sigue *Ocupaciones raras*, una sección que, como el nombre refiere, cuenta historias sobre acciones extrañas. Se trata de cuentos breves con escenarios poco comunes. Se descubren: un jardín en el que construye un patíbulo, a una familia que pone apodos como deporte, a una tía que no puede caer al piso porque —como cucaracha— moriría sin poder voltearse de nuevo. Incluso, amarra un par de narraciones, como queriendo contar historias de una misma

familia que vive en “la calle Humboldt” y que es verdaderamente rara. Otra sección del libro en la que los cuentos parecieran ser bromas por la falta de lógica que poseen. Como expone Yurkievich (p. 64), enfatiza más las acciones que sus consecuencias. Como en *Conducta en los velorios*, donde se muestra todo un acto protocolario para comprobar el luto en velorios ajenos. Profanado el duelo de los afectados y examinando la realidad con procedimientos y alto rigor crítico.

La tercera parte se titula *Material plástico* y hace referencia a objetos, no acciones. Su nombre es también una especie de juego. Tanto este título como el anterior suenan a invitaciones del escritor para que sus lectores descifren lo que hay detrás de sus juegos de palabras. En estos textos, bastante breves también, Cortázar relata historias de objetos fantásticos. Si se quiere, mágicos o simplemente ilógicos. Tal es el caso de un sillón en el que las personas se mueren, espejos que juegan con el tiempo, periódicos que son más que papeles con noticias y gotas casi existencialistas, entre otros. Yurkievich se refiere a esta parte como un lugar con “orden imaginario donde lo prodigioso puede asociarse con las existencias” (p.64). Es decir, donde los críticos podrían reconocer el realismo mágico de Cortázar en todo su esplendor. Pero esa magia no es solo un efecto que adorna las narraciones. Se trata de un recurso que llama la atención a temas más profundos que expone el autor.

Cabe resaltar que en este punto de la narración se reconoce ya una “tendencia zoofílica” del autor. Algo que comparte con su obra anterior *Bestiario* (p.66). En las secciones que van del libro, expone animales y objetos con una naturaleza humanizada. Algo que también puede hallarse en autores posteriores. ¿Serviría Cortázar como inspiración para los posteriores? Sería un interesante

tema de investigación literaria. Mientras tanto, la exposición queda como un simple rasgo del autor que llama la atención. Esta podría ser otra dinámica de resignificación suya, otro juego.

Finalmente se encuentran las *Historias de cronopios y de famas*. La parte final del libro, que abre dimensión a un universo casi mitológico donde se encuentran esos seres extraños: los cronopios, las famas y las esperanzas. Se trata de cuadros breves en los que hacen sus apariciones cotidianas. Cortázar nunca los delimita, sino que se da la libertad de retratarlos, casi como fotografías, en su actuar más natural. Aunque, en palabras de Yurkievich, podría decirse que los cronopios son entes con un lenguaje reiterativo, personajes desordenados; las famas, reflejo del sistema y del orden, y las esperanzas, entes subsidiarios entre los dos anteriores. El autor los describió en algunas ocasiones. Aunque la mejor forma de “entenderlos” es leyéndolos en acción, con sus bailes, sus cantos y sus terapias.

Como se ve, el texto a analizar es completamente un juego, de inicio a fin. En él, Julio Cortázar crea sin miedo a los estándares de la lógica literaria. Construye cuatro partes singulares en las que traslada su discurso de maneras diversas. A continuación, se evaluará cómo esas partes reflejan las 8 características propuestas que identifican al estilo del autor. Esto, desde la perspectiva de Foucault y Barthes sobre el discurso y la de Lyotard acerca de los juegos en la comunicación. Además, se contrastarán los títulos del libro con otras obras del escritor, para reflejar que se trata de un estilo que se mantiene y se desarrolla a lo largo de toda su carrera.

B. Los dos continentes

Con esta primera característica se propone que uno de los rasgos que componen el estilo de Julio Cortázar es esa mezcla cultural y referencial entre Europa y América. A lo largo de su obra, el argentino toma como referencia lugares de su país de origen o de los europeos para ubicar y desarrollar sus relatos. Esto como respuesta a ese entorno social que lo formó, como proponería Barthes en *El grado cero de la escritura*. Dentro de *Historias de cronopios y de famas*, la presencia de Argentina es innegable. Los relatos evocan a vecindarios porteños como los de Banfield, donde creció el autor, y las formas de hablar de algunos personajes también reflejan a Latinoamérica. Sin embargo, el elemento cultural europeo también es perceptible a través de la narración.

En *Instrucciones para entender tres pinturas famosas*, Julio Cortázar menciona las famosas obras: *El amor sagrado y el amor profano* de Tiziano, *La dama del unicornio* de Rafael Sanzio y *Retrato de Enrique VIII de Inglaterra* de Hans Holbein. Las primeras dos se ubican en una galería de Roma y la última se encuentra en un museo de Madrid. Seguido de estas instrucciones, el autor coloca las *Instrucciones para matar hormigas en Roma*. Desde el inicio del libro, la presencia europea es evidente. Además, *Las instrucciones para subir una escalera* como se sabe nacieron de un episodio que el escritor vivió con Aurora Bernárdez en Italia. Se trata de un día que visitaban un lugar turístico y vieron unas escaleras singulares, que Aurora dijo que era “para subir”. Esto le llamó la atención al escritor y le sirvió como inspiración para cuestionar lo incuestionable en su breve escrito.

En el *Manual de instrucciones*, además, se encuentran las famosas *Instrucciones para darle cuerda al reloj*, con su preámbulo. Dos cuentos que se analizarán en el marco de lo surreal, pero

que de entrada también evocan a lo filosófico, a lo existencial. Herencia también europea. ¿Podría entonces argumentarse que la primera parte del libro tiene gran inspiración europea? La respuesta pareciera obvia. No ha de olvidarse que este libro lo escribió su autor estando ya en Europa, mientras trabajaba en la traducción de Poe en Italia. Pero también deben evaluarse las otras partes del libro.

Ocupaciones raras y Material plástico evocan más a la Argentina. Esa familia rara de la calle Humboldt que aparece en *Simulacros*, suena a una familia porteña que se divierte haciendo travesuras mientras los vecinos entrometidos la juzgan: “y que las murmuraciones del vecindario eran hijas del odio y fruto de la envidia” (p. 34). Un retrato muy latinoamericano, pues en Europa las personas suelen no meterse en asuntos ajenos, contrario a las costumbres del otro continente.

Más adelante, en *Etiqueta y prelações*, el autor también hace referencia a otra costumbre muy americana: el poner apodos. Esto es algo que se encuentra en otros escritores del *boom* —recuérdese a Vargas Llosa y su personaje “Pichulita” de *Los cachorros*—. Poner apodos es una costumbre muy latinoamericana, su aparición en los cuentos es solo un reflejo del realismo que los autores del siglo pasado buscaban plasmar en sus historias.

Pero también hay cuentos que mezclan a Latinoamérica y a Europa de manera simbiótica. Ese es el caso de *Qué tal, López*, relato donde se mezclan las referencias europeas con los localismos del otro continente: “Estas dos sensaciones igualmente cerca del estómago acompañan siempre la presencia de Prometeo”, “Hamlet no duda”, “¿Qué tal, ché?”. También puede mencionarse el cuento *Tía en dificultades*, donde se habla de esa familia de treinta y dos miembros —rasgo que

pareciera retratar a Latinoamérica y sus numerosas familias— con una tía que tiene pavor a irse de espaldas porque podría quedarse así hasta la muerte, como las cucarachas —evocación a Kafka y su *Metamorfosis*—.

Existen también cuentos en los que los idiomas conviven, sin discriminaciones de purismos del lenguaje. A Cortázar no le daba miedo intercalar lenguas como quien convive en un entorno interracial. En *Historias de cronopios y de famas* hay dos cuentos con títulos extranjeros. Se trata de: *Never stop the press* y de *Vietato introdurre biciclette*. Algo que también sucede en obras como *Último Round* y *La vuelta al día en ochenta mundos*. Es notable que la convivencia entre referencias culturales y de lenguajes es un rasgo que no solo se halla en el texto analizado.

En *Un tal Lucas* se encuentran vestigios europeos, latinoamericanos y esas mezclas naturales del autor en varios de los relatos. *Lucas, sus lustradas 1940* hace referencias a la nostalgia argentina que pudiera vivir el autor mientras escribía el libro. Varios, como Yurkievich y Dalmau, han dicho ya que Lucas pudo ser un álter ego de Cortázar y al leer esa obra —contrastándolo con su biografía— se comprueba la teoría. En este capítulo, el entorno no puede ser más argentino: la Plaza de Mayo, el “pibe”, el insulto “gil”. Pero también hay cuentos como *Lucas, sus hospitales (II)* en los que la acción sucede en Europa, Marbella, exactamente. Como si el personaje principal, Lucas, hubiese vivido también en esa doble ubicación continental como el autor.

Rayuela es otro ejemplo de la simbiosis geográfica en los escritos del autor. Ya no se trata solo de los cuentos, sino que este rasgo trasciende también a su novela. En la primera parte “Del lado de allá”, se encuentran Oliveira y la Maga que tienen encuentros con otros latinoamericanos. Así

que, a pesar de que se ubiquen en Francia, los hablados y modos de los personajes son profundamente latinoamericanos. Esa convivencia cultural y geográfica. Luego, en “Del lado de acá”, el protagonista vuelve a la Argentina. Una vez más, el personaje haciéndole referencia a la vida de su autor. Así se van configurando los capítulos de un libro que no se postula con una lectura lineal: jugando entre “allá” y “acá”, entre Europa y América, generando una convivencia natural entre los continentes, los idiomas, las culturas y sus costumbres.

Como se ve, Julio Cortázar se caracteriza por ese juego geográfico y cultural entre los dos continentes. Este es el primer componente del “estilo cortazariano” que se propone en este trabajo. El autor mezcla el arte, los idiomas y los sitios europeos con las costumbres, los hablados locales y las maneras de los latinoamericanos. *Manual de instrucciones*, esa primera parte con la que inicia *Historias de cronopios y de famas* es casi de genealogía europea. Sin embargo, más adelante se encuentran partes del relato que retratan América. Así, los continentes se van mezclando. Lo mismo sucede en sus obras posteriores *Un tal Lucas*, *Último Round*, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Rayuela*, donde pareciera que el autor se retrata a sí mismo en ese ir y venir constante —físico y emocional— entre los dos continentes que lo formaron. Como postularía Roland Barthes, este primer rasgo de estilo —que consiste en elecciones personales del autor, en su historia de vida, su pasado—, es producto de su biografía y de esa ambivalencia geográfica que mantuvo toda su vida.

C. El juego con la forma

Otro rasgo esencial en la literatura de Julio Cortázar fue el juego con la organización de sus relatos y en *Historias de cronopios y de famas* se puede notar. Esto comprende desde el juego entre

líneas dentro de un mismo cuento hasta el juego con la organización de sus capítulos y sus cuentos en un mismo libro. Esta clase de entretenimiento que el autor encontraba en ordenar y desordenar a su gusto podría verse también como un rasgo ciertamente “posmoderno” en su narrativa. Aunque ha de aclararse, para evitar ambigüedades, que no se le propone a él como un precursor posmodernista.

En el marco teórico se propusieron algunas formas en las que el escritor juega con la forma de sus relatos. Estas son: a través de la elipsis, con la “fugacidad” de los relatos, a través del simbolismo tiempo/espacio, usando el título como medio discursivo de la obra y creando finales como vehículo participativo de sus lectores en el texto. Estas se exploran más a fondo, en el contexto de la obra analizada. La elipsis se entiende como una “omisión” de información dentro de un escrito. Puede tratarse de omisiones lógicas, que añaden detalles, o disruptivas, que “cortan” datos esenciales de lo que se escribe. Mecanismo que sirve para crear una clase de extrañeza en sus relatos y para invitar a los lectores a que se involucren activamente con la trama. Pero también construye elipsis que consisten en divagar de un tema a otro en el mismo cuento, con lo que podría confundir a cualquier lector que no entienda de lo que se tratan sus “juegos”. Esta clase de escritura podría resultar posmoderna por esa irrupción ilógica en la historia. Recuérdese que el modernismo y épocas anteriores solían crear tramas continuas, bien cerradas y completamente articuladas.

Un ejemplo dentro de la obra de esta elipsis disruptiva es *Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo* (p.16), donde Cortázar construye párrafos-descripciones de “episodios” que podrían generar miedo. Sin embargo, en una primera lectura, la narración pareciera carecer de lógica por la cantidad de detalles que se omiten sobre cada uno de esos cuadros. “Al abrir el ropero

para sacar una camisa, cae un viejo almanaque que se deshace, se deshoja, cubre la ropa blanca con miles de mariposas sucias de papel” (p.16). ¿Cómo se deshoja un almanaque sobre la ropa limpia?, ¿dónde estaba la ropa?, ¿de dónde salen las mariposas sucias y por qué son de papel? Son respuestas sin explicaciones y sin coherencia. Pero de eso se tratan los juegos de Cortázar, de crear extrañeza para hacer al lector pasar dentro de su relato o para evocar lo fantástico, al realismo mágico que describirían los críticos. Escritos como este hacen válida la teoría de Lyotard en *La condición posmoderna*, donde explica que el acto comunicativo —escrito o verbal— es siempre un juego entre emisor y el receptor del mensaje. Donde existen reglas no habladas, pero aceptadas, sobre la dinámica discursiva. Leer a Cortázar, entonces, es un juego dialéctico en el que el lector acepta esas faltas de información y líneas elípticas como parte del relato. Donde lo que escribe tiene una lógica dentro de su ilógica, como si la vida misma también funcionara con esas interrupciones en el contenido de la cotidianidad.

Otro recurso de juego con la forma en los relatos es la fugacidad. Aquí entra también el cuento analizado, pues en tan solo párrafos cuenta historias completas. Como Lauro Zavala propone que sucede en la minificción, que con su brevedad registra “instantes” de acciones o historias más largas. Cortázar también escribió ficción muy breve además de los cuentos y este libro lo confirma. Un ejemplo de esta fugacidad en los relatos es la última parte del libro, donde conocemos a los cronopios y a las famas. Al leer el título de la obra, se puede imaginar que la lectura será exclusivamente sobre ellos. Sin embargo, Cortázar sorprende con tres partes anteriores que no tienen nada que ver con lo que el lector imaginaria. Cuando, finalmente, se llega al final, los relatos sobre estos seres mitológicos son bastante fugaces. No se trata de un universo articulado por completo, sino que son relatos breves que algo dejan ver acerca de sus protagonistas. El resto

queda a la imaginación del lector y se complementa con lo poco que el autor dijo sobre ellos en vida. ¿A qué se deberá tal fugacidad? A que Cortázar no era muy devoto de “definir” o delimitar las cosas. Incluso para él eran ajenos estos personajes, él no se sentía dueño de ellos. Por ende, se limitó a retratarlos como quien ve una fotografía. Otra característica de lo posmoderno. Esa brevedad que existió al contar las historias sobre los cronopios, las famas y las esperanzas fue un recurso para que el lector interviniera activamente complementando al universo cronopio cuando se sintieran vacíos.

En cuanto al simbolismo que el autor usó para jugar con el tiempo y el espacio de los relatos, puede decirse que también fue intencional. Lo hizo para evitar limitaciones en sus historias y porque no lo consideraba del todo relevante frente a lo que quería contar. Además, dejar cierta apertura temporal y de contexto en los cuentos los hace más “universales”, pues un público mayor, de cualquier contexto geográfico y temporal, puede conectar con ellos. Esta carencia de descripciones también caracteriza a la microficción. Un ejemplo de esta apertura en el libro es *Fin del mundo del fin*, donde el escritor señala una sociedad futura, pero centrándose en sus acciones y no en la descripción de los tiempos futuros. Por su forma de describir más a la sociedad que al planeta y sus condiciones, recuerda a *Utopía* de Tomás Moro. Su cuento se convierte en un relato que podría leerse en 1970, 2020 o 2056 y no perdería vigencia. Así que lo hace atemporal y logra parecer el “futuro” desde cualquier contexto en que se lea. Pasa lo mismo con cuentos como *Casa tomada*. Este es otro texto en el que importa más la historia que dónde o en qué momento sucede. Este recurso universaliza las narraciones y permite que no se vuelvan aburridas o anticuadas por lo antiguas que son, las universaliza.

Otro recurso del juego con la forma y las estructuras de los relatos es la inclusión de títulos como parte de los cuentos. Un ejemplo bastante claro en el libro es *Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver*. Un cuento en el que el autor construye toda una paradoja usando como excusa la elección del presidente para un comité ejecutivo. Irónicamente, los formalismos protocolarios que se narran en la historia no llegan nunca a una decisión que perdure, por lo que el título del cuento se vuelve justamente el mensaje que quiere transmitir, siendo esto una ironía.

Además, del título ha de mencionarse ese juego de palabras que hace el autor, pues “y ahí te quiero ver” suena un tanto coloquial, como si le hablara en segunda persona a alguien en concreto. ¿Al lector? o ¿a quién? Esta clase de extrañezas que crea Cortázar son lo que lo mantienen en la mente de sus lectores, que se quedan con ganas de terminar de comprender lo incomprensible su forma de pensar y de escribir. Pero, para darle cierre al asunto, debe recordarse que él jugaba, no solo escribía. Así que “no entenderlo del todo” es permisible y natural.

Tema para un tapiz también es un cuento en donde el título actúa en conjunto con el contenido. En él se da una descripción muy precisa sobre cómo un ejército va perdiendo a sus hombres por causa del bando enemigo. Al leerse se obtiene una sensación de que falta fluidez y articulación entre los hechos, pues son demasiado descriptivos y poco activos. Sin embargo, basta volver al título para comprender: Cortázar está describiendo un hecho como quien lo viera pintado en un lienzo. Como esos frescos históricos que narran batallas. Por ello, no se trata de un cuento narrativo, sino de una composición artística que usa la palabra como pincel. El título forma parte

del texto, sin discriminaciones sobre qué es más importante si el título o el contenido, y aclara la extrañeza del relato.

Otro recurso que empleó Cortázar para jugar con los planos de sus historias fue utilizar el final como vehículo para que el lector se le uniera y tratara de articular las narraciones. *Historia verídica* es un ejemplo. En el breve cuento, el autor cuenta sobre un señor cuyos lentes no se rompen al caerse, desprotegidos, al suelo, sino al caerse dentro de un estuche que les compra para evitar que se rompan. Además de ser esta una paradoja, el cuento termina con “a este señor le lleva un rato comprender que los designios de la Providencia son inescrutables, y que en realidad el milagro ha ocurrido ahora” (p.85). Final con el que invita al lector a interpretar qué fue lo que sucedió, qué quiso decir su autor con eso y con la línea del final.

En otro relato, *Etiqueta y prelações*, también deja un final que invita al lector a interactuar. Luego de narrar que a la familia de la calle Humboldt le gusta poner apodos rebuscados —aunque para ellos no son nada extraños— y que es recatada en extremo, se pone a divagar sobre algunos “escritores argentinos” que hacen lo mismo con el lenguaje. Es decir, que se complican innecesariamente cuando podrían decirlo todo más fácil. En concreto, el cuento termina así: “Mi tío el mayor, que lee a los escritores argentinos, dice que con muchos de ellos se podría hacer algo parecido, pero nunca nos ha explicado en detalle. Una lástima.” (p.37). Líneas que dejan al lector con ganas de saber a quiénes se refiere cuando habla de los escritores. ¿Se incluía a sí mismo en esa crítica disimulada? No hay forma de saberlo, pero es un método dialéctico con sus lectores.

Otro recurso muy curioso que aparece en el libro es la repetición de líneas al principio o final de los párrafos. Como si se tratara de “versos” y de anáforas. Este juego que rompe las barreras entre narrativa y poesía se encuentra en *Maravillosas ocupaciones* y en *Plan para un poema*. En el primer cuento, los cuatro párrafos que lo componen comienzan con la frase “qué maravillosa ocupación”, lo que también va ligado al título, sin duda alguna. Se trata de un cuento en el que juega con los animales —la figura de la araña tiene mucho que ver con lo que sucede— y narra pequeños fragmentos de escenas que le parecen “maravillosas”, pero también donde el final pareciera querer decir algo más en lugar de ser un cierre para la historia. Suena como a una referencia de las invasiones nazis a los países europeos durante la Segunda Guerra Mundial. Incluso podría ser referente a los gobiernos militares de Latinoamérica. En todo caso, Cortázar mezcla en un solo relato varios enigmas que dejan al lector preguntándose mil cosas. Un digno juego que tampoco tiene resolución única.

En el segundo, *Plan para un poema*, el autor también usa el título para explicar lo que está haciendo con la escritura. No obstante, lo que se repite no es el inicio de los párrafos, sino el final. En esta ocasión se trata de tres párrafos más largos; todos terminan con “Y Marat en su bañadera”. Cada párrafo es muy independiente de los otros, en el sentido en que no se cuenta una historia a lo largo del texto, sino varias que no parecieran tener relación. Pero es ahí donde la frase que se repite las amarra. Aquí, el plan de Cortázar para un poema parece carecer de sentido, pero seguro que en su mente sí lo tuvo mientras escribió. ¿Cómo unir a Roma, a la señora Delia, a Buenos Aires, al grillo, a los presos políticos y al señor cardenal en un poema con versos repitiéndose que hagan referencia a Marat? Definitivamente, el título no se trata de una intención literal. Más bien, pareciera que cada cuadro narrado puede verse como un poema desde la visión del autor y que

todo puede estar sucediendo mientras Marat toma un baño. Todos estos intentos de explicación y develación son lo que Cortázar amaba crear a partir de sus historias, con lo que buscaba invitar a sus lectores a pasar adelante. Cualquiera puede hacer su intento de explicar el cuento y también es válido, pues cumple el cometido original del autor.

Para esta segunda parte se puede concluir que el autor jugó constantemente con la forma, el mensaje y los “planos” de sus relatos para invitar a sus lectores a formar parte de ellos. Lo hizo creando sentimientos de extrañeza o de “piezas faltantes” en sus cuentos. Usó mecanismos como: elipsis, fugacidad en los relatos, omisión de descripciones temporales y de espacios narrativos, empleando los títulos como recurso narrativo de los cuentos, dejando finales enigmáticos y jugando con recursos poéticos en su prosa. Recursos que se rozan con lo posmoderno y que lo convierten también en escritor de ficciones breves, no solo de cuentos. Todo esto como método dialéctico —ciertamente novedoso para su época dentro del *boom*— con su público, para que también se uniera al juego comunicativo que habría descrito Lyotard.

D. El arte de vanguardias

El tercer elemento que compone el estilo de Julio Cortázar es la influencia que tuvo de las vanguardias. En concreto: el creacionismo, el surrealismo y el dadaísmo. Adicional, del simbolismo, que fue un poco anterior a ellas, pero que se les relacionó. En su escritura reflejó características de estas corrientes, descritas a detalle en el marco teórico de este trabajo, lo cual hizo de su escritura algo llamativo y diferente. Algo que se notó ya desde la parte anterior con el simbolismo que le atribuye a la elipsis de referencias temporales en sus cuentos.

El hecho de que el escritor se atreviera a jugar mientras escribía fue herencia de los creacionistas, que no se basaban en los formalismos de la escritura para crear. Ellos se daba permiso de construir nuevas formas y narrativas, como Cortázar permitiéndose crear un mundo de seres nunca antes inventados. Además, el juego implicaba simbolismos en algunas ocasiones y, en otras, herencia del juego de los dadaístas. El surrealismo también se manifestó en todo lo que escribía, pero a esto se le dedicará el apartado final del análisis.

Historia con un oso blando muestra ya ese juego que hacía Cortázar con el lenguaje. No a nivel semiótico, sino de sintaxis. El final del cuento se vuelve una mezcla de palabras diferente a lo acostumbrado, donde la estructura de las oraciones no respeta sujetos y predicados, así que la comprensión se entorpece. Además, emplea conceptos que no son de uso cotidiano, que un lector no culto encontraría dificultad en comprender en una primera lectura, y escribe oraciones largas. El final del cuento dice:

El coaltar se pone a oler con vehemencia, la bola crece al nivel del día, pelos y patas solamente coaltar, pelos patas coaltar que musita un ruego y atisba la respuesta, la profunda resonancia del gongo arriba, la miel del cielo en su lengua hocico, en su alegría pelos patas. (p.86)

Ese lenguaje juguetón en el que los verbos no necesariamente aparecen para dar coherencia se manifiesta también en el mundo de los cronopios. Cuando ellos hablan, lo hacen de esa manera incoherente: “Buenas salenas cronopio cronopio”, “Buenas tardes, fama. Tregua catala espera.” (p.112). Hablan un lenguaje que difiere del cotidiano y es un tanto infantil. Como el concepto que origina el “dadaísmo”. Claramente se nota el juego en todo lo relacionado a estos seres: su

lenguaje, su apariencia y sus acciones. En adición, esa permisividad creativa proviene de los creacionistas.

Otro cuento que refleja las semejanzas con algunos movimientos de vanguardia es *Sabio con agujero en la memoria*. Donde los verbos son limitados y la oportunidad de que el lector entre para complementar la narración es grande. La sintaxis del relato no es usual y falta puntuación que diferencie los diálogos de la descripción. En él se hace referencia a la historia romana, a un rey y a las lenguas muertas. Las frases del cuento parecen piezas de rompecabezas esperando a ser armadas. “Admiradores estupefactos consultan Pax Romana qué artista pierde el mundo Varo devuélveme mis legiones hombre de todas las mujeres y mujer de todos los hombres” (p.90).

Para articular el relato, primero, se necesita comprender toda la información que Cortázar transmite. Por sus palabras poco usuales, puede afirmarse que no se trata de un texto para el público en general. Tal como en algunas vanguardias, se hace “arte por el arte” o “arte para artistas”. Es decir, las creaciones se dirigen a personas con imaginación abierta y mente libre. Aunque Cortázar explicó que no le gustaba seleccionar a sus lectores, cabe resaltar que su escritura es bastante diversa, por lo que pudo tener escritos para un público abierto y otros para públicos más elevados.

Otras obras del escritor en las que se encuentra este permiso creador son *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*. Esos “libros almanaque” —como él les llamó— son *collages* literarios. Es decir, una forma artística muy peculiar que se permitió crear, sin pensar en las críticas por romper los formalismos que suponen escribir un libro. Se pueden ver como una forma de arte porque hacen referencias al cine y a la plástica. Incluso se componen de gráficas y fotografías.

Muchos son miniensayos que se refieren a expresiones del arte como punto de partida. Es decir, mezcla géneros en sus páginas, rompe la norma. Lo mismo fue con *Rayuela*, pues no le tuvo miedo a alterar el esquema de la novela tradicional. En general, Julio Cortázar se permitió crear obras artísticas con palabras e imágenes, más allá de limitarse solo a lo literario.

Se puede evidenciar que la herencia del arte de las vanguardias se manifiesta en la creación de Julio Cortázar. Son notables las semejanzas con el dadaísmo, el simbolismo y el creacionismo. En su estilo, esto se ve en el permiso creador que se daba para crear cuentos que carecieran de coherencia para un público abierto y en el juego sintáctico —y de puntuación que hacía en sus escritos—. También con esa suerte de mezcla artística que hacía para crear “libros almanaque”, donde rompía las normas literarias en nombre del arte multidimensional. Al escribir, jugaba porque sabía que lo “ilógico” era parte intencional de lo que quería crear.

E. Los juegos semióticos

Miguel Dalmau, en su biografía sobre el autor, establece: “reconocemos en embrión un rasgo esencial de Cortázar, su voluntad de alterar los significantes, para hacerles decir lo que no dicen o lo que todavía no sabemos que dicen” (2015, p.91). Según esto, como cuarto elemento que compone la esencia de Julio Cortázar se proponen sus juegos semióticos. Tal como Barthes, el escritor siempre se mantuvo al medio de los extremos. No fue semiólogo, pero tampoco fue solo narrador. En muchas de sus publicaciones se encuentran textos haciendo referencia a la lengua o la literatura. En *Historias de cronopios y de famas* este tipo de referencias no faltan. Además, crea un juego particular con las cosas, crea sus propias mitologías.

En esta parte se propone, concretamente, que el escritor jugaba con el sentido de las palabras que usaba para darles nuevos significados y crear así historias divertidas, novedosas. Miguel Dalmau también lo expresó de la siguiente manera: “Ellos utilizaban las palabras en el contexto que les era propio (...) pero no Cortázar, que muy pronto aprendió a desvincularlas de su utilidad práctica y a reconvertirlas en un instrumento para el juego” (p.54). Fue un recurso para contar historias de manera distinta, incluso para trasladar discursos de manera implícita. Para decir sin decir y también para que sus lectores entraran en su juego narrativo.

Un ejemplo es *El diario a diario*, donde se acompaña la travesía de un periódico desde que se compra hasta que termina convertido en envoltorio de acelgas. Aquí, el periódico es siempre un periódico, pero a lo largo de la corta trama sí cambia sus significados. Comienza siendo un diario que se compra y se lee. Luego, “ya no es el mismo diario, sino un montón de hojas impresas” que se abandona en una banca porque ya se leyó. Entonces, un muchacho lo encuentra y este “vuelve a convertirse en diario”, lo lee y lo abandona como un montón de hojas. Finalmente, se encuentra, se lee y termina como envoltura, y el autor aclara, “que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis” (p.69). Este cuento muestra esos cambios de significados que adquieren las cosas en función de su utilidad para los humanos. Una propuesta muy existencial, claramente. Sin embargo, muy curiosa porque un lector del diario no se pone a pensar que luego de leerlo deja de ser un diario y se convierte en hojas. Tampoco reflexiona sobre la utilidad final del periódico, que es ser envoltura. Esta es una forma de Cortázar de jugar con la realidad y las distintas lecturas que se le pueden atribuir.

Otros títulos dentro del libro, como *Aplastamiento de las gotas* y *Pérdida y recuperación del pelo* llaman la atención porque son relatos protagonizados por objetos, no personas. En el primero se dibuja la típica escena de un día lluvioso en el que se mira una ventana con muchas gotas pegadas, donde estas caen poco a poco. Algo que podría resultar muy normal para cualquiera. No obstante, Cortázar le da otra interpretación. Él habla de gotas que se caen, pero que se aferran a la vida hasta con las uñas para no caerse. Habla de gotas que “se suicidan”. Estas referencias dan nuevas posibilidades de significación a las gotas, como seres con vida en lugar de milímetros de agua. Entonces, el relato se convierte en una evocación del tema de la vida y la muerte. Pareciera una reflexión sobre cómo algunas personas se aferran a la vida, mientras otros desean morir y se entregan fácilmente.

En *Pérdida y recuperación del pelo*, se cuenta la historia de un cabello con un nudo que se va por el lavabo. Como es parte de la cabellera de un miembro de la familia de la calle Humboldt — esos que disfrutaban ocuparse de forma rara—, se arma todo un plan para recuperar el pelo. No importa si hay que romper paredes, pisos, buscar entre otros cabellos que vayan apareciendo en el camino o hasta entrar a buscar en las alcantarillas. La recuperación del cabello es tan seria como si se tratara del secuestro de un niño o algo parecido. Pero todo el relato es una mera suposición, pues ni siquiera el narrador está seguro de que se pueda recuperar el pelo ni de dónde encontrarlo. El pelo es mitad desaparecido, mitad gato de Schrödinger. Al final, el cuento termina de una forma confusa, que podría parecer una crítica a los profesores de primaria y lo que someten a sus alumnos a aprender. Es decir, empieza y transcurre como algo muy serio, como toda una mitología, y termina de forma floja, casi sin importar y con un tema distinto. En cualquier caso, este relato

también convierte un objeto en un ser casi humano. Resignificación del cabello y de su valor en el marco de lo cotidiano.

En *Cuento sin moraleja*, se habla de un vendedor de gritos y de palabras. De nuevo el Cortázar metaliterario. Lo curioso es que el vendedor llega hasta un tirano y le ofrece venderle sus últimas palabras antes de morir. Este, asustado, se rehúsa al principio, pero las compra. Luego, lo matan y lo dejan sin poder decir sus últimas palabras. Irónico. El punto del relato es mostrar que los humanos mueren, se acaban, se olvidan, pero las palabras no. Otra narración en que un objeto, las palabras o los gritos, pareciera más relevante que los humanos. ¿Absurdo? Tal vez, pero para Cortázar el mundo no empezaba ni se acababa en el ser humano. Con juegos narrativos como estos lo transmitía.

En *Las líneas de la mano*, se enfoca en una línea que recorre una ciudad —desde una carta sobre una mesa hasta una pistola— para evocar el tema del suicidio. ¿Es una línea un personaje de cuento? No, una carta tampoco lo es. Pero en el imaginario de Cortázar, ambos elementos tienen potencial para serlo y poder así trasladar el mensaje que quiere expresar de forma divergente. En general, estas resignificaciones querían trasladar siempre un mensaje implícito, un discurso más profundo que lo que les sucede a los “personajes”. La tarea de descubrirlo era del lector. La codificación que el escritor creaba era a través de esas mitologías y esos nuevos significados que armaba, aunque parecieran absurdos e ilógicos desde una lectura superficial.

En *Propiedades de un sillón*, el autor resignifica a ese mueble que se suele usar como asiento. En el cuento, el sillón se convierte en un objeto mortal. Quien se sienta, se muere. Con esto, crea

una de esas mitologías que Barthes hubiera descrito para hablar sobre una forma alternativa de entender el mundo. En el relato, se trata de una realidad alterna en la que un sillón puede tener propiedades mortales. Es un juego semiótico y el público acepta las reglas al leerlo.

En otras obras, como *Papeles inesperados* (2009), también se encuentran esas reflexiones metaliterarias y casi semióticas. Un ejemplo es *Teoría del cangrejo*, donde se lee sobre el proceso de un escritor creando su obra. Este se ve interrumpido por las preocupaciones diarias y se ve incapacitado para terminar. En *Peripecias del agua* comienza diciendo: “Basta conocerla un poco para comprender que el agua está cansada de ser un líquido” (p.107). Una vez más esa “humanización” de las cosas. Basta ver a los cronopios, esos seres no humanos y deformes, con sus mundos y modos para entender que a Cortázar no le costaba resignificar los objetos y crear nuevos “seres” que se ajustaran al mundo humano como parte natural del mismo. Esta característica suya provenía de la imaginación tan profunda y juguetona que tenía.

Sin embargo, hubo obras en las que el juego semiótico iba más allá de un simple recurso narrativo para trasladar un discurso. Donde existía para salvar a su escritor. En *Salvo el crepúsculo*, Cortázar habla sobre sus “pameos” y sus “meopas”, juego de palabras para referirse a escritos en verso. Esa resignificación de lo que usualmente se conoce como “poemas” es algo que el autor hace para darle un significado más íntimo y propio a sus escritos, para restarles importancia como poemas formales. Le gustaba mucho la poesía, pero nunca se consideró capaz de estar a la altura de escritores como Keats. También para jugar con sus versos como lo hacía con sus prosas.

En una de sus reflexiones escribió:

“Mi única crítica posible es la elección que voy haciendo; estos pameos son mis amores, mis bebidas, mis tabacos; sé que los critico como se critica lo que se ama, es decir muy mal, pero en cambio los acaricio y los voy juntando aquí para esas horas en que algo llama desde el pasado, busca volver, resbala del tiempo, devuelve o reclama” (p.233).

Con esto se manifiesta que el escritor no solo jugaba con los significados ya existentes dentro de la narrativa. También lo hacía en su rol de poeta aficionado para restarle importancia al peso que sentía de tener que sentirse “suficiente”. Sabía que quería publicar sus poemas, que los escribía con frecuencia, y necesitaba un punto de quiebre que lo salvara de ese perfeccionismo creador que lo perseguía desde los primeros años. Además de que sabía que se le conocía como un escritor de cuento y novela, no se sentía en la capacidad de que también se le incluyera en el gremio de los grandes poetas latinoamericanos (Bernárdez, 2014, p.221). Se limitaba a dejar parte de su yo-poeta dentro de escritos como *Rayuela*, *Las armas secretas* o el *Manual de instrucciones*. Como consecuencia nació entonces la mitología de los pameos y meopas.

En síntesis, los juegos semióticos de Cortázar en su literatura eran una característica que se repetía. Se trataba de un recurso discursivo que utilizaba para mostrar el absurdo dentro del pensamiento humano y para hacer reflexiones sobre temas más profundos. A él le gustaba reflexionar continuamente sobre lo cotidiano y las cosas que la gente suele dar por sentado. Para hacerlo, no lo trasladaba de manera literal, sino que creaba juegos de significados y resignificaciones en sus relatos para que sus lectores los descubrieran. Por ello, darles varias lecturas a los cuentos de Julio Cortázar es una actividad compleja y que puede revelar varios niveles de discurso.

F. La melancolía de la existencia

Como ya se expuso, Julio Cortázar tuvo tres etapas en su estilo literario. La segunda, donde se ubica su famosa obra *Rayuela*, fue la “metafísica” o existencial. En esta, *Historias de cronopios y de famas* también tuvo importancia. Como expuso en sus *Clases de literatura* (2013):

cuando salí de la Argentina para irme a vivir a París a comienzos de la década del 50, pasé tres o cuatro o cinco años profundamente sumergido en una experiencia que en aquella época hubieran calificado de “existencial” porque el existencialismo era la posición filosófica que estaba de moda a través de Sartre y en alguna medida de Camus; sumido en una experiencia muy personal (...). Entre el año 52 y el 55 o 56 no escribí nada más que cuentos, pero en distintas circunstancias y en distintos lugares iba llenando páginas con instantáneas, recuerdos de cosas, invenciones a veces, todo muy calcado de mi experiencia cotidiana en la ciudad, en Francia, en París concretamente (p.204).

Páginas que luego pasarían a formar parte del libro en que dio vida a sus cronopios. A continuación, se presentará ese pensamiento filosófico del autor en contexto de su obra.

Se propone que la quinta característica del estilo literario de Cortázar es el pensamiento existencial. De este, en concreto, se encuentran dos características propuestas por Sartre en la obra del argentino. La primera es que la existencia precede a la esencia, junto al pensar que todo es subjetivo. Esto propone que los objetos primero existen, son creados, y luego adquieren significado. Nada “es” antes de llegar al mundo material, sino que hasta que existe se significa. La segunda es ver la realidad con una esa visión técnica. Los objetos se pueden describir de muchas formas y el apego no es inherente a ellos. *Manual de instrucciones* es, en concreto, la parte del

libro en la que encontramos escritos de tono existencial. Aunque se mantiene en las siguientes dos partes también.

Michel Foucault en *El orden del discurso* (1970) propone varios procedimientos de control del discurso. Existen externos, internos y de sumisión. Parte de la hipótesis de que todo discurso se somete a las nociones de “deseo” y de “poder”. Estos conceptos le dan forma a lo que se escribe y lo que se dice. Un procedimiento de control interno del discurso que tiene mucha incidencia en el libro sobre los cronopios es “el autor”. Por esto, Foucault propone al “autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (p.30). Es decir, como ente que le da forma al discurso y al conjunto de discursos que va tejiendo a lo largo de la a vida. Algo que se refleja al estudiar la obra de Cortázar, pues su historia de vida —las etapas, sus vivencias y las características de su estilo— se reflejan en más de una obra. Él plasma todo ese estilo en lo que escribe, sin importar el contexto. Aunque claro está que el estilo se desarrolla con el paso de los años, por lo que en algunos libros hay características más evidentes que en otros.

En *Historias de cronopios y de famas*, las dos características que resaltan de su escritura son: el humor y lo existencial. El humor porque, en contraste con otras obras, es la primera vez en la que se permite jugar con todo: las palabras, los personajes, la forma y el discurso. Contrastando esta obra con las anteriores —*Bestiario* y *Todos los fuegos el fuego*— se notarán más episodios lúdicos. Lo existencial también es un rasgo importante en los textos de cronopios y famas. En especial, porque es la obra anterior a *Rayuela* —su novela existencial—, así que puede verse como

la “antecesora” de la misma. Donde ya comenzaba a consolidar esa segunda etapa de su escritura, ese rasgo que pasaría a formar parte de su estilo particular.

Instrucciones para dar cuerda al reloj es un primer ejemplo de ese tono existencial dentro del libro. Comienza evocando a la muerte: “allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo” (p.28). Como en el pensamiento heideggeriano, la muerte es el punto de partida del pensamiento existencial. “Los humanos son arrojados al mundo” y llegará el día en que a cada uno lo encuentre la muerte. Alrededor de estas dos propuestas, lo demás que se haga durante la vida es solo una clase de absurdo.

En este texto —con su *preámbulo*—, el autor usa la figura del reloj para significar la vida y su fugacidad. No es una reflexión literal sobre el tema de la vida, sino una figurativa que se vale del juego semiótico para exponer lo que el autor quiso plasmar. Este primer título abre el debate de los temas que se repiten a lo largo de la obra de Cortázar y que son de corte existencial. Se trata de: el tiempo, la muerte, la soledad y la tristeza. Todos relacionados, todos haciendo referencia a la melancolía que también domina en la trama de *Rayuela*.

Jean Paul Sartre expuso en *El existencialismo es un humanismo* (1946) varios principios que forman el pensamiento existencialista. El primero es que se concibe la “existencia antes que la esencia”. Las cosas y las personas son —nacen o se crean— y luego adquieren significado. Algo que también podría justificar ese juego semiótico del autor, como diciendo que nada tiene un significado definitivo, que todo y todos se pueden resignificar. El cuento en el que juega con el tema de la existencia es *Aplastamiento de las gotas*. En el imaginario normal, el agua no siente,

no “es”. En el de Julio Cortázar, se convierten en significantes que reflejan a las personas que se aferran a la vida y a las que se entregan a la muerte. Todas son iguales, como los humanos. Lo que cambia son esas “esencias” que residen dentro de cada una. El final del cuento dice: “Tristes gotas, redondas inocentes gotas. Adiós gotas. Adiós” (p.99). Con esa frase se hace notar que la humanización de las gotas se hace por medio de los adjetivos que usa para caracterizarlas. Además, el hecho de que estén tristes es una referencia a ese sentimiento existencial predominante en todos los filósofos. La despedida final evoca a la muerte que las alcanza a todas, como sucede con los humanos. Un texto del libro que también recuerda a este pensamiento es *Posibilidades de la abstracción*, donde el narrador da una descripción del mundo que recuerda a *La náusea* de Sartre.

Otra característica del existencialismo es la visión técnica de la realidad, también propuesta por Sartre. Como todo es subjetivo, es preciso ver las cosas de manera técnica, pues ninguna “esencia” es definitiva. Este pensamiento se refleja en cuentos como *Instrucciones para llorar* e *Instrucciones para subir una escalera*. Cuentos en los que se describe la realidad de una forma que pareciera absurda, pero que es profundamente técnica: “atengámonos a la manera correcta de llorar”, “duración media del llanto, tres minutos”(p.14) y “cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y más adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera”(p.25). Una primera lectura hará parecer que estos textos son bromas, pero realmente son de corte filosófico. En ellos, el autor incluso hace una crítica a lo cotidiano, que la mayoría tiende a dar por sentado.

La quinta característica esencial del autor es el tono existencial (o filosófico) en sus relatos. Como se vio, este se manifiesta en los textos de *Historias de cronopios y de famas* de dos formas.

La primera es reflejando el pensamiento de que todo existe antes de que se le asigne una esencia y esta, como todo lo demás en la vida, es subjetiva. La segunda es con una visión muy técnica de lo cotidiano. Es importante este rasgo dentro del texto porque muestra la etapa de transición del autor, donde pasa de ser sumamente estético y fantasioso a ser más “metafísico”. Su siguiente obra publicada fue *Rayuela* —novela bastante filosófica—, por lo que este libro podría verse como una antesala a esa otra obra. Cortázar como autor, en términos foucaultianos, es ese hilo conductor que une todas sus obras por medio de su historia de vida y de su estilo, de características en su escritura que se van repitiendo. A continuación, se presenta la sexta.

G. El humor se mezcla con las letras

En las historias sobre los cronopios y las famas se mezcla por primera vez de manera explícita la personalidad lúdica del autor. Este elemento, el humor, es la sexta característica dentro de su estilo personal. Por medio de él, buscó expresar más que simples cuadros divertidos, los empleó como un recurso dialéctico para comunicar temas o mensajes más profundos. Esto es algo que aseguró en sus clases de literatura en Berkeley (p.158), como se presentó en el marco teórico.

Toda la sección de *Historias de cronopios y de famas* es un juego. Como el autor reconoció, su escritura en libros como este, *Un tal Lucas* y los “libros almanaque” era un juego personal. Se manifestaba de dos formas, como juegos de niño-adulto-escritor o adulto-escritor-niño. Aunque se lean casi parecidos, hay diferencia entre ellos. Los primeros, de niño-adulto-escritor, se trataban del inconsciente manifestándose. En ellos, el autor dejaba que su niño interior tomara control de la escritura. En cambio, en los juegos de adulto-escritor-niño, lo que hacía era jugar como un adulto. Claro está que la forma de juego de los niños y de los adultos es muy diferente. Por ello se reconocen estas dos formas de jugar en su escritura. Los capítulos sobre los cronopios y todo su

universo son parte de esos juegos de niño, no de adulto. Como dijo su biógrafo, Miguel Dalmau (2015), esa “actitud lúdica” lo acompañó siempre porque: “la obra de Cortázar es, en el fondo, la obra de un adulto que no ha perdido el espíritu de la infancia” (p.77).

Uno de esos primeros rasgos ciertamente infantiles de los personajes inventados por Cortázar es que viven cantando y bailando, como niños. Además, que su forma de expresión es casi ilógica para un adulto, pues se comunican en un lenguaje inventado muy peculiar. Esto se puede evidenciar desde el segundo relato, titulado *El baile de los famas* (p.111):

Los famas cantan alrededor
los famas cantan y se mueven

—CATALA TREGUA TREGUA ESPERA

Los famas bailan en el cuarto
con farolitos y cortinas
bailan y cantan de manera tal

—CATALA TREGUA ESPERA TREGUA

En *Conservación de los recuerdos* se inicia el cuento con las siguientes palabras:

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza

en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: 'Excursión a Quilmes', o 'Frank Sinatra'. (p.119)

Se trata de juegos irracionales para cualquier adulto. Escenas infantiles, divertidas, pero juegos por sobre todo. Donde lo que está fuera de lo común reina. Donde el inconsciente escribe lo que le da la gana. De eso se tratan las historias sobre los cronopios y las famas. Para aprender a apreciarlos y a entenderlos hay que entrar en el juego y aceptar las reglas de lo irracional como parte de la dinámica. Estos son la ilustración perfecta de ese niño que jugaba por medio de la mano adulta escribiendo.

También hubo juegos más conscientes, más racionales. De allí nace lo lúdico del autor. Donde cuenta historias con ironías, paradojas y sarcasmo, con tal de trasladar un mensaje más serio de fondo. Tal es el caso de *Conducta en los velorios*, donde se profana un acto tan íntimo y casi sagrado como el velorio de un cuerpo. En el cuento, Cortázar —a través de sus personajes— cuestiona la veracidad de sentimientos de los parientes del difunto. La familia de la calle Humboldt toma como pasatiempo invadir los velorios ajenos y armar un teatro como si ellos fueran siempre los más cercanos parientes del difunto, humillando a los verdaderos deudos por tener un duelo tan poco evidente. Esta es una de esas narraciones en las que desafía “lo común” y las actitudes del ser humano. Las cuestiona a través del humor.

Además, satiriza uno de esos momentos extraños en la vida de todo individuo: los velorios. Donde algunos se aburren, otros sufren, otros no tienen idea de quién era el difunto y otros hasta la pasan bien. En términos de Foucault, este cuento se atreve a violar esos procedimientos de

control externo del relato: rompe tabúes. Pero al autor poco le importa con tal de jugar y de trasladar su mensaje. Él lo ve desde otra perspectiva, cualidad que lo vuelve un escritor irreverente.

Otro ejemplo de ese humor es el cuento *Historia verídica*. Donde se narra la historia del señor con los lentes que no se rompen al caerse, sino que se rompen al caer protegidos por su estuche. Toda una paradoja. Aquí, una de las interpretaciones válidas es que se trata de un simple cuento irónico. Otra puede ser que el autor transmite, a través del texto, que la vida puede resultar así de irónica. Que hasta la realidad carece de sentido a veces. Esto se confirma con el nombre del relato.

Un tal Lucas (1979) es otra obra lúdica por excelencia. Su protagonista es un personaje casi absurdo, totalmente distinto a la sociedad que lo rodea. Algunos lo han llamado un “alter ego” del autor, así que sus aventuras y reflexiones serían una crítica del autor hacia la vida. Analizando la obra y conociendo a Lucas, se recuerda la influencia francesa del autor —especialmente de Rabelais y de Alfred Jarry—. Algunos de sus episodios más lúdicos son: *Lucas, sus desconciertos*, *Lucas, sus clases de español* y *Lucas, sus meditaciones ecológicas*.

En *La vuelta al día en ochenta mundos* (2016) también se reconoce el humor del escritor. Un texto en especial, *Julios en acción*, hace un guiño a los cronopios y a las famas: “Los cronopios tienen desde pequeños una noción sumamente constructiva del absurdo, por lo cual les produce gran sobresalto ver cómo los famas se quedan tan tranquilos cuando leen una noticia como la siguiente” (Tomo I, p.26). Además, juega con varios personajes que se llaman similar —Julio, Juliet, Jules—, como lo que hace en el cuento *Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las*

excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver con el nombre Félix. Se trata de un juego que el autor repite por gusto y como forma de humor.

El sexto elemento que integra el estilo del escritor es el humor en varias formas: la ironía, el absurdo y la paradoja. La forma en que lo emplea permite descubrir si su escritura es de naturaleza adulta o infantil. La primera siendo racional, pero crítica. La segunda acercándose más a lo absurdo, a los juegos irracionales de la niñez. Este rasgo era otro de sus recursos dialécticos para invitar al lector a formar parte de su juego y para expresar de manera natural lo que había dentro de su mente. Se trata de una característica que otros estudiosos han reconocido como intrínseca del escritor y que se encuentra a lo largo de su obra, no solo en el texto analizado. El surgimiento del mundo de los cronopios es, en sí, un juego lúdico total.

H. Intertextualidad artística

Como séptimo rasgo característico del autor se propone su continua intertextualidad con el arte de todo tipo: música, plástica, cine, literatura y fotografía. Como confesó a sus alumnos en Berkeley, siempre soñó ser músico. Además, veía los cuentos como “fotografías”. Desde niño, creció acompañado de grandes clásicos literarios. En su adolescencia, y adultez temprana, adquirió el gusto por el jazz, el cine, el box y la fotografía. Por ello, todos estos gustos y acompañantes de vida no podían dejar de manifestarse en su obra.

A lo largo de toda su obra es característico encontrar citas a otros artistas. Asimismo, sucedió que una obra de arte fue punto de partida para algunos de sus cuentos. Estas son las dos formas principales en las que se manifiesta el arte en su literatura. Sin embargo, esas referencias son a veces tan naturales y específicas, que para un lector común podría resultar difícil entender. Hay

ocasiones en las que la literatura de Cortázar pareciera estar destinada a un lector culto o, al menos, a un lector dispuesto a investigar un poco sobre el contexto que el autor utilizaba con tanta naturalidad en sus escritos. Esta forma de introducir el arte en su escritura era un juego a ser crítico del arte a la vez.

En *Instrucciones para entender tres pinturas famosas* el autor toma como punto de partida tres obras de arte para hacer una reflexión o crítica entorno a ellas. La primera es *El amor sagrado y el amor profano* de Tiziano. Su interpretación al cuadro es interesante, pues lejos de quedarse con los personajes de la pintura, los selecciona como significantes de algo más profundo y su propuesta resulta curiosa: “El niño que mete la mano en el sarcófago es Lutero, o sea, el Diablo” (p.18). Aunque Cortázar nunca fue religioso, su referencia al fundador del protestantismo suena un poco a crítica católica y un poco a sátira.

Le sigue *La dama del unicornio* de Rafael, que es toda una crítica al cuadro porque habla sobre sus colores, sus capas y sus elementos. Termina con uno de esos finales enigmáticos, muy del estilo del autor:

Lo que esta mujer sostiene en sus manos es la copa misteriosa de la que hemos bebido sin saber, la sed que hemos calmado por otras bocas, el vino rojo y lechoso de donde salen las estrellas, los gusanos y las estaciones ferroviarias. (p.20).

Con este tipo de pasajes se notan sus juegos, pues se está refiriendo al unicornio. Claramente, le gustaba jugar con los significantes hasta en la interpretación artística.

Finalmente está el *Retrato de Enrique VIII de Inglaterra* de Holbein. Se trata de un texto divertido, pues juega con las diferentes interpretaciones que se le pueden dar a una pintura, mientras se burla de la historia europea y rompe la cuarta pared. Es otro juego, sin duda alguna. “Quizá sea el diablo quien dice estas cosas, y quizá tú las crees porque te las dice un rey” (p.21), crítica a su absolutismo, sátira a la religión y el fanatismo y crítica al pueblo que todo lo cree si viene de arriba. En general, los tres son juegos discursivos que parten del hecho de “analizar” pinturas famosas.

Pero también hay herencia del cine y el teatro en los cuentos del autor. La *Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver* relata un acto protocolario en el que se elige un comité. Lo interesante es cómo, a lo largo del relato, se ofrecen descripciones de acciones como si se leyera un guion. “Se elige por unanimidad al señor Félix Voll. (Aplausos). Se elige por unanimidad al señor Félix Romero (Aplausos). Se practica una nueva votación, y resulta elegido por unanimidad el señor Félix Lupescu (Desconcierto)” (p.71). Está claro que Cortázar no discriminaba elementos al escribir, no le gustaba limitar su narrativa a una simple prosa común y corriente. Prefería mezclar lo que le pareciera bien: el lenguaje del cine/teatro, elementos de la poesía, lenguas inventadas, etc. Esto hacía que sus cuentos resultaran dinámicos y curiosos.

Ese elemento clave de mezclar artes en sus obras forma parte de toda su carrera. En *Bestiario* no faltan las referencias a Schumann y al tango en el cuento *Circe*. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, tiene un escrito titulado *Gardel*, donde claramente rinde homenaje al gran músico

argentino. En *Un tal Lucas* hay referencias a Ethel Waters, a Woody Allen, a la película *Vampyr*, a Earl Hines y a muchos otros artistas. *Rayuela* es, indiscutiblemente, una novela acompañada del jazz en toda su narración. En *Final del juego* hay referencias a obras de teatro (*Don Juan* y *Sueño de una noche de verano*) y aparecen el jazz y el tango. Además, de vez en cuando también cita periódicos y autores, como a John Barth y a Foucault.

Como se ve, la obra de Cortázar también se caracteriza por las constantes referencias artísticas que hace. Algunas como intertextualidades, otras siendo el punto de partida para escribir cuentos. Sea como sea, los escritos del autor están siempre acompañados de melodías de jazz o de tango, de música clásica, de pintura, de literatura o de cine. Para él, escribir era más que un arte aislado. Se trataba de “fotografiar” instantes en su mente por medio de palabras que siempre acompañaba de otros artistas por medio de estas evocaciones. Ese guiño multidisciplinario era otra forma de diversión para él, otra forma de juego que creaba para que su lector también se entretuviera, de una forma más culta.

I. El juego con las perspectivas

Se propone que la octava característica del estilo del autor es la influencia del surrealismo. Como se expuso, los movimientos artísticos que lo acompañaron en su desarrollo como escritor dejaron un eco en sus letras. Tal fue el caso del dadaísmo, el simbolismo, el creacionismo y el existencialismo. Sin embargo, el más fuerte o reconocible es el surrealismo, corriente que tuvo mucha influencia en la manera en que el autor desarrolló su realismo mágico.

En muchas ocasiones, Cortázar aseguró que desde pequeño creció con una noción de realidad distinta a la de la mayoría. Él veía formas y colores que se movían en el espacio y se llegó a

acostumbrar a ello (Dalmau, 2015, p.35,57). En la entrevista con Joaquín Soler Serrano, cuenta que vio una línea continua en una pared, que se dibujaba y no tenía interrupciones. Algo que podría haber inspirado su cuento *Las líneas de la mano*. Además, se sabe también que el nacimiento de los cronopios no fue algo que se imaginara o que soñara, sino que fue una “aparición” que tuvo en un teatro de París.

Esta realidad alterna en la que él vivía podía estar inspirada en sus roces con el surrealismo de Gaudí o su gran admiración por Verne de pequeño. Incluso, puede que no haya explicación lógica y que se tratara de una coincidencia en la vida del escritor. Cualquiera que sea la respuesta, lo cierto es que esa manera de vivir lo inspiró a escribir relatos que reflejaran esa visión del mundo: donde lo “fantástico” convive con lo real sin discriminaciones. Además, donde la realidad podía tener flexibilidad de tiempo y espacio como en el cuadro *La persistencia de la memoria*, de Dalí. Este rasgo también se manifiesta a lo largo de su obra, pero es más marcado en la primera etapa —la estética— y una parte llega al libro sobre los cronopios.

En el cuento mencionado —*Las líneas de la mano*—, Cortázar narra una serie de acontecimientos que cruzan una ciudad. Al hacerlo, la protagonista de la historia es una línea que conecta el punto de inicio del cuento con el punto del final. Al leerlo, el lector puede sentirse como en una escena de película, donde la cámara se va moviendo de lugar en lugar sin quitarle el enfoque a la línea, como jugando con la perspectiva de los escenarios.

De una carta tirada sobre la mesa sale una línea que corre por la plancha de pino y baja por una pata. Basta mirar bien para descubrir que la línea continúa por el piso de parqué, remonta el muro, entra en una lámina... (p.103)

Se trata de un juego en el que la realidad no se mantiene fija, sino que puede girar, ponerse de cabeza, dar vueltas, moverse como haga falta para el fin del relato. La dimensionalidad común se rompe para entrar en el juego de perspectivas que Cortázar crea.

Lo mismo sucede en *Instrucciones para subir una escalera*, donde el lenguaje técnico no solo se utiliza para “explicar” el principio de una escalera y cómo esta adquiere sentido. También lo emplea de una manera en que el lector va jugando con la realidad mientras dibuja la escalera en su mente:

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. (p.25)

Esa referencia a líneas, a espirales, a planos crea en el lector una extrañeza, pues no es como las descripciones usuales que solo proporcionan dos dimensiones de lo que caracterizan. Los escritos del autor penetran todos los ejes del plano cartesiano al hacer una descripción, con lo que la realidad se vuelve un objeto en movimiento y sus relatos parecen surrealistas.

Parte de ese juego con los planos es que los objetos cobren vida. En *Instrucciones para dar cuerda al reloj* menciona convierte ese pequeño accesorio en un transportador a otras dimensiones, en un objeto que casi respira. “Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad”, “y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa” (p.28). Se trata de un transportador que juega con el tiempo y juega con la realidad, que doblega a los humanos ante el plano temporal y que hace que la vida se vea como solo un instante. Otro buen

ejemplo del juego con la perspectiva es el cuento *Tía en dificultades*, texto que juega con el suelo y que hace un guiño a Kafka y su *Metamorfosis*. Con lo que se recuerda que este surrealismo viene también influido por otros autores que leyó y admiró a lo largo de su vida.

En el mundo de los cronopios tampoco falta el juego con las percepciones. *Historia* cuenta que:

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de la calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta. (p.128)

Para el escritor, la realidad no existía en tres ni en cuatro dimensiones, sino en varias y había diferentes formas de contarlas.

Pero parte del surrealismo del que se vale el escritor para crear magia en lo real no depende solo de ese juego con las percepciones. También se vale del sentimiento de ensoñación. *Esbozo de un sueño* es un cuento que lo ilustra perfectamente. Donde la narración rompe las reglas de la razón: “después de largo andar (pero es como si tuviera los pies pegados al suelo)”, “la bola [de bronce] cae como si fuera de plumas”, “los dedos del llamador se mueven, primero el meñique y poco a poco los otros” (p.78). Al leerlo, es casi imposible descifrar si lo que sucede es la vida real o es un sueño por todas esas irrupciones a lo cotidiano. Además, hay cuentos en los que juega con la muerte como si conviviera pacíficamente con la vida “en casa del jacinto hay un sillón para morirse” (p.88) y en los que hace de lo impalpable objetos visibles “un hombre vendía gritos y palabras” (p.100).

Esa fantasía o magia que redimensionaba la realidad aparece en otras de sus obras. En el segundo tomo de *Último Round* hay una serie de escritos breves que se titulan *Toda esfera es un cubo* (p.46), donde solo con el nombre se evoca al cubismo y a ese juego con las formas y las percepciones. En la historia, el narrador insiste en que una esfera es en realidad un cubo, argumento que le cuesta pelearse con parte de su familia. Sin embargo, permanece fiel a su convicción. Aquí se ve el reflejo de esa “perspectiva alterna” que acompañó al escritor toda su vida. El surrealismo le quedaba bien porque también acogía lo “extraño” como natural. Más adelante hay también un miniensayo dedicado al pintor Salvador Dalí que se titula *Salvador Dalí, sin valor adalid* (p.70). Donde se puede leer una reflexión del escritor sobre este exponente del movimiento surrealista.

Los episodios surreales aparecen también en sus otros libros de cuentos. *La isla a mediodía* es un cuento de *Todos los fuegos el fuego*. En él Marini, pasajero de un avión mira embelesado las islas griegas que se ubican debajo de su vuelo. Al mismo tiempo, se narra la historia de personas en esa isla que ven al avión pasar. Al final del cuento, el avión se cae y quienes están en la isla recogen el cadáver de Marini. Lo curioso de la narración es cómo todo sucede en segundos, pero se alarga a varias páginas. Es decir, el paso del tiempo no es como el cotidiano. Además, esa doble contemplación de los sucesos, desde el personaje de Marini que va en el avión y que convive a la vez con los ocupantes de la isla es imposible, su única explicación es fantástica. Esto introduce a otro recurso del surrealismo que se repite en la obra de Cortázar: el doble —o doppelgänger—, otra noción que existe en su literatura por vivencia propia. En sus clases en Berkeley, Cortázar cuenta la historia de un accidente que lo hizo creer en el concepto de los dobles. Además, le confesó a Joaquín Soler Serrano que hubo una vez en que conoció el desdoblamiento.

Estas vivencias patafísicas le dieron paso a crear cuentos fantásticos que “eran verdad” —realismo mágico—. Otro ejemplo de ello es *La noche boca arriba*, cuento de *Final del juego*. En él, se narran dos historias simultáneas: la de un joven que sufre un accidente y yace moribundo en el hospital y la de un sacrificio humano indígena que está siendo celebrado. Lo curioso es que ambas historias se intercalan, por lo que las nociones del “doble” y de la ensoñación envuelven el relato. Al final, las historias se unen por medio de la muerte.

Otro escrito dentro de la obra de Cortázar que ilustra el juego con la perspectiva es *Secuencias*. Se encuentra dentro de la colección de *Papeles inesperados* y dice:

Dejó de leer el relato en el punto donde un personaje dejaba de leer el relato en el lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo y llegaba a un lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo. (p.112)

Como se aprecia, ese juego con las dimensiones es frecuente en la escritura del autor. Los juegos con el tiempo y el espacio le permiten crear composiciones que se inspiran en el surrealismo y que terminan formando parte del realismo mágico que lo identificó como escritor del *boom*.

En síntesis, el surrealismo se manifiesta a través de la literatura de Julio Cortázar en dos formas. La primera, a través de la ensoñación y la noción del “doble”. La segunda, por medio del juego con la perspectiva de la realidad. Su literatura abre la puerta a varias dimensiones y la cuenta de

diversas formas. Para él, la realidad era patafísica por excelencia, pues así la vivió y la quiso reflejar en su obra. Esto quiere decir que el autor convivía con lo mágico sin que esto le causara extrañeza alguna y así lo plasmó en sus cuentos como un modo de juego. El surrealismo fue una inspiración, un punto de partida, pero él le dio su propio estilo desde la experiencia.

V. Conclusiones

Es notable que a través de la obra de Julio Cortázar existen características que se repiten y denotan su estilo como autor. A modo de cierre para este trabajo, se mencionarán los puntos más importantes que se expusieron tanto en el marco teórico como en la parte siguiente. El estudio fue un análisis del discurso de la narrativa breve desarrollada en *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar, a través de ocho características propuestas que se reconocen en varios de sus textos. Para indagar en su discurso, se tomaron como base dos conceptos. Primero, el de “autor”, que es quien le da un hilo conductor a sus obras en el tiempo desde la vivencia propia, que propone Michel Foucault. Segundo, el de “estilo”, propuesto por Roland Barthes y que trata acerca de las elecciones del escritor en su discurso escrito. El estilo es algo que varía en cada escritor y que está íntimamente relacionado a su historia de vida, a su contexto y la sociedad que lo rodea. El análisis se realizó por medio de las características en la literatura del autor y su obra se contrastó con otros textos de su autoría. Asimismo, se relacionó esta antología de cuentos cortos con temas como el *boom* latinoamericano, el posmodernismo literario, el realismo mágico en la obra del autor, las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX y la ficción breve latinoamericana.

1. Ha de afirmarse que a lo largo de la obra de Julio Cortázar puede notarse un “estilo” propio. Algo que podría proponerse como la base de un “universo cortazariano”, entendiendo que a este pertenecen todas sus obras. Cada una de ellas porta ese estilo. En el presente análisis, se propone fragmentar ese estilo en ocho características notorias en su obra. La primera es la influencia de Europa y América sobre sus escritos. En los cuentos pueden verse referencias a la cultura, las lenguas y las tradiciones de los territorios en los que vivió el autor a lo largo de su vida. La segunda es ese juego constante que hace con la forma de sus escritos. Se atreve a crear composiciones fuera

de lo común: una novela que se lee en desorden, cuentos con elipsis y relatos breves que juegan con sus elementos estructurales para crear “extrañeza” en el lector.

La tercera característica es la herencia de las vanguardias. En sus cuentos se presencian elementos simbolistas, surrealistas, creacionistas y dadaístas. Ejemplos son: el simbolismo del tiempo y espacio, el juego con las perspectivas y las formas, el atrevimiento de crear un texto como él gustara y el juego con el lenguaje y sus palabras inventadas. La cuarta es el juego semiótico latente a lo largo de sus escritos. Con esto se expresa esa cualidad del autor de resignificar las cosas, incluso a los animales, y de crear mitologías propias en sus relatos. La quinta característica es el reflejo del existencialismo. Julio Cortázar leyó a los existencialistas y vivió en Francia en la época en que este movimiento intelectual sucedía. Por ello, cuenta con obras que tienen ese tono melancólico, reflexivo, desapegado y subjetivo de lo existencial.

La sexta característica es el humor. A partir de la obra analizada en especial, el escritor inyectó sus obras siempre con elementos lúdicos. Lo hizo con el fin de trasladar discursos serios, no de entretener superficialmente. Usó mecanismos como la ironía, la paradoja, el absurdo y la crítica, entre otros. La séptima es la influencia del arte en su obra. Julio Cortázar escribió relatos a partir de obras de arte. Además, este se manifestó en sus cuentos por medio de referencias intertextuales. A lo largo de sus publicaciones, se encuentran referencias a la pintura, la música, la literatura y el cine. La octava es la herencia del surrealismo. Este movimiento acompañó al escritor desde pequeño. Es por ello que en sus cuentos no falta esa perspectiva divergente de la realidad. Se manifiesta a través de la ensoñación, el juego con la realidad y los episodios anormales.

2. El autor fue muy diverso en su obra. Es equivocado decir que fue solo un cuentista, ya que escribió otros géneros. En el análisis se observó el cuento (a través de *Bestiario*, *Final del juego* y *Todos los fuegos el fuego*), el miniensayo (en *Último Round* y *La vuelta al día en ochenta mundos*), la ficción breve (en *Historias de cronopios y de famas*), la novela (*Rayuela*) y otros fragmentos (en *Papeles inesperados*). Todos estos textos conforman una producción diversa y robusta en el corpus del autor. El libro analizado es, en concreto, una obra de ficción breve, ya que cuenta con todas las características de esta clase de textos. Entre ellas: tiene humor, es intertextual, le da protagonismo a los títulos como parte de la narración, cuenta con finales inesperados y los escritos son más breves que el resto de la obra del autor. Cumplen con todas las características que los teóricos exponen sobre el microrrelato. Además, el autor tiene pequeños textos en otras obras que también pueden clasificarse dentro de esta categoría. Por tanto, no cabe duda que él, dentro de su amplia obra, también fue escritor de ficción breve o microrrelato.

3. La obra de Cortázar está también ligada al posmodernismo. Su discurso a lo largo de la obra es un juego con el lector, como hubiese dicho Lyotard. En él rompe la cuarta pared e invita a su público a formar parte de la composición de las obras. Además, lo que escribe es lúdico, crítico y subjetivo. Lejos de seguir con la tradición, el autor se da permiso de crear obras irreverentes y distintas a lo común en la literatura. El hecho de que escribiera microrrelatos, por su ubicación temporal paralela al surgimiento del posmodernismo, lo hace un autor con un discurso que se roza con lo posmoderno. Ese atrevimiento creador y la constante dialéctica que buscaba hacer con quien abriera sus libros lo confirman como un autor posmoderno. Esto no sucede solo con la obra citada, sino con más de sus textos.

4. La relevancia del escritor en el mundo literario yace en la época del *boom* latinoamericano. Julio Cortázar se reconoce como uno de los protagonistas de este movimiento, junto a Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. También los acompañaron otros escritores como Elena Garro. El aporte del escritor al movimiento fue esa voz propia, cultivada desde su historia de vida como argentino que emigró a Europa a sus treinta años. Además, su voz contó también con elementos fantásticos que creó a partir de la experiencia de vida. Más que compararlo con sus compañeros, lo importante de su participación en esta época literaria fue esa trayectoria propia que tuvo y que aún perdura.

5. Se dice que los textos de Julio Cortázar siguen vigentes porque el lector de cualquier época puede conectarse con ellos. Esto gracias a que tocaron temáticas sobre el ser humano como la vida, la muerte, el paso del tiempo o el gusto por el arte, algo que no caduca. Además, porque sus escritos no se basan en épocas políticas concretas. Es cierto que a lo largo de su vida escribió sobre política e hizo denuncia social, sin embargo, estos textos son paralelos a la amplia obra de ficción y de realismo mágico que dejó. La cualidad de dotar a sus composiciones de simbolismo temporal y contextual, incluso de omitir estos detalles por completo, permiten que el lector de cualquier época y cualquier ubicación geográfica se conecten con los relatos. Además, sus mecanismos de crear fantasía y de atraer al público fueron universales, no se basó en elementos muy locales ni específicos. Algo que también le permite una apertura global a su obra. Temas como el tiempo, la existencia y la vida son siempre universales.

6. Hay otro elemento del análisis que es importante resaltar, puesto que forma parte de ese discurso del escritor. Se trata del “realismo mágico” que creó a través de algunos de sus cuentos. Como se

estableció, el realismo mágico es un recurso literario que suele ligarse a la literatura latinoamericana del *boom*. Tiene una definición propia, es decir, se diferencia de lo fantástico, el surrealismo, lo realista y lo real maravilloso. Sin embargo, es un punto de unión entre algunos de esos conceptos. El realismo mágico que creó Cortázar a través de cuentos como *Casa tomada*, *La noche boca arriba*, *La isla a mediodía*, *Historia*, *Tía en dificultades* y *Esbozo de un sueño*, entre otros, fue un realismo dotado de fantasía y surrealismo. En sus cuentos, el autor trajo a la realidad cotidiana elementos irreales como formas y colores (los cronopios), la ensoñación (el juego de los dobles) y el juego con la perspectiva. Esto como herencia de su roce con el surrealismo europeo y como parte de su historia de vida. El autor vivió con la convicción de que lo fantástico forma parte de lo cotidiano, lo expresó en entrevistas, y lo reflejó en su creación literaria. Se nota en obras como la analizada y otras que también se citaron.

7. La carrera del escritor tuvo tres etapas principales. Como él mismo reconoció en sus *Clases de literatura* en Berkeley, a lo largo de su obra tuvo tres temas centrales que dominaron su discurso. El primero fue el tema fantástico y estético. En sus primeras obras se fijó en escribir relatos bien trabajados y que lo dejaran con el sentimiento de haber logrado algo digno. A esta primera etapa se le puede sumar la influencia de otros autores que Cortázar leyó y admiró, como Julio Verne y Edgar Allan Poe. Los escritos de esta primera etapa estuvieron cargados de fantasía y extrañeza. Luego, llegó la segunda etapa, la metafísica o existencial. Donde el autor se atrevió a introducir más un tono lúdico y reflexivo. Donde indagó más sobre el ser y los hechos cotidianos que lo acompañan y suelen darse por sentado. A esta etapa pertenece su famosa novela *Rayuela*. Sin embargo, *Historias de cronopios y de famas* también es importante, puesto que es como un punto de roce o de transición entre la primera y la segunda etapa. Cuenta con las características de ambas.

Además, fue la obra que precedió a esa novela existencial, por lo que también podría tomarse como un génesis de esta. Finalmente, se encuentra la etapa de compromiso social. Donde el autor escribió más sobre la realidad latinoamericana y tomó su papel como escritor del continente para denunciar injusticias políticas que ocurrieron en su época. Esta no se reflejó en la obra analizada, pero puede verse en otros escritos del autor, posteriores a los primeros años de la década de los sesenta.

8. Es preciso resaltar una cualidad universal del estilo y el discurso de Julio Cortázar: el juego. Tanto su obra escrita como su discurso fueron siempre un juego. Él mismo lo refirió en entrevistas, en sus clases y teóricos lo confirman. A lo largo del presente trabajo, esto se manifestó en que su estilo está conformado con un juego con todos los elementos: la forma, el humor, el arte, la perspectiva, el lenguaje y el significado de las cosas. Usó el juego como un método dialéctico que invitara al lector a formar parte de sus textos. No obstante, también lo utilizó como un método propio de escritura. Para él, crear era jugar. A través de estos juegos en su proceso creativo reflejó al niño interior y las formas que tenía de divertirse como adulto. A lo largo de toda su carrera, Julio Cortázar fue siempre un escritor lúdico y cercano para el lector.

VI. Referencias

- Ayén, X. (2019). *Aquellos años del boom*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Barthes, R. (1953). *El grado cero de la escritura*. Siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Segunda edición en español. Siglo veintiuno editores.
- Bernárdez, A. (2014) *Cortázar de la A a la Z (Un álbum bibliográfico)*. Santillana Ediciones Generales.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (2013). *Vicente Huidobro en la Biblioteca Nacional de Chile*. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/bnc/huidobro/huidobro.shtml#punto12>
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Aldo Pellegrini. Editorial Argonauta.
- Burgos, G. (2009). *El dadaísmo: la "obra de arte total" como solución plástica*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis31.pdf>
- Canal Once. (2005). *El boom latinoamericano*. [Documental] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uHwnUBfxBoM&feature=youtu.be>
- Canal Once. (2017). *Historias de vida - Elena Garro (10/05/2017)*. [Documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=3eJ1dILsnYg>
- Carpentier, A. (2004). *América, la imagen de una conjunción*. Anthropos Editorial.
- Carpentier, A. (1967). *El reino de este mundo*. Compañía General de Ediciones.
- Casa de América. (2012). *Retratos de Julio Cortázar*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=mG8kjW-Ggl8>
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Alfaguara.
- Cortázar, J. (1962). *Historias de cronopios y de famas*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cortázar, J. (1979). *Un tal Lucas*. Biblioteca_IRC <http://www.textosenlinea.com.ar/cortazar/Un%20Tal%20Lucas.pdf>
- Cortázar, J. (2009). *Papeles inesperados*. Santillana Ediciones Generales.
- Dalmau, M. (2015). *Julio Cortázar*. Biografía. Edhasa.
- Del Ángel, D. (2017). *Elena Garro*. *Enciclopedia de la literatura en México*. Secretaría de la cultura. <http://www.elem.mx/autor/datos/421>

- De la Fuente, J. (2005). *Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?* Universidad Católica Silva Henríquez. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201603>
- Diccionario de la lengua española. (2020). *Fantástico, ca.* Real Academia de la Lengua. <https://dle.rae.es/fantástico>
- Editrama. (1977). *Cortázar a Fondo - Edición completa y restaurada, con presentación de J. Soler Serrano. A Fondo.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ppon2ldpJwU>
- Editrama. (2016). *El Boom Latinoamericano A FONDO (EDICIÓN INFORMATIVA).* A Fondo. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=RJPk4SgRStw&feature=youtu.be>
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso.* Editorial Austral.
- González, E. (2013). *Revelaciones de un cronopio.* El cuenco de plata (latinoamericana).
- Hernández, J.L. (2010). *Manifestación de la estética posmoderna en la aparición y el desarrollo del microrrelato.* Revista Analecta Malacitana (AnMal electrónica). Número 29. ISSN 1697-4239
- Instituto Cervantes. (2012). *Biografía español. Carlos Fuentes.* https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/praga_carlos_fuentes.htm
- Instituto Cervantes. (2016). *Biografía español. Mario Vargas Llosa.* https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/berlin_mario_vargas_llosa_1.htm
- Instituto Cervantes. (2015). *Biografía español. Gabriel García Márquez.* https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_marquez_gabriel_cronologia.htm
- Instituto Cervantes. (1997-2020). *Elena Garro.* https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/puebla/personalidades/garro.htm
- Lagmanovich, D. (2008). *Europa y América en la minificción de Julio Cortázar. Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/minicort.html>
- Llarena, A. (1997). *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993).* Anales de Literatura Hispanoamericana, núm 26 I.
- López, N. (2015). *Átomos de la escritura los microrrelatos de Julio Cortázar.* Universidad de la Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/1328?show=full>

- Lyotard, J-F. (1987). *La condición posmoderna*. (Segunda edición). Ediciones Cátedra.
- Martínez, A. y A. Baquero. (2012). *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Melgar, L. y G. Mora. (2018). *Elena Garro: lectura múltiple de una personalidad compleja*. Editorial Etalcontenidos.
- Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica.
- Noguerol, F. (1996). *Micro-relato y Posmodernidad: textos para un nuevo final de milenio*. Revista Interamericana de Bibliografía. Número 1-4.
http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/recursos.aspx?culture=es&navid=201
- Olea, R., Ortega, J. y L. Weinberg. (2011). *La literatura hispanoamericana* (Volumen 3). Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
- Pérez, M.T. (2011). *El Microrrelato: explotación didáctica en la clase de E/LE*. Fundación Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5422349>
- Rama, A. (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios ediciones. (Edición digital). <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/mas-alla-del-boom-literatura-y-mercado.pdf>
- Rodríguez-Monegal, E. (2016). *La nueva novela latinoamericana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-novela-latinoamericana/>
- Roig, R. (2015). *Correspondencias: Ecos del movimiento simbolista en el cine europeo (1900-1930)*. Universidad de Valladolid. <https://core.ac.uk/download/pdf/211099949.pdf>
- Rutas Cervantes. (2011). *Rutas Cervantes. Entrevista a Carlos Fuentes*. Instituto Miguel de Cervantes. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Sv-WOJ2e6rQ>
- Sánchez, J.M., J. Ponce y L.A. Medina. (2015). *Aura y Pedro Páramo. El realismo mágico en México*. Revista Sincronía. Año XIX. Núm. 67. ISSN 1562-384X
- Sánchez, P. (2009). *La emancipación engañosa una crónica transatlántica del boom*. Universidad de Alicante.
- Sartre, J. P. (1973). *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Prati de Fernández. Editorial Sur. https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf

Schiffrin, D. (2011). *Definiciones de discurso*. (Traducción de Minerva Oropeza). Revista de investigación educativa 13. ISSN 1870-5308.

<https://www.uv.mx/cpue/num13/practica/completos/Schiffrin-Definiciones%20de%20discurso.pdf>

Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. Editorial del Fondo de Cultura Económica.

Standish, P. (2001). *El papel de lo visual en el arte de Julio Cortázar*. East Carolina University. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_36/congreso_36_20.pdf

Tzara, T. (1918). *Primer Manifiesto Dada*. Universitat Oberta de Catalunya. <http://mason.gmu.edu/~rberroa/manifiestodadaista1.htm>

van Dijk, T. (2015). *Cincuenta años de estudios del discurso*. Revista Discurso y Sociedad. ISSN 1887-4606. Vol. 9 (1-2) 15-32. [http://www.dissoc.org/ediciones/v09n01-2/DS9\(1-2\)VanDijk.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v09n01-2/DS9(1-2)VanDijk.pdf)

Yurkievich, S. (2004). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Edhasa.

Zavala, L. (2002). *Cómo estudiar el cuento (Con una guía para analizar minificción y cine)*. Editorial Palo de Hormigo.