



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

**El lector y la escritura en “La vuelta al día en ochenta mundos” de
Julio Cortázar**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Dania Fernanda Marín Urbina

Asesora:
Dra. Beatriz Adriana González Durán

Toluca, Estado de México, 2026

Índice.

Introducción	1
Capítulo 1. De Jules Verne a Julio Cortázar	5
1.1. Jules Verne y su escritura	7
1.2. Jules Verne y su <i>Vuelta al mundo en ochenta días</i>	14
1.3. Julio Cortázar y su escritura	16
1.4. Julio Cortázar y su <i>Vuelta al día en ochenta mundos</i> ...	24
Capítulo 2. El lector	126
2.1. La recepción del lector	127
2.2. El lector de Jules Verne	131
2.3. El lector de Julio Cortázar	139
Capítulo 3. Semejanzas entre Jules Verne y Julio Cortázar	162
3.1. El viaje	163
3.2. La escritura	167
3.3. La recepción	176
Conclusiones	179
Bibliografía	184

Introducción.

Cortázar es un escritor que se ha caracterizado por la relevancia que le otorga al lector y también por los juegos que elabora para salir de la escritura tradicional y la eliminación de una lectura lineal. El interés de hacer el presente trabajo radica en la forma en la que su escritura influye de manera lúdica en el lector, un juego como ritual. La complejidad de la fragmentación que aparece en la mayoría de su obra literaria constituye una parte identitaria del autor, así como del lector.

En el libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar utiliza al montaje de manera parecida a un montaje cinematográfico en el que, a través de esta técnica, se combinan la literatura, los textos no ficcionales y las imágenes para conformar una totalidad complementaria, sin mencionar que algunos textos reaparecen en otros libros del autor.

Por otro lado, la presencia de la referencialidad de Verne en el nombre del libro almanaque es constante. En un juego de palabras con respecto a la obra del escritor francés de ciencia ficción: *La vuelta al mundo en ochenta días*. Sin embargo, las primeras páginas de esta *vuelta*, de este almanaque de Cortázar, explican esta relación con respecto al título de la obra casi homónima, la cual se encuentra más adelante.

Cortázar en *Rayuela*, plantea su teoría sobre el lector y el proceso que debe seguir para poder transformarse en un *lector ideal*¹. En las Morellianas, no menciona que pretenda encaminar a su lector hasta convertirse en su *lector ideal*, el cual, no sólo acepta una serie de pactos de complicidad con el autor y su experiencia, sino que

¹ Cortázar en las Morellianas presentes en *Rayuela* plantea las características que definen al *lector ideal*.

también se compromete y reconoce sus deficiencias, pero está dispuesto a cambiarlas.

Entonces, *La vuelta al día en ochenta mundos* es el viaje del lector de Cortázar para convertirse en su lector ideal mediante el camino que el escritor argentino revela dentro de sus experiencias de vida y artísticas. Sobre todo, porque un escritor no se trata únicamente de las ideas que su escritura muestra, sino de un trasfondo cultural, social, histórico y sus lecturas personales.

Dentro de este viaje, Verne y Cortázar señalan que no existen verdades absolutas en la vida, ni en la ciencia por “lo que sus relatos tratan de demostrar es que la realidad del ser humano no es en realidad absoluta, y que, una vez descubierta esta realidad en su totalidad, no es estática” (Ajuria, 2005, pp. 100-127).

En la presente investigación, se pretende resolver dos cuestiones: cómo afecta el proceso de escritura en la recepción del lector y, en consecuencia, cómo afecta entonces la escritura de Cortázar en su receptor, por lo tanto, el camino que su *lector ideal* debe recorrer para resignificar a través de la construcción del lector y su proceso de lectura, de manera más cercana a su obra literaria.

Del mismo modo, se busca identificar y analizar las consecuencias que la escritura de *La vuelta al día en ochenta mundos* puede tener en el lector, el efecto que produce y la forma de los textos de esta obra de Julio Cortázar. Examinar que las posturas del autor dan como consecuencia un experimento o innovación literaria, por lo tanto, una obra compleja. También, plantear la relación entre los dos Julios y su escritura. Jules Verne, un escritor francés y Julio Cortázar, un escritor latinoamericano que adoptó la cultura francesa como suya.

En este camino que el lector recorrerá a través de la escritura de Julio Cortázar y Jules Verne, se encontrará con lo fragmentario; la creación artística desde una perspectiva existencialista y por lo tanto,

perteneciente a la metafísica; lo lúdico como estructura del texto y el lenguaje como principal afectado; el símbolo; el gran tema de la literatura: el Viaje; la intertextualidad; la desarticulación de la realidad para reconstruir nuevas realidades, a veces sin sentido que hallan su propio sentido dentro de las mismas reglas de esa obra literaria.

Al leer ochenta mundos se imaginan ochenta universos diferentes que finalmente están entrelazados por elementos en común: la escritura y el lenguaje. De tal manera, *Rayuela* es la antesala de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Jules Verne y sus novelas de viaje son a Cortázar quien realiza un viaje a través de la escritura para llegar a un lector más juguetón. Y ayudar al lector para que se comprometa más con el proceso de lectura, y, por ende, encuentre un camino más cercano a la interpretación del texto, convirtiéndolo en un *lector ideal* a través de la comprensión del autor como guía: “El autor posee autoridad y el lector lo necesita [...] como un *principio* que hay que seguir” (Bajtín, 2012, p. 176).

El primer capítulo de la investigación plantea el recorrido entre la escritura de Jules Verne y Julio Cortázar. Durante este capítulo, se presentan las características y movimientos a los que perteneció Verne, del mismo modo, se pretende establecer que la *sci-fi* es un género literario que se ha visto envuelto en polémica con la academia.

Por otro lado, se realiza un viaje hacia cada uno de los textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* en el que se describe y analiza la escritura de Julio Cortázar como el camino para educar a su lector y convertirlo en su *lector ideal*. Esto con la premisa de que *es un libro almanaque que conserva el estilo, la intertextualidad entre cada una de sus obras literarias (desde cuentos, ensayos, poesía, etcétera) hasta su horizonte de expectativas*. Debido a este recorrido durante la escritura de Julio Cortázar, el capítulo es el más largo ya que es necesario recorrer el estilo del escritor argentino para entender la

importancia de la construcción de su lector ideal a través de este viaje por *La vuelta al día en ochenta mundos*.

En el segundo capítulo se desarrolla la importancia que tiene el lector para Jules Verne y Julio Cortázar ya que consideraban a este como una figura importante dentro de la interpretación de sus obras. Del mismo modo, se plantea la teoría que Cortázar emplea en Rayuela sobre el *lector ideal* y sus características, así como las de su contraparte.

Y finalmente, en el tercer capítulo, se emplea una comparación entre Jules Verne y Julio Cortázar dentro de su escritura, recepción y la idea que compartían sobre el viaje y la literatura.

Capítulo 1. De Jules Verne a Julio Cortázar

A la realidad, padre, siempre le faltó realidad. Por eso, me dediqué a imaginar que es, siempre, muchísimo más grande que vivir. Y eso es todavía lo que busco al escribir: desplegar los fósiles de la duración, organizar geometrías donde la expresión, amotinada, encuentre el asilo de un naufragio.

Jules Verne en una carta a su padre (Negroni, 2013, 25-27).

Jules Verne más que ser sólo un visionario, también fue un escritor revolucionario para su época debido a la creación de un nuevo producto literario y las “profecías” científicas que se construyeron discursivamente a través de sus obras y que configuraron una referencia extraliteraria.

La crítica de su momento² lo consideraba un escritor menor, ya que él no pertenecía a la tradición literaria francesa y fue limitado a los sectores literarios de la literatura menor, como la literatura juvenil, la literatura de ciencia ficción o, la literatura popular. A pesar de compartir a Hetzel, el mismo editor de Víctor Hugo. “El editor de Verne le impuso un público que el escritor no había previsto (juvenil), pero sí es cierto que, para el autor, una de sus grandes líneas de fuerza fue la transmisión de un saber” (Giné, 2016, p. 529).

Uno de los más grandes problemas de la escritura de Jules Verne consiste en las malas traducciones que se han hecho, pues por su naturaleza, una traducción no permite en esencia, tener un encuentro

² En el segundo capítulo se explica la problemática que engloba a la ciencia ficción desde el abandono por parte de la academia para analizar las obras correspondientes, así como el papel que toman los lectores al formar grupos para difundir esta literatura.

real con la escritura de Jules Verne. Y de esta manera, se pone en duda la correcta interpretación de sus obras literarias a lo largo del tiempo. Debido a que las traducciones modifican la escritura del autor, no se respeta al texto por completo; pues un traductor, en el caso de Verne, es un intérprete que resuelve la traducción según su perspectiva, lo que generó problemas con sus obras.

Jules Verne es el autor más traducido, después de Agatha Christie. Las traducciones que han sido elaboradas a partir de sus obras, [sic] fueron en muchos idiomas y sus obras sufrieron errores de traducción, sin olvidar que, se resumieron para formar parte de colecciones juveniles e infantiles. (Plaza, 2015, 10:46)

Estas obras resumidas tampoco permiten una lectura cercana hacia la escritura primigenia del autor. Al ser resumidas las obras literarias por ser dirigidas a un sector infantil cuyos intereses y finalidades son diferentes a las obras que son dirigidas para otro tipo de lectores, se pretende luchar contra la apatía que se gesta con la lectura. Así como hacer atractivas las obras literarias hacia un público sin hábitos lectores, o bien, que comienzan sus experiencias literarias.

Jules Verne desarrolla sus obras privilegiando a la innovación y a la imaginación, es por ello, que se convierte en atractiva para el público pueril que la utiliza; y que la literatura exige, necesita y desarrolla. Aun presentándose con las problemáticas, las recepciones de las obras de Jules Verne fueron un éxito. Las aventuras que su literatura narra son a partir de lo conocido y el misterio hacia lo que está por ser conocido. Se convierten esas aventuras en los viajes extraordinarios que permiten desenvolver las diferentes historias que el escritor desarrolla. En Pere (1988) cita a Serres:

¿Qué es un Viaje extraordinario? Michel Serres nos lo define así: «Es un viaje ordinario en el espacio (terrestre, aéreo, marítimo, cósmico) o en el tiempo (pasado, presente, porvenir: Ayer y Mañana), un recorrido de tal punto dado a tal otro deseado»; «en segundo lugar, es un viaje enciclopédico: la Odisea es circular, recorre el ciclo de la

Sabiduría»; «por último, es un viaje iniciático en el mismo sentido que el periplo de Ulises, el Éxodo del pueblo hebreo o el itinerario de Dante». (p. 58)

La literatura de Jules Verne existe a través de estos viajes extraordinarios en donde, ni siquiera el tiempo parece ser importante para el desarrollo de la aventura. Un viaje extraordinario permite una comunicación entre lo ordinario y lo maravilloso.

1.1 Jules Verne y su escritura

Es mundialmente conocido que en las obras literarias de Jules Verne se encuentran los inventos y descubrimientos de la ciencia de su época que aportan al mundo de la literatura y de la divulgación científica. “En el siglo XIX aparece un nuevo tipo de literatura de divulgación científica, en cuya concepción influyen de manera destacada de concepciones intelectuales de la época: el socialismo romántico y el positivismo” (Pérez, 2008, p. 12). La literatura de Jules Verne forma parte del socialismo romántico y del positivismo (sobre todo en la primera etapa de su obra), por lo que, con ella, se demuestra que se encuentra dentro de la línea de la divulgación científica. Según Pérez (2008):

El socialismo romántico consiste en que, por su énfasis en la ciencia y la industria como elementos que habrían de guiar al hombre hacia un porvenir de felicidad y armonía, dentro de un mayor progreso material y moral; ello supondría la configuración de una sociedad más feliz y adecuada al hombre del mañana. Por otra parte, el positivismo lleva consigo una nueva visión del mundo y una nueva manera de actuar en todos los campos de la actividad humana. (p. 12)

La obra de Jules Verne reúne una crónica de la travesía o de la búsqueda mediante el uso de la ciencia y de la idea del progreso, lo

que se explicaba anteriormente como parte del socialismo romántico. Los personajes de Verne son motivados por el descubrimiento y el uso de la ciencia como parte de la historia cuyo eje central es el hombre. La verdadera importancia radica en el progreso por el hombre y las máquinas como sus ayudantes.

Verne pertenece a la progenie de la burguesía progresista: su obra destaca que nada puede escapar al hombre, que el mundo, hasta el más lejano, es como un objeto en su mano y que la propiedad, al fin y al cabo, es sólo un momento dialéctico en el dominio general de la naturaleza. (Barthes, 2011, p. 84)

Los Viajes Extraordinarios son el conjunto de las obras escritas por Jules Verne que pueden ser consideradas dentro de la literatura infantil y juvenil, la ciencia ficción, o bien, literatura de divulgación científica. La clasificación o definición literaria es a partir de las perspectivas con las que se quiera analizar alguna de sus obras. Según Pérez (2008):

Muchos especialistas de su obra han coincidido en dividir Los Viajes Extraordinarios en dos etapas. La primera entre 1862 y 1879 en donde las máquinas que aparecen en esta parte [sic], no amenazan al hombre ni a la Naturaleza. Son artefactos “inocentes” muy semejantes a los que diseñaba Leonardo Da Vinci, que muchas veces forman parte del paisaje confundiéndose en él. Las máquinas emulan a la Naturaleza y la perfeccionan, es un canto al progreso y al futuro de felicidad del ser humano, las obras que aparecen aquí son las que le dieron más fama universal: *La vuelta al mundo en ochenta días*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Viaje al centro de la Tierra*, *De la Tierra a la Luna* y *La isla misteriosa*. (pp. 14-15)

¿Por qué el conjunto de las obras de Jules Verne se titularía *Los Viajes Extraordinarios*? Se comenzará a definir qué es un Viaje extraordinario. Los viajes extraordinarios trascienden de un tiempo y de un espacio, es decir, dentro de estos viajes, se encuentran los motivos o los fines a los que se quiere llegar. Estos objetivos, tienen que ver con la demostración o aplicación científica que motiva el inicio de los viajes.

Además, los viajes de Jules Verne son circulares, inician en el mismo punto en el que terminan. Dentro de la narrativa de Jules Verne se cumplen los principios de las ciencias exactas, pero contienen a la vez, un equilibrio con criaturas que no pertenecen a una realidad fáctica, pero sí, a la realidad ficcional.

Según Serres, es un viaje ordinario en el espacio (terrestre, aéreo, marítimo, cósmico) o en el tiempo (pasado, presente, porvenir: Ayer y Mañana), un recorrido de tal punto dado a tal otro deseado; en segundo lugar, es un viaje enciclopédico: la Odisea es circular, recorre el ciclo de la sabiduría; por último, es un viaje iniciático en el mismo sentido que el periplo de Ulises, el Éxodo del pueblo hebreo o el itinerario de Dante. (Pere, 1988, s.p.)

Por otro lado, la fascinación hacia las máquinas como idea de progreso, es una consecuencia de la Revolución Industrial que se vivía en la época del escritor. Si bien, la Revolución Industrial fue un parteaguas para la demostración de la ciencia por medio de gigantes de metal, dentro de sus obras, son esas máquinas las que se convierten en el medio de transporte de sus héroes. Y a su vez, se van desarrollando las crónicas de la travesía dirigidas al futuro.

Es en *Veinte mil leguas de viaje submarino* donde el viaje es realizado a través del *Nautilus*, un submarino que utilizaba electricidad como fuente de energía, y por ende, ya sea para desplazarse o para otros artefactos pertenecientes al submarino y que también son adelantados para su época. El submarino resulta ser un gigante mecánico del mar.

En *La vuelta al mundo en ochenta días*, Fogg recorre el mundo con diversos medios de transporte, sin embargo, el ferrocarril, a pesar de pertenecer a la época, representa la gran máquina de la modernidad y del progreso.

[...] Alain Verjat investiga la máquina de viajar imaginada por nuestro autor: máquinas prodigiosas, pero también verosímiles, de acuerdo

con los experimentos realizados en su época. Las máquinas tienen una función en la obra: descubrir nuevas realidades, espectáculos desconocidos... pero también anuncian que el deseo de progreso técnico tendrá su fin. La máquina tiene una función simbólica y una magia que, si se interpreta correctamente, muestra que el autor veía cómo la máquina permite un progreso técnico, pero no un progreso moral, lo que permite constatar la dimensión metafísica que el escritor imprime a sus obras[...]. (Giné, 2016, p. 529)

Las máquinas son el medio por el que los personajes, se desplazan hacia la aventura, pero no facilitan a los personajes a ser transformados de ninguna manera (llámese moral, de carácter o física). El descubrimiento de las nuevas realidades a través de las máquinas o de los gigantes de acero, forma parte de la intención de la aventura.

Phileas Fogg posee la personalidad típica de los británicos, pues es tranquilo y parece que en la mayoría de las situaciones no pierde el control de sí mismo, representa a su vez, la ya gastada idea en la literatura de la civilización y la barbarie. Phileas Fogg es el hombre civilizado que recorre su aventura en Estados Unidos, el país cuya barbarie se representa a través de las diversas situaciones “salvajes” desde los personajes hasta el ambiente que se describe en *La vuelta al mundo en ochenta días*, sin embargo, la verdadera apuesta está en el país norteamericano. Es importante el lugar donde aparece el ferrocarril, pues no es en Europa (cumbre de la Revolución Industrial) sino que, aparece en Estados Unidos de América, justo en el momento de máxima tensión de la narración ya que el tiempo de la apuesta está por agotarse.

Estados Unidos es un país en el que la aventura los acecha por encontrarse en medio de un valle de indios que son los bandidos, lo que nos remonta a los *cowboys*. Y Phileas Fogg se emociona con la idea de encontrarse dentro de los enfrentamientos entre indios y *cowboys*. Además, Estados Unidos junto a los otros países que

recorren, se ven afectados por la idea de las geografías y de las culturas desconocidas.

Por lo tanto, las geografías desconocidas terminan siendo uno de los elementos importantes para las búsquedas y exploraciones, en ellos no sólo se describe simplemente como un lugar, sino también, se consideran las características y personajes o sujetos que se encuentran dentro de dichas geografías.

«*La vuelta...*» es una de sus más ingeniosas historias incluida su propia idea extraída presumiblemente de un cuento de Poe y de un anuncio que ve cierto día en un periódico. Es el final de la novela y su solución la que la hacen una historia digna de ejemplo, punto que Phileas Fogg, el personaje principal va viajando alrededor del mundo, permitiendo de paso que el lector conozca las interioridades y características de los pueblos y lugares por donde pasa. (Pérez, 2008, p. 14)

Los Viajes Extraordinarios son una colección cuyas características literarias prevalecen a pesar de las diferentes etapas de Jules Verne. Un viaje extraordinario se establece junto con la maravilla y el asombro, en donde lo imposible se hace posible y se desarrolla por medio de la travesía y el recorrido para conseguir alguna especie de beneficio.

Los Viajes Extraordinarios no son más que novelas científicas cuya trama está basada en teorías científicas, enigmas científicos, y soluciones científicas. En general, el hilo argumental es un razonamiento científico: una hipótesis inicial que se habrá de demostrar a lo largo de la experiencia que es el relato en sí. (Pérez, 2008, p. 13)

La aventura es la base de la escritura de Jules Verne, la idea de encontrar mundos más allá de la imaginación facilita que sea esa aventura la que estimule a crear los mundos posibles que Leibniz ha planteado. Los niños son aquellos que parecen ser más atraídos hacia

la aventura, o bien, lo desconocido; pues son ellos quienes no se detienen ante cualquier temor o prejuicio por la adrenalina de conocer lo desconocido, y es Barthes quien, a través de la imaginación del viaje, relaciona a la puerilidad de la humanidad, sin importar de esta manera, la edad real del hombre:

La imaginación del viaje corresponde en Verne a una exploración de lo cerrado; la coincidencia de Verne con la infancia no proviene de una mística banal por la aventura, sino de una felicidad común por lo finito, que puede encontrarse en la pasión infantil para las cabañas y las tiendas de campaña: el sueño existencial de la infancia y de Verne consiste en amurallarse e instalarse. (Barthes, 2011, pp. 83-84)

¿Pero qué tanto se le podría considerar a la escritura de Jules Verne, literatura infantil? Es posible que esta idea haya sido una de las causas por las que Jules Verne, junto con la de la ciencia ficción, haya sido minorizado por la crítica. En la narrativa de Verne, todo tiene un inicio y un límite, partiendo de la idea de lo finito o delimitado. No se presenta la idea de una eternidad o de la negación del tiempo y del lugar, al contrario, realiza ese juego de complementarios a los que se es inherente.

El inicio de los viajes ocurre a partir de un deseo o anhelo partiendo de la idea del descubrimiento o de la exploración, de conocer lo desconocido y de la relación entre la imaginación y lo observado o existente.

La imaginación del viaje y la literatura de viaje ha permanecido incluso desde antes de la llegada de Verne al mundo, no obstante, su obra es una poética del viaje. Pues es el viaje el que protagoniza todas las obras literarias de Jules Verne.

Por otro lado, no se puede dejar atrás a la ciencia ficción que ha prevalecido desde antes que naciera Verne, como en las otras clasificaciones de la literatura de la que puede formar parte Verne.

La ciencia ficción a la que pertenece el autor es otra forma de literatura que también está relacionada con la literatura de divulgación científica, pues ambas se sujetan a la ciencia. La ciencia ficción forma parte de una línea de narraciones no realistas que no se limita a las criaturas artificiales, los viajes extraordinarios o las utopías. (Novell, 2008, p. 27)

Como su nombre lo indica, la ciencia ficción está sometida a obedecer no sólo a la metodología de la ciencia, sino que también, a la de la literatura, lo que a su vez demuestra que dos sistemas diferentes pueden convivir más allá de conjeturas y reconocerlas como una copia de una realidad extraliteraria. Según Novell (2008):

La ciencia ficción posee una naturaleza conjetural y extrapolativa: su tipo de actividad mimética se podría llamar conjetural en tanto que es una copia, una imitación que parte de una realidad empírica (el original a copiar) y la extrapola hacia el futuro o especula sobre ella en sus condiciones actuales. Imita la realidad pero la extiende y dilata, de manera que es siempre reconocible como tal pero nunca es igual a su modelo. (p. 144)

Después del positivismo al que pertenecía la obra literaria de Jules Verne, continuó una segunda etapa en la que dejó de lado la esperanza en la ciencia y sus ideales (ya no se integran a las características del positivismo científico), por otro lado, el desarrollo del capitalismo y sus determinantes son las que ocasionan este cambio en la escritura y estilo del escritor francés.

La segunda parte de la obra de Jules Verne se inaugura con Los quinientos millones de la Begún, la escritura de Verne ya no resulta ser tan positivista como en la primera etapa, se torna más pesimista. En ella se refleja la formación de los regímenes imperiales, la carrera por las colonias, la fusión del capital industrial con el financiero y la consiguiente formación de los grandes monopolios [...] Todo este pesimismo que Verne siente por la realidad de ese progreso del que

tanto esperaba, le llevará a adoptar una postura individualista y libertaria. (Pérez, 2008, pp. 14-15)

Esta nueva etapa nos permitió vislumbrar una cosmovisión modificada del escritor tan diferente pero que se ve retratada la realidad en la que formaba parte y no podía simplemente abstraerse de esa situación.

1.2 Jules Verne y su *Vuelta al mundo en ochenta días*

Verne posee un sinfín de obras literarias que son maravillosas en sí mismas. En ellas, se muestra la magnitud de la naturaleza contrariada por el hombre. Es en *Viaje al centro de la Tierra* donde los elementos de la imaginación se van convirtiendo con más valor, puesto que son necesarios para comprender a las criaturas y situaciones que se presentan dentro del texto; y así el peligro se asoma muchas veces donde esas criaturas inexistentes en un mundo referencial son el medio oponente de los personajes que se traslada al lector.

Por otro lado, tanto la escritura como la recepción de Verne tienen una finalidad pedagógica más allá de la imaginativa y más adelante, conoce a Hetzel, “un editor ideológico que cree en la educación y la ciencia como motores del progreso” (UNED, 2012). Esta colaboración, cuyo interés común le permite ser publicado y novelar a la ciencia.

La escritura de Jules Verne apuesta por la aventura al igual que Phileas Fogg. La aventura de Phileas Fogg está sujeta al cumplimiento del tiempo. La novela consiste en el viaje determinado por el tiempo, acompañado de un personaje que ha sabido dominarlo a través de la puntualidad y cálculo del mismo. Es el hombre manipulando el tiempo, como pequeños dioses que controlan hasta lo inimaginable.

Más allá de los innumerables recursos de la ciencia, Verne inventó un excelente medio novelesco para que esta apropiación del mundo resultara deslumbrante: interactuar el espacio y el tiempo, conjugar

incesantemente. Ambas categorías arriesgarlas, a una misma jugada de dados o a un mismo movimiento de cabeza y siempre tener éxito. Las mismas peripecias se encargan de imprimir al mundo una especie de estado clásico, de alejar el cierre luego de aproximarlos, de jugar alegremente con las instancias cósmicas y de probar maliciosamente el poder del hombre sobre los espacios y los horarios. (Barthes, 2011, pp. 84-85)

El tiempo de la narración parece dar un giro inesperado al final. Dado que utiliza el cambio de horario de los meridianos. Durante el desarrollo de la historia, la narración y el tiempo van de la mano obedeciendo de esta manera, la idea de un desenlace que al lector no le agradaría.

A lo largo de la novela, se va preparando al lector para cierto final, no obstante, el final resulta completamente diferente a lo que esperaba. El efecto que produce la narración al lector es una sensación de desesperanza, desilusión y una decepción terrible puesto que Phileas Fogg no cumple su misión, no recorrió el mundo en el plazo acordado. El narrador es el que permite que este engaño al lector funcione, de no ser por él, no se daría el giro en el que el personaje por un ajuste de tiempo y cambio de meridianos resulta triunfante, aunque él creyera lo contrario. Es su fiel ayudante quien lo saca del error a tiempo para reclamar su victoria.

En la historia literaria se han planteado comentarios extratextuales sobre la falta de personajes femeninos y la poca ausencia de los temas del amor en sus obras literarias, por lo que se quiere evitar pasar por la teoría poco probada de la homosexualidad de Jules Verne; sobre todo porque es aquella idea que interpone prejuicios dentro de la lectura del autor y, porque simplemente se quiere plantear la idea de que existen mejores aventuras en el universo que las que involucren al amor. No obstante, en *La vuelta al mundo en ochenta días*, presenta la excepción a la mayoría de los casos, pues aquí sí aparece un rescate. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que

lo más importante es la aventura y la ciencia dentro de sus obras literarias de ciencia ficción, lo cual significa que los avances científicos y el descubrimiento del mundo, desde el otro enfoque, son más interesantes que la típica historia de amor y el rescate de la doncella.

En el ámbito de la ciencia, los sentimientos no son considerados relevantes, ya que son subjetivos y la ciencia busca la objetividad para el beneficio común. Por lo tanto, la falta de representación de las mujeres y de temas como el amor o las relaciones sentimentales no es significativa. Esta ausencia se justifica en la perspectiva de Verne, quien ve la ciencia como el camino hacia el progreso.

1.3 *Julio Cortázar y su escritura*

El escritor es otro mientras escribe, es un hombre atrapado por una historia que contar, con la necesidad de exorcizar su alma a través del texto (Gallego, 2011, p. 30).

La escritura es un ejercicio de reflexión, de crítica y de comunicación, sobre todo es un proceso creativo, a través de la escritura los hechos se vuelven más concretos, esto quiere decir, que perduran porque no se subyace solamente al mundo de las ideas y de la oralidad.

Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor. (Barthes, 1999, pp. 13-14)

Julio Cortázar nació en Bruselas en 1914, fue escritor, profesor, crítico literario, traductor y guionista. Formó parte del Tribunal Internacional Russell en donde defendía los derechos humanos. De manera general, sus obras se reconocen por su alto nivel de intelectualidad, la forma en la que las emociones son retratadas en sus obras. Sus influencias

fueron Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Jules Verne, Jean- Paul Sartre, James Joyce, José Lezama Lima, Ambrose Bierce, André Gide y Mallarmé, eso sin mencionar a aquellos que formaron parte de su vida cotidiana como los integrantes de la música de Jazz, los luchadores de box, etcétera.

Cortázar, cuya identidad está fundada en una dualidad entre Argentina y Francia, prevalece con las dos nacionalidades como si fuese dos hombres, o bien, un hombre con dos historias. Un hombre escindido o fragmentado como la mayoría de sus textos. La obra de Julio Cortázar es basta y consta de cuentos, novelas, ensayos, uno que otro poema, discursos dentro de organizaciones civiles y políticas. “El escritor argentino se concentra en develar una realidad más profunda, una realidad que «cuestiona, tanto desde el punto de vista lógico, como del ilógico»” (Ajuria, 2005, p. 127).

Lo que significa que este autor va más allá de una realidad basada en lo lúdico, pues en su escritura se puede encontrar dicha dualidad identitaria y más aspectos autobiográficos que son inherentes en su narrativa, pero no significa que realmente sean tan fundamentales para su obra. “Importa más, pues, conocer la relación de las obras entre sí, que la de los autores[...].” (Tacca, 1968, p. 134).

La escritura de Cortázar es amplia y variada, consta de semejanzas que se encuentran en la mayoría de su obra, a lo que se conoce como estilo. Es importante resaltar que Cortázar relaciona casi todas sus obras literarias, por ejemplo, une a *Rayuela* con *62/ Modelo para armar* por medio de un capítulo; de la misma manera, en el caso de *La vuelta al día en ochenta mundos*, involucra a los cronopios³, a la *Rayuel-o-matic*, a los personajes de *62 modelo para armar*, a las

³ Los cronopios son personajes que se encuentran a lo largo de las obras literarias de Julio Cortázar, tales como *Historias de Famas y Cronopios*, *La Vuelta al día en ochenta mundos*, etcétera; y adoptan a la ironía como una de sus características. En ocasiones representan al niño, loco, genio, imaginador y al curioso.

famas, etcétera. El conjunto de su obra se vuelve un universo atraído por leyes físicas entre sí.

Por estilo literario, entiendo toda forma escrita *individual con intención literaria*, es decir, el estilo de un autor, o mejor, de una obra literaria aislada. Dicho de otro modo, de un texto o de una parte aislable del texto. (Rifaterre, 1989, p. 90)

Uno de los elementos que forman parte del estilo de Cortázar, es la fragmentación dentro de su literatura como recurso para que el lector realice una lectura según sea su expectativa, o bien, su horizonte de expectativa (como dirían los teóricos de la recepción). Según Yurkievich (1980):

Como parte de esta fragmentación y escisión, se encuentran la mayoría de sus obras, sin embargo, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Rayuela* son acogidas al módulo del collage o ensamblaje multívoco de componentes de las más diversa proveniencia, coextensivos e irradiación recíproca, que se interpenetran integrándose sin perder su alteridad. (p. 464)

Y para Ullman (1978: 77): “El estilo no determina al escritor, el estilo sí puede cambiar”. Permite que se pueda vislumbrar el camino y la evolución que recorre durante el proceso de escritura. Lo interesante en Cortázar es que resultan más evidentes sus lecturas y el hombre como tema de sus obras literarias, no obstante, eso no impide que se alejen de su misma historia biográfica. La presencia de Cortázar como narrador evidentemente no significa que sea el Cortázar autor, o bien, el escritor. Esta situación es parecida a otros escritores latinoamericanos que crean a un personaje o narrador cuyo nombre es el mismo del escritor.

Detrás de la obra literaria no está todo el hombre, sino sólo una parte de él. Aquella que posee la magia (si se prefiere: *el oficio*) del quehacer artístico. Como no está toda su experiencia, sino sólo aquella que le interesa, ni está toda la realidad, sino un sector estrecho y recortado (aun en la obra más “realista”). En la obra

literaria no está pues el hombre, sino, a lo sumo, el homo scriptor. Artista y hombre no se identifican nunca totalmente. (Tacca, 1968, pp. 131-132)

Finalmente, el artista un creador. . Es imposible que el escritor se pueda alejar de ambas situaciones, así como el lector tampoco puede huir de las suyas. La condición social influye en ambos como un griego que no podía escapar de su destino.

El artista creador está, desde luego, como todos los hombres, inserto en un orden cuyo contexto se llama condición social, situación económica, conciencia de clase, integración de clase, integración racial, religiosa, política, educativa. Pero el artista está inserto además en *otro* orden, cuyo contexto son las obras de arte, todas las obras de arte, las de sus predecesores y las de sus contemporáneos, y cuya ignorancia no hará menos que arrojarlo al margen de la corriente. (Tacca, 1968, p. 134)

Sin embargo, cada texto es diferente. En Cortázar se puede encontrar lo lúdico de la literatura, lo fantástico, lo cartográfico, lo fragmentario, lo grotesco, extraliterario, la imaginación, etcétera. Según Ullman (1978):

El escritor puede o no estar condicionado a diferentes factores o elementos de su sociedad, por lo tanto, la imaginación del escritor también se encuentra condicionada por estos factores personales: sus experiencias, lecturas, entorno, círculo de amistades y conocimientos. (p. 77)

La obra de Cortázar es vasta y complementaria, no hay hilos sueltos, aunque sean cuentos o ensayos. Su obra como parte de un mundo, tiene propósitos que cumplir, sobre todo con el lector.

[...] el escritor argentino se dedica a explorar el mundo en el cual se desarrolla el hombre a través de métodos poco convencionales como lo son el sueño, los juegos lingüísticos y el surrealismo. El propósito es tratar de borrar los límites del conocimiento impuestos por la

filosofía y la ciencia, para permitir al ser humano una percepción más completa del mundo y sus elementos más escondidos con una innovadora propuesta metafísica. Ya no es sólo permitir dejarse llevar por el extrañamiento y calificar el relato como fantástico, como algo inexplicable, sino aceptar y creer que el propio hecho extraordinario es parte de la realidad. (Ajuria, 2005, p. 99)

Lo fantástico en Julio Cortázar es conocido corrientemente, como dijo Todorov en la *Introducción de lo fantástico*, como un género literario y es uno de los elementos principales en la obra literaria del autor. Lo fantástico en su literatura no se puede desprender. Todorov afirma que, para que una obra literaria sea fantástica tiene que cumplir tres condiciones y dejar a un lado la idea de lo sobrenatural como un elemento que es meramente de la literatura fantástica, por lo que Todorov (1981) dice que:

- 1) Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.
- 2) Esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.
- 3) Es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. (p. 24)

Entonces lo fantástico en Cortázar va más allá de lo sobrenatural. Lo fantástico cumple con otra realidad, otro mundo imaginario, pues la literatura no se basa en la realidad, sino en la literatura, como menciona Todorov, pero se apoya de ella. “Lo realiza con múltiples prismas, enfoques, técnicas y temas se ofrece, en conjunto, una

visión profunda del entorno, su reverso irracional, absurdo y fantástico” (Pérez, 2010, p. 33). Este reverso irracional del que hablan Soledad Pérez y Abadín Barro, es interesante porque se trata de lo que se encuentra del otro lado. Mientras que para una parte resulta racional, para la otra, para lo desconocido resulta irracional y viceversa, se trata de juegos de percepciones que finalmente conectan la lógica de lo irracional en Cortázar, no hay que olvidar a la ya mencionada, intención del autor.

Las reflexiones de Julio Cortázar sobre la realidad y lo fantástico, formuladas en algunos ensayos de su libro *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), permiten a los críticos buscar una justificación a la creación de los cuentos fantásticos del escritor argentino. El común acuerdo de la mayoría de ellos radica en que Cortázar trata de buscar nuevas formas de entender el mundo a través de procesos mentales poco convencionales. (Ajuria, 2005, p. 98)

Son estos procesos mentales pocos convencionales los que distinguen al autor de entre los demás, tampoco hay que olvidar que se insertan de la misma manera, teorías literarias dentro de los textos literarios del franco-argentino.

Cortázar es un escritor que cuestiona, cuestiona a una realidad mediante sus obras literarias, mediante los textos que son y no son ficcionales. “[...] lo que sus relatos tratan de demostrar es que la realidad del ser humano no es la realidad absoluta, y que, una vez descubierta esta realidad en su totalidad, no es estática” (Ajuria, 2005, p. 100).

Uno pensaría, ¿qué es la fantasía para Cortázar? La fantasía en Cortázar es un recurso para hacer una diferencia y más allá de elementos sobrenaturales que delimiten de manera superficial a su obra. Lo fantástico en Cortázar se desarrolla en casi todas sus obras, sin embargo, existen otro tipo de elementos.

La obra de Cortázar, especialmente la cuentística, está invadida de fantasía; sin embargo, ésta se presenta con una gran cantidad de matices, al extremo que muchos de sus cuentos más célebres son aún cuestionados en cuanto al “nivel” o manera en que esta cualidad se manifiesta en ellos. (Carrillo, 2006, p. 31)

La estructura que algunos cuentos de Cortázar presentan, tienden a tener forma del infinito, o bien, a la cinta de Moebius. Los cuentos se desarrollan mediante dos polos, dos historias o bien, dos universos paralelos. Según Gallego (2011):

Dentro de varios cuentos de Cortázar («Continuidad en los parques», «La isla a medio día», «La noche boca arriba» y «lejana») encuentra elementos estructurales y características que se relacionan con la cinta de Moebius. La cinta une, o bien, relaciona a la realidad y a la ficción, es decir, se muestra un vínculo entre los relatos y la figura geométrica; y de esta manera, se revela la forma en que lo fantástico en el otro plano que será el reverso. (p. 56)

Por lo tanto, se da un momento en el que el lector es consciente de que los planos confluyen (es decir, se juntan) y forman uno solo.

Por otro lado, “si la producción cuentística de Cortázar evoluciona desde la fantasía evasiva hacia una gradual inmersión en la realidad, ninguna de sus etapas se muestra ajena a un compromiso entendido en sentido amplio, como responsabilidad ante cualquier problema humano, trivial o cotidiano y trascendente” (Pérez, 2010:32).

De la misma manera en que muchos olvidan que los escritores presentan compromisos dirigidos hacia la sociedad, olvidan la responsabilidad que los lleva a esos compromisos e intentar modificar algún problema humano y social. Esta responsabilidad y compromiso van de la mano con la intención del artista, puesto que se entrelazan como elementos internos de las obras de arte y que no se someten a la superficialidad de cualquier tema, pero que se encuentra dentro del mensaje.

Por medio de la cinta de Moebius, Alejandro Gallego (2011) pudo percibir el juego de la realidad y de lo fantástico como uno mismo y que, además, tiende a provocar una duda respecto a lo que parece ser y lo que es. Muestra también las dos realidades inmersas en una, no sólo es el infinito (símbolo del infinito), es un elemento de composición dentro de los cuentos de Cortázar.

Otro modo de revisar los textos de Cortázar es por medio del uso de la cartografía como un estudio literario, es decir, el estudio que forma parte de las obras literarias: “El uso de la cartografía como categoría de análisis literario se redujo durante mucho tiempo fundamentalmente al estudio de los relatos de viajes que tuvieron su apogeo a raíz del descubrimiento de América” (Carrillo, 2006, p. 30). En el caso de Cortázar utiliza a las ciudades de Buenos Aires y París como elementos cartográficos.

La cuentística cortazariana, más abundante aún que su obra novelística, es rica en acontecimientos que se desenvuelven en territorios citadinos muy bien definidos. Buenos Aires, ciudad temática dentro de su obra, y París, capital europea en la que Cortázar vivió la mayor parte de su vida, e incluso Montevideo, se convierten en raíz y asunto de algunos de sus cuentos más célebres. (Carrillo, 2006, p. 30)

Este es el caso de *Rayuela*, como una novela en la que existen cuatro personajes paralelos en ambos países, pero que se encuentran unidos a pesar de la distancia. La construcción de estos personajes aporta significativamente a la estructura de la novela:

Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado, haciendo lo que otros hacen y viendo lo que otros ven. Sé que salías de un café de la rue du Cherche-Midi y que nos hablamos. Esa tarde todo anduvo mal porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las

cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que ya no recuerdo. (Cortázar, 2013, p. 19)

La cita anterior, hace referencia a París con Oliveira y La Maga, mientras que, del otro lado de la novela, así como del mundo, en Argentina se encuentran Traveler y Talita: “Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia” (Cortázar, 2013, p. 241). Como se puede observar, el punto de unión es Argentina, país de origen de ambos, pero que para Oliveira dejó de ser su hogar. En ambas partes de la novela, París y Argentina son representados por diferentes personajes y situaciones, son recreadas dentro de la novela para ser resignificadas por el lector. Pero *Rayuela* no es solamente el ejemplo de estas cartografías presentes, así como “Ómibus”:

Las ciudades representadas en la literatura como elementos cartográficos no solamente dependen de la situación geográfica del lugar, sino también de la sociedad que lo habita como ocurre en “Ómnibus”. “Ómnibus” se consolida como relato en el que se ordena el andar a través del desplazamiento del autobús por una ruta preestablecida. Sin embargo, el recorrido, al mismo tiempo que se realiza, construye una época precisa, de una ciudad concreta con unos habitantes específicos que reaccionan ante hechos y espacios, y que se van modelando con el desarrollo argumental. (Carrillo, 2006, p. 32)

1.4 Julio Cortázar y *La vuelta al día en ochenta mundos*

La vuelta al día en ochenta mundos es un conjunto de diferentes textos literarios y no literarios que conforma el pensamiento de Julio Cortázar, su crítica, gustos, referencias personales y literarias (lo que ha leído y de su conocimiento) e incluso existe una intertextualidad de todas sus obras (cuentos, novela, ensayos no literarios y los que sí lo son,

etcétera). El desarrollo de estos textos se presenta de diferentes maneras.

Es evidente el juego de palabras que realiza Cortázar con ambas obras literarias: la de Jules Verne (*La vuelta al mundo en ochenta días*) y la de Julio Cortázar (*La vuelta al día en ochenta mundos*). Sin embargo, es sólo el inicio de lo que la obra es, una invención que transforma y maravilla. Un viaje hacia la imaginación y hacia lo único. Al inicio de la obra aparece una especie de “prefacio” o “introducción” en donde se encuentra un guiño o un halago hacia Jules Verne: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg, Esq.” (Cortázar, 2013, p. 07).

El título del libro se lo debe a la relación que hizo entre Verne y Lester Young. Es una evocación hacia “la saga planetaria” de Phileas Fogg. ¿Y por qué no? a la invención. Es esta invención la que une a la literatura con el jazz, es ese punto en común donde también se encuentran Verne y Cortázar: “Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de *Three Little Words*, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa” (Cortázar, 2013, p. 7).

No obstante, el jazz, el box, así como otras artes, peculiaridades y cotidianidades son para Cortázar el medio para crear invenciones fuera de lo ordinario, o bien, para hacer lo cotidiano en maravilla.

Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palíndromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos

hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera. (Cortázar, 2013, p. 7)

Anteriormente, en la cita se observa la unión del jazz con la literatura como parte de la fuerza creadora de un texto literario, la cual es importante para Cortázar ya que se trata de la unión de dos gustos particulares del autor (el jazz y la literatura) y que se entretajan para lograr formas diferentes de la literatura. Abandonar “lo idéntico”, es decir, lo de siempre en un ir y venir; movilidad dentro de la literatura como el jazz. Entonces, *La vuelta al día en ochenta mundos* se entretaje con la casi homónima obra de Jules Verne mediante “los mismos hilos y colores” para encontrar otra manera de interpretar.

Las ciudades representadas en la literatura como elementos cartográficos no solamente dependen de la situación geográfica del lugar, sino también de la sociedad que lo habita como ocurre en “Ómnibus”. “Ómnibus” se consolida como relato en el que se ordena el andar a través del desplazamiento del autobús por una ruta preestablecida. Sin embargo, el recorrido, al mismo tiempo que se realiza, construye una época precisa, de una ciudad concreta con unos habitantes específicos que reaccionan ante hechos y espacios, y que se van modelando con el desarrollo argumental. (Cortázar, 2013, p. 1)

No se puede evitar mencionar que *La vuelta al día en ochenta mundos*, tiene muchas metáforas y eufemismos que forman parte del estilo del autor:

Todo lo que sigue participa lo más posible (no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables. (Cortázar, 2013, p. 7)

Lo dicho anteriormente, funciona como una analogía para poder entender el proceso creativo de Cortázar como una mente dinámica en

la que el escritor no puede desprenderse de sí mismo (conocimiento, experiencias personales y lectoras, así como el mundo de ideas al que pertenece. Dentro de lo mencionado, ideas en contra de lo que la seriedad representa en la literatura (ya sean críticos o todo aquél que pertenece en la Academia), una seriedad literaria que no hace más que negar y reprimir a la invención y aventura literarias.

Dentro de *La vuelta al día en ochenta mundos*, aparece un sinfín de cita, pero ¿cuál es la intención respecto a estas citas? Cada cita se encuentra en el lugar adecuado para justificar o ejemplificar lo que está diciendo, también a manera lúdica, pues una cita no sólo es un fragmento de otro texto, sino también una parte de otro mundo o contexto literario y extraliterario que pertenece a la realidad y no sólo a un texto) que formará parte de la literatura y se comprueba con lo siguiente:

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán. Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: «Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso». (Cortázar, 2013, p. 9)

En la cita anterior, también se puede notar que queda perfecta con la descripción de este libro almanaque. La construcción por medio de parches, como un sistema de puntos de vista narrativos que le ayudan a conformar una obra completa, no una obra normal, no una serie de textos literarios, diferente y que alude a lo lúdico en los textos y que estos tengan vida, donde el círculo de la simultaneidad es pensar en los mundos paralelos donde todo puede pasar y se halla lo inimaginable. “Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes” (Cortázar, 2013, p. 9).

La advertencia referida a las citas resulta conveniente ya que son esas citas las que no se encuentran fuera de lugar, es decir, fueron colocadas por un motivo y en muchas ocasiones, sirven para ubicar a los cronopios de Cortázar, así como para ejemplificar párrafos que podrían aparentar ser sin sentido dentro de las páginas de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

“Verano en las colinas” es un artículo donde se puede leer la situación de la literatura latinoamericana y la de sus escritores. Es importante considerar que la literatura latinoamericana siempre ha estado en una eterna comparación con la literatura europea debido a los movimientos que han surgido en el mundo.

Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad* de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad. La suma de naturalidad y de humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería; Graves y Beaujoir escriben sus memorias el mismísimo día que se les antoja, sin que ni a ellos ni a los lectores les parezca nada excepcional. Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memorias

vicarias, asomándonos a lo Frégoli desde nuestras novelas. (Cortázar, 2013, p. 13)

Para la visión de Cortázar, la literatura latinoamericana aún no está en un desarrollo calificable y en gran parte se debe a la falta de naturalidad de los escritores, al limitar otras literaturas y no fijarse en lo propio del continente. Es cierto que la literatura es universal, sin embargo, no se puede alejar tampoco del territorio en el que fue escrito o donde nació cada escritor. Otra razón por la que no hay naturalidad es la ausencia de humor, dado que en la mayoría de los textos abunda la seriedad, y esto ocasiona que no exista un dinamismo en la literatura latinoamericana, influida ya sea por otras literaturas, o bien, por críticos y ni mencionar la censura en todas sus modalidades. La “seriedad” más allá de ser relevante, es un defecto desde la visión de Cortázar, pues impide a la originalidad, el juego y el dinamismo que él veía como parte sustancial de la literatura.

La situación de los escritores latinoamericanos frente a la crítica literaria es mala, ya que el crítico latinoamericano se ha encargado de tapizar de prejuicios sobre estos escritores. Y uno de estos prejuicios, es el del escritor latinoamericano soberbio si éste publica memorias o algún texto autobiográfico: “[...] si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes” (Cortázar, 2013, p. 13).

El texto de “Verano en las colinas” aparece como un texto a modo de denuncia, sin embargo, nos permite entender la postura del autor frente a algunos problemas latinoamericanos. Y la seriedad literaria como personaje antagónico de una literatura más libre y divertida sin caer en peticiones o “reglas” absurdas:

Qué suerte excepcional la de ser un sudamericano y especialmente un argentino que no se cree obligado a escribir en serio, a ser serio, a sentarse ante la máquina con los zapatos lustrados y una sepulcral

noción de la gravedad-del-instante. Entre las frases que más amo premonitoriamente en la infancia figura la de un condiscipulo: «¡Qué risa, todos lloraban!» Nada más cómico que la seriedad encendida como valor previo, a toda literatura importante (otra noción infinitamente cómica cuando es presupuesta), esa seriedad del que escribe como quien va a un velorio por obligación o le da una friega a un cura. (Cortázar, 2013, p. 14)

Y no hay que olvidar tampoco las instrucciones que aparecen dentro de este conglomerado literario, por ejemplo: “Para hacer bailar a una muchacha en camisa” o “Manera sencillísima de destruir una ciudad”. Esta segunda instrucción que tiene elementos cómicos cuya intención es generar al lector risa después de la atención que el lector presta a *La vuelta al mundo en ochenta días*:

Manera sencillísima de destruir una ciudad

Se espera, escondido en el pasto a que una gran nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario. (Cortázar, 2013, p. 11)

El siguiente texto que aparece en la obra literaria que se está estudiando, es el de “Julios en acción”, éste es importante mencionarlo debido a que es una evocación a los tocayos del autor, cuya relevancia radica en tener puntos de vista en común con Cortázar. La relación de los Julios que menciona tiene que ver con la ciencia de manera indiscutible. La ciencia se ha relacionado como “lo racional”, “lo lógico” porque su método de estudio se basa en la comprobación. Por otro lado, para la RAE (2001) “lo absurdo es contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido, un dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado” (p. 15). Es así como la ciencia y lo absurdo están relacionados como una dualidad.

Con cualquier texto de divulgación científica se recobra vivamente el sentimiento del absurdo, pero esta vez es un sentimiento al alcance de la mano, nacido de cosas tangibles o demostrables, casi consolador. Ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer. (Cortázar, 2013, p. 17)

Los dos últimos renglones de la cita anterior, demuestran la circularidad de los dos conceptos mencionados anteriormente. Los textos de divulgación científica son los que realmente representan a lo absurdo de la ciencia, al no utilizar la información de manera correcta. Desde este argumento, Cortázar establece que se convierte en absurdo porque hay que creer ciegamente, es más un establecimiento justificado a través de la ciencia. Como se mencionó en capítulos anteriores de este trabajo, el primer Julio relacionado con la ciencia y sus textos de divulgación, es Jules Verne.

Entonces queda definir qué es el sentimiento de lo absurdo. Pues bien, el sentimiento de lo absurdo tiene que ver con el sentimiento de no saber si creer o no creer, o que incluso, va más allá, aceptar una realidad que nos plantean como verdadera a través de estos textos de divulgación científica:

Mis eruditas lecturas del correo científico de *Le Monde* (sale los jueves) tienen además la ventaja de que en vez de sustraerme al absurdo me incitan a aceptarlo como el modo natural en que se nos da una realidad inconcebible. Y esto ya no es lo mismo que aceptar la realidad aunque se la crea absurda, sino sospechar en el absurdo un desafío que la física ha recogido sin que pueda saberse cómo y en qué va a terminar su loca carrera por el doble túnel del tele y del microscopio [...]. (Cortázar, 2013, p. 18)

Por otro lado, “Julios en acción” es un texto donde aparece nuevamente Jules Verne. Este autor francés fue un profeta para la ciencia y logró

un cambio dentro de ella porque creía en esta. De tal manera, y con un hombre de las letras, se marca una diferencia con la ciencia que no abunda en lo absurdo.

Jules Laforgue fue aquel que descubrió lo absurdo de seguir creyendo en los textos de divulgación científica cuando se encuentran más cerca de la ciencia al que después le sigue Jules Verne, qui en cambió los parámetros de la ciencia y que a su vez, jugó con ella para innovar dentro de la literatura. (Cortázar, 2013, p. 17)

La relación que Cortázar hace del poeta con un niño resalta la puerilidad con la que el poeta se desenvuelve. A un niño se le ve jugando, soñando e imaginando aventuras. El poeta juega cuando se encuentra creando.

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo* del carmín se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. (Cortázar, 2013, p. 21)

La creación es el juego del poeta. Cada juego tiene reglas y esas reglas hacen funcionar a la obra literaria y en ocasiones, lo hace funcionar como un ritual. “Este es precisamente el punto en el que vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan”. (Gadamer, 2009, p. 145)

Es en “Del sentimiento de no estar del todo” donde se hace presente: “¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?” (Cortázar, 2013, p. 21), “en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada” (Gadamer, 2009, p. 144). El poeta vincula al juego con el arte. El juego se adueña del jugador, así como la obra de arte se adueña del espectador. Gadamer (2009) explica que los mismos se plantean sus propias tareas cuando juegan al balón, y son tareas lúdicas, porque el

verdadero objetivo del juego no consiste en darles cumplimiento sino en la ordenación y configuración del movimiento del juego (p. 151).

Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta, y esa yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca. (Cortázar, 2013, p. 21)

“En el fragmento anterior, hay que destacar la relación entre el poeta, el criminal, el cronopio y humorista con un temperamento pueril unido a una genialidad que es comparable con estos cuatro personajes y que, además, abundan en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Existe una invitación al lector dentro de este apartado, en donde se cumple el ciclo de la vida de la obra literaria: el escritor escribe para ser leído y para que exista el texto. El lector comienza el juego de Cortázar cuando se adentra en su escritura. Invita a una búsqueda para encontrarse a sí mismos.

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por decolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruito sigue firme. (Cortázar, 2013, p. 21)

Más adelante, en el mismo texto, el autor hace una declaración sobre la búsqueda que se mencionó en renglones anteriores, la búsqueda literaria o intelectual de los lectores y de él como escritor.

Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido. Se reprocha a mis novelas —ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revolver cargado en la mesa de luz— una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. (Cortázar, 2013, p. 21)

Menciona en este fragmento, su experiencia como escritor y la búsqueda de la libertad literaria, así como la búsqueda intelectual de la novela. El autor juega en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Juega con el lenguaje, con la tradición literaria y sus críticos, con la escritura y el lector, con la Historia, con las instituciones, con las creencias y el conocimiento de los participantes en la obra, etcétera.

Por si algún aludido o temeroso de alusión incurriera en el justo reproche de que es muy cómodo citar sin dar nombres (en la Argentina ni siquiera se firman muchas supuestas críticas literarias), cumplo en indicar que las citas de este ensayo corresponden a pasajes de (por orden alfabético) Julio Cortázar, Mario E. Lancelotti, Eduardo Mallea y Dalmiro Sáenz, escogidos por la simple razón de que algunos de sus libros estaban al alcance la mano mientras iba escribiendo esto. (Cortázar, 2013, p. 95)

Como parte de esta ruptura, pensamiento antisistema que caracterizó a Julio Cortázar, considera que hay que cuestionar “lo conocido” o lo establecido como lo es en cierta forma el Realismo ingenuo.

El Realismo ingenuo se trata de aceptar que la realidad es lo que parece, pero el autor cree que todo esto se convierte en ingenuo porque le permite sobrevivir.

El hombre de nuestro tiempo cree fácilmente que su información filosófica e histórica lo salva del realismo ingenuo. En conferencias universitarias y en charlas de café llega a admitir que la realidad no es lo que parece, y está siempre dispuesto a reconocer que sus sentidos lo engañan y que su inteligencia le fabrica una visión tolerable pero incompleta del mundo. (Cortázar, 2013, pp. 21-22).

El hecho de que el realismo ingenuo le permita al hombre tener una visión tolerable e incompleta del mundo, impide que estos hombres sujetos a dicho realismo sean libres como lectores o como latinoamericanos; lo que resulta aún peor es la renuncia a la búsqueda de otra realidad, o bien, la compensación como si fuese alguna obra de arte.

Ese hombre es un ingenuo realista más que un realista ingenuo. Basta observar su comportamiento frente a lo excepcional, lo insólito; o lo reduce a fenómeno estético o poético («era algo realmente surrealista, te juro») o renuncia en seguida a indagar en la entrevisión que han podido darle un sueño, un acto fallido, una asociación verbal o casual fuera de lo común, una coincidencia turbadora, cualquiera de las instantáneas fracturas del continuo. Si se lo interroga, dirá que no cree del todo en la realidad cotidiana y que sólo la acepta pragmáticamente. (Cortázar, 2013, p. 22)

Sus cronopios son personajes que rompen ese Realismo ingenuo y todo lo que es conocido, son figuras extrañas, divertidas y se comportan en lo que parece ser un sin sentido. Un cronopio es igual a un niño, o bien, eso es lo que dice el texto. Los cronopios de Cortázar son inteligentes, curiosos y extrovertidos. Marcan la diferencia entre los demás. Basados en personajes de la vida de Cortázar que son importantes dentro de sus conocimientos y experiencias literarias, pero que se convierten en personajes fuera de lo común dentro de sus textos.

Hoy como un acuerdo de caballeros entre la circunstancia y los circunstanciados: tú no me sacas de mis costumbres, y yo no te ando escarbando con un palito. Pero ahora pasa que el hombre-niño no es un caballero sino un cronopio que no entiende bien el sistema de líneas de fuga gracias a las cuales se crea una perspectiva satisfactoria de esa circunstancia, o bien, como sucede en los *collages* mal resueltos, se siente en una escala diferente con respecto a la de la circunstancia, una hormiga que no cabe en un palacio o un

número cuatro en el que no caben más que tres o cinco unidades.
(Cortázar, 2013, p. 22)

Cortázar realiza nuevamente la mención sobre una escritura diferente a la aceptada y a la acostumbrada, esto porque se debe una innovación en la literatura y descartar la formalidad y la tradición en ella: “Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, para ese *paralaje verdadero*, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos” (Cortázar, 2013, p. 22).

Dentro del mismo capítulo, aparece el extrañamiento, dicho extrañamiento se ha hecho presente a lo largo de la historia y crítica literaria, sin embargo, es uno de los mayores recursos a los que un poeta recurre habitualmente. Más adelante en el texto se menciona a un adolescente, es un Cortázar adolescente que revive ese período en el que escribió poemas como todos los otros adolescentes. El inicio del proceso de un escritor y del cual, pocos se acercan ahí:

Adolescente, creí como tantos que mi continuo extrañamiento era el signo anunciador del poeta, y escribí los poemas que se escriben entonces y que siempre son más fáciles de escribir que la prosa a esa altura de la vida que repite en el individuo las fases de la literatura. Con los años descubrí que si todo poeta es un extrañado, no todo extrañado es poeta. (Cortázar, 2013, p. 24)

Los adolescentes se sienten poetas, sin embargo, en su cometido la mayoría falla ya que realmente no son poetas ni entienden el arte de serlo.

Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se discute la calidad) nace de que un extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de *challenge and response*; así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente (casi diría profesionalmente, sobre todo a partir de ese su madurez técnica); dicho de otra manera,

escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, por debajo de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. (Cortázar, 2013, pp. 23-24)

Por otro lado, Viktor Shklovski (2010) en “El arte como artificio” establece que el extrañamiento consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez (p.85), de tal manera que, “el arte es un medio de experimentar el devenir del objeto (p.84). El extrañamiento es utilizado como un recurso estilístico propio de la escritura de Cortázar, especialmente en sus cuentos fantásticos tales como “Lejana” y “La isla a medio día” en donde se ejemplifican mejor las palabras de Shklovski, afectando de tal manera, al lector. Por esta razón es tan importante mencionarlo, la influencia que este “sentimiento”, como lo llama Cortázar, parte de una crítica o motivación interna: “Dudo que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder” (Cortázar, 2013, p. 24).

Este sentimiento resulta una motivación tanto para el escritor como para el lector y provoca no sólo el inicio de una obra literaria, ya sea el inicio o durante el camino, debido a que el arte es la respuesta instrumental al extrañamiento, o así lo señala Cortázar: “[...] hay una respuesta instrumental, una actitud técnica frente a un objeto definido” (Cortázar, 2013, p. 24). Claramente es una condición natural del sujeto extrañado.

Es evidente a través de las diferentes críticas que el autor ha recibido por sus textos literarios tan “peculiares”; con sus diferentes técnicas de escritura literaria como la ironía, pero, sobre todo, el juego.

Los que me reprochan escribir novelas donde casi continuamente se ponen en duda lo que acaba de afirmarse o se afirma empecinadamente toda razón de duda, insisten en que lo más

aceptable de mi literatura son algunos cuentos donde se advierte una creación unívoca, sin miradas hacia atrás o paseítos hamletianos dentro de la escritura misma de lo narrado. A mí se me hace que está distinción taxativa entre dos maneras de escribir no se funda tanto en las razones o los logros del autor como en la comodidad que lee [...]. (Cortázar, 2013, p. 24-25)

La crítica literaria considera que la literatura sigue parámetros atribuidos como “clásicos”, y a la que llaman “literatura aceptable”. Pero a pesar de que la literatura cambia con el tiempo, olvidan que Cortázar no abandona su lado latinoamericano y que esa literatura clásica proviene de países europeos que no comprenden a Latinoamérica y por ser este continente “conquistado”, la atribuyen como literatura joven.

Lo que realiza Cortázar es una demostración aplicada en su literatura en donde el continente latinoamericano, es una región en la que también existe “literatura aceptable” y que los procedimientos no son realmente quienes garantizan la calidad de una obra literaria.

[...] Los partidarios de estos cuentos pasan por alto que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector. Se ha dicho que en mis relatos lo fantástico se desgaja de lo «real» o se inserta en ese brusco y casi siempre inesperado desajuste entre un satisfactorio horizonte razonable y la irrupción de lo insólito es lo que les da la eficacia como materia literaria. Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la de interrupción en plena apariencia unívoca? (Cortázar, 2013, p. 25)

Por qué entonces insistir en lo establecido si se llega a diferentes caminos hacia el lector, por qué hacer a la literatura aburrida e igual, alejando de esta manera a los nuevos lectores.

A lo largo “Del sentimiento de no estar del todo”, Cortázar se refiere a varios temas literarios que le importan, o bien, tiene qué decir sobre ellos. El autor y el lector son importantes para poder desentrañar el juego de la obra literaria y es por ello que el lector debe quedar impresionado y fuera de las convenciones del *canon*.

Cortázar es autor, lector y narrador que se manifiesta en su poética, la cual se entrelaza con su vida (sin caer en lo autobiográfico en función de su vida externa a la escritura. Sin embargo, es crucial que este lector no sea alguien que ve el texto como un objeto para combatir al ocio y al aburrimiento. El autor describe con sus propias palabras lo que caracteriza a casi toda su obra.

Un eficaz oficio puede avasallar al lector sin darle oportunidad de ejercer su sentido crítico en el curso de la lectura, pero no es por el oficio que esas narraciones se distinguen de otras tentativas; bien o mal escritas son en su mayoría de la misma estofa [*sic*] que mis novelas, aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde lo cual lo sólido cesa de ser tranquilizador porque nada es sólido apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido. (Cortázar, 2013, p. 25)

Esta observación sobre su escritura sugiere que lo común y lo “normal” son solo una utopía en la literatura ya que nada es tan dócil como para incluirlo en la obra literaria. Si la vida misma no tiende a ser aburrida, por qué la literatura que trata sobre el hombre y su naturaleza o acción frente al mundo, debería serlo. El Cortázar autor no se queda atrás, puesto que en su postura de un Cortázar narrador, se atribuye como un “crítico”, aunque esto podría ser contradictorio, porque también él menciona que no es un crítico.

Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del establishment de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernéticamente y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada. (Cortázar, 2013, p. 26)

A través de la cita, podemos observar, que *Rayuela* es una obra importante porque marca un antes y un después respecto a la crítica literaria, además, se menciona en *La vuelta al día en ochenta mundos* debido a que en ella aplica las ideas que tenía sobre la literatura, y no sólo eso, sino que la obra se tiene que mencionar porque más adelante servirá para el propósito del trabajo. Cortázar se suma a la crítica. El Cortázar crítico defiende a la literatura sin *establishment*, con lo que se concluye que el texto “Del sentimiento de no estar del todo” es un texto sobre la literatura tradicional y la defensa de aquella que tiene la calidad de ser llamada literatura, pero que es diferente a lo conocido.

Luego vienen los textos llamados “Tema para San Jorge” y “Grave problema argentino: querido amigo, estimado, o el nombre a secas”; textos que parecen no tener relación con los demás que forman parte de *La vuelta al día en ochenta mundos* y cuya intención del autor va desde lo más simple hasta lo más complicado.

“Tema para San Jorge” convierte una actividad y hábito mundial en un texto literario con bastante humor, nuevamente Cortázar juega con lo ordinario y lo desarrolla en un orden progresivo o causal:

Cada tanto a López le toca volver a trabajar porque ha descubierto que el dinero tiene una desagradable propensión a irse encogiendo, y que de golpe, un grande y hermoso billete de cien francos sale del bolsillo reducido a uno de cincuenta y cuando menos se piensa éste se achica a uno de diez, tras lo cual ocurre una cosa horrible y es que el bolsillo pesa mucho más y hasta se oye un tintineo simpático, pero esas agradables manifestaciones proceden tan sólo de unas pocas monedas de un franco y de ahí te quiero ver. (Cortázar, 2013, p. 27)

“Grave problema argentino: querido amigo, estimado, o el nombre a secas” es un texto bastante humorístico en el que un problema argentino sin complejidad se convierte en un problema sin sentido pero que forma parte de la problemática nacional o latinoamericana: “Usted se reirá pero es uno de los problemas argentinos más difíciles de resolver. Dado nuestro carácter (problemas entre que dejamos por esta

vez a los sociólogos) el encabezamiento de las cartas plantea dificultades hasta ahora insuperables” (Cortázar, 2013, p. 29).

También critica a la escritura de los argentinos. Su perspectiva hacia la escritura de Argentina era exigente, quería que tanto los escritores argentinos como los latinoamericanos, abandonaran la idolatría y las imitaciones de Europa. “Los Argentinos necesitamos que nos desalmidonen un poco, que nos enseñen a escribir con naturalidad[...]” (Cortázar, 2013, p. 30).

Finalmente se trata de la *falta de naturalidad*⁴ en la escritura latinoamericana, que, además, va acompañada de una seriedad innecesaria, si bien, eso más adelante se explicará con el texto “De la seriedad en los velorios” y su otro texto dentro del llamado “Más sobre la seriedad y otros velorios” en donde escribió lo siguiente:

¿Quién nos rescatará de la seriedad?, pregunta parafraseando un verso de Ricardo Molina. La madurez nacional, supongo, que nos llevará a comprender por fin que el humor no tiene por qué seguir siendo el privilegio de anglosajones y de Adolfo Bioy Casares. Cito exprofeso a Bioy, primero porque su humor empieza por admitir honestamente los límites de su literatura mientras que la seriedad se cree omnímoda desde el soneto hasta la novela y segundo porque logra esa liviana eficacia que puede ir mucho más lejos (cuando la usa un Leopoldo Marechal, por ejemplo) que tanto tremendismo dostoievskiano al cuete que prolifera en nuestras playas. (Cortázar, 2013, p. 32)

No es gratuito que aparezca Adolfo Bioy Casares. El escritor tan cercano a Borges es igual a un argentino, el cual posee una escritura más aceptada dentro del *establishment* aunque algunos de sus textos han sido diferentes, sucede que el humor también se aprecia como elemento importante en la literatura después de los cincuenta.

⁴ “Por falta de naturalidad”, Cortázar se refiere a la imitación del canon europeo y a la falta de autenticidad en la escritura de autores latinoamericanos como sucesión histórica.

Las descripciones y figuras literarias que se encuentran en ese texto resultan impresionantes cuando la seriedad para unos es lo aburrido para otros, puesto que es la comparación que utiliza Cortázar para expresar la importancia del concepto de seriedad de algunos y el suyo.

Pero los monolitos velan con su aire de tortugones amorotados, como tan bien los retrata José Lezama Lima. Oh, quién nos rescatará de la seriedad para llegar por fin a ser serios de veras en el plano de un Shakespeare, de un Robert Burns, de un Julio Verne, de un Charles Chaplin. ¿Y Buster Keaton? Ése debería ser nuestro ejemplo, mucho más que los Flaubert, los Dostoievski y los Faulkner en los que sólo reverenciamos la carga de profundidad mientras olvidamos a Bouvard y Pécuchet, olvidamos a Foma Fomich, olvidamos la sonrisa con que el caballero sureño respondió a una invitación de la Casa Blanca: «Un almuerzo a quinientas millas queda demasiado lejos para mí». (Cortázar, 2013, p. 33)

Lo que prevalece no sólo es el humor, también la innovación en la literatura, por ello, la cita anterior menciona a escritores que en su momento no sólo innovaron, sino que marcaron nuevas pautas, nuevos parámetros dentro de la literatura, los cuales, crearon nuevos conflictos para la crítica literaria y se arriesgaron como escritores:

¿Por qué diablos hay entre nuestra vida y nuestra literatura una especie de «muro de la vergüenza?» En el momento de ponerse a trabajar en un cuento o una novela el escritor típico se calza el cuello duro y se sube a lo más alto del ropero. A cuántos conocí que si hubieran escrito como pensaban, inventaban o hablaban en las mesas de café o, en las charlas después de un concierto o un match de box, habrían conseguido esa admiración cuya ausencia siguen atribuyendo a las razones deploradas con lágrima y folletos por las sociedades de escritores: snobismo del público que prefiere a los extranjeros sin mirar lo que tiene en casa, alevosa perversidad de los editores, y no sigamos que va a llorar hasta el nene. (Cortázar, 2013, p. 34)

La situación de la literatura latinoamericana en los cincuenta y décadas atrás, se encontraba infravalorada; lo que ocasionaba que el escritor

no se sintiera con la libertad de escribir obras literarias innovadoras y arriesgadas como la vanguardia. Pero ¿por qué encarcelar a la literatura dentro de parámetros que no están realmente afianzados como una verdad? Esto es lo que realmente cuestiona a lo largo de *La vuelta al día en ochenta mundos*, así como la creación de un muro de la vergüenza por parte de la crítica literaria cuando la obra literaria no le “agrade” aunque ésta se defienda por sí misma.

Por otro lado, también es una crítica hacia la pretensión de los círculos literarios latinoamericanos (desde el escritor, el lector, el crítico literario y el editor) en donde influye al proceso creativo y al proceso de recepción. A través de reuniones o pláticas de café, resalta las habilidades imaginarias y de escritura, con las que, bien podrían ser grandes escritores, pero no sucede porque su escritura obedece al *establishment* y a las reglas.

Y luego, procede con el otro agente del proceso de recepción: el lector. Los lectores reciben una seria crítica puesto que los califica de snobs a la hora de seleccionar sus lecturas, ya que prefieren a “los extranjeros” (por no decir, un Dostoievski, Faulkner, Joyce, Victor Hugo, entre otros).

Finalmente, la crítica de Cortázar se extiende hasta los editores, los cuales, son los que se encargan de impulsar la seriedad en la literatura con las correcciones y las formalidades que adoptan dentro y fuera de la obra literaria. Los editores colocan a la seriedad en una especie de altar como si ésta fuera realmente solemne: “Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne [...]” (Cortázar, 2013, p. 34).

Entonces la seriedad para Cortázar es como una enfermedad para la escritura y la lectura como parte del proceso creativo, ya que no permite que éste avance o evolucione dentro de la literatura; y en caso de que exista un crecimiento, no sería en la totalidad o significativamente de la obra literaria. El texto es otra defensa del

humor dentro del texto literario. El humor en la literatura muchas veces funciona a través de las figuras retóricas como la ironía o el *understatement*, o incluso, los recursos literarios lúdicos, en donde se apoya para producir el efecto requerido en el proceso creativo como parte de su estructura.

Le aclaro entonces que el humor cuya alarmante carencia deploro en nuestras tierras reside en la *situación* física y metafísica del escritor que le permite que lo que para otros serían errores de paralaje, por ejemplo ver las agujas del reloj del comedor en la una y media cuando apenas son las doce y veinticinco, y jugar con todo lo que brinda de esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el *understatement*, la ruptura de los disés idiomáticos que contamina nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran alguna realidad fuera de la convención que las decidió con gran concurso de cosmógrafos y pendolistas de Maguncia y de Ginebra. (Cortázar, 2013, p. 34)

En el texto “Del sentimiento de lo fantástico” se puede vislumbrar desde el nombre, que su temática es lo fantástico como eje y en el que muchos críticos literarios, aceptaron los cuentos de Cortázar. Lo fantástico en su literatura no sólo existe debido a la forma en la que están escritos sus cuentos, sino que también se cumplen por el proceso de recepción que el lector lleva a cabo. Pero es en este texto, donde el autor opina sobre esto que gira alrededor de sus cuentos, comienza con una cita, la cual es importante señalar como parte de su escritura y sus primeros encuentros con lo fantástico.

Parecerá raro, pero el sentimiento de lo fantástico no es tan innato en mí como en otras personas que luego no escriben cuentos fantásticos. De niño era más sensible a lo maravilloso que a lo fantástico (para la diferente acepción de estos términos, siempre mal usados, consultar provechosamente a Roger Caillois), y fuera de los cuentos de hadas creía con el resto de mi familia que la realidad exterior se presentaba

todas las mañanas con la misma puntualidad y las mismas secciones fijas de La Prensa. (Cortázar, 2013, p. 43)

Roger Caillois es un reconocido crítico literario y ensayista francés que residió en Argentina y fue quien, analizó de manera comparativa en *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, lo maravilloso en los cuentos de hadas y lo fantástico, para así poder explicar de mejor manera el funcionamiento de estos conceptos en la literatura. En la cita anterior, Cortázar redirecciona al lector hacia una referencia literaria que permite manifestar una “definición correcta” sobre ambos conceptos, en un mundo de incorrecciones conceptuales. “Lo fantástico[...] manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real. [...] El universo de lo maravilloso[...] es armonioso, sin contradicción, no obstante, fértil en peripecias[...]” (Caillois, 1970, pp. 10-11).

Lo que indica en la cita de *La vuelta al día en ochenta mundos*, es la existencia de un Cortázar niño que se sentía más atraído a lo maravilloso en lugar de la literatura fantástica. Y más adelante, comenta otra referencia para conseguir este acercamiento hacia lo fantástico: “Véase en especial el prefacio a la *Anthologie du fantastique, Club français du libre, Paris 1958*” (Cortázar, 2013, p. 43). Que si bien, la mención la realiza aparte del texto, no deja de señalar el mejor acercamiento a Roger Caillois, da sus recomendaciones más exactas al lector para entender a lo que él como autor y lector, se refería.

No obstante, Cortázar no deja de citarse, pero a la vez, no deja de mencionar a Jules Verne, quien parece que es el escritor que más lo acompaña durante el recorrido de este libro enciclopédico:

En otra parte he dicho mi asombro de que un condíscipulo encontrara fantástica de la historia de Wilhelm Storitz que yo había leído con la más absoluta suspensión de la incredulidad. Comprendo que cumplía una operación inversa y bastante ardua: acorralar lo fantástico en lo

real, *realizarlo*. El prestigio de todo libro me facilitaba la tarea: ¿*cómo dudar* de Julio Verne? (Cortázar, 2013: 43).

No pone en duda a Jules Verne, al contrario, lo utiliza para explicar en pocas palabras, lo extraordinario de Jules Verne a través de su estilo, emplear “lo real”: la ciencia como un factor importante para la formación de lo fantástico, pues Wilhelm Storitz es un científico y este personaje se va alineando a un “dios”. A Jules Verne no se le pone en duda, se lee y se cumple el pacto de verosimilitud en las obras literarias.

“Del sentimiento de lo fantástico” tiene otro subtítulo llamado “Ese mundo que es éste” en donde se muestra el tema del poeta como creador y las apariencias en el mundo.

Si el mundo nada tendrá que ver con las apariencias actuales, el impulso creador, de que habla el poeta habrá metamorfoseado las funciones pragmáticas de la memoria y los sentidos; toda la «ars combinatoria», la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. (Cortázar, 2013, p. 44)

Donde toda la combinación de la memoria y del resto de sentimientos que son transformados a partir de las transgresiones que los contradictorios y los dualismos ocasionan a partir de la escritura y que se traslucen en la lectura.

Dentro de este texto, realiza un análisis sobre un cuento de W. F. Harvey en donde resalta lo “fantástico restringido y como fatal” y dónde más adelante explica el esquema del cuento y cómo actúa lo fantástico en el cuento:

El esquema admirablemente simétrico del relato y la fatalidad de su cumplimiento no deben hacer olvidar que las dos víctimas sólo han conocido una malla de la trama que las enfrenta para destruirlas; lo verdadero fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor

de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos, arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano. (Cortázar, 2013, p. 45)

La ruptura que menciona a través de un orden desconocido es lo que provoca ese sentimiento de lo fantástico, sin embargo, no hay que olvidar que el tono de la narración ayuda a impulsar este sentimiento y no lo narrado como Cortázar. A lo anterior, le sigue la influencia de lo fantástico en el trabajo de Cortázar como parte de su escritura:

Cuando lo fantástico a veces me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido haciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: «Nadie ignora lo que es el punto vélico [sic] de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el volumen desplegado». (Cortázar, 2013, p. 47)

Si bien, lo fantástico ha prevalecido en su cuentística, ha sido parte de su formación como lector y como escritor. Habla de una “educación recíproca” lo cual nos indica de la existencia de un aprendizaje bilateral en la que lo fantástico es el centro de sus cuentos y nos señala la referencia a Víctor Hugo debido a este orden misterioso que se ciñe alrededor de lo fantástico y que no sólo es la causa de este sentimiento (el cual es una trasgresión por medio de dos contradicciones: lo conocido y lo que está por conocerse):

Lo fantástico *fuera* una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico [sic]; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. (Cortázar, 2013, p. 47)

Sin las apariencias, lo fantástico no puede funcionar en el texto, pues de esas apariencias son las que permite que cualquier texto fantástico

revele el secreto que está guardando para el final y dar como respuesta, la sorpresa que tanto pretende, y cuya verdadera intención es la de sacarnos de quicio o asustarnos con lo revelado, sabiendo o esperando como lector, algo que encontraremos detrás de estas apariencias.

“Del sentimiento de lo fantástico” es un texto circular, comienza con su gato llamado Teodoro W. Adorno en la que relata una actitud normal en ellos: la inmovilidad propia del gato cuando se dedica a observar y termina el texto con la conclusión de la definición de lo fantástico y lo que provocan los textos fantásticos. “Si en cualquier orden de lo fantástico llegáramos a esa naturalidad, Teodoro ya no sería el único en quedarse tan quieto, pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver” (Cortázar, 2013, p. 47). Entender el orden de lo fantástico nos enseñará como lectores a no escandalizarnos y llegar a una aceptación real con el texto. Pues bien, la naturalidad no se finge y tampoco se exagera.

“Yo podría bailar ese sillón —dijo Isadora” es un texto poco definible, un texto donde a primera leída, no tiene pies ni cabeza, pero es una reflexión hacia un derivado del arte. Es un texto que podría ser parte de la metafísica a la que Cortázar menciona en *Clases de Literatura*, pero también es un texto donde llueven referencias de diferentes personajes como Adolf Wölfli, Lévy-Bruhl, Antonin Artaud, Fred Astaire, Jean Dubuffet, entre otros:

De una pierna rota y de la obra de Adolf Wölfli nace esta reflexión sobre un sentimiento que Lévy-Bruhl hubiera llamado prelógico antes de que otros antropólogos demostrarán lo abusivo del término. Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o puede ser otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos

aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto. (Cortázar, 2013, p. 49)

Es un texto que comienza con la magia, con un orden o un fenómeno que rivaliza con la inteligencia y sus manifestaciones, así como los rituales a los que se puede relacionar. Así como se menciona a la magia, también se relaciona con el poder creativo-poético del escritor:

Todo esto suena a tam-tam y a mumbo-jumbo, y a la vez parece un poco tecnicón, pero no lo es apenas se suspende la rutina y se cede a esa permeabilidad para consigo mismo en la que un Antonin Artaud veía el acto poético por excelencia, «el pensamiento». (Cortázar, 2013, p. 49)

Pero el pensamiento, la magia, y la creatividad no es lo único que une al poeta, al genio y al incomprendido social que va desde el asesino, el violador, entre otros a los que mantienen en el margen y muchas veces, no saben cómo lidiar con este tipo de personas. Adolf Wölfi es un personaje que pertenece a los mencionados anteriormente, aparece en la obra debido a que es importante señalar que la mente de Wölfi no funciona de manera normal, sino que logra cristalizar sus experiencias, además, las menciones que Cortázar realiza de él son animalescos. “Remito al libro para el *curriculum vitae*, pero mientras se lo consigue no cuesta nada recordar como el gigante Wölfi, un montañés peludo y tremendamente viril, todo calzoncillos y deltoides, un primate desajustado incluso en su aldea de pastores [...]” (Cortázar, 2013, p. 50). O bien:

Allí Wölfi le hace la vida imposible a cuanto Dios crió, pero a un psiquiatra se le ocurre un día ofrecerle una banana al chimpancé en forma de lápices de colores y hojas de papel. El chimpancé comienza a dibujar y a escribir y además, hace un rollo con una de las hojas de papel y se fabrica un instrumento de música, tras de lo cual durante

veinte años, interrumpiéndose apenas para comer, dormir y padecer a los médicos, Wölfi escribe, dibuja y ejecuta una obra perfectamente delirante que podrían consultar con provecho muchos de esos artistas que por algo siguen sueltos. (Cortázar, 2013: 50)

Un chimpancé es un animal que representa a la pre-evolución, a lo precario, pues no es la cima de la evolución. Esta imagen del chimpancé, también representa a la parte animal del hombre, ya que Adolf Wölfi no es una persona racional al cien por ciento, pero este chimpancé, no es sólo el violador, sino también el artista, el incomprendido social, el loco, entre otros.

Es un personaje histórico, peculiar, en el que el loco, también es artista, pero un artista incomprendido y con muchos prejuicios hacia su persona en su momento y en el actual, pero lo interesante en su arte, es la relación que hace entre la pintura y la música, es como si Wölfi pintara su música. Esta relación intercultural e interartística es una generalidad debido a sus peculiaridades. En el texto de Cortázar, el loco no deja de ser el artista que produce dentro de su locura:

Pero si no bastara cuando el doctor Morgenthaller se interesa por el sentido de la obra de Wölfi y éste se dignaba a hablar cosas poco frecuente, sucedía a veces que en respuesta al consabido: «¿Qué representa?», el gigante contestaba: «Esto» y tomado su rollo soplabla una melodía que para él no sólo era la explicación de la pintura, sino también la pintura, o está la melodía, como las composiciones musicales de Wölfi, que además rellenaba buena parte de los cuadrados con textos donde reaparecía verbalmente su visión de la realidad (Cortázar, 2013, pp. 50-51).

Nuevamente aparecen referencias hacia los otros personajes alrededor de la vida de Adolf Wölfi, y Lévy-Bruhl, Fred Astaire, Jean Dubuffet, Peter Kurten, Hans Magnus Enzensberger, Jeanne Blanc, Antonin Artaud. El texto defiende al artista y es del artista Adolf Wölfi sobre el loco y transgresor de la ley.

“Un Julio habla de otro” es un texto donde aparecen desdoblamientos de un Julio a otro Julio, de tal manera que, un Julio se convierte en diferentes Julios, no sólo por estos desdoblamientos; es importante este texto, y no precisamente por la aparición de tantos Julios, sino también por el comienzo del texto; esto a que, al comienzo, existe una justificación de la estructura de la obra, donde se compara al libro con unos restaurantes parisienses, a modo de una historia culinaria innegable:

Este libro se va haciendo como los misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizá hace dos siglos, *fon de cuisson* al que le siguieron incorporándose carnes, vegetales y especies en un interminable proceso que guarda en lo más profundo el sabor acumulado de una «finita cocción». (Cortázar, 2013, p. 53).

La vuelta al día en ochenta mundos está construida por conocimientos y diferentes experiencias, puesto que su contenido es histórico, social y artístico. La analogía realizada con los platillos de los restaurantes es perfecta, debido a que la gastronomía es histórica, social, artística, en resumen, demostrando con esto, que pertenece al hombre y a su expresión de vida, es cultural; no obstante, el arte de la gastronomía es tan extensa y exquisita como *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Adentrándose en el texto, van apareciendo poco a poco diferentes Julios, pero los Julios que, a la vez, se van convirtiendo en cronopios durante el recorrido de dicho texto. Estos cronopios no se mencionan directamente, se describen con alguna característica propia de tal Julio:

Aquí hay un Julio que nos mira desde un daguerrotipo, me temo que algo socarronamente, un Julio que escribe y pasa en limpio papeles y papeles, y un Julio que con todo eso organiza cada página armado de una paciencia que no le impide de cuando en cuando un rotundo carajo dirigido a su tocayo más inmediato o al scotch tape que se le ha

enroscado en un dedo con esa vehemente necesidad que parece tener el scotch tape de demostrar su eficacia. (Cortázar, 2013, pp. 50-53)

El lector puede imaginarse una reunión, en donde los Julios más representativos se encuentran juntos haciendo lo que más los caracteriza y mostrando sus mejores atributos y cualidades, así como también, existe una fuga de humor por parte del escritor (característica propia de un cronopio, tenga este nombre o representación, o simplemente no cuente con ellos).

El “Julio lápiz” no es más que una denominación respecto a aquellos Julios que son escritores, editores o críticos literarios. El “Julio lápiz” conoce a la esencia del libro y la alimenta sin alterar lo que realmente es la literatura.

El mayor de los Julios guarda silencio, los otros dos trabajan, discuten y cada tanto comen un asadito y fuman Gitanes. Se conocen tan bien, se han habituado tanto a ser Julio, a levantar al mismo tiempo la cabeza cuando alguien dice su nombre, que de golpe hay uno de ellos que se sobresalta porque se ha dado cuenta de que el libro avanza y que no ha dicho nada del otro, de ése que recibe los papeles, los mira primero como si fuesen objetos exclusivamente mensurables, pegables y diagramables, y después cuando se queda solo empieza a leerlos y cada tanto, muchos días después entre dos cigarrillos, dice una frase o deja caer una alusión para que este Julio lápiz sepa que también él conoce el libro desde adentro y que le gusta”. Por esto este Julio lápiz siente ahora que tiene que decir algo sobre Julio Silva, y lo mejor será contar por ejemplo cómo llegó de Buenos Aires a París en el 55 y unos meses después vino a mi casa y se pasó una noche hablándome de poesía francesa con frecuentes referencias a una tal Sara que siempre decía cosas muy sutiles aunque un tanto sibilinas. (Cortázar, 2013, p. 53)

Este “Julio lápiz” es una metáfora hacia el escritor y su oficio, el Julio y los Julios escritores, aquéllos que siguen escribiendo porque el libro avanza, pero éste no ha dicho nada. Cabe destacar que por “libro” se

refiere a esta *Vuelta al día en ochenta mundos* y es éste que no perdona al tiempo, es como si el libro tuviera vida propia y avanzara por sí solo.

Como ya se mencionó, este es una parte dedicada a todos los Julios que fueron influencia de Cortázar, o bien, que eran sus contemporáneos. Todas estas referencias que engloban a tantos Julios, son cronopios de los que no se puede escapar el estilo de Cortázar, así como su temática y sus criaturas verbales. A Cortázar parece que le gusta mostrar este tipo de referencias, en las que no se cita directamente, esto, a manera de juego para que el lector, pueda encontrar el guiño, o simplemente, lo pase por alto. Pero es la primera, su verdadera intención, ya que es una búsqueda por parte del receptor de dicha obra literaria, encontrar de quién se trata esta referencia.

Este cronopio recibe ahora a sus amigos con una colección de maravillas tecnológicas entre las que se destacan por derecho propio una ampliadora de tamaño natural, una fotocopidora que emite borborismos inquietantes y tiende a hacer su voluntad cada vez que puede, sin hablar de una serie de máscaras negras que lo hacen a sentirse a uno lo que realmente es, un pobre blanco. (Cortázar, 2013, p. 55)

La cita anterior no menciona de manera directa a Jules Verne, sin embargo, queda bastante claro que se trata de él, puesto que es el mayor inventor de maravillas tecnológicas en la narrativa de su siglo. Aparece el cronopio de Jules Verne, puesto que es una de las influencias respecto a Cortázar y la relación bilateral que *La vuelta al día en ochenta mundos* tiene con *La vuelta al mundo en ochenta días*, de dicho cronopio. Esa colección de maravillas tecnológicas se trata de *Los viajes extraordinarios* (ese conjunto de obras del autor francés) pero la siguiente cita del texto es la que define el nombre del libro y nos da señales para entender por partes, la intención del libro:

Este es el Julio que ha dado forma y ritmo a la vuelta al día. Pienso que de haberlo conocido, el otro Julio lo hubiera metido junto con

Michel Ardan en el proyectil lunar para acrecer los felices riesgos de la improvisación, la fantasía, el juego. Hoy enviamos otra especie de cosmonautas al espacio, y es una lástima. ¿Puedo terminar esta semblanza con una muestra de las teorías estéticas de Julio, que preferentemente no deberán leer las señoras? Un día en que hablábamos de las diferentes aproximaciones al dibujo, el gran cronopio perdió la paciencia y dijo una vez para siempre: «Mirá, che, a la mano hay que dejarla hacer lo que se da en las pelotas.» Después de una cosa así, no creo que el punto final sea indecoroso. (Cortázar, 2013, p. 55)

La nacionalidad de las influencias literarias que se encuentran dentro, no se respeta como tal, puesto que Jules Verne es francés y el cronopio que habla, es argentino, así como el resto de los cronopios que van apareciendo y tiene una clara justificación, ya que la literatura no debería tener fronteras o nacionalidad, la literatura debe ser universal y estos límites, son los que insertan prejuicios en la literatura latinoamericana. Pero esta justificación parcial, sólo corresponde de esta manera, ya que sólo es un prólogo de todo lo que se presenta en la vuelta.

De manera breve, se revisará el siguiente texto: “Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos: (según informa la prensa).” Es un texto dirigido a los niños, a las diferentes situaciones que pasan los niños en Estados Unidos y a lo largo de la historia.

—Salud, maravillosos niños norteamericanos llamados a lavar la lepra hereditaria, irrumpiendo en la sala cuando el padre y la madre miraban la TV con una sana, perfecta puñalada, con un fierrazo en las cabezas donde Kolynos o Goodyear vaciaban sus gusanos de manteca podrida.

Salvado a Mervyn Rose, a Sandy Lee, a Roy McCall, a Dic pecoso y sucio, y a Lana Turner junior, capaz de hacer lo que no hará la silla eléctrica.

Salud, jóvenes héroes, asesinos de un tiempo proxeneta (Cortázar, 2013, p. 57)

El texto denuncia las diferentes injusticias a las que los niños se tienen que enfrentar: enfermedades, hambre, pobreza y, además, proxenetas. La escritura del texto más adelante se dirige a los niños, como una especie de carta o discurso para ellos, como una persona empática, que los comprende y estima; además, que busca protegerlos. El narrador les habla a los niños..

Legítima defensa, muchachito, están tratando de violarte, te acorralan
con un bozal de enciclopedias, promoción y De Soto,
con el dentífrico perfecto, el telegrama en fórmula de lujo,
con discos de Sinatra o del Cuarteto Húngaro,
ve, gánales de mano,
no te vendo las palabras, mátalos de verdad para que vivan,
quiero decir: arráncales de cuajo,
haz pedazos la rueda de las ruedas, destruye a escupitajos una
historia
que masturba sus monos al ritmo de las máquinas de Time[...].
(Cortázar, 2013, pp. 57-58)

Realiza una invitación a su defensa, puesto que la persona “más decente”, en realidad no lo es, sumergido en máscaras que no hacen más que abusar de los niños. El texto es una gran denuncia en contra de las máscaras, cuya participación provoca una ignorancia o una negación del reconocimiento sobre lo que ocurre con los niños.

Finalmente, el texto hace también una crítica hacia la costumbre, el otro problema que impide la evolución social, o bien, hacia todas las situaciones y pensamientos habituales. La escritura del texto se presenta en versos y la estructura del mismo, se lee como una invitación o un discurso donde se inspira a los niños a que se defiendan, incluso si éstos, se convierten en asesinos por no permitir toda clase de abusos.

Por otro lado, en “Acerca de la memoria de viajar de Atenas a Cabo Sunion”, la temática es la de la memoria. A lo largo de la historia literaria, se ha estudiado y tocado este tema y no hay que olvidar que,

en América Latina, se ha cuestionado bastante a la “memoria histórica”; así como tampoco, que tanto el tiempo como la memoria, juegan con sus propias características y reglas.

La memoria juega con su propio contenido un oscuro juego del que cualquier tratado de psicología aporta pruebas ejemplares. Arritmia del hombre y su memoria, que a veces se queda atrás y otras finge un espejo impecable que la confrontación, parece desmentir con escándalo. (Cortázar, 2013, p. 59)

La memoria ha sido estudiada desde los griegos, en donde Aristóteles formaba el término de la *mnemósine*, razón por la cual, se puede tomar como una analogía respecto a Atenas y Cabo Sunion. Varios filósofos griegos, después de Aristóteles, estudiaron a la memoria desde dos ámbitos (el del hábito y el del pasado). Es por ello, que se debe entender un poco más cómo funciona la memoria como proceso de conciencia y de tiempo, en el que, para Ricoeur (2004):

El hábito y memoria constituyen los dos polos de una serie de fenómenos mnemónicos. Lo que constituye la unidad de este espectro es la comunidad de la relación con el tiempo. En ambos casos extremos, se presupone una experiencia adquirida con anterioridad, pero en un caso, el del hábito, esta experiencia está incorporada a la vivencia presente, no marcada, no declarada como pasado; en el otro caso, se hace referencia a la anterioridad como tal de la adquisición antigua. (p.44)

En la siguiente cita, se hace referencia a objetos históricos, como analogía de la historia misma que se ha convertido en memoria a través de dichos objetos, esta memoria está relacionada con el acto de recordar. La conceptualización de la memoria se va realizando conforme el texto avanza, además de ello, lo va tratando de explicar de una manera más fácil.

Curioso eco que almacena sus réplicas con arreglo a otra acústica que la de la conciencia o la esperanza; el salón de los bustos romanos de la memoria suele prodigar sátrapas persas o, más sutilmente, en el rostro de Cómodo o Giordano se instala una

sonrisa que viene de un daguerrotipo de Nadar o de un marfil carolingio. (Cortázar, 2013, p. 59)

Anteriormente, se explicaba a la memoria como una red, una red que tiene sus agujeros, y esos agujeros también representan espacios en blanco donde no existe recuerdo alguno: “la memoria semeja la araña esquizofrénica de los laboratorios donde se ensayan los alucinógenos, que teje telas aberrantes con agujeros, zurcidos y remiendos” (Cortázar, 2013, p. 59), efectivamente, la memoria no siempre es perfecta, es por ello, que los agujeros y espacios en blanco, son parte de su misterio.

La *mnemósine* tiene sus propias reglas, respecto a temporalidades y al proceso de rememorización en los que se efectúa en la realidad y como estructura del texto literario. Esta característica de independencia permite a la memoria mantener su misterio y la estructura de red que mantiene.

La memoria nos teje y atrapa a la vez con arreglo a un esquema del que no se participa lúcidamente; jamás deberíamos hablar de *nuestra* memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra; trabaja por su cuenta, nos ayuda, engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos; en todo caso de Atenas se viaja a Cabo Sunion en autocar destartado, y eso me lo explicó en París mi amigo Carlos Courau, cronopio infatigable si los hay. (Cortázar, 2013, p. 59)

La memoria es libre y funciona como proceso o ejercicio, sin embargo, y al retomar a Ricoeur, desde la perspectiva del hábito, se trata de una repetición de actividades o hechos que funcionan de manera correcta: “a la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado” (Ricoeur, 2004, p. 40).

Pero la memoria no es sólo espera y pasado, también es un viaje, una búsqueda y es por ello, que hay varios puntos en común con los recuerdos, pero es un viaje interior que la mente se permite realizar. Muchas veces, la memoria juega con las imágenes y lo imaginario,

pues hay recuerdos que existen como fantasmas o ilusiones y es ahí donde los recuerdos son también imágenes imaginarias.

Me lo explicó junto con otros itinerarios griegos, cediendo al placer de todo viajero que al narrar su periplo lo rehace (por eso Penélope esperará eternamente) y al mismo tiempo saborea un viaje vicario, el que hará ese amigo al que ahora le está explicando cómo se va desde Atenas a Cabo Sunion. Tres viajes en uno, el real pero ya transcurrido, el imaginario pero presente en la palabra, y el que otro hará en el futuro siguiendo las huellas del pasado y a base de los consejos del presente, es decir que el autocar salía de una plaza ateniense hacia las diez de la mañana y convenía llegar con tiempo porque se llenaba de pasajeros locales y turistas. (Cortázar, 2013, p. 60)

Curioso es el tiempo de la memoria, que para poder ser memoria, ya debió haber transcurrido el suceso, pero así como la misma Historia, ésta se ve afectada por un pasado, presente y futuro (así como también se ve influenciado el tiempo en la narración). El viaje que Cortázar realiza a través de la historia griega, permite no sólo entender a la Historia, sino también a la memoria, pues como ya se dijo, la Historia es parte de esto, y también está puesto al servicio de la ficción y del arte.

El primer viaje: “el real pero ya transcurrido” remonta a la Historia misma, suponiendo que se trata de “lo real” o de lo que se afirma como un suceso verdadero. El primer viaje es lo que conocemos y el primer paso también. El segundo viaje es “el imaginario pero presente en la palabra, en ese caso se refiere a la Historia contada a través de historias de ficción, aquellas que son parte de lo oficial, de la realidad extraliteraria pero también, de la ficción. En este segundo viaje se encuentran las novelas históricas, cuentos y textos que mencionan a la Historia o que, mejor aún, la incluyen.

En el tercer viaje la memoria se presenta, pues finalmente, se cumple su conceptualización, ya que la memoria se desarrolla a partir

del recordar, este análisis que se realiza sobre algún hecho del pasado, y a su vez, comprendiendo mejor estos hechos.

Como un pasaje rápido, las imágenes que aparecen en el capítulo son del Templo de Hércules en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, en donde se muestra una imagen que une a Jules Verne, la Grecia histórica y Julio Cortázar.

La memoria es un tema que aparece de manera muy recurrente en el ámbito literario y no sólo como visión de texto, muchas veces también forma parte de la estructura de una novela o de un cuento, es por ello, que retomar al tema de la memoria, ya sea incluso como la denominada “memoria histórica”, la cual forma parte de la identidad nacional de muchos países y que cuestiona Cortázar en sus diferentes textos, sobre todo, con la que le pertenece a Latinoamérica.

“Diálogo con maoríes” es un texto el cual mantiene una relación con *62/Modelo para armar*, puesto que aparecen personajes de la novela y ahora, también son personajes de este mismo texto y se justifica con la presencia de Polanco y Calac.

[...] habrá que decir algo porque todos ellos están esperando que te pongas a contar, el corro siempre inquieto y un poco hostil al comienzo de un relato, de alguna manera están todos allí esperando que empieces a contar en la zona, en cualquier parte de la zona, ya no se sabe dónde a fuerza de ser en tantas partes y tantas noches y tantos amigos, Tell y Austin, Hélene y Polanco y Celia y Calac y Nicole, como otras veces le toca a alguno de ellos llegar a la zona con noticias de la ciudad [...]. (Cortázar, 2015, p. 16)

Este texto se presenta a modo de diálogo, como lo menciona su título, a modo de conversación en donde participan Polanco y Calac, en ésta, nuevamente aparecen la física, metafísica, el poeta, la ciencia, la música, filosofía, entre otros temas que se presentan recurrentemente.

Polanco le preguntó un día a Calac qué entendía por esas frases llenas de pan con manteca y mamíferos paquidermos. —Algo muy

sencillo, che —dijo Calac—. Primero, eliminá eso de metafísica que parecen dos manivelas del fútbol de mesa”. (Cortázar, 2013, 63)

Se ha explicado la primera parte del título del texto, pero ¿por qué “Diálogo con maoríes”? y al final del mismo, se menciona a una tribu nativa de Nueva Zelanda y que precisamente, tiene que ver con los mitos de origen o de creación.

—De un libro que me prestó Blud Flakoll y que ya le devolví. Los primeros pasos maoríes hacia la creación son los siguientes: hay el vacío original, y a ese vacío le siguen: el primer vacío, el segundo vacío, el vasto vacío, el extendidísimo vacío, el seco vacío, el vacío generoso, el vacío delicioso, el vacío atado, la noche [...]. (Cortázar, 2015, p. 66)

“Diálogo con maoríes” permite entender mejor la perspectiva filosófica y metafísica de Cortázar en un modo poético a través de estos personajes sacados de una novela, como ya se dijo antes, sin embargo, es un texto que se puede disfrutar en la medida en la que se entienda a través de una metafísica de la que también menciona Cortázar en otros textos y entrevistas. Éste es uno de los textos que no se podrían entender a simple vista, simplemente porque la metafísica se encuentra escondida y se trata como una rama de la filosofía en donde la naturaleza se presenta como explicación de orígenes y realidades.

Por otro lado, “Encuentros a deshora” es uno de los fragmentos del libro que bien podría interesarles a los críticos literarios, debido a que se presenta el tiempo desde el título hasta la estructura misma de la temporalidad narrativa en cualquier escrito, ya sea ficción o no. Es un apartado breve dedicado a la escritura en donde no se puede permitir ignorar a uno de los elementos más importantes de la literatura y que muchos teóricos y críticos le han dedicado un sinnúmero de documentos: el tiempo.

Y es que el tiempo de un escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más

adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y los anulan. (Cortázar, 2013, p. 67)

Por ahora, se centrará en la diacronía, la cual es una curiosa constante relacionada con el tiempo desde su concepto hasta la estructura de este. Para la RAE (2001), la diacronía es “el desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo” (p. 814). Sin embargo, es la diacronía que también aparece como un recurso lingüístico y está sujeta a la evolución de la lengua. Ahora, analizando una parte de la cita anterior, “el tiempo del escritor”, está dejando en claro que se trata del tiempo de narración, pues es éste, el que desajusta al tiempo de la propia realidad y que más adelante se sigue justificando con la cita que ya se mencionó.

Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro, no podía saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente aplazada me lo devolvería desde el siglo diecinueve con el nombre de Ignaz-Paul-Vitalis Troxler, filósofo. El juego ha sido sutil: alguien que escribió en Alemania, hace siglo y medio esperaba en mi futuro mientras yo en un presente de mediados del siglo veinte, inventaba en París a un pensador italiano (Cortázar, 2015, p. 67).

Cabe destacar que Morelli es un personaje cuya invención se encuentra en *Rayuela* y representa al crítico y teórico literario el cual plantea diferentes teorías y concepciones sobre la escritura y el lector.

Así como la cita anterior lo menciona, Morelli también se encuentra íntimamente relacionado con el lenguaje y las ideas de la metafísica que se encuentran constantemente en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en la literatura general de Cortázar.

Este juego de referencias para demostrar ideas compartidas accidentales, es decir, que uno no conocía de la existencia del otro hasta después, se hace presente a lo largo del libro almanaque de Cortázar, como parte del conocimiento del escritor y no con la intención de reforzar al texto con autoridades, como se acostumbra

normalmente. Lo cual sucede con la referencia de Ignaz Paul Vitalis Troxler, un filósofo que también reflexionaba sobre los temas de la metafísica. Por lo que realiza un juego de identidad y del tiempo, emparejando a Morelli y a Troxler.

El juego ha sido sutil: alguien que escribió en Alemania, hace siglo y medio esperaba en mi futuro mientras yo en un presente de mediados del siglo veinte, inventaba en París a un pensador italiano. (Cortázar, 2015, p. 67)

Si bien, se reconoce a Morelli como una invención de *Rayuela*, Morelli representa más que una idea, es la ejemplificación del “Yo crítico literario” de Cortázar:

[...] tuve una sesión de alicates, alambres y gutapercha que me dejó pensar a gusto en la crítica literaria, en cómo suelen atribuirse influencias inexistentes a poetas que quizá nunca conocieron a un Troxler que luego les adjudicarían con gran despliegue de fichas, apud, ibid., passim y cf. (Cortázar, 2015, p. 67)

Parte de la crítica y de la historia literaria es identificar las influencias de los autores, pero realmente parece que ven menos o ven influencias erróneas, porque puede que no necesariamente se tenga la influencia directa con las autoridades literarias que creen, sino a través de un autor similar o un segundo autor después de la autoridad, es entonces que se aborda nuevamente la pretensión de saber que realmente no se tiene tal conocimiento.

Cualquiera podría haber acusado a Morelli de plagiar o poco menos buena parte del sistema metafísico de Troxler; yo mismo, esta tarde, y eso que la manguera me perturbaba bastante, me enojé con el viejo Morelli, porque en realidad no hay derecho de ignorar hasta ese punto a un gran visionario de la Alemania romántica. (Cortázar, 2015, p. 67)

Troxler era un hombre de la razón, ya que era médico y filósofo principalmente. Nuevamente en la obra, aparecen referencias hacia la ciencia, pero, estas referencias se relacionan con Morelli, aquel

personaje más cercano a la literatura como incluso, un crítico. Pero el enlace entre Troxler, Morelli y la cita no es básicamente por el nombre, sino por la idea de la metafísica conocida como parte identitaria del ser y los conflictos generados alrededor de éste, se desarrollará de manera general de la corriente filosófica alemán del Romanticismo.

El Romanticismo se propuso encontrar un equilibrio inteligente entre la sensibilidad y el entendimiento, entre lo interior y lo exterior, y por ello adquirió, desde su aparición, un sentido paradójico al impulsar diversas maneras de pensar, algunas veces tradicionalistas y otras veces en alianzas con corrientes progresistas. (Yegres, 2015, p. 12)

Si bien, Hegel es maestro de Troxler, se podrá entender la relación planteada tanto por Hegel como por Troxler sobre la metafísica, la lógica, la razón, entrelazadas por la finitud del conocimiento y del ser, vaya utopía en la que compromete Cortázar y los filósofos románticos.

La metafísica es la filosofía *strictu sensu*, y la lógica funciona sólo como «introducción a la filosofía, ya que fijando las formas finitas como tales y conociendo la reflexión en toda su completitud, la saca del medio[...]». El punto más alto al que la lógica accede, dice Hegel, es el de la aniquilación de la finitud, o mejor aún, el de la autoaniquilación; necesaria para que de este lado negativo se pueda pasar al lado positivo, a la verdadera filosofía que es la metafísica. El dispositivo mediante el cual Hegel piensa la nulificación de la antinomia, entendida como el lugar en el cual la reflexión filosófica pone en relación esas determinaciones que el entendimiento deja de subsistir «una al lado de la otra» — lo determinado y lo indeterminado, la finitud y la infinitud [...]. (Lerussi, 2016, pp. 181-182)

No obstante, el hecho de que Morelli fuese construido con base en la metafísica del Romanticismo alemán, no significa que sea realmente un plagio como Cortázar establece de manera reincidente, sino que más bien, es el personaje dentro de toda su obra que actualiza a la metafísica de manera literal y simbólica. Morelli existe de forma más completa en *Rayuela* que en *La vuelta al día en ochenta mundos*, ya

que, en la segunda obra Morelli aparece espontáneamente, pero con la misma intención: ser autor, crítico literario y lingüista.

“El noble arte” es un relato sobre el box y sus diferentes acercamientos al deporte. El enfrentamiento que aparece es el de Dempsey vs Firpo. El texto bien podría parecerse a las narraciones orales que realizan los comentaristas deportivos, es una memoria sobre dicho enfrentamiento y se justifica con la última parte del texto:

(En 1952, una tarde de lluvia en mi piecita de París, todo eso asomó en la memoria un poco como el cortejo de los dioses yéndose en el poema de Cavafis, con lágrimas de orgullo junto a rings de barrio, con noches de vicarias apoteosis. Fue como oler otra vez la trementina de los linimentos, oír los anuncios rituales, todo desde tan lejos y yo mismo tan lejos en las últimas gradas del recuerdo. Entonces, entre mate y mate, escribí Torito). (Cortázar, 2013, p. 72)

Como se puede observar, la cita anterior, se encuentra en paréntesis, debido a que ya no se está tratando el tema del box, no al menos de manera directa. El uso de los paréntesis también provoca una sospecha de la reflexión sobre la memoria, es decir, una cuestión reflexiva, como parte del pensamiento e incluso, de una manera más poética, que el resto del texto. Este texto tiene una mayor relación con *El último round*, otra obra de Cortázar en la que un pasatiempo del autor también forma parte de su obra, así como la música, además, es otro libro almanaque, hermano de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ningún texto dentro de *La vuelta al día en ochenta mundos* es gratuito y aparecen en esta obra debido a una intención, inclusive un texto pequeño, como el que sigue.

“Clifford” es un texto de un párrafo, así de breve, cuyo tema remonta a la música, más precisamente, al jazz. Cortázar mediante este texto realiza una evocación hacia el arte de Clifford Brown:

Esa difícil costumbre de que esté muerto. Como Bird, como Bud, *he didn't stand the ghost of a chance*, pero antes de morir dijo su nombre más oscuro, sostuvo largamente el filo de un discurso secreto,

húmedo de ese pudor que tiembla en las estelas griegas donde un muchacho pensativo mira hacia la blanca noche de mármol. Allí la música de Clifford ciñe algo que escapa casi siempre en el jazz, que escapa casi siempre en lo que escribimos o pintamos o queremos. De pronto hacia la mitad se siente que esa trompeta que busca con un tanteo infalible la única manera de rebasar el límite, es menos soliloquio que contacto. Descripción de una dicha efímera y difícil, de un arrimio precario: antes y después, la normalidad. Cuando quiero saber lo que vive el shamán en lo más alto del árbol de pasaje, cara a cara con la noche fuera del tiempo, escucho una vez más el testamento de Clifford Brown como un aletazo que desgarrar lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden. Y después de nuevo la costumbre, donde él y tantos más estamos muertos. (Cortázar, 2013, p. 73)

El texto inicia “Esa difícil costumbre de que esté muerto”, como si estar muerto fuera una costumbre, ese tipo de ironía es una de las figuras literarias más recurrentes en *La vuelta al día en ochenta mundos*. El discurso que más adelante menciona, bien, podría recordar *La muerte de Iván Ilich*, con esta idea de un discurso *pre mortem*.

Clifford Brown es un músico de jazz que trasciende dentro de su ámbito artístico. Esta inmortalización que realiza Cortázar no es sólo porque Clifford Brown es un músico, un artista, sino porque es uno de los grandes músicos de jazz. Este texto es cíclico, así como comenzó por el hecho de estar muerto, muerto como un hábito; termina nuevamente con el hábito de estar muertos, esta vez, no sólo uno, sino todos. Un shamán que une la realidad con la ficción, lo real con lo mágico, también es cercano a la literatura latinoamericana.

“Noches en los ministerios de Europa” es un texto que acerca a la realidad de Cortázar, ya que el autor no sólo fue escritor, también dedicó tiempo a los ministerios y a la política; pero un ministerio no son únicamente las reuniones realizadas en gobiernos o sociedades,

sino también, los lugares, los edificios cuyas características son casi las mismas o las mismas:

Cuando se dice ministerio conviene entender ministerio pero también tribunal de justicia o palacio legislativo, en general enormes artefactos de mármol con muchísimas alfombras y lúgubres ujieres que según el año y el lugar hablan en finlandés, en inglés, en danés o en farsi. (Cortázar, 2013, p.75)

El asunto con los ministerios, parten desde tres aspectos que no se pueden dejar de relacionar, los cuales son los autores ya tantas veces mencionados: Verne y los ministerios, Julio Cortázar y los ministerios y finalmente, el *alter ego* de la obra analizada: *La vuelta al mundo en ochenta días*. No se adentrará en el asunto autobiográfico de autores citados, pero también forman parte de su literatura. Empero los ministerios de noche no dejan de ser tampoco un punto de encuentro con lo acabado de decir:

[...] pero agrego que siempre era de noche, es decir que si también los conocía de mañana o de tarde mientras trabajaba en las conferencias de las que eran sede momentánea, el verdadero y furtivo conocimiento ocurría de noche y de eso me jacto, porque no sé si otros habrán conocido tantos ministerios de Europa por la noche [...]. (Cortázar, 2013, p. 75)

Las sesiones de trabajo que se prolongaban hasta tarde, ya sea por conferencias o traducciones, no son únicas y muchas veces, en la literatura, así como en el conocimiento nocturno que muchas otras veces se relaciona con lo mágico, o bien, lo misterioso. Ni siquiera en este tipo de textos, Cortázar deja de ser un escritor de ficción, pues las figuras retóricas hacen perfectamente su trabajo.

En Copenhague, por ejemplo, el ministerio donde trabajé una semana tenía un ascensor como no he visto en ninguna parte, un ascensor *abierto* que funcionaba sin fin como las escaleras rodantes, pero en vez de la tranquilidad que dan estos mecanismos en la medida que si se calcula mal la entrada a un peldaño lo peor que puede suceder es

que el zapato calce en el siguiente con una sacudida desagradable, el ascensor del ministerio Copenhague proponía un vasto agujero negro del cual iban emergiendo lentamente las jaulas abiertas a las que había que entrar en el momento justo y dejarse llevar hacia arriba o abajo viendo pasar uno tras otro los pisos que daban a regiones desconocidas y siempre tenebrosas, o peor todavía, como me ocurrió por una manía suicida de la que me arrepentiré demasiado [...]. (Cortázar, 2013, p. 75)

Los ministerios además de descubrir nuevos mundos, de los misterios de conocer estos “nuevos mundos” entrelazados con los idiomas de los países desconocidos y en donde también significan aventuras. Por medio de estas aventuras se transporta a lo desconocido por conocer: ese lenguaje que muchas veces parecen ruidos o bien, sonidos con musicalidad.

En el vigésimo primer texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, se encuentra “De otra máquina célibe”, este texto tiene mucha influencia sobre *Rayuela*, pues se trata de una máquina para leer la novela a modo de juego. Pero como ya se ha dicho anteriormente, nada de lo escrito en esta obra literaria es gratuito.

Desde el inicio de “De otra máquina célibe” aparecen dos citas de Raymond Roussel y en donde se continúa con la referencia de una de sus obras: *Impressions d’Afrique*. Raymond Roussel es un escritor cuya alma también es viajera, específicamente con la obra que aparece en el texto, en donde una de esas justificaciones es la de estar repleto de viajes extraordinarios, sin embargo, esta unión entre Raymond Roussel y Marcel Duchamp no queda en vano:

Entre los pasajeros que llenarían con la poesía de lo excepcional el libro incomparable de Raymond Roussel, no podía faltar Duchamp que debió viajar de incógnito pues jamás se habla de él, pero que sin duda jugó al ajedrez con Roussel y habló con la bailarina Olga Tcherwonenkoff cuyo primo, establecido desde joven en la República

Argentina, acababa de morir dejándole una pequeña fortuna amasada con plantaciones de (sic) café. (Cortázar, 2013, p. 79)

Esta idea de una *nouvelle*, predecesora de *Rayuela* y a su vez, también equiparable a sus elementos, en donde no coinciden únicamente con el camino del viaje, sino también desde una concepción francesa y la creación de una máquina para leer. Cortázar escribe un guiño sobre la condición de *Rayuela* ante la crítica y ante todo: “No solamente Duchamp y Roussel viajaron a Buenos Aires, sino que en esta ciudad habría de manifestarse una réplica futura enlazada con ellos por razones que tampoco la crítica sería tomaría demasiado en cuenta” (Cortázar, 2013, p. 81).

Juan Esteban Fassio fue un argentino, un literato cortazariano, un crítico quien creía en la aventura como elemento importante de la literatura e inventor de las máquinas para leer novelas.

Juan Esteban Fassio abrió el terreno preparatorio inventando en pleno Buenos Aires una máquina para leer las *Nouvelles impressions d’Afrique* en la misma época en que yo, sin conocerlo, escribía los primeros monólogos de Persio en *Los premios* apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el de Roussel; años más tarde Fassio se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de *Rayuela*, completamente ajeno al hecho de que mis trabajos más obsesionantes de esos años en París eran los raros de Duchamp y las obras de Roussel. Un doble impulso abierto convergía poco a poco hacia el vértice austral donde Roussel y Duchamp volverían a encontrarse en Buenos Aires cuando un inventor y escritor que quizá años atrás también se habían mirado de lejos en algún café del centro, omitiendo presentarse, coincidieran en una máquina concebida por el primero para facilitar la lectura del segundo. (Cortázar, 2013, p. 81)

Si bien, la Rayuelomatic se encuentra en el texto a modo de instructivo, incluyendo dentro de él, las ilustraciones esquemáticas. Cabe mencionar que es un producto que es comercializable y que también fue creada con varias intenciones. Cada parte de la RAYUEL-O-MATIC,

es explicado como si fuese un aparato electrónico, detallado, para entender el orden de lectura de *Rayuela*, como si la falta de lectura tradicional, fuera un impedimento para leer la novela; leerla de manera cotidiana, no permite entender de manera completa, ya que no se lee todo.

Es curioso que Fassio fue un editor literario, el cual aceptó la diferencia de la escritura y de la lectura de *Rayuela*, no obstante, fue el inventor de una máquina para leer una obra fuera de lo común: “[...] puesto que Fassio comprendió desde un comienzo que *Rayuela* es un libro para leer en la cama a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias” (Cortázar, 2013, p. 85). La estructura de *Rayuela* es la misma guía para leer una novela innovadora.

“Gardel” es uno de los más grandes exponentes del tango, un cronopio a los ojos de Cortázar, un verdadero artista al considerar a su pueblo argentino como parte de él mismo. Escuchar a Gardel, le recuerda a Cortázar sus raíces. Este texto, así como el de muchos otros cronopios, está plagado de etopeyas que permiten no sólo entender la visión que Cortázar tiene de sus cronopios, pero también, permite conocer a un personaje que no sólo le gustaba al autor de *La vuelta al día en ochenta mundos*, sino que también, admiraba como artista. También hay que recordar que el tango se ha visto a lo largo del tiempo, como una cuestión popular, pero para el escritor estudiado “no sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad” (Cortázar, 2013, p. 91), esto como recordatorio de que la cultura siempre está presente, no importa si ésta se encuentra arriba o abajo. Gardel pertenece y representa al pueblo, así como cada artista es absorbido culturalmente por su contexto social.

Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante al abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no es ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histórico

de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes.
(Cortázar, 2013, p. 89)

A pesar del contenido de sus canciones, el sentimentalismo pasa a un segundo plano y el pueblo a un primer plano, y es por el proceso de una sociedad. No se puede olvidar que la música también es arte, y son los músicos quienes son el equivalente a los escritores; y los oyentes, también se vuelven sinónimo de los lectores, es decir, estos últimos son los receptores, aquellos para los que existe finalmente el arte y funciona la ya clásica frase del “arte por el arte”.

Más adelante, aparece el texto “No hay peor sordo que el que” en donde se realiza una crítica hacia la escritura argentina respecto a la cantidad, y su falta de respaldo de cantidad. Nuevamente la literatura latinoamericana se enfrenta a la escritura europea. Es uno de los textos que más sirve para entender al crítico cortazariano, el cual cubre diferentes ángulos de la literatura. El enfrentamiento entre la calidad literaria europea y latinoamericana ha sido bastante contrastante, sobre todo, con la inferioridad que se le “caracteriza” a la literatura latinoamericana. Por esta razón, existen pocos escritores publicados y traducidos en Europa, y con esto, inicia de manera sutil el texto:

Aquí en París leo pocas cosas rioplatenses porque los afrancesados, señora, somos terribles. Ahora pasa que montones de famas, esperanzas y cronopios me envían no se sabe bien por qué numerosas publicaciones en forma de manuscritos, rollos, papiros, cilindros, plaquetas, separatas, hojas sueltas con carpeta o sin, y sobre todo volúmenes impresos en Buenos Aires y en Montevideo [...]. (Cortázar, 2013, p. 93)

El autor asume a Francia como su país, como parte de su nacionalidad y lo más importante, asumirlo dentro de su identidad. Esta dualidad nacional permite que Cortázar vea a Argentina como su pasado y origen y a Francia como su presente, pero nunca abandona una nacionalidad por otra.

Uno de los ejemplos de literatura argentina y para poder entender la situación de la literatura nacional de Argentina, es Néstor Sánchez y su novela *Nosotros dos*, por lo que también, hace una declaración:

No soy crítico ni ensayista ni pienso defender a Sánchez que ya es grandecito y sale de noche; ni siquiera tomo su libro como ejemplo especial, me limito a afirmar que es una de las mejores tentativas actuales de crear un estilo narrativo digno de ese nombre, y que al margen de sus méritos o deméritos representa un raro caso de personalidad en un país tan despersonalizado como la Argentina en materia de expresión literaria. (Cortázar, 2013, p. 93)

Esa negación constante de Cortázar de autodenominarse crítico y ensayista, se ha vuelto ya una ironía literaria que se envuelve alrededor de toda su literatura. Pero la literatura argentina que recuerda Cortázar es la de una Argentina sin personalidad, sin estilo, sin alguna característica peculiar que permita a dicha literatura latinoamericana, trascender. Pero este ejemplo que va describiendo Cortázar, no es lo único que permite entender la falta de originalidad y de estilos propios en la narrativa y poesía argentinas, ya que existe la posibilidad de una dura exigencia a sus compatriotas por generar literatura de calidad. Y es por esta razón, que mientras Cortázar va describiendo las características literarias, él se va construyendo como crítico literario.

Entonces, el ejemplo de Néstor Sánchez es uno positivo ya que las cualidades de su obra literaria parecen ser destacadas de una manera relevante.

Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende de la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la simpatía, la comunicación de signos entraría un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis

donde reside la razón de ser de la gran literatura. Y esto, que resumo mal, es lo que varios críticos del libro han sido incapaces de ver, para deplorar en cambio con un penetrante aire de despistados lo que llaman «galimatías», «oscuridad», la monótona repetición de ese encuentro de un crítico que mira hacia atrás con un artista que va hacia adelante. (Cortázar, 2013, p. 93)

Para el Cortázar crítico, Sánchez tiene un sentimiento y, además, entiende perfectamente lo poético y musical en la lengua que debe transmitirse en la escritura. Es un escritor que no sólo revoluciona debido a la estructura de su obra, pero lo hace aún más porque juega con la lengua.

El gran problema de los críticos es estar retrasados, respetar en exceso a las autoridades literarias que viven analizando hacia atrás y utilizando herramientas e ideas atrasadas para textos que tienen personalidad e identidad, van creando literatura con dinámicas y movimientos fuera de lo tradicional, lo que no permite entender de manera adecuada a la obra literaria.

Este texto tiene un breve apartado llamado “Vocabulario mínimo para entenderse” en el que brinda un acercamiento hacia la definición de estilo que se asemeja a la idea que el autor tiene sobre este concepto, es importante aclarar que se refiere al estilo de la escritura:

Por estilo se entiende aquí el producto total de la economía, de una obra, de sus cualidades expresivas e idiomáticas. En todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la «expresión de ideas y sentimientos» y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado. (Cortázar, 2013, p. 94)

Precisamente, se refiere la cita anterior a que, si la obra literaria se tratara sólo de lenguaje y letras, perdería su sentido, ya que la literatura funciona como significado total.

Cortázar realiza una analogía entre la literatura y la música, esta figura aparece varias veces en *La vuelta al día en ochenta mundos*, la

idea de la música y literatura como conjunto y recepción de ambas disciplinas como arte. Esta analogía la coloca como ejemplo de la cita anterior: “Un poco como ocurre con el raro intérprete musical que establece el contacto directo del oyente con la obra y cesa de actuar como intermediario” (Cortázar, 2013, p. 94).

El proceso de recepción de expresiones artísticas depende de esta unión entre la obra artística y el receptor. En este caso, la analogía que recurrentemente realiza Cortázar en diferentes partes de *La vuelta al día en ochenta mundos* es la del lector con el oyente, el texto literario con la obra musical y el escritor con el músico. Este ejemplo funciona con la cita como un conjunto de significado y sentido; no solamente como una obra para estudiarse de manera diacrónica o sincrónica.

La cita de Michel Foucault que se encuentra más adelante va acorde a lo que Cortázar ha creído y dicho respecto a la escritura y situación del escritor como influencias durante el proceso de creación de una obra, la cual una de estas influencias de las que no se puede escapar porque no son conscientes: la cultura a la que pertenece; para entender mejor la situación entre el lenguaje y la ficción.

[...] en ese *analogón* de discurso que es una obra, esa relación sólo puede establecerse en el interior del acto mismo de la palabra; lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso. La obra no se define tanto por los elementos de la fábula o su ordenación como por los modos de ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula. La *fábula* de un relato se sitúa en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su *escritura* se sitúa en el interior de las posibilidades del acto de la palabra. (Cortázar, 2013, p. 95)

Como ya se viene estudiando desde tiempo atrás y con diferentes teorías literarias, la obra literaria funciona por sí misma, como un conjunto de sus elementos y no de manera individual. Siglos de

estudios literarios en un párrafo para explicar a la obra literaria a cualquier tipo de lector, incluso a manera educativa.

Aparece más adelante, un punto de vista sobre los escritores rioplatenses en donde se explica el estilo: Se alude aquí a los que obviamente no tienen un sentimiento del estilo como el apuntado más arriba. Pero apenas se escarba un poco, la sordera estilística asoma como síntoma de falencias concomitantes en el sentido al que apunta el viejo lugar común de que el estilo es el hombre, en este caso el hombre argentino o uruguayo, derrochador indiscriminado de sus muchas y espléndidas cualidades. (Cortázar, 2013, p. 95)

“La sordera estilística” como llama Cortázar a la ausencia de originalidad argentina y a la imitación literaria, la falta de innovación literaria. También, en esta parte, se menciona a otro tipo de escritores argentinos, aquellos “cursis”:

[...] escritores que se permiten displicencias con Borges a la vez que producen cosas como «el tácito consentimiento del ancestral y perentorio llamado de su naturaleza indócil y conceptiva», o cursilerías donde un rostro se enciende con «el fuego indomable del sonrojo», sin hablar de los que explican cómo «tomándole la cara con dos manos», etc., delimitación que permitiría deducir que hay otras personas capaces de tomársela con las tres o las ocho. (Cortázar, 2013, p. 95)

En la cita anterior, se hicieron referencia a otros textos pero no se menciona a los autores de dichas frases citadas, e incluso, hay una nota respecto a esta situación, en la que se hace a propósito, a modo de respaldo para hacer la denuncia a aquellos donde no se firman textos, pero al final de esta nota, aparecen los autores de los textos citados: “Por si algún aludido o temeroso de alusión incurriera en el citar sin dar nombres (en la Argentina ni siquiera se firman muchas supuestas críticas literarias) [...]” (Cortázar, 2013, p. 95).

Cualquier texto, ya sea científico, periodístico, literario, entre otros, tiene implícito que está escrito por un autor, aparezca o no el

nombre, o bien, que aparezca un pseudónimo. La cita de la nota de *La Vuelta al día en ochenta mundos*, es una denuncia sobre el no reconocimiento de la crítica literaria a las autorías puesto que no se encuentran firmadas sus trabajos críticos.

No obstante, en este fragmento, se han descrito diferentes tipos de escritores argentinos, los cuales, permiten entender un poco más la escritura argentina. Este texto, es uno de los más largos y está escrito con ironía, como Cortázar acostumbra, pero ésta, forma parte de una crítica literaria:

Esto en cuanto a los mamarrachos más inmediatos de la escritura; de sus obras consideradas en su conjunto se deduce una mayor o menor sordera para los elementos eufónicos del idioma, el ritmo parcial y el general, y esta paradoja irritante: a pesar de estar escritas con un idioma siniestramente empobrecido por la incultura y la consiguiente parvedad del vocabulario, casi siempre sobran palabras en cada frase. *Decir poco con mucho* parece una constante de este tipo de escritor. (Cortázar, 2013, p. 95)

Ahora los escritores más inmediatos, son llamados ridículos y no son considerados escritores, esto es porque no contempla en verdad al idioma y parece que lo destroza más. ¿Pero por qué llamar al español un idioma empobrecido? El español es un idioma cuyo vocabulario es amplio, el idioma se forma por el uso del hablante y éste depende de su significado y de su sentido, es por ello, que es un idioma catalogable como “empobrecido” por una persona que no lo sepa utilizar correctamente, ¿pero cuál es el uso real de un idioma? y esa parvedad de la que habla, es parte de la genialidad del idioma, es que es breve y precisamente, de eso consiste, decir lo que se dice con las palabras exactas, entre más breve, mejor, y el escritor de la cita anterior, agradece a la naturaleza del idioma español pues este “tipo de escritor” dice

poco con mucho, es decir, atenta contra el idioma porque no lo conoce como un escritor debería hacerlo⁵.

“Lo que puedas decir con cien palabras; lo que con una, con una” (Monterroso, 1987, p. 136). En este trabajo se muestra y se explicará que cada texto y palabra escrita dentro de *La Vuelta al día en ochenta mundos* existe a través de la intención del autor y es lo que Cortázar ejecuta de manera recurrente dentro de su obra literaria, sobre todo, porque para él, la escritura es un acto consciente: “el escritor está dispuesto a sacrificarlo todo menos la conciencia de lo que hace” (Cortázar, 2018, p. 55).

Los escritores mencionados en esta primera parte del texto pertenecen a un grupo de escritores argentinos quienes tienen una sordera estilística y apunta al viejo lugar común, esos escritores quienes no tienen estilo único y que, además, escriben obviedades, también está el otro tipo de escritores, los que realmente no dicen nada. En la que, y en el mismo texto de “Vocabulario mínimo para entenderse”, menciona “tomándole la cara con las dos manos” (Cortázar, 2013: 95), y explica del mismo modo, que parece que existen personas que pudiesen tomar un rostro con más de dos manos. Por lo que, retoma las palabras que están de más.

Siguiendo por mismo texto y en el apartado “Tienen oídos y no” comienza nuevamente con Brice Parain, realiza una paráfrasis sobre el lenguaje y la escritura. Brice Parain funciona en la medida en la que Cortázar no sólo entiende al lenguaje, sino que justifica incluso los “tipos” de escritores rioplatenses que van en contra de la naturaleza del lenguaje:

⁵ Julio Cortázar en *Rayuela*, a través del personaje de Morelli o en las Morellianas explica su horizonte sobre el lenguaje y lo que un escritor debe saber y hacer: “[...] el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso” (2013, p. 475).

Ya no recuerdo cuándo ni dónde ha dicho Brice Parain que según tratemos el lenguaje y la escritura, así nos tratarán a nosotros. A nadie le extraña entonces que esté tratando más bien mal a aquellos escritores rioplatenses de ficción que en la escritura parece ver sobre todo un sistema de signos informativos [...]. (Cortázar, 2013, p. 95)

Brice Parain al igual que Cortázar, defienden la idea de que el lenguaje tiene vida misma y no sólo la refleja su función, que corresponden también a la función enunciativa del lenguaje. Es decir, “denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en que lo estético se ve reemplazado por lo poético” (Cortázar, 2018, p. 57). Lo que más adelante se convierte en la postura del escritor rebelde y de la actualización de una escritura burguesa y aristocrática como herencia del escritor latinoamericano.

Pues para Barthes (2016), la escritura ornamental corresponde a una escritura de clase en la que “una escritura instrumental, ya que la forma se suponía al servicio del fondo, como una ecuación algebraica está al servicio de un acto operatorio; [...] tomados sin reparación de la Tradición [...]” (p. 46). Para lograr lo anterior, es decir, una escritura consciente se requiere de comprender a la naturaleza del lenguaje y obtener, de tal manera, la destrucción de dicho lenguaje, para una reconstrucción más allá de un llenado de páginas y llamarlo “objeto literario”, presentación de la modernidad:

Hay pues en toda escritura actual una doble postulación: está el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria, cuya ambigüedad fundamental es que es necesario que la Revolución extraiga, de aquello que quiere destruir, la imagen misma de lo que intenta poseer. (Barthes, 2016, p. 64)

Cortázar a lo largo del texto, establece que los escritores pueden ser llamados como verdaderos escritores; y a su vez, también realiza un recorrido sobre los textos y obras que pueden ser considerados literarios, pero... ¿qué es lo que realmente se considera literatura?

Cabe decir que para alcanzar el estado de la escritura que merece llamarse literario no basta con haber llenado resma blancas o azules sin otro cuidado que la corrección sintáctica o, a lo sumo, un vago sentimiento de las exigencias eurítmicas de la lengua. (Cortázar, 2013, p.96)

Lo anterior se refiere a lo último dicho, no basta con llenar hojas con letras y una buena ortografía o sintaxis, es decir, no es suficiente la cantidad y mucho menos, las ventas de libros ya que no asegura la calidad. Más adelante nombra a este tipo de textos como “literatura sorda” a la cual, alude a una causa: la precariedad de la enseñanza del idioma español.

Confieso que en un tiempo esa literatura que llamo sorda me parecía sobre todo producto de la tetánica «enseñanza» de la lengua en nuestros sistemas escolares, y de la ingenuidad subsiguiente de segregar un relato cualquiera con la misma inocencia de un gusano de seda. Más tarde sospeché cosas peores frente a la monotonía de que el cuarto libro del novelista Fulano entrara en las vitrinas tan impecablemente mal escrito como el primero. (Cortázar, 2013, p. 96)

Encontrar las palabras correctas al momento de escribir es una tarea difícil. No se puede lograr la calidad de la obra literaria cuando la ingenuidad aflora en su proceso creativo puesto que tiende a ser “cursi” (definición que Cortázar ya maneja). Finalmente, este fragmento es una crítica hacia “las obras literarias” que no tienen la calidad de denominarse literatura. Lo que el autor ve como literario, trasciende de la tradición, pues, “cada obra literaria debe [...] buscar la originalidad no en el plano de contenido [...] sino en el de la forma, en el del estilo, que es el único en el que el escritor puede desarrollar su personalidad creadora [...]” (Gómez Redondo, 2006, p. 24).

Ahora bien, la sordera estilística que resalta Cortázar, parte también del hecho de no querer abandonar una seguridad como la de la tradición, sin embargo, parecen no contemplar que “lo mal escrito” no corresponde meramente a una cuestión gramatical, sino a la de la

postura de una aprehensión estilística y de una identidad de escritura ausente: “[...] lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo [...]” (Barthes, 2016, p. 20).

Por otro lado, y continuando con el texto de la sordera argentina, Cortázar una vez más menciona a la intención de la obra y de la aparente ausencia de la experiencia del oficio del escritor a modo de una censura.

Como no ver que la única *situación* del escritor auténtico es el centro del átomo literario donde partículas conocidas y otras por conocer se resuelven en la perfecta intencionalidad de la obra: la de *extremar* todo lo que suscita, la hace y la comunica? Si no había avance, si cada nuevo libro de Fulano reiteraba las carencias de los anteriores, sólo cabía pensar que la falla *precedía* la experiencia del oficio, que la invalidaba como un bloqueo, una censura al modo que la entiende el psicoanálisis. (Cortázar, 2013, p. 96)

La falla en la escritura es precedida por la experiencia del oficio, es decir, la práctica permite pulir las habilidades y el genio creativo. Es interesante cómo Cortázar nombra a los escritores como escritores auténticos cuando sus textos pueden llamarse literarios por la calidad que éstos poseen; pero luego vienen los escritores que aún con la práctica, sus textos no muestran un crecimiento literario, y que, además, se mantienen con los mismos errores, y son la causa de esta sordera literaria.

Por otro lado, se hace presente el tema de la educación literaria en Latinoamérica, donde existen otras series de problemas, por ejemplo, la mala selección de literatura en los distintos niveles educativos. Todo esto lo considera como parte de algunas imposibilidades, como un factor obstructivo. La mala selección de literatura para niños y adolescentes es la causa del hastío y fastidio

de estos primeros lectores; lo que influye en su pérdida de interés de la lectura.

Empecé, ya lo dije, recordando la parodia de educación lingüística y literaria que se daba a los jóvenes argentinos de mi tiempo con un patriotismo que dejaba por el suelo el de San Martín y el de Bolívar, pues si éstos acabaron con los ejércitos españoles sin cortar por eso las raíces con España, los profesores de Castellano y de literatura de nuestras escuelas secundarias conseguían el más horrendo parricidio en el espíritu de sus alumnos, instilando en ellos la muerte por hastío y por bimestres del infante Juan Manuel, del Arcipreste, de Cervantes y de cuanto clásico había tenido del infortunio de caer en la ratonera de los programas escolares y lecturas obligatorias. (Cortázar, 2013, p. 96)

La educación del español (como lengua) y de la literatura en los países de Argentina, y en general en la educación de Latinoamérica es en realidad una parodia, puesto que únicamente se cumple con los programas educativos pero que realmente no existe algún aprendizaje de calidad de por medio, la apatía y el hastío por la lectura no sólo es generado por la mala selección y también por las lecturas obligatorias, sino también por la presión que se ejerce sobre los estudiantes.

En este texto donde se habla de la escritura y lectura, sobre todo, de Argentina, hay un fragmento del que tampoco se puede separar de la naturaleza literaria, el cual tiene que ver con el lenguaje, como lo son las traducciones ya que pueden atentar contra la obra.

Entre 1930 y 1950 el lector rioplatense leyó cuatro quintos de la literatura mundial contemporánea en traducciones, y conozco demasiado el oficio de trujamán como para no saber que la lengua se retrae allí a una función ante toda informativa, y que al perder su *originalidad* se amortiguan en ella los estímulos eufónicos, rítmicos, cromáticos, escultóricos, estructurales, todo el erizo del estilo apuntando a la sensibilidad del lector, hiriéndolo y acuciándolo por los ojos, los oídos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondencias y adrenalina que entra en la sangre

para modificar el sistema de reflejos y de respuesta suscitar una participación porosa en esa experiencia vital que es un cuento o una novela. (Cortázar, 2013, p. 97)

El problema con las traducciones es que afectan al nivel del lenguaje, la estructura, la sensibilidad del lector y el contenido de la obra. Si la traducción es fiel, el texto literario prevalece casi igual al texto original, pero desafortunadamente, la mayoría de las traducciones no obedecen a esta fidelidad y por lo tanto, modifican al texto. Y al menos, durante veinte años, las traducciones eran leídas más que las obras literarias originales y que transforman las experiencias de los lectores.

A partir de 1950 el gran público del Río de la Plata descubrió a sus escritores y a los del resto de América Latina; pero el mal ya estaba hecho mientras por una parte muchos de esos escritores partían de un instrumento degradado por las razones que estoy tratando de entender, por otra parte los lectores habían perdido toda exigencia y leían a un autor uruguayo o mexicano con la misma pasiva aceptación de signos comunicantes con que venían leyendo a Thomas Mann, a Alberto Moravia o Francois Mauriac en traducciones. (Cortázar, 2013, p. 97)

La crítica que realiza en la cita anterior está relacionada con el hecho de que la obra no se puede leer de la misma manera cuando está escrita en su lengua original a leer una traducción. Incluso, esta idea de leer pasivamente a autores clásicos y a autores latinoamericanos como si se tratara de iguales.

Hay por lo menos dos clases de lenguas muertas, y la que manejan esos escritores pertenece a la peor; pero nada lo justifica porque esa muerta es una especie de *zombie* al revés y sólo dependería de nosotros que despertara a una vida bien ganada y a pleno sol. Lo malo es que si no hay oreja, como decía Unamuno, si no hay ritmo verbal que corresponda a una economía intelectual y estética, si no hay ese sentido infalible del vocabulario, de las estructuras sintácticas, de los acatamientos y de las transgresiones que hacen el estilo de un gran escritor, si novelista y lector son cómplices metidos en una misma

celda y comiendo el mismo pan seco, entonces qué le vachaché, hermano, estamos sanados. (Cortázar, 2013, p. 98)

La economía intelectual a la que se refiere está correlacionada con la economía del español, lo que ya ha repetido tantas veces Cortázar, decir mucho con poco pero entonces, por medio de un contraste, está describiendo a los elementos que bien desarrollados generan al estilo del escritor y lo que se considera una “buena” obra.

A diferencia de cualquier otro texto que no parta del literario, como es el caso de una noticia, un artículo científico, etc.; textos que provienen de un mundo denominado como “objetivo”; en el texto es importante cada palabra allí, es decir, hay que escoger las palabras adecuadas. También, se tiene que cuidar la forma del texto con respecto a las estructuras sintácticas.

El conocimiento de las formas lingüísticas, así como de los distintos elementos que conforman a la obra, permite saber cómo transgredir toda norma o estructura “*reglamentaria*” básica. La forma del texto mediante el acatamiento y las transgresiones a la forma que realiza cada autor, desarrolla su estilo particular del autor.

Crea una vanguardia, un nuevo paradigma literario. Incluso, este rompimiento de la “forma tradicional” en el texto también puede generar o ser partícipe del estilo de cada autor. Por ejemplo, en Cortázar todas sus rupturas de lo “convencional” forman parte de su estilo y particularidad como tal.

Pero lo más importante, es la complicidad que el escritor y el lector tienen debido a todos los elementos mencionados en la cita y así, deja de existir la sordera literaria.

Entre nosotros parece haber muy pocos creadores y lectores sensibles al estilo como *estructura* original en los dos sentidos del término, en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a las potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad, promueve y conmueve, transtorna y transmuta —una “alchimie du verbe” cuyo

sentido último está en trascender la operación poética para actuar con la misma eficacia alquímica sobre el lector. (Cortázar, 2013, p. 98)

La sensibilidad en el arte es esencial tanto para su creación como para su interpretación. Pero la sensibilidad de la que se menciona es una sensibilidad meramente estructural, ya que el estilo de cada autor afecta a la estructura literaria de un texto, esto debido a sus figuras retóricas más recurrentes y los recursos que forman el estilo que desarrolla cada estructura.

Esta conceptualización de la sordera literaria es el asunto principal de “No hay peor sordo que el que”, y, además, es uno de los grandes problemas en Argentina. La sordera afecta a nivel de la “química” que existe entre el lector y la obra.

El peligro real es la sordera, no esas bandas municipales de la lengua; el mal está en el empobrecimiento deliberado de la expresión (simétricamente comparable a la hinchazón al cuete de los españoles de este tiempo) coincidente con la sobrestimación de la anécdota que motiva el texto. No parece advertirse que, al transmitir imperfectamente, la recepción oscila entre lo incompleto y lo falso; literariamente seguimos en los tiempos de las radios de galena ¿Entenderemos por fin que en este oficio el mensaje y el mensajero no forman parte de la Unión Postal Universal, que no son dos como la carta y el cartero? (Cortázar, 2013, pp. 98-99)

El problema se encuentra en el empobrecimiento de la lengua, en el que el uso del español, está devaluado desde la práctica hasta la teoría, consecuencia de la ignorancia de la lengua materna de gran parte de los países de latinoamérica; y peor aún, de la preferencia de lo que se “está tratando de decir”, del cómo está escrita, es decir, la forma de cómo se está consolidando como un conjunto del mismo por su todo, “del arte por el arte”.

El hecho de descuidar la forma altera la calidad y la recepción del texto, puesto que se vuelve falso, incompleto, o peor aún, erróneo

y completamente diferente a lo que se escribió. Lo que también conlleva a un retraso.

Esta cita concluye con una pregunta, la cual permite entender mejor y con pocas palabras, el final de los procesos de creación literaria y de recepción; pero que incluso se llega a olvidar: “¿Entenderemos por fin que en este oficio el mensaje y el mensajero no forman parte de la Unión Postal Universal, que no son dos como la carta y el cartero?” (Cortázar, 2013, p. 99). Cabe recordar que esta analogía con respecto al lenguaje y a la Teoría de la Recepción, funciona nuevamente para destacar la función tripartita.

“Gran fatiga a esta altura de la disquisición” sigue siendo parte del texto de “No hay peor sordo que el que” pero el nombre que le coloca a la parte que se va a analizar es muy interesante ya que es una fatiga muy grande del examen o análisis riguroso que se está realizando a manera de crítica y teoría literaria. Cansado, sí; pero necesario. Este texto surge de la necesidad de explicarlo a los lectores, incluirlos en estas formas obligatorias de conocer a la teoría literaria y a las diferentes ramas del lenguaje. Esta parte se trata de la última reflexión de la indiferencia hacia el estilo, hacia lo profesional entre la ciencia y la labor de la literatura.

En literatura sufrimos como en muchas cosas las desventajas de nuestras ventajas: inteligentes, adaptables, rápidos para captar los rumbos de la circunstancia, nos damos el triste lujo de no acatar la distancia *elemental* que va del periodismo a la literatura, del amateurismo a la profesión, de la vocación a la obra (Cortázar, 2013, p. 99)

“La distancia elemental” se trata de una utopía para respetar los límites entre diversas situaciones que rodean a la literatura. Tal como la línea delgada entre el periodismo y la literatura, puesto que los periodistas también escriben, leen y se interesan por lo que acontece en su sociedad, pero no todos los periodistas escriben, aunque eso pretenden y dicen que “hacen”; o la situación entre el amateurismo y

la profesión, aquellos que creen que “escriben”; este tipo de situaciones son grandes problemas. Ese es el asunto verdadero, decretar como si un día nuevo iniciara y cada persona sin hábito o vocación dijeran: “voy a ser escritor”, como si ser escritor pudiese ser más fácil que ser científico. Y lo que es peor: “ser escritor con malas lecturas previas.

Así nos decretamos un día escritores o lectores *ex officio*, sin noviciado y sin vela de armas, pasando de vagas lecturas a la rotunda redacción de nuestra primera novela y a la interpelación patriótica al pobre editor más o menos catalán que no entiende lo que pasa y baja espantado la metálica de su catálogo. (Cortázar, 2013, p. 99)

La conclusión del texto aborda a la búsqueda de la autenticidad por escritores autodecretados que, además, querían romper con la escuela de Borges, uno de los grandes escritores de Argentina. La autenticidad no funciona cuando se desdeña sin conocer y únicamente por representar a una autoridad literaria, como hicieron con Borges. No obstante, hay otra búsqueda, y es la conquista de una lengua que sus propios hablantes no conocen y tampoco entienden.

[...] pero nuestros libros también pueden llegar a ser grandes en la medida en que sean cada vez más la batalla ineludible por la conquista de una lengua antes de aspirar a su flor final, a su resultado perfecto. (Cortázar, 2013, p. 100)

La idea de la conquista de la lengua se deriva del tema que aparece muy recurrentemente en *La Vuelta*: el lenguaje. Y es que ¿qué es de una obra literaria si se deja al lenguaje a un lado? Una obra literaria de calidad y completa se funda a través también del lenguaje y es uno de los caminos para llegar a un resultado “perfecto”, no obstante, esto lo abarca de manera más profunda Morelli en *Rayuela*, al ser éste un reflejo del crítico literario de Cortázar.

En “Vuelta al día en el tercer mundo” aparece una revisión del tercer mundo, como lo dice en el mismo título del texto. Pero el “tercer mundo” no es un mundo de ficción, sino que pertenece a una realidad

social histórica. Este texto está conformado de dos partes tituladas “Informe de un norteamericano sobre el drama de la infancia en Vietnam del Sud” y “La desaparición de menores en Venezuela”.

En la primera parte, aquella que menciona a Vietnam, es un informe sobre este país, pero realiza un informe sobre otro informe de William Pepper. Este norteamericano ejecuta una denuncia sobre las principales víctimas; la falta de medicamentos y de personal médico, las enfermedades, etc.; el desastre ocasionado por la guerra y cuestiones políticas.

En la siguiente parte, aparecen como personajes-niños abandonados por el mundo, aquellos que pierden su inocencia por sobrevivir y que eran víctimas de mutilación, para además, convertirse en víctimas de explotación a través de la mendicidad y no conforme con ello, son afectados ya que los venden como lazarillos: “En esa misma fecha, según informaciones periodísticas, una dama venezolana reconoció en un pequeño limosnero mocho de ambas manos al hijo suyo que dos años antes había desaparecido” (Cortázar, 2013, p. 104).

La identificación de Cortázar como escritor con los niños y sus características pueriles, van más allá de su comparación con los locos o con una inocencia preconcebida, puesto que él seguía considerándose un adulto con alma de niño. Es en *La vuelta al día en ochenta mundos* donde aparecen recurrentemente este tipo de denuncias en donde no importa si naces en un país de primer o tercer mundo, el hecho de ser niño significa correr un alto riesgo.

“Hay que ser realmente idiota para” es uno de los mejores textos porque está tapizado de ironía desde el comienzo hasta el final. “Hace años que me doy cuenta y no me importa, pero nunca se me ocurrió escribirlo porque la idiotez me parece un tema muy desagradable, especialmente si es el idiota quien lo expone” (Cortázar, 2013, p. 105). Este texto se define a través de ejemplos y sinónimos por medio del arte. Dentro del inicio del texto, se menciona la poca tolerancia de las

personas por la palabra “idiotéz”, partiendo que es una palabra incomprendida por cuestiones éticas y de moralidad, pero en realidad, es una palabra duramente golpeada. Sin embargo, su significado no se ve afectado por cuestiones de lo “políticamente correcto”.

Puede que la palabra idiota sea demasiado rotunda, pero prefiero ponerla de entrada y calentita sobre el plato aunque los amigos la crean exagerada, en vez de emplear cualquier otra como tonto, lelo o retardado y que después los mismos amigos opinen que uno se ha quedado corto (Cortázar, 2013, p. 105).

Pero para poder entender mejor, hay que definir a la idiotéz como una ausencia de agilidad mental o de la misma inteligencia derivada de algún problema cerebral o mental. Para la RAE (2001): “el idiota padece de idiocia. Es engreído sin fundamento para ello. Es tonto, corto de entendimiento y que, carece de instrucción”. Pero la idiocia es “un trastorno caracterizado por una deficiencia muy profunda de las facultades mentales congénitas o adquiridas en las primeras edades de la vida” (1246), partiendo ahora de estas definiciones, la idiotéz la considera como parte de la naturaleza del hombre, como si fuese también un estado de ánimo.

[...] pero lo malo es que uno se ha olvidado cada vez que lo maravilla algo que pasa, de modo que la caída repentina en la idiotéz le llega como al corcho que se ha pasado años en el sótano acompañando al uno de la botella y de golpe plop y un tirón y ya no sé es más que corcho. (Cortázar, 2013, p. 106)

La relación entre la maravilla y la idiotéz se presentan juntas en *La vuelta al día en ochenta mundos* ya que generan un sentimiento derivado de la aventura, como lo es la maravilla. Este sentimiento generado a partir de un descubrimiento realizado y junto con el común denominador, prevalece durante la idiotéz y la inteligencia como un punto de contraste. Con esta idea, El país de las maravillas es el reflejo de una “idiotéz” como sinónimo del estado de maravilla del hombre.

[...] los placeres de la inteligencia y sensibilidad deben nacer de un juicio ponderado y sobre todo de una actitud comparativa, basarse como dijo Epicteto en lo que ya se conoce por juzgar lo que se acaba de conocer, pues eso y no otra cosa es la cultura y la sofrosine. (Cortázar, 2013, p. 106)

Y la idiotez, va en contra del juicio ya establecido de lo conocido, para juzgar lo descubierto, para incluso, llamarlo idiotez o no. La idiotez es cíclica como la mayoría de las cosas importantes, no obstante, es discriminada porque nadie quiere ser idiota.

Ahora estoy seguro de que no ser idiota es una de las cosas más importantes para la vida de un hombre, hasta que poco a poco me vaya olvidando, porque lo peor es que al final me olvido[...]. (Cortázar, 2013, p. 106)

¿Por qué el entusiasmo es sinónimo de idiotez? Es parte de la sobriedad o seriedad a la que Cortázar alude en otro texto de la misma obra analizada, una seriedad que todos presumen; demostrar más entusiasmo o una maravilla, entonces es parte de la idiotez.

Brevemente se menciona “Dos historias zoológicas y otra casi” en donde aparece un apartado pequeño llamado “Por escrito gallina una”, este texto está jugando con el lenguaje y escrito desde la perspectiva de una gallina:

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpes entramos de [...]. (Cortázar, 2013, p. 110)

El orden de las palabras en las oraciones del texto se ven alteradas a modo de juego, como si se tratara de ordenarlas para entender el texto, pero tampoco se puede olvidar del hecho de que una gallina no puede ni sabe escribir; existe dentro del texto una personificación de las

gallinas no sólo al escribir, sino también son muy dotadas en las artes y las ciencias:

Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmos el, carajo qué. [sic] (Cortázar, 2013, p. 110)

Como parte de este juego, mencionado anteriormente, el lector tiene dos opciones: la primera es leer “Por escrito una gallina una” tal como está escrito, así con sus dificultades sintácticas; la segunda, arriesgarse con el texto, ordenar sus palabras hasta formar oraciones más fáciles de entender.

“El hombre se ha hartado de cambiar la tierra”, “Es tiempo de que la tierra cambie al hombre” y “Esa tierra ya se levanta, ya tiene un nombre” son fragmentos de poesía de varios autores, pero el más recurrente es José Lezama Lima cuyas citas corresponde a *A partir de la poesía*. En el primer texto mencionado, se trata de cambiar a la Tierra mediante la poesía. En “Es tiempo de que la tierra cambie al hombre”, únicamente aparece un fragmento de *La Ruina* de Eliseo Diego. Por otro lado, en “Esa tierra ya se levanta, ya tiene un nombre”, aparecen citas de *Apuntes para un pequeño viaje*, *Libro de los héroes*, etc.; en donde el conquistador ya tiene tierra para construir y el poeta es otro viajero en este mundo, un viajero sabio.

“What Happens, Minerva?”, este texto proviene de la contemporaneidad de Cortázar. El surgimiento de los Happening fue precisamente en la década de 1950 y tiene que ver con los performances realizados en donde participan los “espectadores”, una nueva manera de hacer arte. La diferencia es que el “espectador — receptor” se convierte también en el artista.

Si usted es mejor actor que bailarín, en alguna parte tengo leído que el alemán Paik (si es alemán) ha dejado instrucciones detalladas para que cualquiera pueda hacer teatro apenas se sienta bien dispuesto. (Cortázar, 2013: 117).

Los *Happenings* rompieron esta manera tradicional de ver al actor y al espectador en el teatro, puesto que el espectador participa en la demostración de arte.

Paik estima que la oposición más radical a esta podrida institución consiste en abolir la diferencia entre actores y público (ideal nunca del todo alcanzado por los *happenings* usuales), al punto de llegar a un teatro anónimo que actuará o no sobre los circunstantes pero que se cumplirá lo mismo y se justificará por el solo hecho de llevarse a cabo. (Cortázar, 2013, p. 117)

En la cita anterior, nuevamente la ironía se presenta al referirse a estas normas, o al *locus* de los participantes, es decir, al lugar asignado para los actores y los espectadores. Luego, explica mejor esta trasgresión, la ruptura de la línea que separa a dichos participantes. Y finalmente, la importancia del teatro anónimo que es en el que se convierte al ya no existir la línea entre los actores y los espectadores.

Esta nueva vanguardia para su tiempo, servirá también como pretexto de los valores de permanencia, progreso, humanismo, cultura, etc. que será lo vendible.

Como de costumbre los bien pensantes se instalarán en el jueguito de valores de «permanencia—progreso—humanismo—cultura—etc.» para señalar *con justicia* —otro valor capitalizable cuando conviene— que la característica más evidente de los *happenings* es su inanidad. (Cortázar, 2013, p. 118)

Un penúltimo punto para mencionar son los cronopios escritos en el texto y son los dramaturgos Dick Higgins, Paik, Thomas Schmidt y otros cronopios que son mencionados.

Como conclusión del texto, aparece la “nota iracunda”, que es un ensayo donde se ha escrito la letra “h” incluso donde no existe, es decir, en cada palabra. Esta “nota iracunda” es otro ejercicio lingüístico como los anteriores que se han presentado, puesto que la letra “h” afecta en su escritura, pero es un fantasma desde la fonética.

NOTA IRACUNDA: Como estas líneas no son un ensayo herudito sobre los *happenings*, quiero simplemente hinsinuarles a los hepígonos de Herasmo, Halfonso Reyes y otros humanistas por el hestilo, que toda crítica, burla, acción policial, tesis trabajos forzados, corte de melena, arenga en ateneos culturales o decretos legislativos basados en los epifenómenos de la actitud *beatnik—underground—happening*, son pura hipocresía de líderes culturales en el acto de sentir que les tiembla el parquet debajo de los botines. (Cortázar, 2013, p. 118)

“Louis enormísimo cronopio” es el texto dedicado a uno de los cronopios más representativos: Louis Armstrong. Louis Armstrong es un personaje que aparece muchas veces en *La vuelta al día en ochenta mundos* y es en este texto sobre Louis donde Cortázar lo explica:

Cronológicamente, el primer cronopio fue Louis; en 1952 escribí estas páginas que se publicaron en la Revista *Buenos Aires Literaria* gracias a la amistad de Daniel Devoto y de Alberto Salas. Años más tarde los cronopios hicieron su entrada multitudinaria por la vía del libro y llegaron a ser bastantes conocidos en los cafés, reuniones internacionales de poetas, revoluciones socialistas y otros lugares de perdición. (Cortázar, 2013, 121)

Es importante mencionar que este texto fue publicado anteriormente en la revista *Buenos Aires Literaria* y es exactamente el mismo que se publicó en 1953 en la revista, pero Cortázar alude que lo escribió en 1952. La revista *Buenos Aires Literaria* trató temas de literatura española y argentina, crítica literaria, ensayo, artes plásticas, música, etcétera. (Cortázar, 1953, pp. 32-37)

Después de retratar a Louis Armstrong como un cronopio, siguieron varios a partir de historias, relatos, cuentos y minificciones que formaron parte de su obra literaria; no obstante, hay cronopios que son meramente ficcionales (los denominados anteriormente como “cronopios ficcionales”) y los que son cronopios históricos (los que aparecen en su mayoría en *La vuelta al día en ochenta mundos*, debido

a que pertenecieron al mundo artístico. “Me parece justo reeditar este texto que, a diferencia de los otros, es historia, cronopios verificables, sin contar que me entenece mucho y que Narciso, etc.” (Cortázar, 2013, p. 121).

Antes de comenzar el texto, aparece una nota para explicar el inicio del texto de “Louis enormísimo cronopio” y también aparece más adelante en “Rara avis”, está conexión entre el poema y el texto de Louis es un claro ejemplo de la comunicación intertextual que presenta la obra literaria de Cortázar.

La referencia al pajarito mandón en la primera frase corresponde a un ciclo del que algunos poemas inéditos dejaron un testimonio más bien sigiloso. Si a usted le gusta (oh, sí, oh sí) le regalo dos en la página 179. (Cortázar, 2013, p. 121)

Y luego viene el inicio del texto:

Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu. Si en vez del pajarito hubiera estado ahí Louis para soplar, el hombre habría salido mucho mejor. (Cortázar, 2013, p. 121)

Si la humanidad hubiese comenzado por el artista, seguro existiría un mundo lleno de cronopios y humanistas, nuevamente Louis porque es el primer cronopio, como ya se ha mencionado anteriormente, en una analogía, en donde Louis es también el primer hombre. Un mundo lleno de cronopios y para cronopios, pero yendo por la línea del “cronopio histórico”; entonces se vuelve en un mundo utópico de cronopios:

Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala, y subido al farol del alumbrado Louis soplaría durante horas haciendo caer del cielo grandísimos pedazos de estrellas de almíbar y frambuesa, para que comieran los niños y los perros. (Cortázar, 2013, p. 121)

En este fragmento señala el autor que los cronopios bailarían tregua y catala, características que son propias de las famas; puesto que a los

cronopios no les interesa. En un texto de 1952, publicado en 1953, y que también se publica en *Historias de Cronopios y de Famas*:

Sucedió que una fama bailaba tregua y bailaba catala delante de un almacén lleno de cronopios y esperanzas. Las más irritadas eran las esperanzas porque buscan siempre que los famas no bailen tregua ni catala sino espera, que es el baile que conocen los cronopios y las esperanzas. (Cortázar, 2018, p. 109)

La relación entre ambos textos (el de Louis y el de *Historias de Cronopios y de Famas*), así como otros textos de Cortázar, en donde los cronopios, famas y esperanzas aparecen para dar al lector una muestra de su naturaleza ficcional. Y más adelante vuelven a aparecer en el texto de Louis.

[...] pero precisamente lo bueno de los cronopios está en que nunca se preocupan de lo que pasó alguna vez, o si ese señor en el palco es el príncipe de Gales. A Nijinsky tampoco le hubiera importado nada saber que Louis tocaría la trompeta en su teatro. Esas cosas quedan para los famas y también para las esperanzas, que se ocupan de recoger las crónicas, establecer las fechas, y encuadernarlo todo con tafilete y lomo de tela. (Cortázar, 2013, p. 121)

Los cronopios existen como seres auténticos y originales, no se preocupan por cosas intrascendentales. Son estos cronopios ficticios, que se han mencionado poco, y es que también forman parte de este texto en combinación con aquellos “reales”, como los ya mencionados Louis Armstrong y Nijinsky.

Esta noche el teatro está copiosamente invadido por cronopios que no contentos con desbordarse por la sala y trepar hasta las lámparas, invaden el escenario y se tiran por el suelo, se apelotonan en todos los espacios disponibles o no disponibles, con inmensa indignación de los acomodadores que ayer nomás [...] aparte de que estos cronopios no dan mucha propina y siempre que se ubican por su cuenta[...]. (Cortázar, 2013, pp. 121-122)

A lo largo del texto, se va desarrollando un concierto de Louis Armstrong, en donde los espectadores son las esperanzas, las famas y los cronopios. Esta es una escena en donde estos seres admiran a su ídolo, a otro cronopio. Aunque varias veces, se repite prácticamente la misma frase sobre Louis: “Como Louis es un enormísimo cronopio” o “[...] y eso es un argumento irresistible para un cronopio tan enormísimo como Louis” (Cortázar, 2013, pp. 122-123).

Y finalmente, se comentará “la magia” que Louis crea al momento de tocar su música. La palabra “magia” que se acaba de utilizar es por las imágenes y metáforas que aparecen en el texto, como una lluvia de meteoros, un viaje especial y mágico, un viaje extraordinario.

Para esto ya se ha desencadenado el apocalipsis, porque Louis no hace más que levantar su espada de oro, y la primera frase de *When it's sleepy time down South* cae sobre la gente como una caricia de leopardo. De la trompeta de Louis la música sale como las cintas habladas de las bocas de los santos primitivos, en el aire se dibuja su caliente escritura amarilla, y detrás de esa primera señal se desencadena *Muskat Rumble* y nosotros en las plateas nos agarramos todo lo que tenemos agarrable, y además lo de los vecinos, con lo cual la sala parece una vasta sociedad de pulpos enloquecidos y en el medio está Louis con los ojos en blanco detrás de su trompeta, con su pañuelo flotando en una continua despedida de algo que no se sabe lo que es, como si Louis necesitara decirle todo el tiempo adiós a esa música que crea y que se deshace en el instante, como si supiera el precio terrible de esa maravillosa libertad que es la suya (Cortázar, 2013, pp. 121-123)

Estos espectadores tan peculiares, y el entusiasmo que, dentro del relato, demuestran que es la metáfora misma del gusto del autor por el jazz, las sensaciones que la música de Louis Armstrong provoca en aquellos receptores de la música de uno de los representantes más grande del jazz.

El texto siguiente, también tiene que ver con otro compositor y músico del jazz, sin embargo, el título del texto puede que no sea tan representativo como el de Louis como uno de los más grandes cronopios, pero también es una vuelta, un mundo que forma parte de un viaje.

“La vuelta al piano de Thelonius Monk” nuevamente hace referencia a la obra que se está estudiando y a la obra de Verne, como los distintos textos que aparecen y que se presentan con el título de “La vuelta...”. Thelonius Monk es un pianista del jazz cuya esencia es también la de ser un cronopio. El texto se va desarrollando durante un concierto de piano por parte de Thelonius.

Ahora se apagan las luces, nos miramos todavía con ese ligero temblor de despedida que nos gana siempre al empezar un concierto (cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo) y ya el contrabajo levanta su instrumento y lo sondea, brevemente la escobilla recorre el aire del timbal como un escalofrío, y desde el fondo, dando una vuelta por completo innecesaria [...] (Cortázar, 2013, p. 127)

El texto va narrando un concierto, se está inmortalizando un concierto de Thelonius Monk, pero el concierto que se va narrando de manera descriptiva es el “Concierto del cuarteto de Thelonius Monk en Ginebra, marzo de 1966” (Cortázar, 2013, p. 127). Bien se ha dicho que la mejor forma de hacer eterno algo, es escribiéndolo, aunque Thelonius Monk elaboró su inmortalidad a través del jazz.

Cuando Thelonius se sienta al piano toda la sala se sienta con él y produce un murmullo colectivo del tamaño exacto del alivio, porque el recorrido tangencial de Thelonius por el escenario tiene algo de riesgoso cabotaje fenicio con probables varamientos en las sirtes, y cuando la nave de oscura miel y barbado capitán llega a puerto, la recibe el muelle masónico del Victoria Hall con un suspiro como de alas apaciguadas, de tajamares cumplidos. (Cortázar, 2013, p. 127)

Las analogías escritas en el texto no son más que la alusión a un

mundo de suspiros generados por la música del cuarteto que se encuentra tocando. Y en donde más adelante, la relación que une a Verne con Thelonius Monk, no es únicamente en el título, sino que también aparece como guiño a Phileas Fogg como apoyo en el recorrido narrativo de su concierto:

[...] los dedos van resbalando por el piano, primero al borde mismo del teclado donde podría haber un cenicero y una cerveza pero no hay más que un Steinway & Sons, y luego inician imperceptiblemente un safari de dedos por el borde de la caja del piano mientras el oso se hamaca cadencioso porque Rouse y el contrabajo y el percusionista están enredados en el misterio mismo de su trinidad y Thelonius viaja vertiginoso sin moverse, pasando de centímetro en centímetro rumbo a la cola del piano a la que no llegará porque para llegar le haría falta más tiempo que a Phileas Fogg, más trineos de vela, rápidos de miel de abeto, elefantes y trenes endurecidos por la velocidad para salvar el abismo de un puente roto, de manera que Thelonius viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro sin salirse del lugar, cabeceando en el puente de su *Pequod* varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas [...]. (Cortázar, 2013: 128)

El viaje deja de ser una metáfora para convertirse en una analogía de *La vuelta al mundo en ochenta días*, cuando se menciona directamente a Phileas Fogg, a los elefantes y trenes. A través de la música se va desarrollando el viaje donde Thelonius es el viajero como lo es Phileas Fogg en la novela de Verne y no sólo el safari es donde se desarrolla esta aventura, sino también los barcos y los trenes que se mencionan en el texto, pero en donde Thelonius no es sólo el viajero, como sus compañeros musicales, también es el capitán que dirige el viaje y la aventura a través de la música y del concierto.

[...] hay Thelonius capitán, hay rumbo por un rato, y el gesto de Rouse al retroceder mientras desprende el saxo del soporte tiene algo de entrega de poderes, de legado que devuelve al Dogo las llaves de la serenísima. (Cortázar, 2013, p. 128)

“Con legítimo orgullo” es una alegoría al orgullo extranjero disfrazado de un orgullo nacional. Es un texto que comienza con una ley que obliga a recoger las hojas caídas, pero que también hace una alusión a algunas tradiciones del primero de noviembre, “las expediciones a las selvas” con heridos o desaparecidos y a un orgullo extranjero disfrazado de un orgullo nacional por parte de las autoridades.

Nunca hemos dudado de que nuestras autoridades están dispuestas a garantizar que la entrada de las expediciones en ese territorio no obedece a otro motivo, y que la resistencia que encuentran se debe únicamente a un estúpido orgullo extranjero que nada justifica. (Cortázar, 2013, p. 132)

La alegoría que va realizando a través del acto de barrer hojas y de las expediciones a las selvas que no son más que formas diferentes de escribir sobre las guerras y en las expediciones donde no existen más que heridos y desaparecidos. Debido a la forma en la que está escrito el texto en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

En el texto “Para llegar a Lezama Lima” se encuentra junto al texto una nota que es importante comentar antes de revisar propiamente el texto. Esta nota irónica es importante porque amplía el panorama más sobre el texto, ya que permite un análisis más riguroso.

Estas páginas acerca de *Paradiso*, novela de José Lezama Lima [...] no son un estudio sobre la novelística de Lezama, que exigiría el análisis riguroso de toda su obra de poeta y de ensayista a la luz de los más fecundos avances en el campo antropológico (Bachelard, Eliade, Gilbert Durand...), sino la aproximación por vía simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro. (Cortázar, 2013, p. 135)

Es un cronopio al que no basta escribir sobre su persona, sino sobre su mejor cualidad y lo que lo hace ser inmortal: ser escritor. Este cronopio es uno de los más grandes cronopios, casi equiparable a Louis Armstrong: un cronopio histórico.

“Para llegar a Lezama Lima” es uno de los textos más grandes de toda la obra literaria y uno de los más importantes ya que *La vuelta al día en ochenta mundos* no sólo es una evocación a Verne, sino también a *Paradiso*, la novela de Lezama Lima. Ambas evocaciones se justifican con las dos citas que aparecen al inicio del texto:

Después que en las arenas, sedosas pausas intermedias, entre lo irreal sumergido y el denso, irrechazable aparecido, se hizo el acuerdo métrico, y el ombligo terrenal superó el vicioso horizonte que confundía al hombre con la reproducción de los árboles.

Est-ce que ce Monsieur est fou? medit – ell.

Je fis un signe affirmatif.

“Et il vous emmène avec lui?”

Même affirmation.

“Où cela?”, dit – elle.

J’ indiquai du doigt le centre de la terre.

Jules Verne, Voyage au centre de la terre.

(Cortázar, 2013, p. 135)

José Lezama Lima, Para llegar a la Montego Bay.

La traducción de la cita anterior de *Viaje al centro de la Tierra* también menciona a la locura, así como lo sugiere la cita de Lezama Lima cuando menciona “lo irreal sumergido”. Pero si eso no basta, porque claramente no lo hará, el inicio del texto lo aclara más. Este inicio comienza con una pregunta sobre la locura, que se ha leído y se seguirá leyendo durante toda la obra.

Entonces, ¿estamos los dos locos? ¿Por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esta profunda natación de seiscientos diecisiete páginas, *Paradiso*? ¿Y por qué de golpe Jules Verne en un libro donde nada parece evocarlo? Pero sí, claro que sí lo evoca. (Cortázar, 2013, p. 135)

La facilidad que tiene Cortázar para encontrar las metáforas vernianas en el texto de Lezama, es la misma que tiene para identificar la influencia de Verne en la temática de los viajes. Pero entonces,

Lezama Lima es un escritor para pocos lectores y esto tiene que ver con que *Paradiso* es una novela total y que, además, muchos de sus otros textos no son tan fáciles de asimilar, pero parte de su obra consta de incluso ensayos con temas que pertenecen a la Historia y a la Sociología.

Para ir sobre la línea del ensayo literario de Cortázar en donde no reconoce su posición como la de un crítico literario, imagen del autor que se hace presente en toda *La vuelta al día en ochenta mundos*, y que se contradice con lo que está haciendo y describiendo. “No soy un crítico; algún día, que sospecho lejano, esta suma prodigiosa encontrará su Maurice Blanchot, porque de esa raza deberá ser el hombre que se adentre en su larvario fabuloso” (Cortázar, 2013, p. 136).

La importancia de leer a autores latinoamericanos sobre europeos, radica en querer demostrar que son tan buenos como un Thomas Mann, Shakespeare, Victor Hugo, etc. Y la mejor manera de conseguirlo, es encontrar a esos lectores que se encuentran maravillados por otros mundos y no los suyos propios, a aquellas que les son ajenos culturalmente como las tradiciones, los lugares, los contextos, etcétera.

Esta búsqueda y preocupación del reconocimiento de los escritores latinoamericanos es una constante en toda su obra literaria, que aparecen en *Rayuela* hasta este libro almanaque que se está analizando, e incluso, como escritor latinoamericano señala su ignorancia sobre Lezama Lima tiempo atrás:

Me propongo solamente señalar una ignorancia vergonzosa y romper por adelantado una lanza contra los malos entendidos que la seguirán cuando Latinoamérica oiga por fin la voz de José Lezama Lima. De la ignorancia no me asombro; también yo desconocía a Lezama doce años atrás. (Cortázar, 2013, p. 136)

Y que su obra no fue reconocida hasta muchos años después, tampoco tuvo tal reconocimiento como Borges u Octavio Paz y existen varias diferencias que Cortázar señala, son “posibles causas” a la ignorancia que rodea a Lezama y la fama de los otros dos autores mencionados:

Dudo que en esos doce años la obra de Lezama haya alcanzado la presencia activa que en un plazo equivalente fueron logrando la de un Jorge Luis Borges o la de un Octavio Paz [...]. Razones de la dificultad instrumental y esencial son una primera causa de esa ignorancia; leer a Lezama es una de las tareas más arduas y más irritantes que puedan darse. (Cortázar, 2013, p. 136-137)

Lezama es un escritor mal comprendido y esto se debe a la dificultad de leerlo. Esta dificultad impide que descúbranlo maravilloso de la obra de Lezama en la que se centra principalmente en lo mítico, lo esotérico, lo desconocido en una estructura literaria de difícil comprensión.

En la Argentina, en todo caso, se tiende a hurtarle el cuerpo al hermetismo, y Lezama no sólo es hermético en sentido literal por cuanto lo mejor de su obra propone una aprehensión de esencias por vía de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas históricas, psíquicas y literarias vertiginosamente combinadas dentro de un sistema poético. (Cortázar, 2013, p. 137)

No obstante, a las causas de la ignorancia de Lezama, existen otras situaciones ajenas directamente a la literatura, las cuales existieron por cuestiones sociopolíticas puesto que se trata de un autor cubano.

Si a la dificultad instrumental es la primera razón de que se ignore tanto a Lezama, las circunstancias de nuestro subdesarrollo político e histórico son la segunda. Desde 1960 el miedo, la hipocresía y la mala conciencia se aliaron para separar a Cuba y a sus intelectuales y artistas del resto de Latinoamérica [...] Lezama, [...] ha quedado del otro lado de la barrera hasta un punto en que incluso aquellos que han oído su nombre y quisieran leer, [...] no pueden ni podrán conseguir ejemplares [...]. (Cortázar, 2013, p. 138-139)

Si bien, no son los únicos problemas con la literatura de Lezama, también lo son las “correcciones” a las que en verdad llama “incorrecciones” y el descuido de sus ediciones debido a esta barrera entre el Comunismo y el Capitalismo.

Y luego, viene otra dura crítica hacia Argentina, esta crítica tiene que ver con esa seriedad que tanto juzga. La seriedad únicamente es una máscara de los que pretenden ser “los expertos” aunque realmente no sepan de lo que están hablando, diciendo o incluso, escribiendo.

Desde luego entre los argentinos idiosincrásicos la corrección formal en el escribir como en el vestir es siempre una garantía de seriedad, y cualquiera que anuncie que la tierra es redonda con un «estilo» aceptable merecerá más respeto que un cronopio con una papa en la boca pero con mucho que decir atrás de la papa. (Cortázar, 2013, p. 140)

Lo que une a Cortázar y a Lezama es el uso de las imágenes, la metafísica, el uso recurrente de citas, los juegos con el lenguaje; pero también, el hecho de que son escritores latinoamericanos profundos, es decir, textos literarios de difícil comprensión y en una primera lectura; pero no es imposible que sea tan placentera dicha lectura como los textos más elementales en escritura y forma. El recorrido del texto, el análisis de *Paradiso* y la escritura de Lezama Lima tienen más objetos literarios dignos de señalar y Cortázar explica un poco más respecto al placer de leer a Lezama y lo hace con las palabras más atinadas:

En sus instantes más altos *Paradiso* es una ceremonia, algo que preexiste a toda lectura con fines y modos literarios; tiene esa acuciosa presencia típica de lo que fue la visión primordial de los eléatas, amalgama de lo que más tarde se llamó poema y filosofía, desnuda confrontación del rostro del hombre con un cielo de zarpas de estrellas. Una obra así no se lee; se la consulta se avanza por ella línea a línea, jugo a jugo, en una participación intelectual y sensible

tan tensa y vehemente como la que desde esas líneas y esos jugos nos busca y nos revela. (Cortázar, 2013, p. 153)

“La hoguera donde arde una” es un poema cuya última palabra es la que falta, sin embargo, a pesar de que falta ésta, el texto rima como lo hace un poema concluido. La forma en la que está escrito el poema, va dirigido hacia una construcción por parte del lector.

Mis manos lo tejían otra vez buscando ese latido, ese tambor caliente y
Hasta el alba fui sombra fiel, y esperé que de nuevo
Pero vino otra luna y nos tocamos y comprendí que ya
Y él temblaba de cólera y me arrancó la blusa como
Lo ayudé, fui su perra, lamí el látigo esperando.

(Cortázar, 2013, p. 158)

El tema del poema son las brujas, un tema universal e histórico. Se podría destacar la estructura de la construcción del poema sobre el tema del mismo. Este juego lingüístico es lo rescatable debido a la manera de la escritura de Cortázar y que se encuentra en obras literarias del autor de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

“Relaciones sospechosas” es un texto en el que la importancia de su presencia, radica en el tema, pues éste se trata sobre los genios socialmente despreciados debido a que son los asesinos seriales.

Durante la primera página del texto, el autor va relatando cuando vieron a un asesino subir a un transporte público, pero después de este relato es donde alcanza a vislumbrar la idea de que un asesino serial es también un genio y que se lleva a cabo una ceremonia, un rito e incluso, un juego:

No se trata solamente del miedo que estimula y facilita una serie de asesinatos en cadena, como en los casos de Jac the Ripper o del vampiro de Düsseldorf; incluso en un asesinato que no se ha visto precedido por el renombre de un criminal anónimo, pueden darse circunstancias que estaría tentado de llamar ceremoniales, una doble danza encadenada del victimario y la víctima, un cumplimiento. (Cortázar, 2013, p. 161)

Este texto es interesante porque en *Clases de Literatura* dirigida por Cortázar, el autor hace la declaración sobre el tema de los asesinos y su interés hacia el tema, aunque también relata que es a la criminología como tal, esto, porque permite analizar al autor del crimen. “La victimología existe hace años como disciplina, y es por así decirlo la antimateria de la criminología” (Cortázar, 2013, p. 162).

La anterior cita, forma parte de *La vuelta al día en ochenta mundos*, la cual, así como dice el autor, no se puede separar a la criminología y a la victimología; pues uno es el autor y el otro, es el receptor; justo como sucede en la literatura, se vuelve una “alianza” como señala Cortázar en el texto estudiado.

Más adelante, se encuentra Jack the Ripper blues, ¿por qué el título? El título del apartado, tiene que ver con que este género musical tuvo su mayor apogeo en los años sesenta. Y Jack the Ripper es uno de los asesinos más recordados en la historia mundial, el cual ha generado obras artísticas como: “The Lodger”, una novela escrita por Marie Belloc Lowndes, la cual, fue adaptada varias veces al cine; sin embargo, son más recurrentes en el cine como *Das Wachsfigurenkabinett* dirigida por Paul Leni, *La caja de Pandora* por Georg Wilhelm Pabst, *Jack the Ripper*, entre otros.

Sobre las cartas y los poemas atribuidos a Jack en la época de los asesinatos se discute todavía en su patria, tierra feliz para la que no existe el tiempo cuando se trata de combinar el placer con la solución de un enigma. (Cortázar, 2013, p. 163)

La cita anterior se refiere a toda clase de historias y suposiciones que fueron creadas en su época y que engloban a una serie de historias o pequeñas ficciones o teorías creadas alrededor de “Jack el destripador”, y así como se mencionó al principio del apartado, Cortázar lo coloca junto a Shakespeare, donde sólo se le puede colocar a Jack, junto a uno de los mayores creadores de personajes (con características cuya esencia retrata a una verdadera humanidad):

“¿Quién fue Shakespeare? ¿Quién Jack the Ripper?” (Cortázar, 2013, p. 163).

Y nuevamente, el narrador del texto, hace su magia ubicando a Jack en el país del ya conocido y tan mencionado autor, Argentina, también es un personaje histórico traído como un personaje literario, o tal vez, es más correcto decir que a través de este texto, ya se convirtió en uno.

Ah, cómo me gustaría saber de la vida de Jack en Buenos Aires, si alguna vez salía de eso que llamaban «la colonia inglesa» y que en realidad venía a ser exactamente lo contrario, para darse una vuelta por el barrio sur o bajar hasta la recova donde los olores y algunas caras podían recordarle Whitechapel y Spitalfields. A lo mejor algún malevo se burló de su acento en el mostrador de un cafetín; a lo mejor le curó el hígado a alguno de mis tíos abuelos. (Cortázar, 2013, p. 165)

“Estación de la mano” es un cuento presente en *La otra orilla*, escrito entre 1937 y 1945. Este texto se halla después de “Relaciones sospechosas”, la alternancia entre texto y un cuento o relato alternado de un hecho histórico, no es más que una especie de pausa, de descanso hacia el lector. Este cuento se caracteriza por tener elementos fantásticos en el que una mano, una mano independiente del cuerpo humano, tiene vida propia por sí misma. Después de este texto, aparece un fragmento en francés de *Les Enfants du capitaine Grant* escrito por Jules Verne y que no hace más que un guiño nuevamente al autor.

“Tombeau de Mallarmé” es enriquecedor, ya que nuevamente, el lector se enfrenta a un texto que pertenece al ámbito de la crítica literaria, pues se trata del tema de las traducciones. Comienza con una traducción del poema *Tombeau* escritos por Mallarmé. Cortázar, después del poema sigue:

De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción, muchos de los que traducen poesía se em antojan

avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje. (Cortázar, 2013, p. 171)

La idea que se permea en la cita anterior, es la analogía que realiza Cortázar entre un traidor y un traductor, puesto que muchas veces no respetan la esencia de la obra literaria. Incluso, lo mismo ocurre con los traductores, puesto que ellos, por su amor a la obra literaria a punto de traducir o del mismo amor que profesan hacia la literatura, en general, traicionan a causa de su sentimiento, pues el traductor también es un lector.

El traductor es este lector que destruye y a la vez inventa, reescribe; esto ocurre cuando el traductor no hace más que traicionar. Esta nueva versión de la obra literaria no hace más que plasmar la visión del traductor, que, a su vez, se convierte en el falso doble del escritor primigenio. “Terreno equívoco y apasionado donde se pasa de la versión a la invención, de la paráfrasis a la palingenesia [...]”. (Cortázar, 2013, p. 171)

Nuevamente, aparece un cuento intercalado después de “Tambeau de Mallarmé”, “La caricia más profunda” es un cuento donde un hombre se va hundiendo hasta desaparecer:

Con un dolor insoportable pudo todavía alzar la cabeza para buscar el rostro de su novia, pero sólo vio las suelas de los zapatos a tal distancia que ya ni siquiera se notaban las imperfecciones. Estiró un brazo y luego el otro, tratando de acariciar esas suelas que tanto decían de la existencia de su pobre novia; con la mano izquierda alcanzó a rozarlas, pero ya la derecha no llegaba, y después ninguna de las dos. (Cortázar, 2013, p. 178)

“Rara avis” es un texto que relaciona por el mismo Cortázar, por otro de los textos que se encuentra en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Louis enormísimo cronopio”. Debajo del título de “Rara avis” en donde se recuerda el anuncio realizado en la página 121: “En cumplimiento en la página 121” (Cortázar, 2013: 179).

En “Louis enormísimo cronopio”, aparece la siguiente cita: “La referencia al pajarito mandón en la primera frase corresponde a un ciclo del que algunos poemas inéditos dejaron un testimonio más bien sigiloso. Si a usted le gusta (oh, sí, oh, sí) le regalo dos en la página 179” (Cortázar, 2013, p. 121), también, la otra parte de la página 121 donde nuevamente permite este puente entre ambos textos y en el texto de “Louis enormísimo cronopio” señala esta referencia hacia la fuente que se encuentra en el texto de “Rara avis”, el cual se trata de un poema.

Esta segunda cita que aparece en el primer texto mencionado en el párrafo es más clara hacia el poema del texto que se comenzará a analizar: “Parece que el pájarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu” (Cortázar, 2013, p.121).

Este tipo de intertextualidad y de comunicación entre los diferentes textos dentro de *La vuelta al mundo en ochenta días*, es la única en la obra analizada; pero no la única entre esta obra literaria y el resto escrito por Cortázar.

El poema titulado “Poema a Dios, ese pajarito mandón”, cuenta con dieciséis versos de arte libre y escrito por Cortázar. Desde el título del poema se puede notar un desagrado hacia un ser supremo el cual sólo se dedica a dar órdenes y por esa razón, le atribuye el adjetivo calificativo de “mandón”. Dios representa a un pajarito, el cual, también hace referencia el espíritu santo, representado en una ave dentro de la religión católica:

“No me ordenes nada,

“no te obedeceré, y entonces

“será horrible”. (Cortázar, 2013, p 179)

Dentro de esta parte de “Rara avis”, está escrito un segundo poema al que da continuidad al primer poema y que fue citado anteriormente. En “Podemos vivir sin el pajarito mandón” es un completo rechazo hacia

lo ya mencionado y una declaración en la cual es bastante clara respecto a que la humanidad realmente no necesita a Dios:

“cada cosa en su lugar y un lugar
“para nada, el Señor como un árbol
“desparramando el exacto número de hojas
“y la semana tiene siete días
“justos, quién lo discute [...]
“(Esto es un hombre: las fogatas que alzamos
“triangulando la noche,
“haciéndola de nuevo, aunque no dure)”. (Cortázar, 2013, p. 180)

En el poema se juega con la simbología utilizada en la Biblia como la del árbol. La ironía utilizada es un recurso que se presenta en ambos poemas, puesto que es evidente el rechazo, disfrazado por esta clase de sentido del humor, y dado también que es uno de los recursos más frecuentes en Cortázar.

Cortázar le dedica trece páginas a uno de los textos más largos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, pero también es uno de los más interesantes dentro del libro almanaque.

“Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y destornilla”, no sólo tiene uno de los títulos más largos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, sino también, como ya se dijo, es un texto bastante amplio donde la principal estrella del show es la locura. El texto bien podría pasar como un ensayo de la locura, la cual, se percibe desde el título, ya que describe perfectamente la acción que la refiere, aquí existe humor e ironía, nuevamente.

Nótese que el que se va está ido, voz que castizamente significa chiflado; al importar e imponer a los piantados en detrimento de los idos, reiteramos los argentinos una de nuestras más caras aspiraciones que, como todo el mundo sabe, consiste en sustituir una palabra española por otra italiana siempre que sea posible y sobre todo si no lo es. (Cortázar, 2013, p. 181)

La locura no representa únicamente al que es diferente, sino también al que parece ausentarse dentro de una conciencia normalizada o una persona que piensa también dentro de unos parámetros socialmente autorizados, no obstante, hay que recordar que a lo largo de la historia, también a los genios se les ha llamado “locos”.

Para entender a un loco conviene ser psiquiatra, aunque nunca alcanza; para entender a un piantado basta con el sentido del humor. Todo piantado es cronopio, es decir que el humor remplaza gran parte de esas facultades mentales que hacen el orgullo de un prof o de un doc, cuya sola salida en caso de que les fallen es la locura, mientras que ser piantado no es ninguna salida sino una llegada. (Cortázar, 2013, p. 182)

Como se puede leer en la cita anterior, existe una diferencia entre “un loco” y “un piantado”, aunque en ocasiones, la locura también debe ser entendida con un poco de humor, no obstante, la diferencia es que a la locura se le trata con más seriedad. “Todo piantado es cronopio” lo que significa que parte de su esencia, es el humor, pero este humor es inherente al cronopio, no se puede separar a uno del otro. Además, ser piantado es una llegada, esto porque el humor prevalece de una manera positiva porque lo es para el autor.

La mención de Don Francisco Musitani como ejemplo de un piantado es importante para poder entender de manera más clara, cómo es que pueden funcionar los piantados (cuya mente y forma de actuar es única, al portar cosas verdes). Don Francisco Musitani es un personaje real e histórico de Chivilcoy, Argentina (Archivo Literario Municipal Chivilcoy, s.f.) en la que su aparición dentro del texto, también es un modo de honrar a dicho personaje rural de Argentina, al que le dedica una página y lo viene a internacionalizar, pues como ya se ha dicho, la literatura funge en el proceso de la memoria, inmortalizando a personajes históricos o a los mismos escritores, no obstante, al ya ser Musitani un personaje histórico rural de Argentina, no sólo pertenece a una nación, pues al incluirlo en *La vuelta al día en ochenta mundos*, permite que se introduzca al contexto del lector, es

decir, se vuelva universal; lo que nos lleva a otra función de la literatura:

Todos los muchachos del Colegio Nacional le pedían para la fiesta de fin de cursos una conferencia sobre los peligros de la pelusa, y Musitani se presentaba con su mejor traje verde y varios panes contaminados que exhibía ante un público que creía vengarse así de una excentricidad que lo desasosegaba. Asistí a la conferencia de 1942, vi cómo se fabricaban las buenas conciencias colectivas; aquél piantado, tan solo frente a la horda de cuerdos satisfechos y de chiquilines ya embarcados en la recta vía, tenía algo de heraldo absurdo, de botella verde que flota en la orilla con su mensaje que nadie entenderá porque no ha sido escrito con la mano derecha y tampoco con la izquierda. Y, claro, ellos lo aplaudían con los dos. (Cortázar, 2013, p. 183)

Una breve parte en la que nuevamente juega con la lengua, al escribir dos palabras de manera incorrecta, pero que tampoco afecta a la fonética de dichas palabras, para asegurarse así, que sólo afecte a la escritura y no al sonido. Pero no solamente es la repetición de los juegos lingüísticos, sino también el constante humor y la ironía:

En esa misma época oí hablar de un piantado cuyo humor negro se resume en una breve cuanto gloriosa carta. Este sujeto se había ido de su casa sin dar el más leve preaviso, dejando a su mujer con hangelito hinocente en los brazos. Exactamente veintitrés años más tarde el hangelito recibió desde Turín un sobre donde había un lacónico mensaje y un pedazo de piolín. (Cortázar, 2013, p. 184)

Y más adelante, aparece la ironía y el humor sobre el contrato de verosimilitud que la literatura tiene implícita, en donde el narrador se tiene que asegurar que el lector le crea y para ello, lo realiza con uno que otro objeto. “Cuando yo era gerente de la Cámara Argentina del Libro (sí, sí, créalo, tengo certificados, y si lo duda pregúntele a don Gonzalo Losada o a don Antonio López Llausás que no me dejarán mentir), me visitaban muchos piantados de esos que piden hablar con un jefe y después ya no se sabe lo que va a pasar” (Cortázar, 2013:

184). Retomando lo que se decía al inicio del texto, el narrador envía al lector a preguntarle a don Gonzalo Losada o a don Antonio López Llausás, como si el lector realmente lo fuera a hacer.

En otro apartado dentro del mismo texto, se encuentra “Donde se habla de Demeter, de otros piantados y de premios literarios”, existe una intervención de los cronopios y la participación de éstos en este tema:

Apena sin embargo comprobar que el número de piantados aprovechables para la cultura sigue por debajo del de los cibernéticos y/o estructuralistas, y por eso nos toca a los cronopios dar a conocer la labor de todo piantado sobresaliente que vayamos vislumbrando, máxime cuando ellos no hacen gran cosa por manifestarse a salvo que sean mediocres, en cuyo caso apenas se diferencian de los cuerdos. (Cortázar, 2013, p. 185)

Nuevamente, Cortázar narrador se autonombra como cronopio y como un gran representante del humor (característica ya dicha previamente de los cronopios), es trabajo suyo mostrar a los piantados y también su genialidad.

Luego, en “Currículum vitae” se menciona a una escritora llamada Marie C. de Golofre, autora de la novela *Rayon de soleil hivernal* y aparece una parte de dicha novela en francés. Esta escritora es otro ejemplo de una mujer que no es piantada: “Se dirá con razón que esta señora no es piantada, sino tonta, pero me permito observar que el ejemplo se refería al premio Nobel y no a los concursos que propugno” (Cortázar, 2013, p. 188).

Prosigue con el análisis de un poema de la historia nacional escrito por un argentino cuyo seudónimo corresponde a “El santo”, en donde no se hará más revisión que la relación política que el poema tiene, y así como el análisis del poema en tanto a estructura como contenido.

En “Para ir terminando un tema interminable”, el cual todavía forma parte del texto que actualmente se está revisando, se recorre el mismo tema de los piantados pero involucrando a más artistas. Lo primero que

está escrito, es una cita de Albert Béguin del *L'âme romantique et le rêve* de José Corti, la cual está acompañada previamente de la mención de Hoffman:

Hoffman, que sabía de eso, dice de los locos lo que otros vemos en los plantados: «Creo que a través de los fenómenos anormales, la naturaleza nos permite echar una ojeada a sus más temibles abismos; la verdad es que en lo más hondo del espanto que muchas veces se ha apoderado de mí en ese extraño comercio con los locos, mi espíritu ha visto nacer intuiciones e imágenes que le han dado una vida, un vigor y un impulso singulares». (Cortázar, 2013, p. 190)

Por otro lado, en “Razones de la coléra” se presentan cuatro poemas, de los cuales, dos son breves. Empero, es más interesante la nota que se encuentra junto al primer poema, debido a que permite entender mejor la intención y la explicación del mismo autor sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*. La nota que se menciona, justifica entonces el presente trabajo respecto a la escritura y el lector en el libro almanaque que se está analizando.

En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos, yo que he escrito tantos; será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también, por un placer perverso de guardar lo que quizá es mío. Comprendí que en este libro, faltaba, si había de ser fiel a sus mejores intenciones, algo que me acercara personalmente a mi lector. Enemigo de confidencias directas, estos poemas mostrarán un estado de ánimo en la época en que decidí marcharme del país. (Cortázar, 2013, p. 195)

Al final de esta nota, realiza una introducción para presentar a los poemas cuya temática se centra en la situación migratoria de Cortázar, pero también el sentimiento de dejar atrás una parte de ti mismo, y esto es lo mejor que podría expresar respecto a esa migración, mencionada en la cita anterior “[...] también por un placer perverso de guardar lo que quizá es mío” (Cortázar, 2013, p. 195). Y son de los cuatro poemas, dos que realmente tienen la intención de develar

cosas, incluso más obvias: “1950 año del libertador, etc.” y “La patria”; pero el siguiente fragmento corresponde al primero de estos poemas recién mencionados.

Llorá, argentino, llorá por fin un llanto
de verdad, cara al tiempo [...]
Llorá tu infancia envilecida por el cine y la radio,
tu adolescencia en las esquinas del hastío, la patota, el amor sin
recompensa,
llorá el escalofón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta,
llorá tu nombramiento o tu diploma”. (Cortázar, 2013, p. 196)

El siguiente texto se trata de “Melancolía de las maletas”, en donde aparecen otra vez, los cronopios. *La vuelta al día en ochenta mundos* permite que el lector vaya construyendo a estos seres mediante las pequeñas características o pequeños guiños que van surgiendo a lo largo de la lectura de este libro almanaque. Y es que más allá de la concepción maniqueísta de una palabra, un cronopio trasciende hacia la genialidad, la locura, la grandeza y el reconocimiento de la habilidad y conocimiento; de esta manera, se va construyendo poco a poco la figura del cronopio dentro de toda la obra literaria de Cortázar.

El tema de los monederos falsos (que no son falsos en absoluto, el que está mal acuñado es el término puesto que muchos de los falsificadores son grandes y auténticos y cronopios) da para cantidad de páginas, consideración frente a la cual el escritor debe limitarse a pocos párrafos. (Cortázar, 2013, p. 199)

Otro apartado dentro del mismo texto de “Melancolía de las maletas”, llamado “Take it or leave it”, el cual está relacionado con el jazz y el conocimiento técnico sobre el mismo y es que más adelante aparece dentro del texto:

Ahora después del regreso, me gustaría hablar de los *takes* en el jazz porque esta mañana en mi patio de París hay que ver la cantidad de lluvia que puede estar cayendo y eso me pone nostálgico y húmedo, y en vez de escuchar por ejemplo a *Xenakis* que es un cronopio para

días secos y apolíneos y en una palabra cretenses, lo único que me ayuda junto con el ron, el café y un malísimo cigarro Robt. Burns (*If it's a Robt. Burns it's not the cigarrillo*) son los viejos discos de Bessie Smith y también de Lester Young y del Bird. (Cortázar, 2013, p. 200)

Yendo por esta línea, Cortázar acostumbra a utilizar a los *takes*⁶ dentro de su cuentística. Durante la cita, también se menciona a Xenakis, un transgresor musical. Xenakis no siguió el orden y lo estipulado dentro de la Academia musical y fue un gran compositor, por esta razón, se le ha atribuido la nominación de cronopio. La mención combinada entre Xenakis, Lester Young y el de Bird, el alias de Charlie Parker. Después de ello, media página en contra de la crítica de *Rayuela* sobre “los datos inexactos del jazz”, y que bien se sabe, dicha crítica no entendía la ironía y el estilo lúdico de Cortázar en su escritura. Pero lo mejor del texto es la conclusión de “Melancolía de las maletas”, puesto que Cortázar unifica nuevamente a la literatura con el jazz, aunque sea por medio de una comparación entre el ensayo y el *take*, y al final, existe una semejanza:

El ensayo va llevando paulatinamente a la perfección, no cuenta como producto, es presente en función de futuro. En el *take* la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar; la insuficiencia o el fracaso de un *take* vale como ensayo para el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si realmente es bueno. (Cortázar, 2013, p. 201)

La última parte del texto, lo concluye de la mejor manera que puede realizarlo, puesto que relaciona con las palabras adecuadas los *takes*,

⁶ Un *take* se denomina de la grabación de una interpretación (completa o parcial). En el caso del jazz, cada versión grabada de un standard, o de una interpretación, era designada con el término *Take 1*, *Take 2*. Revisado en internet en el texto “El swing de la escritura” en *El jazz en la obra de Cortázar* en <https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/jazz/swing.aspx?l=2#:~:text=Takes%20y%20escritura,1%2C%20Take%202%2C%20etc.> perteneciente a la fundación Juan March.

a la literatura y a otras áreas del arte. Pero sobre todo, en donde toda obra artística puede tener una falla o un punto a favor:

Lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraría de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine. Yo no quisiera escribir más que *takes*. (Cortázar, 2013, p. 201)

“Viaje a un país de cronopios” es un relato precisamente sobre el viaje de unos personajes peculiares: los cronopios. Este relato es más una crónica de viaje de estos personajes a un país dedicado a ellos. Este texto muestra más de datos sobre los cronopios, pues tienen manías y peculiaridades bastante llamativas:

Los cronopios viven en diversos países, rodeados de una gran cantidad de famas y de esperanzas, pero desde hace un tiempo hay un país donde los cronopios han sacado las tizas de colores que siempre llevan consigo y han dibujado un enorme SE ACABÓ en las paredes de los famas, y con letra más pequeña y compasiva la palabra DECÍDETE en las paredes de las famas[...]. (Cortázar, 2013, p. 203)

Y luego, casi como si fuera el sueño o la obligación de un cronopio, viajar para conocer el país de los cronopios, o lo que se entiende que es un país lleno de estos seres: “[...] no cabe la menor duda de que cualquier cronopio tiene que hacer todo lo posible para ir inmediatamente a conocer ese país” (Cortázar, 2013, p. 203). Junto a la obligación, le corresponde al gobierno, ya que la embajada debe ayudar para que se pueda lograr el viaje, claro, realizando la solicitud burocrática que bien se sabe.

Cuando se ha decidido ir inmediatamente a conocer ese país, lo primero que sucede es que la embajada del país de los cronopios comisiona a varios de sus empleados para que faciliten el viaje del cronopio explorador [...]. El cronopio viajero[...] de vuelta en su casa llena fervorosamente los cinco formularios que le resultan

complicadísimos[...]. Después este cronopio va en Fotomatón y se hace retratar[...] (Cortázar, 2013, p. 203)

Entonces, esta crónica de viajes resulta ser divertida, ironizando e insertando de humor las situaciones burocráticas que la mayoría de las personas detestan, sin embargo, a pesar de todas las problemáticas que éstas generan, los cronopios pueden viajar al país de los cronopios.

Este es un texto sencillo de leer y mucho menos tedioso, además, hay que resaltar que *La vuelta al día en ochenta mundos* es un viaje, un viaje como el relatado en este texto y cuya relación con la crónica de viajes ya se mencionó previamente.

“Morelliana, siempre” es el penúltimo texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*. El nombre del título no es ajeno a la novela cumbre de Cortázar: *Rayuela*. En *Rayuela*, las “morellianas” son capítulos en donde se puede leer, ya sea, un análisis literario o incluso, una crítica. Y es el inicio del texto quien permite la siguiente interpretación:

Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado. (Cortázar, 2013, p. 207)

Las morellianas permiten entender que son el viaje en busca de una verdad, pero es importante entender que así como lo pensaba Novalis, el crecimiento de un hombre a través del conocimiento interno y después, el externo; para así poder observar como resultado, un hombre diferente pero mejor, ya sea que esté mejor preparado para algún puesto, o bien, que entienda de manera diferente a lo establecido. Así como también, representa una conciencia.

Jung da su nomenclatura, cualquier poeta la suya, la antropología sabe de regímenes nocturnos y diurnos de la psiquis y la imaginación. Por mi parte tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me

aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad. (Cortázar, 2013, p. 207)

Las morellianas también se encuentran relacionadas con el proceso creativo, porque es casi imposible alejarlas desde una concepción dentro de la obra literaria completa de Cortázar y en donde tampoco se puede olvidar de la intencionalidad en la literatura. Y también lo demuestra como si Morelli fuese también un crítico literario al que le gusta analizar el proceso creativo de las novelas en *Rayuela*.

Este texto es muy importante porque además, como ya se dijo, de decir y resaltar el proceso creativo, la prosa se vuelve poética cuando se leen algunas partes breves del texto. No obstante, también hace una relación entre el genio del poeta y la locura; razón por la que se estrechan los cronopios, los locos y los asesinos. Pero también, el viaje de la búsqueda.

Todo esto no puede *decirse*, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta, en todo caso, el pintor y a veces el loco. Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo de lejos y deformadamente nos alcanzan, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda. Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red [...]. (Cortázar, 2013, p. 207)

“Casilla del camaleón” es el texto con el que se concluye *La vuelta al día en ochenta mundos* y como es la conclusión, explica mejor la intención del libro almanaque que se está analizando. Y es que uno espera por costumbre, una estructura literaria tradicional o incluso, más fácil de leer:

—Señora —le dije—, no espere demasiada coherencia en esta vuelta al día. Algunos de mis ochenta mundos son viejos pequeños planetas

a los que llegué en días ya lejanos, un poco como el principito de Saint – Exupéry tan vilipendiado por los duros de la literatura y tan conmovedor para los que seguimos fieles a *City Lights*, a Jelly Roll Morton, a *Oliver Twist*. (Cortázar, 2013, p. 209)

Y efectivamente, no es una obra literaria fácil de entender y también se puede notar en que hay menos análisis de *La vuelta al día en ochenta mundos* que de *Rayuela*. Y tampoco, se puede dejar atrás que son los pequeños planetas de Cortázar, sus intereses, ideas y gustos; que no es más que “vilipendiado por lo duros de la literatura”, los que son “los serios de la literatura”.

Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar *hic et nunc*: hablo del universo poético de John Keats. Incluso escribí seiscientas páginas que eran entonces y quizá siguen siendo el único estudio completo en español sobre el poeta. Tímido y desconocido, me dejé empujar por un amigo hasta las puertas del British Council de Buenos Aires, donde un señor extraordinariamente parecido a una langosta recorrió con aire consternado un capítulo en el que Keats y yo nos paseábamos por el barrio de Flores hablando de tantas cosas, y me devolvió el manuscrito con una sonrisa cadáverica. (Cortázar, 2013, p. 209)

Un pequeño mundo de intereses, conocimientos y experiencias tanto personales como literarias y/o artísticas, es un poco de lo ya tan mencionado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, en el que escogió específicamente ese número por el homenaje a Verne, sobre todo porque hay más de ochenta mundos, de los cuales, Keats es un mundo más.

Además, en la cita anterior, también se puede observar la irónica y humorística figura del editor. Es cierto que el escritor tiene que enfrentarse y a su obra con estos personajes del universo literario. Y la forma en la que esta parte llamada “Acerca de lo sincrónico, ucrónico o anacrónico de los ochenta mundos”, así como otras partes de algunos textos de la obra literaria, está escrita como si fuese un mensaje oral,

como si lo contara a un amigo, y esta familiaridad también permite que el acercamiento entre el autor y el lector sea más empática y directa.

Aunque parezca diferente la obra literaria de Julio Cortázar, tiene una inimaginable relación entre cada una de sus obras literarias, funciona como una gran red de o una telaraña en la que siempre tiene puntos de unión desde diferentes perspectivas. Y una de estas ideas que tienen conflicto con la Academia y con las autoridades literarias, es la de los diferentes estudios que se realizan sobre diversos cuentos, relatos, novelas, etc.; en donde se analizan, e incluso se alejan de una verdadera intención o, que no observan las nuevas cualidades que estos textos presentan, o bien, del proceso creativo de la obra literaria en donde ni siquiera el escritor lo pensó de tal manera y aunque es una completa ironía el presente análisis respecto a esta idea, es necesario para entender la construcción del lector propio del autor.

Siendo una realidad, no es una imposibilidad que el actual trabajo quiera demostrar la guía que Cortázar siempre le ha dejado a su lector.

Llega el día en que los reporteros, los críticos, los que escriben tesis sobre el artista, deducen, esperan o hasta pretenden la panoplia ideológica y estética. Pasa que el artista *también* tiene ideas pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleopterizado al punto de eliminar la contradicción como lo hacen los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus obras quitinosas [...]. (Cortázar, 2013, pp. 209-210)

El escritor no sigue a una especie de proceso creativo en el que las ideas surjan como un método sistemático, entendiéndose, como si se siguieran pasos consecutivos, pero sí las ideas abren su camino según convenga, es por ello que esta “panoplia ideológica”, como la llama Cortázar, muchas veces no aciertan, como sucede mucho en el arte y la ciencia, en el que no se le entiende al visionario y en muchos casos, sus teorías no se presentan como “fiables” o “verdaderas”.

Así como justo se mencionaba un par de párrafos atrás, el número asignado a los mundos es relativo, pues un día pueden ser más

mundos que el anterior; a menos, claro, que se tenga espíritu de “burócrata”. No obstante, es el mismo autor quien nos explica el título mismo de la obra, comprobando de esta manera, lo ya mencionado en este primer capítulo respecto a Jules Verne:

Este día tiene ochenta mundos, la cifra es para entenderse y porque le gustaba a mi tocayo, pero a lo mejor ayer eran cinco y esta tarde ciento veinte, nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta, sólo los burócratas del espíritu deciden que su día se compone de un número fijo de elementos, de patitas quitinosas que agitan con gran vivacidad para progresar en eso que se llama la línea recta del espíritu. (Cortázar, 2013, p. 210)

A modo de continuar con el punto a favor de las contradicciones, no es tan difícil entender el por qué. Puesto que, las personas cambian desde sus gustos e intereses hasta sus ideas, y ni siquiera los cronopios pueden salvarse de las contradicciones, además, que también es importante del escenario temático de Julio Cortázar en su obra literaria.

Digamos que un cronopio se contradice, que en el mundo catorce piensa o siente distinto que en el veintiocho o en el nueve; pero entonces sucede este hecho grave y maravilloso que los coleópteros no quieren admitir casi nunca [...] y es que el cronopio o el poeta saben muchas veces que sus contradicciones no van contra la naturaleza sino que son por decirlo así preternaturales, y qué le van a hacer si en algún lugar central los ritmos antagónicos de los corazones del gran octopus están moviendo una misma sangre. (Cortázar, 2013, p. 210)

Y luego viene algo más sustancioso, la esencia del poeta como creador, como modo de transformación y de camuflaje; incluso, como proceso de creativo. Sobre todo, un poeta deja de ser un poeta cuando no se somete a dicho proceso creativo y sólo queda el nombre.

Lo que choca al virtuoso filósofo deleita al poeta camaleón... Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos...El poeta no

posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poéticas de todas las criaturas de Dios. (Cortázar, 2013, p. 211)

Más adelante, como conclusión y de manera reiterativa, aparece el tema referente a la problemática de la literatura latinoamericana.

Todas estas cosas son sabidas pero vivimos un tiempo latinoamericano en el que a falta de verdadero Terror hay los pequeños miedos nocturnos que agitan el sueño del escritor, las pesadillas del escapismo, del no compromiso, del revisionismo, del libertinaje literario, de la gratuidad, del hedonismo, del arte por el arte, de la torre de marfil; la sinonimia y la idiotez son largas. (Cortázar, 2013, p. 211)

De la misma forma, el revisionismo de la cita anterior es parte del problema en la literatura donde se analiza a la obra literaria según conocimientos y prejuicios tanto personales como de la misma Academia, empero también hay que considerar que no toda la crítica literaria se dedica a rechazar a la vanguardia y que incluso, Cortázar ha sido reivindicando tal cual, y no como él hace referencia a que no lo cuestionan, contradicciones *everywhere*.

Todo comisario está pronto a ver en el poeta al maricón o al cocainómano o al irresponsable de turno; y lo más espantoso es que alguna vez hubo un comisario llamado Platón. A mí como a todos los de turno me tocarán mis comisarios que reprocharán a este libro su efervescente vocación de juego. ¿Para qué defenderme? (Cortázar, 2013, p. 211)

Los comisionarios son todos aquellos críticos que estudian a Cortázar. A través del texto de “Casilla del camaleón”, resalta y le da la importancia que el poeta merece y también, que se realiza a través del ejemplo de uno de los grandes poetas universales: Keats. El texto analiza a la identidad y naturaleza del poeta:

[...] el poeta renuncia a defenderse. Renuncia a conservar una identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible, la marca en forma de trébol bajo la tetilla de los cuentos de hadas, se le da tempranamente el sentirse a cada paso otro, el

salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse, en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema. (Cortázar, 2013, p. 212)

Aunque dentro del universo literario, se le conoce a todo lo relacionado con el autor como “chisme literario” por no querer transgredir la pequeña línea entre la obra literaria y este llamado chisme. Sin embargo, con tal de no cometer un delito literario, es importante mencionar que el proceso creativo es afectado por el entorno del autor (culturalmente), las ideas incluyendo aquellas heredadas, sobre todo porque el autor también se construye como lector. Todo este universo ajeno a la mente del autor y del lector, lo que dentro de la teoría literaria se le conoce como “horizonte de expectativas”⁷.

Entonces, a diferencia de Cortázar, hay que considerar cuestionable a la creación literaria porque se encuentra influenciado por el mundo de experiencias tanto de lector, como del autor. No obstante, es importante señalar que como Cortázar afirma, ni la poesía, la novela, los cuentos, en fin, la obra literaria debe someterse a estas experiencias, es decir, que el objeto literario funcione y se centre en dichas experiencias.

Tocamos aquí la raíz del malentendido romántico [...], el hecho de creer que la condición poética debe ser sometida a la experiencia personal (experiencia del sentimiento y las pasiones, experiencias de los imperativos morales y sociales) en vez de ser éstas las que, enriquecidas y purificadas por una intuición poética del mundo, actúen como estímulos del verbo y lo proyecten fuera del ámbito meramente personal para volverlo poema y, por eso mismo, obra verdaderamente humana. (Cortázar, 2013, pp. 212-213)

Esta última cita, Cortázar muestra su perspectiva respecto a las influencias personales de los escritores al momento del proceso creativo; es decir, a través de la poesía o de los recursos literarios,

⁷ Propuesto por Hans Robert Jauss dentro de la teoría de la recepción.

esas influencias se transforman en el objeto literario, lo que ocurre en el mundo del autor se traslada para funcionar dentro de la literatura como parte de ella. Cortázar lo demuestra como en *El perseguidor*, *Rayuela*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *La autopista del sur*, entre otros, utilizando al jazz y otras experiencias personales como elementos recurrentes dentro de su universo literario.

A través de Keats, Cortázar logra desarrollar el problema de dichas experiencias en el proceso creativo. Es importante destacar que es el último texto de *La vuelta al día en ochenta mundos* y el tema del que trata es sobre uno de los grandes problemas del análisis y creación de una obra literaria.

Y luego viene la “Coda personal” en donde muestra cuestiones políticas propias. El hecho de que se encuentre en esta parte, genera que ya no se alargue más el final de *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Por eso, señora, le decía yo que muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada, y eso que mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada. Creo que hago algo mejor que eso, y que hay muchos que lo comprenden. Incluso algunos comisarios, porque nadie está irremisiblemente perdido y muchos poetas siguen escribiendo con tiza en los paredones de las comisarías del norte y del sur, del este y del oeste de la horrible, hermosa tierra. (Cortázar, 2013, p. 213)

Los últimos renglones de *La vuelta al día en ochenta mundos* tienen la contradicción que Cortázar mantuvo de manera recurrente, al mostrar una indecisión; pero que muchas veces se observa en el lenguaje oral, es decir, como si estuviera en medio de una conversación con el lector.

Y finalmente, la existencia y presencia de los escritores en cada parte del mundo, como sea y donde sea. Poetas que comprenden el arte y la esencia de escribir en una tierra, la cual habita toda clase de

contradicciones, porque todo está dado y nada está dado, es hermosa y terrible a la vez; existe y se niega a sí misma.

Partiendo por las contradicciones, *La vuelta al día en ochenta mundos*, es una obra literaria que adopta dentro de sus páginas, los recursos literarios que Cortázar utilizó de manera recurrente como las contradicciones, la ironía, el humor, el dualismo, lo lúdico, entre otros. No obstante, los temas también son los que se retratan dentro de su vasta obra, tales como: los cronopios, lo fantástico, el jazz, las morellianas, el box, etcétera.

De igual manera, es importante recordar que *La vuelta al día en ochenta mundos* es completamente intertextual e interartístico por la constante comunicación entre los cuentos, novelas y ensayos de Cortázar; las obras literarias de sus influencias personales como lector y como autor (la música, pintura e incluso el box). Un libro almanaque también llamado así, por el mismo autor, es por los textos que no se encuentran agrupados como normalmente sucede⁸.

Si bien es cierto que es un libro almanaque debido a la estructura de esta obra literaria, la manera en la que estaban agrupados estos textos, y que incluso, fueron previamente publicados en otros medios. Los textos literarios que forman parte de *La vuelta al día en ochenta mundos*, en convivencia con litografías de las obras de Jules Verne y otro tipo de ilustraciones que también los consideraron a partir del tema o de los cronopios mencionados por el autor.

La presencia de la mezcla de géneros de los diferentes textos y las imágenes, aparecen como si fueran parches o *collages*. Respecto al proceso de construcción de *La vuelta al día en ochenta mundos*, la realizó también con una ayuda de una referencia que hace en varios de los textos: Julio Silva. “Y es que lo compuso al alimón con Julio Silva, responsable de la selección de viñetas, ilustraciones y

⁸ Los textos literarios, normalmente, cuando se trata de ensayos, cuentos o relatos se agrupan en antologías que los recopilan de acuerdo a su género.

fotografías, claro que con la connivencia del propio Cortázar, y fue una suerte de tomo-collage” (Herraéz, 2011).

Parte de la actitud cortazariana se basa en el gran nacionalismo de un expatriado argentino. Un escritor como Cortázar que a pesar de haber vivido fuera de su país y continente, no puede dejar atrás todo lo que engloba o sucede en Argentina y en el continente americano, así como tampoco puede ignorar al país que adoptó; pues un escritor no se debe aislar del mundo que le rodea. Y esta postura con respecto a Argentina, también forma parte dentro de la estructura de *La vuelta al día en ochenta mundos* a través del *Almanaque del Mensajero* a modo de homenaje.

Lo llamó el libro almanaque, como también llamaría después a *Último round* (1969), el cual seguiría el mismo modelo de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ambos, lejanamente, pero al mismo tiempo de un modo cercano por su estructura, venían a recordar el Almanaque del Mensajero, que era un tipo de publicación muy popular en la Argentina del primer tercio del siglo XX y al que Cortázar quiso homenajear.

Los *Almanaque del Mensajero* eran una especie de cartilla con una periodicidad anual y cuyo público era sobre todo el medio rural. Esa cartilla contenía pequeños juegos destinados a los niños, como acertijos o laberintos, trabalenguas y además, incluía infinidad de datos prácticos e históricos, horóscopos, chistes, poemas, nociones sobre cómo sanar heridas domésticas, recetas de cocina o soluciones para dolencias superficiales del ganado “[...] era útil, porque les daba los elementos necesarios, como el de curar la enfermedad de una vaca, ese tipo de cosas, y al mismo tiempo tenían un contenido estético, inocente, pero muy bello [...]”. (Soler, 1986)

Las diversas citas y referencias incluidas, que se comentaron previamente, funcionan no sólo para ejemplificar a alguno de los textos, sino también permite identificar de manera más rápida la visión que tiene el autor respecto a sus propios personajes peculiares: los

cronopios. Sin embargo, funcionan como una guía directamente hacia el lector.

La escritura de Cortázar se une, se entrelaza, se mueve, se transforma entre cada uno de sus textos literarios; se comunican con otros y cuya mejor analogía es el anillo de *moebius* cuando se trata del universo literario de Cortázar.

Capítulo 2. El lector

El papel del lector dentro de la literatura ha sido analizado en los últimos años, sin embargo, se entiende que su lugar en la interpretación es implícito (de él depende que se realice el proceso de la lectura con la interpretación o resignificación del texto). No obstante, el proceso mismo de la lectura le da el funcionamiento apropiado más allá de los prejuicios de la academia.

Existe una estructura tradicional implícita que rodea a la literatura y se trata precisamente de los agentes que forman parte del texto: el autor, el mismo texto y el lector. La obra literaria y el lector en su participación activan el proceso de lectura, no puede funcionar uno sin el otro, más adelante se explicará la importancia que el lector no sólo tiene al ser el que se encarga de la interpretación del texto, sino que también, es el encargado de leer al autor dentro de la obra literaria, de darle significado dentro de un contexto histórico. “La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector” (Iser, 1993, p. 122).

En este capítulo, se mencionará la funcionalidad del lector dentro de las obras de Jules Verne y de Julio Cortázar. La participación del lector de Jules Verne como pieza importante del mundo de la ciencia ficción como un género con una serie de problemáticas dentro de su creación misma. Es decir, la *s-f* como un género desarrollado por medio de sus lectores y que, a pesar del abandono de la Academia, el género sobrevivió, aunque ha existido dentro de la marginalidad de la Academia literaria.

Del mismo modo, la *fantascienza* está relacionada con los seres mágicos, fantásticos, la maravilla y el imaginario; características que se encuentran dentro de la obra de Jules Verne y de Julio Cortázar y que los unen más allá de una afición por las *gadget story* o las profecías anticipadas.

Por otro lado, existe la tarea de Julio Cortázar por educar y reconstruir a su propio lector para formar a su lector cómplice. Mediante *Rayuela* y *La vuelta al día en ochenta mundos* se explica la construcción del lector cómplice; en la primera obra literaria, es donde se plantea la teoría del lector cómplice o *lector idea*⁹; y en la segunda, se convierte en una guía de metarreferencialidad en donde, cada cita, cada cronopio mencionado y cada fragmento de texto perteneciente a otros autores, forman al lector cómplice de Cortázar.

2.1. La recepción del lector

A través de la historia literaria, y más específicamente dentro de la teoría de la recepción en los años de 1960, se ha revisado y planteado que para que la obra literaria sea concretada, necesita la participación no sólo del texto, sino también la del receptor para conseguirlo mediante la lectura.

La obra es más: que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto (Iser, 1989, p. 149). Esta relación de entre el texto, el autor y el lector consigue que la apreciación estética y reflexiva de la obra literaria sea mayor.

La importancia del lector no sólo se presenta por ser uno de los elementos de esta tríada que conforma la obra literaria, sino que lo es también debido a que realiza la interpretación a través de sus propias competencias (comprensión lectora, vocabulario, referencias

⁹ En el caso específico de Cortázar, a su lector ideal, que en *Rayuela* establece una comprensión e interpretación más cercana hacia la obra literaria, la cual implica un compromiso y responsabilidad hacia la lectura y a informarse sobre lo que no entiende. Por otro lado, para Iser (1993): “un lector ideal debería poseer el mismo código que el autor” (p. 133).

semánticas, su sicología) y de éstas depende la calidad de la recepción y la resignificación que se le está dando. Por lo tanto, el lector se convierte en un mediador para la realización estética del texto.

“Sólo cuando una obra es leída llega a su realización estética, sólo así se convierte en la conciencia del lector en objeto estético. Junto con la percepción estética se da en estrecha conexión la valoración” (Vodicka, 1989, p. 55). Esto quiere decir que el lector es el mediador entre el texto y el autor. El lector cumple con muchas funciones a favor de la interpretación del texto literario. Y entonces, “toma en cuenta al lector como instancia mediadora activa, y en consecuencia, se centra en los «efectos psicológicos» de los enunciados” (Fish; 1989, p. 111).

Para poder explicar mejor la importancia del papel del lector dentro de la literatura, es necesario retomar algunas definiciones del elemento que le da significado al texto literario:

El lector llena aquellos esquemas generales de las perspectivas con detalles que corresponden a su tacto, a sus costumbres de percepción, a su preferencia por ciertas cualidades y por relaciones cualitativas que son o pueden ser diferentes según el lector. (Ingarden, 1993, p. 40)

La obra literaria está dirigida hacia un lector que transforma un texto en una lectura y posteriormente, en una actualización del texto según sus experiencias y visión del mundo que se han formado durante su vida. El lector es “el individuo que pone en funcionamiento una determinada cantidad de experiencias para reconstruir las «imágenes» de que el texto es portador” (Gómez, 1996, p. 250).

Una vez que el lector llena los espacios en blanco del texto literario y le da una resignificación, ésta la realiza mediante su propia experiencia de vida, sin embargo, esto no es lo único que diferencia entre un lector de otro, sino que también lo hace su experiencia lectora.

Pues de esta manera, y así como influyen también en los escritores, configuran la psique del lector, lo que facilita pues, la interpretación y la actualización de la obra literaria.

En el capítulo anterior, se demostró la relación entre Jules Verne y Julio Cortázar en la que los lectores de ambos escritores participan en una serie de juegos, relaciones, aventuras.

Las diferentes lecturas que realizan los receptores de estos dos escritores también obedecen a las funciones literarias y el conjunto de estas interpretaciones conocidas como lecturas, son posibles a raíz de la experiencia del receptor. Y esta aventura de construcción se vuelve también un viaje en el que existe una transformación, pero esta vez es la del lector y no la del personaje.

Autor y lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. (Iser, 1989, p. 150)

Iser explica de manera breve, no sólo el dinamismo que la literatura modifica a partir de su construcción como obra literaria y a través de lo lúdico, sino cuando se ponen a prueba las capacidades del receptor; pero también, cuando se pone en práctica la experiencia lectora a través de la obra misma.

El horizonte de expectativas del que ya se ha mencionado en la presente tesis, influye tanto al escritor como al lector, por esta razón, si el lector se propone a adivinar el contenido de la obra literaria, en lugar de entenderla aunque se tratara de poner a prueba sus conocimientos tanto intelectuales como experiencias de vida, no sólo generará una problemática al texto literario, sino que realizará una lectura errónea o una sobre interpretación de la misma.

El lector debe ser fiel a su experiencia y horizonte de expectativas y esforzarse en entender a la obra literaria por lo que

contiene el texto (intención del texto) y del autor (en caso de una innovación estructural de la obra). De esta manera, las experiencias del lector forman parte del significado que le vaya a dar al texto literario. A la recepción también le afecta la edad del lector cuando éste se enfrenta a la obra literaria.

De faltarle algún conocimiento, podría investigarlo (suponiendo que corresponde a un lector comprometido); pero de faltarle experiencia de vida, no podrá comprender del mismo modo que si se acercara a la obra en la edad apropiada para el texto, esto, porque: “una obra que actúa en un lector, influye en su obrar, pensar y sentir, pues se convierte en componente de su vida psíquica” (Vodicka, 1989, p. 62).

Así como el texto influye en el aprendizaje del lector, la lectura que se realice de la obra artística modificará la percepción ya sea para una buena comprensión o para anular su sentido, es decir, que no se haya concretado la lectura entre las ideas planteadas en el texto y el lector. El nivel de análisis llevado a cabo por el lector, demuestra no sólo experiencias de vida y de lectura, sino la cercanía y la obtención de sentido. “La lectura nos muestra la estructura misma de la experiencia, pues con ella se produce la suspensión de valorizaciones e intuiciones hasta entonces dominantes como condición de experiencia del mundo inquietante de los textos literarios” (Iser, 1989, p. 161-162).

En el caso de Julio Cortázar y más específicamente en *La vuelta al día en ochenta mundos*, se demuestra que el horizonte del autor se superpone al de un lector novato respecto a las experiencias previas de Cortázar. De este modo se cumple lo ya dicho por Iser:

Si la lectura suspende la división entre sujeto y objeto, constitutiva de toda percepción y conocimiento, se sigue que el lector está *ocupado* por los pensamientos del autor, los que a su vez, se convierten en la condición de un nuevo «tratado de fronteras» Texto y lector no están

ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una «escisión» en el seno del lector mismo. Si éste piensa los pensamientos del otro, sale temporalmente de sus disposiciones individuales, pues acaba ocupándose de algo que, hasta ese momento, no se encontraba, al menos de esa forma en el horizonte de su experiencia. (Iser, 1989, p. 163)

2.2. *El lector de Jules Verne*

La literatura de Jules Verne ha prevalecido como literatura infantil, sin embargo, son sus novelas las que han acercado a un sinnúmero de primeros lectores de cualquier edad.

No obstante, y como ya se demostró, las adaptaciones cinematográficas de sus obras literarias han aportado a este proceso de recepción, maneras diferentes de acercarse a su obra literaria, lectores y espectadores, por medio de un acercamiento visual, sin embargo, así como la traducción de la obra literaria no garantiza una fidelidad con el texto original; en el caso del cine, ocurre lo mismo, pues llega a la pantalla como una lectura del *otro* y es esa visión, la que se difunde, como ocurre en el caso de la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de la obra literaria.

Para Sara Martín, la ciencia ficción escrita se convierte en la misma pero filmada, pues comparten las bases de su funcionamiento e ideología, así como los elementos que forman parte de la estructura: “Todos los lectores de ciencia ficción son espectadores de ciencia ficción filmada, sea cine o televisión” (Martín, 2009, p. 19). A pesar de sus elementos comunes entre el cine y la ciencia ficción, el mundo de la imagen supera al de la literatura. Y Verne no fue la excepción.

“Verne aún se conoce hoy en la tierra germana pero con el paso del tiempo, más por las películas que se han hecho sobre sus obras que los propios libros” (Krauth, 2008, p. 09). La recepción de la literatura de Jules Verne en Alemania resulta curiosa, puesto que uno

de sus mayores problemas era la ausencia de información. Y más adelante, mediante un intermediario como lo era el cine, pero es bastante común en Latinoamérica, pues se conocen a Verne y a sus teorías, en gran parte, gracias al cine y a la televisión, sin embargo, sus lectores pertenecen a un círculo más pequeño.

Las novelas de Jules Verne se convirtieron en un gran éxito en Alemania y fue tan así, que su nombre fue tan renombrado a Julius Verne y un gran número de teutones pensaron que el escritor era un novelista local. Este éxito perduró hasta la época de la Primera Guerra Mundial, sobreviniendo, luego, un silencio que duró algunos años. La resurrección vino cuando las películas del cine y las series de televisión llegaron a las pantallas, y esto ocurrió alrededor de la década del sesenta del pasado siglo (Krauth, 2008, p. 08)

El poco interés mostrado hacia el escritor como parte de la literatura infantil y juvenil. El abandono por la tradición literaria provocó una falta de análisis y estudios del autor. El interés real mostrado se acerca para recordar los lugares y los objetos que se adelantaron a la época y que facilitan a la comprensión.

En la inmensa mayoría de las ocasiones en que se cita a Jules Verne, sólo se hace para recordar las fabulosas máquinas o invenciones que más tarde se acabarían convirtiendo en realidad. Cito aquí el submarino, el helicóptero, el teléfono, el fonógrafo y tantos más. (Pérez, 2007, p. 08)

El problema con las traducciones y las obras literarias de Verne fue que pasaron a un segundo plano. La relevancia que le dieron al escritor consistió en sus profecías científicas, aunque más adelante aparecieron los “Vernianos” quienes creían en esta búsqueda de tesoros e islas a través de sus textos quienes buscaban cualquier indicio de aventuras como los de mundos perdidos como ocurre con la Atlántida.

De la misma forma, Jules Verne se enfrentó al hecho de ser citado sin haber sido leído, un problema que muchos escritores han sido

víctimas y que tampoco, facilita la concreción de la obra literaria, lo que conlleva el proceso del lector. Por lo tanto, sólo permanece en frases, pero no en un análisis o apropiación del texto por parte del receptor.

Ariel Pérez, en la cita anterior, remarca esto, puesto que Verne es apreciado como un visionario o un predicador del futuro y no como visionario literario, lo que aísla el imaginario del escritor francés a un fragmento incomprendido.

Al tener un libro de Jules Verne, el lector se traslada a todos al confín del mundo conocido y desconocido y al terminar con el planeta Tierra, también va a recorrer los astros.

Los Viajes Extraordinarios ocurren en todos los continentes y océanos, en los polos, desiertos, bosques, el fondo de los mares, las profundidades de la Tierra, con todas las razas y con presencia de abundante documentación geográfica histórica, científica, histórico-natural y lingüística. (Jacome, 2007, p. 08)

El lector entonces se maravilla por el descubrimiento de lugares que sólo su imaginación le permitirá lograr. Jules Verne encanta a su lector mediante la maravilla de la ciencia, la visión de Verne es universal como lo es la ciencia y el hombre.

La intención pedagógica de Verne y Hetzel definieron su literatura y la forma de ser recibida o leída, el lector se inicia como un explorador en el mundo.

Las novelas de Verne están cargadas de un gran carácter pedagógico y su misión principal es la de formar el espíritu científico tanto en el lector, como en el protagonista juvenil de la época. En este sentido, muchas de las novelas que forman la colección entran dentro de las novelas iniciáticas. En ellas un determinado personaje, o personajes, incluido el propio lector, se inicia en los secretos, se desliza en la aventura de que el saber autoriza, y si penetra en el espacio preparado por el cálculo, es como una especie de juego, para ver. (Pérez, 2007, p. 09)

Así, el lector se vuelve cómplice de aventuras del personaje, juntos aprenden de ciencia. Es esta complicidad la que permite en gran parte que, se cumplan sus textos como parte de la novela de divulgación científica. El problema de la apatía y la problemática que, por siglos ha encasillado a la ciencia ficción¹⁰, además del poco interés de los estudios literarios por el género a pesar de la existencia de pocos escritores con aportes literarios como Ray Bradbury, Wells, Verne, etcétera. “Verne se leía principalmente entre adolescentes y la concepción de su obra era la que aún hoy en día persiste en criterio popular” (Pérez, 2008, p. 14).

Por medio “de *Los Viajes Extraordinarios*, y a diferencia de otras formas de vulgarizar el conocimiento, se introduce en la aventura aprendiendo por la propia experiencia, recorre de la mano del narrador el espacio de los conocimientos, todo ello sin perder de vista la razón” (Pérez, 2008, p. 13). Recorre de la mano de la mitología la que le da un toque mágico y contribuye en gran parte a la maravilla. Todo lo anterior sin perder de vista la razón. Por lo tanto, las novelas de Verne cumplen con el positivismo que incluía la literatura de finales del siglo XIX. Como dijo Pere Sunyer (1998):

El protagonista de sus aventuras, nunca penetrarán en el campo de lo inverosímil, lo imaginario. Nunca serán “ciencia ficción” y sus anticipaciones no serán muy afortunadas, limitándose a ser meras reconstrucciones noveladas de proyectos que estaban en el ambiente científico del momento. Se rompe así, cualquier idea preconcebida sobre este autor (p. 198).

Por otro lado, y partiendo de la idea de los subcapítulos anteriores, el lector puede funcionar y cumplir con sus funciones dentro del género.

¹⁰ Pablo Capanna explica en su libro *El sentido de la ciencia ficción* que la ciencia ficción ha tenido conflictos desde el origen (nombrar al género), hasta de contenido y autores que hayan innovado, o bien, planteado características únicas del género; así como la falta de autores con calidad literaria. También el gran problema de la divulgación del género (basada en revistas científicas o folletos).

Sin embargo, Sunyer en la cita anterior, explica que no existe ninguna genialidad por parte de Verne, ya que son anticipaciones lógicas y elaboradas a partir del desarrollo científico del momento (los avances de la ciencia) pero, esa predicción lógica no deja de ser una predicción. Cortázar considera a Verne un cronopio, después de todo, Verne era un genio del imaginario.

Así como Pere Sunyer en la cita anterior, Novell viene a reforzar el argumento estableciendo que no transgrede al lector, o bien, no genera un efecto importante en la recepción de los lectores.

La ciencia ficción no provoca el efecto fantástico de desestabilización; interroga y cuestiona la realidad empírica a la manera de lo fantástico, no desestabiliza al personaje ni al lector; en ella no hay intrusión de sucesos sobrenaturales en el mundo natural y, por lo tanto, no se cuentan las leyes de la realidad empírica; [...] interroga y cuestiona la realidad empírica pero construyendo otra realidad a partir de la primera [...] pero que no confronta a partir de sucesos sobrenaturales que se inmiscuyen en un texto realista, mimético de inicio. (Novell, 2008, p. 144)

Sin embargo, para la época de Verne y al menos un siglo después, la ciencia ficción no era un género concretado, sino que, se trata de un género que se ha estado definiendo, un género tardío. El mayor problema se derivó de la falta de interés de la Academia literaria y relegando a la ciencia ficción a ser desarrollada por los lectores. No desestabiliza al lector, en parte por el pacto de verosimilitud que los teóricos literarios establecen a partir de la lectura, pero también porque lo fantástico aparece como mediador entre la obra literaria y el lector. El lector crea este pacto a partir de la ciencia y de la ficción, pues la aventura lo lleva a entender diferentes situaciones.

La ciencia ficción, al menos la perteneciente a la divulgación científica funciona diferente a la provocada por el género fantástico,

ya que el imaginario resalta la importancia de la ciencia en el contexto social de la época, como ya se mencionó en el primer capítulo.

La ciencia ficción se caracteriza por invitar a los lectores a visualizar sin tregua nuevos entornos, hasta el punto de que este esfuerzo es con toda probabilidad la razón por la cual, el público lector general la rechaza. (Martín, 2009: 198)

Este desdén por la ciencia ficción ha ocasionado que, hasta al menos dos siglos después, se comenzara a mencionar al género en los estudios literarios aunque haya sido para resaltar su eterna problemática y las “pocas” obras rescatables, Verne no se ha quedado atrás.

Los lectores suelen encontrar insuperables las dificultades para transmitirles el placer de leer ciencia ficción no sólo a otros lectores ajenos al género que la rechazan como narrativa de segunda clase incluso sin haberla leído, sino también a quienes son fans del género. (Martín, 2009: p. 204)

Entonces, todo ello hace comprender que Jules Verne no es más que un genio incomprendido derivado de la falta de interés de la Academia por desarrollar un análisis a la ciencia ficción como un género literario.

La ciencia ficción no va dirigida únicamente a un público infantil porque explota más las problemáticas colectivas que las individuales, por lo tanto, la clasificación y la falta de interés de la Academia, han demostrado un prejuicio que afectó en gran medida a este género. Por ello, se vuelve intangible la idea de que el género es sólo profecía, ya que en él permanece también la crítica social (Cfr. Alvarado, 2015, p. 17).

Es este prejuicio el que aumentó el mal enfoque de las obras literarias de al menos, un par de escritores de este género guiado por los lectores especializados en la ciencia ficción o *s-f* y no por la crítica literaria. Esta desvirtualización literaria hace que mantengan al género dentro de una marginalidad debido a esta falta de atención de los

“expertos” literarios, sin embargo, no deja de ser llevada de la mano de lectores que intentan especializarse.

Según Cappanna (1966) “[...] los aficionados como los expertos y críticos [...] disconformes [...] no han sabido hallar un término que se adapte mejor a una literatura tan compleja y de niveles tan desiguales” (p. 04). La problemática de la ciencia ficción ha acrecentado la imposibilidad de cambiar la percepción de la Academia literaria frente al género “infantil”, y a pesar del círculo de lectores que han tratado de rescatar a la *s-f* no tienen las herramientas necesarias o el medio adecuado para llevarla por un mejor camino y conseguir su reivindicación.

No hay otra manera de relacionar a la ciencia ficción con sus lectores que la misma difusión que ellos realizan, contraria a la mayoría de las obras literarias que son llevadas de la mano de expertos literarios, lo que es importante destacar debido al efecto y consecuencias que esto conlleva y que va más allá de un verdadero compromiso de los lectores.

Los lectores de *s-f* se organizan en núcleos compactos, mantienen un diálogo crítico con sus revistas, se esfuerzan por problematizar el género, editan boletines y adoptan posiciones comprometidas frente a los problemas de actualidad, tales como la integración racial o el macartismo. En una palabra, manifiestan una actitud alerta, difícil de seducir por esquemas políticos simplistas o los sistemas ideológicos demasiado abarcadores. Existen, desde luego, utopías que han ejercido una influencia fascinadora dentro del género tales como la doctrina de Fort, la semántica general y la parapsicología (Cappanna, 1966, p. 09).

Por ende, y a excepción del círculo de lectores de *s-f*, existen pocos lectores comprometidos con los textos y que no pertenecen a algún círculo literario (ya sean de la Academia, estudiantes, profesores de literatura y/o escritores).

Existe otro problema, estos lectores aún con su compromiso con el género, no poseen todas las herramientas para reivindicarlo. Su esfuerzo ha logrado mantener vivo al género debido a mesas redondas, cafés literarios, la creación de sus propias casas editoriales, etcétera.

Tomando la historia de los clubes de fanáticos de la s-f, vemos que se trata de adolescentes muy peculiares: no persiguen a sus autores favoritos para pedirles autógrafos, sino que los invitan a una mesa redonda o a responder una interpelación [...] (Capanna, 1966, p. 16).

Y a pesar de la mala reputación de la ciencia ficción, existen Vernianos como Ariel Pérez (2005), quien dice:

En las novelas de Verne, un determinado personaje, o personajes incluido el propio lector, se inicia en los secretos [...]. Es la ignorancia misma que guiada por un iniciador — el científico o maestro de ceremonias —atraviesa una serie de pruebas [...] de las cuales saldrá victorioso y, desde luego «convertido». (p. 04)

Por todo lo dicho anteriormente, se enlistan las siguientes conclusiones:

1. Que la ciencia ficción, *s-f* o *fantascienza* es un género que hasta el nuevo milenio fue llevado de la mano de lectores comprometidos con él, aún con todas sus carencias teóricas y lingüísticas, por lo que no hace otra cosa que señalarse como un género olvidado por la Academia, pero vivo gracias a sus lectores.
2. Que esta discriminación literaria no ha provocado otra cosa que la de ser de los pocos géneros en los que aún con su olvido por parte de dicha Academia ha sobrevivido a causa del compromiso lector del que más tarde hablará Julio Cortázar.
3. Que mientras unos literatos mantienen a Verne en la marginalidad literaria, diciendo que no fue un profeta ni visionario, otros, como Capanna (1966) prefieren delimitarlo

como el “padre de la *gadget story*, la *space-opera* y la *fantasía científica rusa*” (p. 32).

4. Que las obras literarias de Jules Verne han sobrevivido poco más de un siglo, aún después de todos los conflictos que el género literario ha tenido, así como los propios del autor y su obra.
5. Que Verne es un visionario incomprendido.
6. Que Verne es un viajero.
7. Que Verne es un genio.
8. Que Verne es un cronopio.

2.3. *El lector de Julio Cortázar*

La reconstrucción de la ficción por parte del lector de Julio Cortázar es muy importante para poder entender la obra y poética del escritor argentino. La invención e innovación de Julio Cortázar en la literatura va más allá de textos ficcionales, sobre todo, porque al destruir y deconstruir a la literatura, Cortázar se convirtió en un crítico literario de contracorriente con referencia a la Academia y al *establishment*.

El conjunto de las obras literarias, completan y forman parte no sólo del estilo del autor, sino que, también comprueban las teorías que el escritor incluyó dentro de sus textos: “En sus diversas modalidades, los cuentos de Cortázar comprendían una galería de retratos psicológicos, trazados a partir de inconsciente, los traumas, los recuerdos, los sueños y las conductas” (Pérez, 2010: 33). Ahora bien, como ya se mencionó dentro del primer capítulo de la presente tesis, en el caso de Cortázar, cada palabra no es colocada gratuitamente, sino que, tiene una intención. Es por ello que el lector tiene la misión de quitar el velo para lograr una significación de sus textos de manera más comprometida.

De tal modo que, el lector identificado con alguno de sus personajes, se verá potencialmente inmerso en las circunstancias

de la ficción y accederá a reconstruirla como parte activa. De él dependerán el orden y el sentido últimos de relatos caracterizados por el fragmentarismo, la ambigüedad, los finales abiertos y la ruptura de las leyes lógicas y convenciones, para aceptar como racionales y cotidianos los casos excepcionales inferidos de la realidad por parte del autor. (Pérez, 2010, p. 33)

Es dentro de esta galería de impresiones, retratos psicológicos, recuerdos, miedos, sueños, conductas y diversas manifestaciones del inconsciente en la que se conglomeran y que son parte del conjunto de propuestas literarias. El lector de Cortázar se sumerge poco a poco en el horizonte de expectativas del escritor argentino.

En “Simulacros”, un texto breve que pertenece a *Historias de cronopios y de famas*, el autor hace mención sobre la falta de originalidad de la literatura en Latinoamérica, sin embargo, dentro del texto, el narrador coloca esta situación dentro de su núcleo familiar:

Tenemos un defecto: nos falta originalidad. Casi todo lo que decidimos hacer está inspirado —digamos francamente, copiado— de modelos célebres. Si alguna novedad aportamos es siempre inevitable: los anacronismos o las sorpresas, los escándalos. Mi tío el mayor dice que somos como las copias en papel carbónico, idénticas al original salvo que otro color, otro papel, otra finalidad. (Cortázar, 2018, p. 31)

Por otro lado, Cortázar utiliza al extrañamiento como una herramienta para causar en el lector sensaciones que lo acompañen durante su lectura del texto y lo atrape mediante la sorpresa y la duda mediante la cotidianidad.

La escritura de Julio Cortázar se basa en provocar al lector sorpresa, extrañamiento y vacilación con los elementos cotidianos de la vida: “[...] El extrañamiento provoca un sentimiento fantástico en el lector con el objetivo de mostrar «la cara oculta de la vida»” (Ajuria, 2005, p. 99).

El extrañamiento es parte importante de la recepción de lector ya que no hay otra manera para entender la distancia con la que el lector realiza su interacción con la obra literaria.

En “La isla a mediodía” un azafato, Marini se siente atraído por la isla griega llamada Xiros, miraba a la isla a través de la ventana del avión y vio un grupo de casas construidas primitivamente, también vio al pescador Kalimera y entonces, decidió que sus vacaciones las pasaría en la isla Xiros, donde conocería a Klaios y sus dos hijos, al capitán de la falúa; recorrió la isla en su sueño despierto y vivió ahí por un tiempo hasta que miro al cielo y vio caer el avión. Marini nadó para salvar a un hombre:

Marini tomó impulso y se lanzó al agua, esperando todavía que el avión volviera a flotar; pero no se veía más que la blanda línea de las olas, una caja de cartón oscilando absurdamente cerca del lugar de la caída, y casi al final, cuando ya no tenía sentido seguir nadando, una mano fuera del agua, apenas un instante, el tiempo para que Marini cambiara de rumbo y se zambullera hasta atrapar por el pelo al hombre que luchó por aferrarse a él y tragó roncamente el aire que Marini le dejaba respirar sin acercarse demasiado. Remolcándolo poco a poco lo trajo hasta la orilla, tomó en brazos el cuerpo vestido de blanco, y tendiéndolo en la arena miró la cara llena de espuma donde la muerte estaba ya instalada, sangrando por una enorme herida en la garganta. De qué podía servir la respiración artificial si con cada convulsión la herida parecía abrirse un poco más y era como una boca repugnante que llamaba a Marini, lo arrancaba a su pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla, le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír. A toda carrera venían los hijos de Klaios y más atrás las mujeres. Cuando llegó Klaios, los muchachos rodeaban el cuerpo tendido en la arena, sin comprender cómo había tenido fuerzas para nadar a la orilla y arrastrar desangrándose hasta ahí. «Ciérrale los ojos», pidió llorando una de las mujeres. Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Pero, como

siempre, estaban solos en la isla y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar. (Cortázar, 2015, p. 270)

El sentimiento del extrañamiento comienza cuando el primer Marini (el Marini soñador) mira perdidamente hacia la isla, imaginando que ya se encuentra en sus vacaciones, punto en que entra en la narración, el segundo Marini, de quien se narran sus aventuras en la isla hasta que mira el cielo, momento en el que el avión cae como si fuera consecuencia de ambos Marini viéndose, o bien, encontrándose. Y viene ese sentimiento de no entender realmente si el final circular, ocurrió; generando al lector, de esta manera, un distanciamiento, a pesar de encontrarse dentro del cuento, ciertas señales que conectan con el desenlace de la historia.

Continuando con el extrañamiento en las obras de Cortázar, aparece en “Ahí pero dónde, cómo” un epígrafe que de nueva cuentan desestabiliza al lector: “*Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela, Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa*” (Cortázar, 2015, p. 419).

Retomando pues, para Cortázar es importante el armado del texto, pero no sólo desde su perspectiva de escritor, sino, desde la visión del lector: Cortázar encuentra en el lector al segundo constructor. “[...] Es significativo señalar que a Cortázar le preocupa [...] el armado interior que de los elementos del relato hará el lector (Maguhn, 1991, p. 16).

En muchos de sus cuentos, novelas, ensayos, etcétera, el narrador se dirige hacia los lectores, es decir, le habla al sujeto que le está dando significación a lo que, en ese momento, se encuentra leyendo. Uno de esos casos es en “Ahí pero dónde, cómo”:

A vos que me lees, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño? Algo que está ahí pero dónde, cómo; algo que pasa soñando, claro, puro sueño pero después también ahí, de otra

manera porque blando y lleno de agujeros pero ahí mientras te cepillás los dientes, en el fondo de la taza del lavabo lo seguís viendo mientras escupís el dentífrico o metés la cara en el agua fría, y ya adelgazándose pero prendido todavía al pijama, a la raíz de la lengua mientras calentás el café [...] (Cortázar, 2015, p. 419)

Otra de las características de Julio Cortázar, que bien se sabe, es la escritura lúdica, pero esta escritura juguetona valida de manera explícita al lector y lo hace partícipe para no sólo ser el espectador de historias que no son las suyas, sino, ser parte de esas historias mediante la construcción de ellas.

“El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor es para quien y en quien se desarrolla el juego” (Gadamer, 2009, p. 153). El juego que se hace presente en todas sus obras, invita al lector a formar parte de éste. En “Dos historias zoológicas y otra casi” de *La vuelta al día en ochenta mundos*, aparece el texto “Por escrito gallina una” en donde el lector para reinterpretar el texto tiene la libertad de reconstruirlo como quiera y con el esfuerzo que le corresponde.

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre hasta ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmos el, carajo qué. (Cortázar, 2013, p. 110)

En la cita anterior se demuestra que es un párrafo “sin sentido”, sin embargo, el lector puede jugar para encontrarle el sentido que a él le parezca y en donde se demuestra que pueden realizarse diferentes ejercicios de este fragmento, por lo que se ejemplificará del mismo modo que fue escrito, es decir, sin cambiar mayúsculas o minúsculas,

añadir o quitar signos de puntuación para evitar modificar la interpretación:

escrito Por una gallina

Es exaltante lo que pasa con nosotras. Rápidamente estamos posesionadas del mundo hurra. aparentemente Era un cohete inofensivo lanzado desde Cabo Cañaveral por los americanos. por Razones desconocidas se desvió de la órbita y probablemente al rozar algo invisible, a la tierra devolvió. paf, de golpe entramos en mutación y nos cayó la Cresta. Rápidamente estamos aprendiendo la tabla de multiplicar, muy dotadas para la literatura, historia, química, ahora somos un poco menos desastre hasta deportes pero no importa: será de gallinas el cosmos, carajo qué.(Cortázar, 2013, p. 110).

Como ya se había mencionado previamente, Cortázar dedica la mayoría de sus obras a cualquier lector, sin embargo, deja guiños para que al menos, uno de sus tantos lectores, se especialicen y se transformen en lectores ideales, lectores que vayan construyéndose a sí mismos con la conciencia viva, con el interés genuino. Las llamadas explícitas o invocaciones al lector, se desarrollan de diferentes formas (ya explicadas con anterioridad).

Esta participación del lector se hace presente en cuentos, novelas, ensayos e incluso, textos no literarios. Y uno de tantos ejemplos, aparece en “La hoguera donde arde una”, texto que se encuentra en *La vuelta al día en ochenta mundos* y donde el lector toma la decisión de completar o no hacerlo.

Fue el primero en acusarme de
sin pruebas y quizá doliéndole, pero había los que
Ya se sabe en un pueblo perdido entre
El tiempo pesa inmóvil y sólo cada
Gentes que viven de telarañas, de lentas
Acaso tienen corazón para cuando hablan es.
(Cortázar, 2013, p. 157).

Si bien, el lector es un segundo constructor y un jugador implacable, se comprueba como parte de la estilística de Julio Cortázar ya que se presenta en su literatura. El escritor argentino no se consideró a sí mismo, como parte de la Academia literaria, pero aún con su amplio conocimiento de la vida diaria, le gustaba sentirse como un intermediario entre las nuevas necesidades de la literatura y el lector. Cortázar exigía una actualización visual y experimental sobre lo que la literatura manifestaba de la nueva normalidad.

La insistencia en representarse como un «médium» a través del cual pasan y se manifiestan fuerzas desconocidas, ajenas a su voluntad, no sólo sirvió para propiciar un adelgazamiento de su figura de autor, para favorecer su proyección a un segundo plano, detrás de los acontecimientos impersonales que toman su cuerpo en su escritura, sino que, por el contrario, alimentó con nuevos argumentos la reducción de su obra a un atributo de su sensibilidad. (Harss, 2005, p.169)

Cortázar tampoco estaba a favor de clasificar a la literatura pero como ya se ha dicho, busca que ésta exista y sea funcional, va más allá de una literatura política y burocrática. Cortázar como autor fue experimental para sumergir al lector en juegos y así, educar incluso, a su futuro *lector ideal*. Julio Cortázar tiene una causa justa, se envuelve a través de la educación del lector y el crecimiento de éste.

Cortázar se impone a la tarea de demostrar, no de llegar a saber, como una literatura como la suya, que ni es realista, ni testimonial, ni populista, puede ser funcional a esa causa [...] el recurso a la identidad esencial entre el proyecto humanista de la revolución sin renunciar a los experimentos específicamente literarios, a los juegos y los placeres del cronopio (Prego, 2005, p. 176)

Su funcionalidad radica en la educación literaria de su propio lector ideal, pero sus mayores aportaciones se conglomeran en Rayuela, ya sea que pone en práctica algunas de sus propuestas que repitió a lo

largo de sus obras literarias incluyendo la teoría del lector del mismo Cortázar.

Es importante señalar que no hay una lectura idéntica, aun cuando se trata del mismo lector, el resultado depende de la interacción de la obra con cada receptor, la cual es influida por los conocimientos y experiencias del lector.

Julio Cortázar plantea una relación más intrincada entre autor-texto-lector, la obra no sólo existe, sino que se transforma y evoluciona de acuerdo a este lector pero aunque es muy noble con el receptor de la obra literaria, en realidad, también tiene altas expectativas para éste.

Las teorías que Cortázar realizó sobre el lector se desarrollaron a lo largo de su carrera literaria, sin embargo, se concretaron en una novela que fue el ápice de su carrera literaria: *Rayuela*.

Es en *Rayuela* donde comienza y concluye no sólo la práctica de la experimentación literaria, no es sólo el mayor ejemplo de todos los movimientos artísticos de la época¹¹ (por la fragmentación, la deconstrucción, la antiacademia, etcétera); sino también es donde en forma de Morellianas, que Cortázar introduce la teoría y su perspectiva sobre el receptor de la literatura.

A través de este gran éxito que representa dicha novela, Julio Cortázar convierte a la formalidad de la literatura como una limitante, es la misma Academia la que no permite que la literatura y sus relaciones coexistan:

Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención

¹¹ *Rayuela* fue publicada en 1963, pero fue influenciada por los movimientos artísticos del siglo XX, tales como el Futurismo (1909), Cubismo (1907-1914), Dadaísmo (1916); así como los contemporáneos: *Op art*, el *happening* o *performance* y los *collages*; también la teoría de la recepción y el psicoanálisis.

forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. (Cortázar, 2013, p. 422)

Pero el lector también es un cómplice, un aliado en la aventura por la existencia de la obra literaria y no de la formalidad, puesto que es esta formalidad la que aleja al lector mediante procesos burocráticos y por obligación. Si el lector es un cómplice, es la voluntad la que toma al sujeto y lo vuelve un compañero, un amigo y el cómplice tan buscado.

Para lograr lo anterior, es necesario modificar la estructura de la obra literaria, crear nuevos retos hacia el lector, jugar con la mente de su cómplice, atraparlo como si se tratara de una araña que teje una telaraña para conseguir sus fines.

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'èlan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones, Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (Cortázar, 2013, p. 422)

También es importante recordar que, es Julio Cortázar quien ve a la literatura como un mismo proceso creativo llevado a cabo como si éste tuviera un procedimiento para hacer literatura como un mero producto y objeto, por ende, que pertenece a un mundo donde el dinero lo mueve. Lo que crea las dudas sobre *el arte por el arte* y que hay que separarlo de otros intereses.

Si la escritura no es más que un invento, un proceso estandarizado, dónde queda la motivación, las particularidades de cada obra literaria y la existencia misma del objeto artístico. ¿Escribimos por costumbre?

Es entonces un mundo lleno de posibilidades escondidas entre inconscientes, mecanismos, procedimientos incuestionables porque el universo se encuentra en modo automático. Y es la escritura la que debe transformar a la obra literaria como lo es el lector cuando reinterpreta, lo cual no aleja al autor del lector, sino que el segundo, se unifica a una conversación o diálogo con la obra literaria como mensaje.

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabemos encontrar al otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? (Cortázar, 2013, p. 409)

La historia literaria ha indicado que el proceso creativo depende de cada escritor y su experiencia literaria, más allá de un proceso mecanizado, pero sí de una disciplina ligada a su experiencia. No existe una verdadera escuela para escritores, pero se escribe desde la experiencia y la vida misma, así como de las lecturas realizadas a lo largo de su experiencia lectora¹².

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él, y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. (Cortázar, 2013, p. 428)

Es en *Rayuela* y en *La vuelta al día en ochenta mundos* donde realmente hay una intención más allá de escribir por escribir, o bien, de existir con la finalidad tan sólo de contar historias.

¹² Roland Barthes lo describió como la muerte del autor, en donde explica que, el autor inconscientemente ha adoptado lecturas previas en su escritura, por lo que no existiría el autor.

En *Rayuela* está planteada la importancia del lector y de su horizonte de expectativas y en *La vuelta al día en ochenta mundos*, el lector se mueve por un camino, una guía que está ahí, y aquél que realmente se compromete en entender lo que sus ojos ven, acepta el convertirse en el *lector ideal*, mismo que plantea en su novela y que, comprenda la totalidad de su obra artística y literaria.

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible [...]). (Cortázar, 2013, p.423)

Si el lector se interesa y se entretiene a través de las estrategias literarias, se convierte en un testigo vivencial del autor o del escritor. La palabra es la verdadera arma del escritor, por medio de ésta se transmite la experiencia literaria y de la vida, más allá de una realidad literatura se comparten a través del autor.

Cortázar explica más adelante que, para poder comprender realmente a una obra literaria es necesario tener o compartir casi todos los conocimientos del escritor ya que muchas referencias y trampas o atajos literarios se quedan allí sin ser interpretadas completamente, tal cual puede ser la verdadera intención del autor, pero también, es el anhelo del escritor, la de transmitir las vivencias por medio de la palabra, o bien, que sean ellos quienes le den otra interpretación y una nueva lectura.

En general, todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere

enseñar, dejar una huella en el camino de la historia (Cortázar, 2013, p. 423).

Es en *Rayuela* y en *La vuelta al día en ochenta mundos* donde las digresiones metaliterarias invaden la mente del lector a través de enumeraciones de nombres de un sinfín de personajes literarios y nombres culturalmente conocidos:

Morelli había pensado una lista de acknowledgements que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Susuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Gilgamesh(?), Garcilaso [...], Rimbaud, Picasso, Chaplin [...] y otros habían sido tachados con un trozo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir a la lista en ninguno de los volúmenes. (Cortázar, 2013, p. 384)

Por otro lado, al *lector ideal* no lo define como si se tratara de una enciclopedia o un diccionario, sino que lo hace, poco a poco a través de las Morellianas y con la mayor paciencia. Y se define por medio de una comparación entre *lector ideal* y el *lector no ideal*¹³.

Para Cortázar, el *lector no ideal* es aquel que no cuestiona, no evoluciona o trasciende más allá de la lectura. Esta lectura permanecerá como un pasatiempo en lugar de un ejercicio crítico, pero que tampoco se esfuerza por desentrañar al texto que está leyendo.

Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática. (Cortázar, 2013, p. 422)

¹³ Cortázar describe dentro de las Morellianas al *lector macho* y al *lector hembra*, sin embargo, también nombra al *lector ideal* como sinónimo del *lector macho*, por esta razón, se prefirió nombrar al *lector hembra* como *lector no ideal*, por esta nueva dualidad.

Para que el lector se convierta en el intérprete de la obra literaria, se necesita voluntad e interés y la comprensión lectora, pero el *lector no ideal* es todo lo contrario de lo que el mundo literario busca. “Por lo que el lector no ideal se quedará con la fachada, la apariencia y ya se sabe que las hay muy bonitas” (Cortázar, 2013, p. 424).

Retomando la línea de la descripción del *lector no ideal*, más adelante en *Rayuela*, una interpretación de Morelli (el *alter ego* literario de Cortázar) menciona la facilidad y falta de análisis que el *lector no ideal* realiza en su práctica.

Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo. (Cortázar, 2013, p. 467).

Esa falta de compromiso y de seguimiento que lo mantiene en un estado de comodidad y mediocridad, característico del *lector no ideal*; no acepta nuevos retos y se limita a leer por entretenimiento o placer sin llevar un proceso cognitivo más grande; no le importa el origen y el significado más profundo de la obra literaria. Ahora, si para el *lector no ideal* se trata del análisis o la transformación; para el *lector ideal* es todo lo contrario.

Dentro de *Rayuela*, existen otros puntos en los que el *lector ideal* forma parte, por ejemplo, este lector transforma a la obra literaria con el significado de su propia experiencia literaria y de vida, así como la influencia del autor.

Rayuela se convierte en un ejercicio que logra estas teorías sobre las nuevas narrativas y la otra manera de hacer literatura. Pero como se mencionó antes, el texto y el lector no se pueden separar y en la búsqueda de este *lector ideal* necesita también al texto ideal:

Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar

en cada operación que emprendan autor y lector: Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. (Cortázar, 2013, p. 422-423)

La manera de plantear una narrativa que no cumpla otra función como la de brindar un mensaje, sino que justifique su existencia misma como un mensajero, una narrativa que favorezca la creación o antinovela no es sólo una ideología sino el planteamiento de *Rayuela*.

La antinovela que, transgreda sistemáticamente todo orden preestablecido, acerque al conocimiento de los propios límites y que alejen las posibilidades de utilizar a la narrativa como un mensajero son sus características.

Cortázar en este punto, continua con la instrucción sobre el modelo de novela en el que la complicidad que el texto y el lector deben tener más allá de una obligación y que está inherente a la existencia de la obra literaria, un misterio que atrape al lector como un medio de intriga, que lo abraza hasta que concluya la complicidad.

La novela [...] debe de ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector

cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). (Cortázar, 2013, p. 424)

La importancia y atención que Morelli y Cortázar le prestan al lector, se relaciona con la transformación, el compromiso y la evolución que esperan de esta relación entre autor-texto-lector, todo con la finalidad de conseguir la mayor comprensión de la obra literaria.

Negarse a hacer *psicologías* y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo *personal*, con una vivencia y una meditación personales... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. (Cortázar, 2013, p. 464).

Para Cortázar es importante el papel del lector, lo contempla desde la creación misma de cada una de sus obras, por esta razón, realiza diferentes maneras lúdicas de conexión entre la obra literaria y el lector sin dejar atrás las experiencias personales durante la interacción literaria (autor y lector).

Para evitar caer en algún problema comunicativo entre la obra literaria y su receptor, y mostrar un resultado eficiente y positivo, Cortázar brinda otra fórmula consistente para crear ese puente: *Alchimie du verbe*.

Entre nosotras parece haber muy pocos creadores y lectores sensibles al estilo como estructura original en los dos sentidos al término, en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a las potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad, promueve y conmueve, transtorno y transmuta— una “alchimie du verbe” cuyo sentido último está en trascender la operación poética para actuar con la misma eficacia alquímica sobre el lector (Cortázar, 2013, p. 98)

Básicamente consiste en transmutar, o bien, afectar de una manera evolutiva que propicie el cambio en el lector, lo que también llama: trascender de la acción poética.

Esta Alquimia sobre el lector afecta en la forma del texto vertical y horizontalmente, es decir, abarca tanto en la superficie como en la profundidad; promueve la verbalidad y conmueve (provoca un efecto emotivo en el lector); y con esto transforma y convierte a través de dicho efecto al lector.

Obras en las que se imponen al lector las perspectivas con una fuerza sugestiva tan grande, son reconstruidas en su capa de perspectivas de una manera más fiel que obras en las que las perspectivas son determinadas más bien de una manera idealista y son subordinadas a las cosas representadas, sin que fuesen impuestos al lector (Ingarden, 1993, p. 40)

Cortázar consigue una fidelidad en las perspectivas reconstruidas por el lector en su almanaque de *La vuelta al día en ochenta mundos*, a través del estilo del autor argentino-francés en el que la manera lúdica lo atrapa, lo enreda y lo obtiene.

La ironía se vuelve uno de sus recursos frecuentemente utilizados dentro de su estilística se encuentra en cuentos, ensayos, novelas y hasta en el mismo Cortázar.

De muchos relatos de Gancedo guardo un recuerdo que prueba la eficacia con que eran narrados (todo cuento es como se lo cuenta, la conciencia de que fondo y forma no son dos cosas es lo que hace al buen narrador oral, que no se diferencia así del buen escritor aunque los prejuicios y los editores estén a favor de este último). De entre esos relatos elijo, sabiendo que lo malogro, la historia de cómo unos conocidos de Gancedo que llamaré prudentemente Lucas Solano y Copitas, fueron a un velorio y lo que pasó en él.

A Solano le tocó acarrear el pésame en nombre de los compañeros de la oficina del difunto, changa que lo abrumó al punto de buscar apoyo moral en el mostrador de un bar de la calle Talcahuano donde ya estaba Copitas en abierta demostración de lo acertado del sobrenombre. A la sexta grapa Copitas condescendió a acompañar a Solano para levantarle el ánimo, y cayeron al velorio en

alto grado de emoción etílica. Le tocó a Copitas entrar el primero en la capilla ardiente, y aunque en su vida había visto al muerto, se acercó al ataúd, lo contempló recogido, y volviéndose a Solano le dijo con ese tono que sólo suscitan y quizá oyen los finados: —está idéntico [...]. (Cortázar, 2013, p. 31).

Del mismo modo, aparece en *Rayuela* una ironía que ejemplifica las citas anteriores y un pequeño avistamiento quizás al Romanticismo en donde se le hace un canto a la carroña.

Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace a los a los signos de podredumbre en mi escritura. [...] Después de todo podrirse significa terminar con la impureza de los compuestos [...]. Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza —con tanto trabajo— hacia la simplicidad. Creo que por eso ya no sé escribir “coherente” [...]. Pero yo siento que debería fijar elementos. El poema está para eso, y ciertas situaciones de novela o cuento o teatro. Lo demás es tarea de relleno y me sale mal. (Cortázar, 2013, p. 456)

Un libro almanaque que a simple vista es caótico y sin sentido, pero ese *non sen* tiene un significado dentro de la reconstrucción por medio del lector. Así como los espacios en blanco nos muestran otro sentido y/o significado, la reconstrucción del texto existe a través de su lector y no se queda únicamente en la actualización del texto, sino también en la aportación y el entendimiento “fiel” de lo que el autor y la obra literaria como ente vivo, quisieron decir.

Es importante señalar que, no hay material de relleno cuando se trata de Cortázar, porque el autor inserta cada palabra en donde debe ir y su intención de autor siempre está presente según su interés y, más específicamente, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. En este caso, Cortázar busca educar a su lector de diferentes maneras (epígrafes, citas y nombrar a sus cronopios).

Así mismo, Morelli tampoco ignora el aparente sentido y naturalidad de la constitución, al contrario, en otra parte de *Rayuela*

se menciona que se pretende abrir “el ojo espiritual” del discípulo o lector. Se tiene entonces al catedrático que decide enseñarle a un posible lector para transformar a un *lector no ideal* en el lector que los escritores inconscientemente desean, pero que incluso, puede permanecer como una utopía.

Morelli parecía moverse a fusto en ese universo aparentemente demencial, y dar por supuesto que esas conductas magistrales constitúan la verdadera lección, el único *modo* de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. Esa violenta irracionalidad le parecía *natural*, en el sentido de que abolía las estructuras que constituyen la especialidad del occidente, los ejes donde pivota el entendimiento histórico del hombre y que tienen en el pensamiento discursivo (e incluso en el sentimiento estético y hasta poético) su instrumento de elección. (Cortázar, 2013: 457)

El cambio que se busca o el efecto que se desea provocar en el lector no existe únicamente a nivel del significado sino también al de la estructura del discurso, si bien, se busca la desintegración de la obra literaria para construirla, actualizarla y devolverle un poco de la autenticidad que a ésta le falta como un conglomerado de un sistema académico que poco ha sido cuestionado. Sobre todo porque el conformismo, la mediocridad y el *safe place* en la literatura no tiene sentido pues uno de sus efectos es el del extrañamiento que provoca en el lector.

Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expulsarlo, castigarlo, cambiar “descender” por “bajar” como medicina higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo “descender” todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común. (Cortázar, 2013, p. 467)

¿Hasta qué punto el lenguaje se convirtió en sólo un desgaste semántico en el que su único valor que le queda es el estético? A ese punto ha llegado el valor lingüístico de la literatura ya que no hay innovación ni creación en la que se han manifestado los valores

literarios y para ello, esto se tiene que hacer dentro del sistema al que pertenece.

Y esta es otra de las maneras en las que justifica su intención de hacer las cosas de manera diferente, y en donde, de nueva cuenta, reta al lector.

Morelli parece convencido de que si el escritor sigue sometido al lenguaje que le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad, su obra no tendrá otro valor que el estético, valor que el viejo parece despreciar cada vez más. (Cortázar, 2013, p. 475)

La idea de la lectura de izquierda a derecha, la asimilación lineal del tiempo y de la narrativa, son estructuras para fomentar al *lector no ideal* o alondra (como también lo llamaba) y no retar al lector con visiones rotas para la reconstrucción, o bien, quebrar los hábitos mentales del lector, por esa otra razón, quería acabar por el orden en la estructura del texto literario con lo fragmentario, la lectura no lineal (la misma *Rayuela* es ejemplo de esto), o bien, sus libros almanaques que funcionan para romper la estructura literaria que el cerebro del lector está acostumbrado.

Cortázar o su cronopio Morelli reinventan a la literatura como Verne llegó a hacer con los objetos científicos en su momento, porque la creación literaria es también un método para la invención y el qué hacer literario.

—Ninguna importancia— dijo Morelli—. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto. (Cortázar, 2013, p. 590)

Y finalmente, Morelli es más claro con la gran ambición que posee como crítico literario que no tiene que ver meramente con la deconstrucción del texto, sino también, con la del lector:

[...] me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo. (Cortázar, 2013, p. 465)

Ahora bien, partiendo de Morelli y de su búsqueda como crítico literario va de la mano con el reto de hacer de la literatura un medio para enriquecer al lector y no para empobrecerlo.

En *La vuelta al día en ochenta mundos*, como ya se explicó, hay una galería de la obra del autor dentro de la cual, aparecen desde fragmentos de obras ya publicadas, personajes, análisis literarios y/o críticas de otras obras literarias, así como del mundo político y musical de los tiempos del escritor; pero lo que más cabe destacar de todo lo mencionado, es el complejo sistema de citas que se presentan a lo largo del almanaque y es “[...] del conocimiento de las lecturas realizadas o asimiladas por un autor podemos obtener información útil acerca de él. Las citas de un escritor pueden convertirse para el lector en un esquema de sus preferencias, sus gustos y sus supuestos culturales” (Rall, 1993, p. 391).

De tal modo, Cortázar busca lectores que quieran participar en la búsqueda revolucionaria, mismos que se convertirán en sus lectores ideales.

Partiendo de lo dicho previamente en *Rayuela* sobre las diversas teorías de Morelli-Cortázar, y también de lo escrito en el primer capítulo de esta tesis sobre *La vuelta al día en ochenta mundos* en lo que respecta a la escritura; aparecen el libro almanaque una continuación sobre el lector, como todo lo demás que le interesaba a Cortázar.

En “Morelliana, siempre”, texto que pertenece a *La vuelta al día en ochenta mundos*, se hace presente una fuerte crítica al placer, al hedonismo pero sobre todo, en cómo se ha leído a la literatura.

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha

comprado su butaca, y que a partir de allí, *aprovecha* el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería, era tu complicidad, que trataras de mirar cómo el estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano [...] y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E. E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama. (Cortázar, 2013, p. 208)

Todo aquél que es un receptor de la obra artística debe dejar a un lado su espíritu hedónico y es porque cualquiera puede partir de un gusto que sigue por la línea de la superficialidad de la obra artística.

Cortázar no quiere a un lector que parta del Hedonismo porque es la primera impresión, sino que se desplace al interior de la obra y que tampoco se consuele con el sentido o el significado, pero que atraviese hasta los huesos y sufra una transformación como el “verdadero” arte plantea; que se convierta en el camaleón, en una criatura que se adapta al entorno y que supera expectativas, que se transforma y que puede disfrutar así como odiar, esta dicotomía que no basta únicamente en el placer.

La Vuelta al día en ochenta mundos construye de tal manera al lector que lo incluye en los conocimientos propios del autor sobre su vida, gustos, cuentos, novelas, ensayos, lecturas, etcétera; y es como si lo tomara de la mano para internarlo en su mente a través de recursos como la ironía, las citas, fragmentos o notas de sus lecturas, la deconstrucción del lenguaje con la finalidad de afianzar la complicidad de su lector para que se convierta en su *lector ideal*.

Cortázar es un autor cuyo elemento principal dentro de su estilística es su manera lúdica de jugar recurrentemente con su lector. Como ya se mencionó en el primer capítulo, utiliza una mezcla de recursos literarios en búsqueda de esta construcción. Y también resalta

que la función literaria no comienza sólo con el autor, se desarrolla con el texto y concluye con el lector; sino que es un círculo en donde no se distingue en el comienzo y el fin.

La vuelta al día en ochenta mundos, uno de sus libros almanaques es una muestra de las influencias culturales de Julio Cortázar porque como él en una entrevista dijo: “sus dioses están en la Tierra” (Canal Grandes Momentos de la Historia, 2021): sus cronopios. Por lo que, el lector de dicho libro almanaque, se sumerge en los indicios, epígrafes, cuentos, ensayos, la poesía; sobre todo, comparte el bagaje literario, artístico, musical y político del autor.

Del mismo modo, lo que parece un *sinsentido* o un *nonsense*, como suele llamarlo Cortázar, cobra sentido a través de la metaliteratura que el autor de manera recurrente presenta, ya sea en este intercambio de sus propias obras o textos literarios hasta los nombres y referencias culturales que una y otra vez, bombardean su obra completa.

La metaliteratura es una reacción frente a la lógica del sinsentido [...], de modo que se pretende una cierta reconstrucción de la relación del hombre con el mundo, y también del lector con la obra, junto con la revalorización de las estructuras narrativas que hacen de la literatura un valor frente a la desvalorización de todo cuanto rodea a lo posmoderno (Camarero, 2004, p. 458).

Por ende, *La vuelta al día en ochenta mundos* se convierte en una guía para que el lector ideal esté comprometido con la aventura de entender este conjunto de textos y párrafos que en primera instancia y aparentemente, sin sentido alguno, se presentan.

Todas las referencias que forman parte del texto, tienen un motivo y como parte de la función metaliteraria que aparece dentro de la obra literaria, el texto se construye al mismo tiempo que el lector lo hace.

Pues bien, para Camarero (2004) “ya no se trata [...] de 'referir' los objetos o los hechos mediante una referencialidad 'pura' (el narrador), ni de dar el protagonismo al 'lenguaje' como tal (el escritor), ni de poner en 'contacto' a unos actores para que se produzca la transferencia efectiva de la obra (el redactor o el editor), sino de materializar el proceso mismo de construcción del texto en el texto, dejando a propósito toda la maquinaria al descubierto: una metarreferencialidad” (p. 460).

Por tanto, Cortázar está construyendo, desarrollando y transformando el imaginario de su *lector ideal* a través de *La vuelta al día en ochenta mundos*, un libro almanaque que tiene grandes y pequeñas dosis de su estilística, los temas y las características que distinguen al escritor.

El viaje que el lector realiza desde la primera página es aquél que le permite recorrer ochenta mundos hasta convertirse en el lector cómplice de Julio Cortázar a través de la metaliteratura y de recursos literarios que forman parte de su estilo, pero siempre teniendo en consideración el compromiso del lector, por ello, es importante sembrar la curiosidad sobre todos los nombres que arroja por el camino de su escritura.

El lector se aventura en un viaje a través de ochenta mundos hasta convertirse en el *lector ideal* de Julio Cortázar, en esta búsqueda de nuevas formas de hacer y vivir literatura guiados por sus cronopios o dioses en la Tierra.

Capítulo 3. Semejanzas entre Jules Verne y Julio Cortázar

A través de los capítulos anteriores, se ha observado que su relación parte de la influencia de Verne en Cortázar. Esta influencia surge a partir del concepto de lo *fantástico* ya mencionado por Cortázar, el cual, él mismo subraya que es diferente a la tradición literaria, pero a su vez, comparte con Jules Verne: la aventura, la maravilla y el viaje.

En términos generales, comparten los métodos para atrapar al lector mediante el viaje. El viaje que el lector realiza conseguirá que éste, a su vez se transforme a través de la maravilla, la aventura y el asombro de lo fantástico.

En este capítulo, se concluirán las relaciones de semejanza entre Verne y Cortázar, puesto que la recepción del lector parte de su interpretación y experiencias como ya se abordó, el lector es finalmente para quien el texto literario, existe.

El viaje, la escritura y la recepción son elementos que se redondearon y explicaron de la mejor forma posible para entender que no se trata sólo de una semejanza obvia en el título de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *La vuelta al mundo en ochenta días*, sino que, estas semejanzas pertenecen más al ámbito de la semántica y del juego de palabras, más allá de una estructura de la escritura y de la obra. Ya que Julio Cortázar y Jules Verne tienen sus propias cualidades y características¹⁴ que se presentan a lo largo de sus obras y que, pertenecen a diferentes géneros.

¹⁴ Las características de la escritura de Julio Cortázar y Jules Verne se explicarán más adelante en este capítulo.

3.1. El viaje

Como ya se mencionó en los capítulos anteriores, Jules Verne desarrolla sus obras a través de la innovación y la imaginación, pues, creó mundos posibles en donde sus héroes viajan, descubren y viven maravillas que sólo pueden concretarse debido a la imaginación y a través de la lectura.

Más allá de descubrir mundos y de enfrentarse a lo desconocido, sus personajes se emocionan y se sienten intrigados para comenzar la aventura; quieren el encuentro con la ciencia, aplicada en un mundo desconocido.

La base de la escritura de Verne (la maravilla, el asombro y la aventura) convierte a sus héroes en niños, estos niños son atraídos hacia el descubrimiento.¹⁵

Cortázar y Verne comparten el viaje y la aventura como un método para atrapar al lector. La cartografía es un elemento propio del viaje (la cual pertenece a ambos escritores). Para ambos es importante el lugar, más allá de un tópico. El lugar, los mapas y los paisajes, se hacen recurrentes en sus obras de diferente manera.

En el caso de Verne, los tópicos son África, el centro de la Tierra, la Luna, Estados Unidos de América, etcétera; por otro lado, Cortázar en *Rayuela* y en la mayoría de sus textos literarios ejecuta la dicotomía entre Francia y Argentina (siendo los más recurrentes), pero en los cuentos también aparecen la isla de “La isla a medio día”, la casa de “Casa tomada”, Francia, Argentina, Cabo Cañaveral, etcétera.

Los viajes que ambos desarrollan dentro de su escritura tienen la intención de cuestionar la realidad por medio de la ciencia. En el caso de Jules Verne, es más claro en *De la Tierra a la Luna* en donde ironiza a la ciencia:

¹⁵ Barthes escribió sobre la puerilidad del viaje en donde los niños sienten atracción hacia la aventura.

Antaño. «en los buenos tiempos», una bala del treinta y seis, una distancia de cien metros, atravesaba treinta y seis caballos de costado y sesenta y ocho hombres. Era la infancia de este arte. Desde entonces, los proyectiles han recorrido un largo camino. El cañón Rodman, capaz de mandar a más de diez kilómetros una bala de media tonelada, podría derribar fácilmente ciento cincuenta caballos y trescientos hombres. En el Gun Club se planteó incluso la cuestión de hacer una solemne demostración de lo antedicho. Pero, si bien los caballos consintieron en hacer la prueba, desgraciadamente los hombres no se mostraron dispuestos. (Verne, 1980, pp. 13-14)

En la cita anterior y específicamente en “una bala del treinta y seis, una distancia de cien metros, atravesaba treinta y seis caballos de costado y sesenta y ocho hombres” (Verne, 1980, pp. 13-14), el juego de palabras es redundante y maravilloso. Una bala realmente no podría atravesar a tantas víctimas, sin embargo, lo es con las palabras y el lenguaje.

Otra de las citas donde se ironiza a la ciencia en *De la Tierra a la Luna* es la siguiente:

«El prestigio obtenido», dijo un día uno de los más sabios oradores del Gun Club, «es proporcional a la masa de sus cañones: y está en razón directa del cuadrado de la distancia alcanzada por sus proyectiles» Más o menos, era la ley de Newton sobre la gravitación universal trasladada al orden moral. (Verne, 1980, p. 13)

En esta cita, se trata de la combinación de las leyes trasladadas al orden moral. Las ciencias como las matemáticas y la física son consideradas exactas, razón por la que, la cuestión ocurre en la moralidad ya que es incontable en los términos de las ciencias exactas.

Ahora bien, los elementos que se encuentran dentro de la obra literaria de Verne (específicamente en aquellos que utilizan el viaje como tema principal) son:

- 1) Los personajes. Dentro de *Viaje al centro de la Tierra*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Cinco semanas en globo*, aparecen:

- El personaje que es el explorador o “descubridor”, y/o el científico o el excéntrico, los cuales son el capitán Nemo, el doctor Fergusson y Phileas Fogg (por no mencionar a otros).
 - El fiel sirviente. Es el tipo de personaje que ayuda al explorador o científico, tal es el caso del francés Jean Passepartout y el criado Joe.
 - El tercer acompañante. Éste puede ser un antagonista o el personaje que es rescatado), no necesariamente se encuentran en el viaje desde el principio, sino que puede ser instantánea o breve su participación, aquí se encuentran Aouda y Dick Kennedy.
- 2) El transporte (invento) o la máquina. En este punto se encuentran el submarino, el ferrocarril, la “bala” o proyectil para llegar a la Luna, el globo aerostático, etcétera.
 - 3) El mundo por descubrir.
 - 4) La ciencia. La presencia de la ciencia no necesariamente es una en la que se respete las leyes de esta, sino que también, lo hace de manera lúdica, o bien, utiliza el efecto del extrañamiento (pues toma lo conocido universalmente de la ciencia y lo transforma en un elemento sorpresa al alterar la fórmula).

Hay algunas variantes de estos elementos y son la existencia de un club o, que el héroe es un diplomático. La presencia de un club representa a la comunidad científicas dentro de las novelas de Jules Verne. En *De la Tierra a la Luna* es el Gun-Club y en *Viaje al centro de la Tierra* es el Reform-Club.

Ahora bien, cuando un norteamericano tiene una idea, busca a otro norteamericano que la compata. En cuanto son tres, eligen un presidente y dos secretarios. Cuatro, nombran a un archivero, y empieza a funcionar la oficina. Cinco, se convocan en asamblea general, y el club queda constituido. Así sucedió en Baltimore. El primero que inventó un nuevo cañón se asoció con el primero que lo

fundió y el primero que lo taladró. Ese fue el inicio del Gun Club.
(Verne, 1980, p. 12)

Partiendo de estos elementos, Cortázar retoma la fascinación por las máquinas en *La vuelta al día en ochenta mundos* aparece la *Rayuel-o-matic*, específicamente en “De otra máquina célibe”. En este texto, Cortázar hace unos guiños a Verne con el tema del viaje:

Por misterioso que parezca, ese viaje debió responder a la legislación de lo arbitrario cuyas claves seguimos indagando algunos irregulares de la literatura, y por mi parte estoy seguro de que su fatalidad la prueba la primera página de las *Impressions d'Afrique*. (Cortázar, 2013, p. 79)

Pues bien, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, en este viaje realizado por medio de un navío imaginario llamado Lyncée que se dirigía a Buenos Aires y en el que Roussel y Duchamp jugaron ajedrez, se presenta la *Rayuel-o-matic*:

Juan Esteban Fassio abrió el terreno preparatorio inventando en pleno Buenos Aires una máquina para leer las *Nouvelles impressions d'Afrique* en la misma época en la que yo, sin conocerlo, escribía los monólogos de Persio en *Los premios* [...] años más tarde, Fassio se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de Rayuela [...]. (Cortázar, 2013, p. 79)

Luego, explica más tarde sobre la máquina:

Poco después volví a Francia, y dos años más tarde me llegaron los documentos, anunciados sigilosamente [...]. Seguían diversos diagramas, proyectos y diseños, y una hoja con la explicación general del funcionamiento de la máquina. Así como fotos de los científicos de las Subcomisiones Electrónica y de Relaciones Patabrownianas en plena labor. (Cortázar, 2013, p. 84)

De tal manera, se comprueba que *Rayuela* es el viaje que el lector realiza junto a *La vuelta al día en ochenta mundos* para transmutar en *el lector ideal*, pero también, “es un viaje por las casillas en el que configura su poética” (Cfr. Fernández, 2013, p. 39).

Por lo tanto, la influencia de Verne no se queda sólo en eso, va más allá de sus temas y recursos literarios ya que existe, también, la gran admiración que Julio Cortázar sentía por el francés desde niño, a tal grado de que el niño Cortázar, quisiera ser un marino y cuyos deseos concretó en su literatura.

3.2. La escritura.

Los mundos maravillosos de Jules Verne y los mundos posibles de Cortázar se reducen en planetas y mundos imaginarios: así como a la obra de Verne se le conoce como *Viajes extraordinarios*; para Cortázar, su obra se convierte en un universo, ya que sus diferentes planetas (cronopios) se congregan alrededor de toda su obra de manera referencial e intertextual.

Dentro de estos mundos y viajes, Cortázar y Verne comparten lo siguiente:

- 1) Dualidades o mundos paralelos. En el caso de Cortázar, es bien conocido que el juego y el experimento son las bases principales de *Rayuela*, y es en donde los mundos paralelos se ubican geográficamente entre Argentina y Francia, mismos que los personajes como Traveler y Oliveira. Por otro lado, el caso más claro dentro de la obra de Verne se encuentra en *Viaje al centro de la Tierra*, en donde un mundo nuevo, diferente y maravilloso, existe al mismo tiempo que el ya conocido.

<i>Rayuela</i>	<i>Viaje al centro de la Tierra</i>
“Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis	“Mira esta isla compuesta de volcanes —dijo el profesor—y nota que todos llevan el nombre de Yokul. Este nombre quiere decir <i>ventisquero</i> en islandés, y bajo la

recordadas con soberana indiferencia” [sic] (Cortázar, 2013, p. 241). “Oliveira ya conocía a Perico y a Ronald. La Maga le presentó a Etienne y Etienne les hizo conocer a Gregorovius; el Club de la Serpiente se fue formando en las noches de Saint-Germain-des-Prés” (Cortázar, 2013, p. 37)	latitud elevada de Islandia, la mayor parte de las erupciones son se verifican por entre capas de hielo. [...] —Sigue la costa occidental de Islandia. ¿No ves Reykjavík, su capital?” (Verne, 2014, p. 37). “—¡Sí! El primero de esos monstruos tiene el hocico de marsopa, la cabeza de lagarto, los dientes de cocodrilo, y he aquí lo que nos ha enseñado. Es el más temible de los reptiles antediluvianos, es el ictiosauro [...]. El otro es una serpiente escondida bajo la concha de una tortuga, el terrible enemigo del ictiosauro es el plesiosauro” (Verne, 2014, p. 198).
--	--

2) La ironía. Ambos escritores recurren a la ironía para explicar su acto rebelde (sólo por no mencionar otros que ejemplos que ya se explicaron), la idea de ir en contra de lo ya establecido.¹⁶ Tanto Verne como Cortázar, ironizan a la ciencia. Pues bien, en *La esfinge de los hielos*, el señor Jeorling dice que los conocimientos no van a dar la felicidad. Y en el cuento de Cortázar “Los exploradores” se presenta por medio de una exploración de Espeleología:

<i>“Los exploradores”</i>	<i>La esfinge de los hielos</i>
Tres cronopios y una fama se asocian espeleológicamente para	Son raros en este mundo aquellos a los que la práctica de la vida ha

¹⁶ Dentro del primer capítulo de esta tesis se explica este punto en el caso de Cortázar, con varios ejemplos dentro de su obra literaria.

descubrir las fuentes subterráneas de un manantial. Llegados a la boca de la caverna, un cronopio descende sostenido por los otros, llevando a la espalda un paquete de sándwiches preferidos (de queso). Los dos cronopios-cabres-tante lo dejan bajar poco a poco, y el fama escribe en un gran cuaderno los detalles de la expedición. Pronto llega un primer mensaje del cronopio: furioso porque se han equivocado y le han puesto sándwiches de jamón. Agita la cuerda y exige que lo suban. Los cronopios-cabrestante se consultan afligidos, y el fama se yergue en toda su terrible estatura y dice: NO, con tal violencia que los cronopios sueltan la sogá y acuden a calmarlo. Están en eso cuando llega otro mensaje, porque el cronopio ha caído justamente sobre las fuentes del manantial, y desde ahí comunica que todo va mal, entre injurias y lágrimas informa que los sándwiches son todos de jamón, que por más que mira y mira, entre los sándwiches de jamón no hay ni uno solo de queso. (Cortázar, 2015, p. 165)	hecho filósofos. Además, en Fenimore Atkins, el sistema muscular dominaba al nervioso. Tal vez poseía también menos inteligencia que instinto, y estas gentes están mejor armadas para defenderse contra los golpes de la vida, y es posible que sus probabilidades de encontrar la felicidad en este bajo mundo sean más serias. (Verne, 2008, p. 08).
---	--

3) Cartografía. La cartografía no sólo se encuentra en *Rayuela*, sino también en *La vuelta al día en ochenta mundos* en donde figura Cabo Cañaveral, el lugar donde no sólo ha sido la sede de lanzamientos espaciales y que Verne, menciona en su obra *De la Tierra a la Luna*. La cartografía es uno de los elementos que se encuentran dentro de la literatura de viaje y los lugares son tópicos dentro de la obra del par de escritores, tal es el caso de los siguientes: Inglaterra, Francia, Estados Unidos de América, la India, África, Argentina, etcétera.

Sin embargo, Cabo Cañaveral no fue un lugar que para el entonces Verne, existiera, pero las coordenadas que apunta donde lanzan la bala, es muy cercano a Cabo Cañaveral y se encuentran en el mismo estado.

<i>La vuelta al día en ochenta mundos</i>	<i>De la Tierra a la Luna</i>
Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. (Cortázar, 2013, p. 110)	Este lugar está situado a seiscientos metros sobre el nivel del mar, a 27°7' de latitud y 5°7' de longitud oeste (Verne, 1980, p. 116) ¹⁷ .

4) La ciencia. La ciencia es un elemento del cual se ha hablado durante este trabajo, sin embargo, la ciencia no sólo es ironizada, sino también se ha presentado desde una perspectiva fiel e ingenua, ya que al principio del recorrido histórico de la ciencia ficción, ésta lo ha defendido, así como a los avances científicos y tecnológicos y aunque la perspectiva, dependa de cada escritor. Y este optimismo en las panaceas de la ciencia es

¹⁷ Las coordenadas de Cabo Cañaveral son 28° 24' 21" Norte, 80° 36' 17.2" Oeste.

siempre fundamentalmente en la obra de Jules Verne. Sus protagonistas son en su mayoría, científicos, ya sean geólogos, ingenieros o naturalistas [...] (Trujillo, 2016: 23).

Por otro lado, Cortázar también se presenta mediante el apoyo a las grandes máquinas, en presentar sociedades o clubs que son grupos que apoyan a la ciencia o a la Academia como ocurre en su cuento “Los limpiadores de estrellas” donde existe “La Sociedad”.

“Los limpiadores de estrellas”	<i>Cinco semanas en globo</i>
Se formó una sociedad con el nombre de LOS LIMPIADORES DE ESTRELLAS. Era suficiente llamar al teléfono 50-4765 para que de inmediato salieran las brigadas de limpieza, provistas de todos los implementos necesarios y munidas de órdenes efectivas que se apresuraban a llevar a la práctica; tal era, al menos, el lenguaje que empleaba la propaganda de la Sociedad. En esta forma, bien pronto las estrellas readquirieron el brillo que el tiempo, los estudios históricos y el humo de los aviones habían empañado. (Cortázar, 2015, p. 113).	El intrépido discoverer (descubridor) se propone atravesar en un globo el África toda, de este a oeste. Si no estamos mal informados, el punto de partida de su sorprendente viaje será la isla de Zanzíbar, en la costa oriental. En cuanto al punto de parada, la Providencia lo sabe. Ayer se hizo oficialmente en la Real Sociedad de Geografía la proposición de esta exploración científica, y se votaron 2.500 libras para gastos de la empresa. Tendremos a nuestros lectores al corriente de tan audaz tentativa, que no tiene precedente en los fastos geográficos. (Verne, 2014: pp. 15-16).

Asimismo, Cortázar está relacionado con la metafísica y ésta, a su vez, con la ciencia. Aristóteles en su *Metafísica*, explica que

la experiencia parece semejante a la ciencia y al arte. (Aristóteles, 1994, p. 70). Y la interpretación parte de que, tanto el arte como la ciencia cuentan con una metodología y/o una fórmula¹⁸.

De tal manera, Cortázar alcanza su fórmula para la construcción de su lector ideal a través de una serie de pistas, referencias y un sinfín de elementos de sus experiencias lectoras y/o culturales (deportes como el box; la música y la danza, como lo son el tango y el jazz por sólo mencionar algunos), laborales y de vida (su horizonte de expectativas). Debido a lo anterior, Cortázar alcanza su fórmula por medio de un Cortázar anti-sistemático, pues para romper un sistema antes debes conocerlo.

Por otra parte, y dentro de la escritura de ambos, Verne en *La vuelta al mundo en ochenta días*, demuestra que no existen límites territoriales. Sus personajes viajan entre países dentro de la ficción, por lo que siempre están en la acción o movimiento; en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar muestra que no existen los límites estructurales. No hay géneros, pero sí una obra que facilita el desplazamiento y la acción; se convierte en una extensión del ser que somete al lector en una fascinación y un encanto, y finalmente, se concreta en el viaje del imaginario del lector.

¹⁸ Boris Eichenbaum habla del método formal como una serie de esfuerzos para hacer de la literatura una ciencia autónoma a partir de las cualidades del objeto literario mismo. “No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades” (Eichenbaum, 2010, pp. 31-77), dice Eichenbaum en “La teoría del «método formal» y más adelante, cita a Jakobson para recordar que “la vida personal, la psicología, la política, [...] pertenecen respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura [...]” (Eichenbaum, 2010, pp. 31-77), la literatura adquiere una calidad de pertenecer a un sistema y a una metodología dentro de sus propios hechos y objetos literarios. Más adelante, y gracias a Shklovski, quien prácticamente vino a decir que “La obra de arte es percibida en relación con otras obras artísticas, y con ayuda de asociaciones que se hace con ellas [...]” (Eichenbaum, 2010, pp. 31-77), con la cual, se entiende que el arte también es una ciencia.

<i>La vuelta al día en ochenta mundos</i>	<i>La vuelta al mundo en ochenta días.</i>
Tómese mejorana silvestre, orégano puro, tomillo silvestre, verbena, hojas de mirto junto con tres hojas de nogal y tres tallos pequeños de hinojo, todo lo cual será recogido la noche de San Juan en el mes de junio y antes de que salga el sol. (Cortázar, 2013, p. 10) Una moneda cae cara o cruz como la cruz cae Cristo o los ladrones, como la cara cae gracia o sombra, como la luna cae estatua o perro, y al pie de ese deslinde vela la Gran Costumbre (Cortázar, 2013, p. 57)	Toda aquella parte del alto Bundelkund, poco frecuentada por los viajeros, está habitada por una población fanática y endurecida por las prácticas más terribles de la religión hindú. (Verne, 1987, p. 74) El miércoles, 30 de octubre, al medio día, el <i>Rangoon</i> penetraba en el estrecho de Malaca, que separa la península de este nombre de las tierras de Sumatra. Islotes montañosos muy escarpados y pintorescos impedían a los viajeros la vista de la gran isla. (Verne, 1987, p. 114)

Otro punto de convergencia entre Verne y Cortázar es la definición de lo fantástico, y en donde, todo comienza en un universo trivial, familiar, concreto, en el que, poco a poco “[...] van entrando los signos de la inquietud que terminarán por descomponerlo, por crear una nueva realidad” (Goloboff, 2004, p. 16).

Lo anterior se justifica dentro de *Viaje al centro de la Tierra* y *La vuelta al día en ochenta mundos*, en la cual, es evidente su relación entre narración y experiencia, puesto que la experiencia también parte de la influencia de Verne en Cortázar con sus *Viajes extraordinarios*.

- 5) El mundo de la imaginación. Cortázar y Verne profundizan cuando se trata de utilizar a la imaginación por medio de los terrenos desconocidos y mundos fantásticos con criaturas quiméricas y paisajes de otros mundos o muy salvajes; creando de tal manera a los mundos posibles. Es la base de su literatura fantástica.
- 6) Cortázar recurre a sus cronopios para no sólo plantear la existencia del hombre a través del viaje y de la literatura, sino que también, utiliza a sus genios en la Tierra como influencia y como personajes. Por otro lado, Verne retoma información sobre viajes, inventos, la misma ciencia de la época para desarrollar sus novelas, tal es el caso de George Francis Train, un estadounidense que recorrió el mundo en ochenta días y que, promovió la construcción del ferrocarril Union Pacific (Nebraska State Historical Society, 2024), mismo que aparece en *La vuelta al mundo en ochenta días*.

<i>La vuelta al día en ochenta mundos</i>	<i>La vuelta al mundo en ochenta días</i>
Los cronopios sienten pasar por sus orejas el viento del vértigo cuando leen el final de la noticia: «Así, gracias a esa asimetría, podrá llegarse quizá a la identificación de los cuerpos celestes compuestos de antimateria, siempre que esos cuerpos existan como pretenden algunos basándose en las irradiaciones que emiten.» Y siempre el jueves, siempre Le	DE OCÉANO a océano, dicen los norteamericanos, y estas cuatro palabras deberían ser la denominación general de la gran línea férrea que atraviesa los Estados Unidos de América en su parte más ancha. Pero, en realidad, el <i>Pacific Rail-Road</i> se divide en dos partes distintas: el <i>Central Pacific</i> , entre San Francisco y Ogden, y el <i>Union</i>

<i>Monde</i> , siempre algún Julio a tiro. (Cortázar, 2013, p. 20)	<i>Pacific</i> , entre Ogden y Omaha [...]. (Verne, 1987: p. 187).
--	--

7) Las diferentes aristas, es decir, diversas caras que se presentan. Cortázar se aparece como un camaleón al igual que sus textos dentro de los dos almanaques que fueron publicados. Cortázar escribe también desde diferentes perspectivas, tales como: crítico, profesor, teórico, traductor, poeta, ensayista, etcétera. Las obras de Verne aparecen también en el cine, un Verne que novela a la ciencia (la apoya y también, la contradice). Estas aristas dependen muchísimo de la interpretación de cada obra, sea literaria o cinematográfica.

8) La intención pedagógica. En los capítulos anteriores, ya se explicó que ambos autores desarrollaron una literatura pedagógica, cuya intención era, para Verne, que el lector se acercara más a la ciencia y conociera una metodología, explicando de esta manera una generalidad; por otro lado, Cortázar tiene la pretensión de educar a sus lectores a través de su propia experiencia y no sólo, a partir de sus influencias. Ambos escritores, encantan a sus lectores con la intención de la enseñanza y a través de ésta, lograr que su lector se transforme.

En conclusión, Verne y Cortázar comparten temas y utilizan a la literatura como un medio para lograr una transformación en el lector. Dicha transformación parte de la intención pedagógica que ambos autores consideraron importantes.

Las etapas de Verne con respecto a la ciencia no siempre fueron positivistas y aunque, la ironía fue un recurso que utilizó dentro de su etapa en defensa a la ciencia, también la utilizó cuando ya no creyó en ella del mismo modo. Al haber utilizado a la ironía de manera dual, es decir, para definir a la ciencia tomando al Positivismo como estandarte,

defenderla y divulgarla, también, la ridiculizó y la representó como un sistema fallido. No obstante, Cortázar también niega su relación con “las sociedades”, aquellos grupos que representan y divulgan a la ciencia, sus ramas y a las Academias dentro del arte.

La escritura ha tomado una influencia no estructural pero sí temática y simbólica. Los elementos que asemejan a un escritor y al otro, no puede ser rechazado mediante un sistema entre sí, como es la literatura misma: la intertextualidad. Más adelante, Cortázar reconoce a Verne como un cronopio.

3.3. La recepción.

En el proceso de lectura de cualquier texto literario, se requiere a un lector que realice el acto de lectura e interpretación, puesto que el texto tiene la finalidad de tener un receptor: “Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un encantamiento de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria [...]” (Cortázar 2018, p. 71).

Para Julio Cortázar el lector es importante, pero lo que más buscaba el escritor argentino era que la literatura dejara de ser un objeto controlado por la academia y la tradición, que fuera libre y no cayera en un control que la estancara, como ya había ocurrido. De igual modo, creía a la literatura como ser vivo, que operara bajo sus propias reglas, así como el lenguaje mismo lo hace y que se convierta en acción, tal como los existencialistas; por lo tanto, tiene deseos parecidos hacia el lector: “el existencialista no acude a las palabras sino al idioma; usa el lenguaje como una instancia de reflexión y acción, está siempre trascendiéndolo de algún modo” (Cortázar, 2018, p. 103).

Ante este enfrentamiento entre el texto y el lector, se produce toda la magia, la maravilla, la aventura y el viaje.

No obstante, la *s-f* es un género el cual, el lector no sólo interpreta al texto, también, son los que se encargó de la divulgación¹⁹; los mismos lectores se convirtieron en los rebeldes frente a la academia. Así, Cortázar y Verne se convierten en unos rebeldes que les interesa el viaje transformador del lector y la existencia del texto por sí mismo.

Ambos escritores ponen a prueba las capacidades del lector a través de su actitud pedagógica y divulgativa de la ciencia porque retoma los avances para crear y fomentar el espíritu científico.

Los lectores de la *s-f* demuestran un compromiso no visto en otros géneros²⁰, aún con todas sus precariedades literarias y lingüísticas, se encargaron de la divulgación mediante cafés literarios, revistas, etcétera. Y sí, de algún modo, ellos se han convertido en un *lector ideal* de la ciencia ficción²¹; si bien, no dependía de ellos, tomaron el asunto en sus manos. Algunos se comprometieron de tal modo con el género que pudieron encontrar argumentos que favorecen a la *s-f* frente a las Academias literarias, y que, hicieron el esfuerzo de desarrollar mejores herramientas literarias.

Por lo ya demostrado anteriormente, Cortázar y Verne son extraliterarios por sus temas, influencias y técnicas. Es decir, Verne escribía sobre las diferentes especialidades de la ciencia, tecnología,

¹⁹ Como ya se explicó en el segundo capítulo de la presente tesis, se realiza un recorrido a través de este género dirigido por los lectores.

²⁰ Pablo Capanna (1966) a lo largo de *El sentido de la ciencia ficción* explica que los lectores de la *s-f* conformaron círculos de lectura para comentar este género y darle la visibilidad que a la academia no le interesó.

²¹ Es importante recordar que el lector ideal debe completar su tarea teniendo también las herramientas intelectuales y de conocimiento en la literatura. El comentario fue hecho con base en la suposición de que pudieron existir lectores ideales debido a que tenían estas herramientas conceptuales básicas de la literatura y que no creían ciegamente en la ciencia ficción desde la postura de un pasatiempo y reconocer las obras que no tenían las bases sentadas en lo que ahora se les conocen como *best sellers* y únicamente sirven para entretener. Del mismo modo, dependen también de las experiencias de vida del escritor y el lector.

artes, etcétera; Cortázar mezcla la música, la cultura general (hechos pertenecientes a la época y contemporáneos), la política, criminología, los deportes, etcétera.

Y finalmente de modo simbólico, Passepartout, un personaje de Verne que también tiene su participación en *La vuelta al día en ochenta mundos*. El personaje de Verne está al servicio del héroe Phileas Fogg, pero al mismo tiempo, la palabra «passepartout» significa la llave maestra en un juego de palabras. Por lo que el Passepartout de *La vuelta al día en ochenta mundos* es la imagen del texto²². Por lo que una vez más, Cortázar hace un guiño hacia el lenguaje y juego de palabras, ya que esta palabra aparece en la primera imagen de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Ambos escritores se vuelven en creadores de mundos imaginarios al servicio del lector. En este servicio de querer «educar» al lector, Julio Cortázar y Jules Verne lo convierten en el héroe de la travesía para su transformación.

Verne en un período es positivista y después, lo inunda la desesperanza en la ciencia, ya no cree más en ella como un participante activo de ella, el hombre que ya no apostaría por una bala en la Luna.

Cortázar cree en formar a su *lector ideal*, cumpliendo de tal manera su compromiso con el texto literario y el autor, pero también, éste debe aceptar el pacto implícito en *La vuelta al día en ochenta mundos* para que se convierta en su propio lector, y ejecutar la teoría que aparece en *Rayuela*, mediante el juego y el viaje por el recorrido de su mundo maravilloso (conjunto de su obra literaria).

Así como este texto ha tratado de demostrar, *La vuelta al día en ochenta mundos* encamina al lector para que tenga un mayor entendimiento de la obra de Cortázar, sobre todo, que forme parte de

²² Así lo explica Julio Silva en una entrevista con Saúl Yurkievich que se encuentra publicada en la revista *Caleta. Literatura y Pensamiento*.

sus ochenta mundos, siendo así, un lector hábil y asiduo de sus cuentos, novelas, ensayos, teorías y pedazos de ideas que conglomeró en el libro almanaque.

Conclusiones

El **recorrido** que el lector realiza a través de los viajes de los escritores Jules Verne y Julio Cortázar **recorre** mundos fantásticos. Ambos escritores acompañan a sus lectores en universos antisisistémáticos cuya finalidad es la búsqueda de la palabra y sus obras literarias se convierten en los mensajeros que los envuelven.

El par de viajeros demuestran que es probable la construcción de los mundos posibles, mientras Verne lo consigue mediante el contenido y el lector, Cortázar va más profundo y transgrede el contenido (cuida el cómo se dice), y también mediante la deconstrucción del lenguaje y la escritura, así como de la estructura de la obra literaria.

Dentro del proceso autor-texto-lector, la escritura de *La vuelta al día en ochenta mundos* y de la obra en general de Cortázar, señala el camino que el lector debe seguir para extender y ampliar sus conceptos literarios y aún, mejorar la comprensión del lector en la búsqueda de la palabra, del lenguaje y del conocimiento.

Pues bien, en los capítulos anteriores del presente trabajo se pretendió seguir este camino que el autor de *La vuelta al día en ochenta mundos* marcó para la búsqueda, el desarrollo, la construcción y la transformación de su *lector ideal* (planteado en su antinovela: *Rayuela*).

Es importante señalar que, como parte de esta escritura, algunos elementos ya mencionados, sientan las bases de la construcción de su *lector ideal*:

- 1) La intertextualidad. En la obra de Cortázar (estilísticamente), el autor suele incluir personajes o elementos de otras de sus obras literarias: en *La vuelta al día en ochenta mundos* involucra a los cronopios que se encuentran en *Historias de Cronopios y Famas* que forman parte de cuentos breves (minificción); de igual manera, en el libro almanaque estudiado se presenta la *Rayuelo-matic*, que si bien, no es un personaje propiamente, es la invención de una máquina que facilita la lectura de *Rayuela*; e incluso textos que aparecen en otra de sus obras: *Territorios*. Esta intertextualidad entre las obras literarias de Cortázar son los vasos comunicantes del mismo modo que sus referencias.
- 2) Las referencias literarias y extratextuales. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, desde la primera página, aparecen estas referencias y en toda la obra literaria, no existe una página en la que al menos, no haga referencia a un escritor, libro, músico o artista, político, revista, e incluso, instituciones. De tal modo, en la primera página aparece un fragmento del poema “Diurno doliente” de Pablo Neruda, siguiéndole otro de Aragon (“Le roman inachevé”) y una litografía de Passepourtout, el personaje de *Viaje al centro de la Tierra* de Jules Verne. Estas referencias son importantes porque transmiten el horizonte de expectativas del autor para conseguir esa búsqueda de la construcción de su *lector ideal*.
- 3) La fragmentación. Esta fragmentación estructural de las obras literarias de Julio Cortázar es más representativa en sus libros almanaques y en *Rayuela*. En este tipo de libros, atentan en contra de la tradición de pertenecer a un género, ya que tienen diferentes géneros en su contenido. Se presentan desde poemas, cuentos o fragmentos de los mismos cuentos, ensayos, crítica

literaria, textos lúdicos, instructivos, crónicas, investigaciones, litografías y notas²³.

- 4) Juego de dualidades. Las oposiciones y binarismos aparecen de manera recurrente dentro de las obras de Cortázar, como en “La isla a mediodía”, en donde existe una realidad en un lado, y en el otro, otra realidad. Del mismo modo, existen varios ejemplos, como el de Argentina y Francia en *Rayuela* con el juego de Oliveira y la Maga, así como *Traveler* junto a Talita.
- 5) El humor. Como ya se mencionó, el humor es parte de la escritura de Cortázar, ya que busca que sea divertido, y no serio, pues, para el escritor argentino, la seriedad no es otra cosa más que un obstáculo en la literatura. Por ejemplo, “Para hacer bailar a una muchacha en camisa” o “Manera sencillísima de destruir una ciudad”. Para Cortázar, el humor debe existir de manera natural.
- 6) Lo lúdico. Cortázar relaciona a la creación como un juego del poeta, y a su vez, con un niño que crea imaginando. Del mismo modo, el humor es inherente en la niñez, quien olvida a las reglas mismas cuando se trata de jugar. Se muestra en los ejercicios y experimentos lingüísticos, no sólo con la intención de deconstruir a la palabra en busca de la construcción o del verbo, sino de encontrar su fórmula.
- 7) Antisistemático. Cortázar realiza esa búsqueda por innovar, abandonar a la tradición literaria y que Latinoamérica aporte nuevas estrategias de escritura. Pero también, lo consigue desde la estructura de sus obras literarias en las que no sólo lo realiza desde la deconstrucción de la palabra y el lenguaje, sino también en el plano de la novela como *Rayuela* y en los libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* en el que demuestra que una obra literaria se puede concretar sin pertenecer únicamente a un género. A Cortázar le gustaban las irrupciones, esos modos de

²³ Que ya fueron explicados en el primer capítulo.

cortar de un tajo lo ya conocido, y experimentar con ideas arriesgadas y vanguardistas.

- 8) La escritura consciente. Escribir con las palabras necesarias. Aquellas en las que ya no es obligatorio hacerlo de una manera ornamentada, dicha como la actualización de un lenguaje que ya no pertenece a un lenguaje literario clásico. Cortázar es un fiel defensor de las escrituras modernas.
- 9) Crítica hacia la construcción de la novela y de la literatura en general, así como a la deficiente enseñanza del español, la mala selección de obras literarias en el sistema educativo, y, por consiguiente, la apatía a la lectura en consecuencia, así como el empobrecimiento del idioma en Latinoamérica.
- 10) La postura pedagógica. Cortázar es educativo en medida en la que continua con la enseñanza del lector y su intención es la de obtener su complicidad y al lector en la resignificación del texto literario.

La construcción del lector ideal de Julio Cortázar se desarrolla a través de la obra literaria del autor argentino, sin embargo, su lector debe poseer una fuerte voluntad y a conciencia, aceptar el reto de la comprensión del texto.

La vuelta al día en ochenta mundos es la fórmula, la *Alquimia du verbe* en la que, como un proceso transformativo, encamina al lector mediante sus diferentes recursos literarios. Cortázar facilita la apertura al conocimiento y al horizonte de expectativas del propio escritor con la intención de que sienta curiosidad y el compromiso de indagar más sobre las referencias intertextuales y extratextuales que inundan en su literatura a través de los textos fragmentados que pertenecen al libro almanaque.

En esta travesía de la palabra y del *lector ideal*, en esta búsqueda revolucionaria, Cortázar configura a un camaleón que supera

expectativas por medio de sus conocimientos sobre su vida, gustos, cuentos, novelas, ensayos, lecturas e influencias artísticas y literarias.

Y el lector se sumerge en las pistas y guiños que se encuentran dentro de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Es también, dentro de este libro almanaque donde el imaginario del lector se transforma y se construye al mismo tiempo que se compromete y recorre el camino en un viaje hasta convertirse en el *lector ideal* de Cortázar; y finalmente, donde sus lectores saltan entre los diferentes textos que conforman la obra literaria del autor argentino y cuya estilística siempre tiene una intención pedagógica, fragmentaria y lúdica en la búsqueda de una nueva forma de hacer literatura. Del mismo modo, produce una nueva teoría sobre el lector, cuyo compromiso facilita una mejor comprensión de la totalidad de su obra literaria, la cual, aplicó en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Bibliografía

- Ajuria Ibarra, E. (2005). *Fantasía y compromiso social en los relatos de Juan Rulfo y Julio Cortázar*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de las Américas]. Repositorio Institucional - Universidad de las Américas.
- Archivo Literario Municipal Chivilcoy (s.f.). *Francisco Musitani*.
<https://www.archivoliterariochivilcoy.com/mussitani/>
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*, Gredos.
- Alvarado Vega, O. (julio-diciembre 2015). La literatura de ciencia ficción: Una mirada al futuro en tiempo presente. *Revista Humanidades*, (5), Escuela de Estudios Generales.
- Bajtín, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1999). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI.
- Barthes, R. (2011). *Mitologías*, Siglo XXI.
- Benítez Pino, N. (2022). La relación entre el autor, texto y lector. *INTI: Revista de literatura hispánica*, (95).
<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/46>
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Edhasa.
- Camarero Arribas, J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, (1).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011624.pdf>
- Canal Grandes Momentos de la Historia. (18 de mayo de 2021). *Entrevista a Julio Cortázar (1977)*. [Archivo de vídeo]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=PGwMViClbJ8&ab_channel=GrandesMomentosdeLaHistoria

Capanna, Pablo. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Columba.

Carrillo Torea, G. (2006). Julio Cortázar: Cartografías cotidianas en *La Colmena*, (49). Universidad Autónoma del Estado de México.

Cortázar, J. (2015). *Cuentos completos / 1*. Penguin Random House.

Cortázar, J. (2015). *Cuentos completos / 2*. Penguin Random House.

Cortázar, J. (2015). *Cuentos completos / 3*. Penguin Random House.

Cortázar, J. (2018). *Historias de cronopios y famas*. Penguin Random House.

Cortázar, J. (2013). *La vuelta al día en ochenta mundos*, RM.

Cortázar, J. (marzo 1953). Louis enormísimo cronopio en *Buenos Aires Literaria*, (6). pp. 32-37. http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/09/BuenosAiresLiteraria_n1.pdf

Cortázar, J. (2018). *Obra crítica*. Penguin Random House.

Cortázar, J. (2013). *Rayuela*. Alfaguara.

Eichenbaum, B. (2010). La teoría del «método formal» en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.

Fernández, M. (2004). Julio Cortázar: La seducción por la palabra 1984-2004: Veinte años de soledad en *Caleta. Literatura y Pensamiento*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Fernández, M. (2014). Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar en *Letral*, (12). Universidad de Granada.

Fisch, S. La literatura en el lector: estilística «afectiva» en *Estética de la recepción*. R. Ingarden, Félix V. Vodicka, H. G. Gadamer,

Michael Rifaterre, Stanley Fisch, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss. La balsa de la Medusa. Pp.111-131.

Gadamer, H. (2009). *Verdad y método*, Sígueme.

Gallego, A. (2011). *Cortázar, La sospecha de una realidad que se extiende*. Pontificia Universidad Javeriana.

Giné, M. (2016). Modernidad de Verne, más allá de los tópicos en *Cedille. Revista de estudios franceses*, (12).

Goloboff, M. (2004). Cortázar revisitado en *Caleta. Literatura y Pensamiento*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Gómez Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Autoaprendizaje.

Harss, L. (2005). Cortázar o la cachetada metafísica en *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Viterbo Editora. Pp. 169-178.

Ingarden, R. (1993). Concretización y reconstrucción en *En busca del texto*. Teoría de la Recepción literaria. UNAM.

Iser, W. (1989). El proceso de lectura en *Estética de la recepción*. R. Ingarden, Félix V. Vodicka, H.G. Gadamer, Michael Rifaterre, Stanley Fisch, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss. La balsa de la Medusa. Pp. 149-164.

Iser, W. (1993). El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético en *En busca del texto*. Teoría de la Recepción literaria. UNAM.

Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, *Understatement*.

<https://www.treccani.it/vocabolario/understatement/>

Jácome, F. (2007). Un francés de visita en Portugal en *Mundo Verne. Revista bimensual en castellano sobre la vida y obra de Jules Verne*, (2).

- Krauth, B. (2008). Por tierras teutonas en *Mundo Verne*. *Revista bimensual en castellano sobre la vida y obra de Jules Verne*, (3).
- Lerussi, N. (Ed.) y Solé, M. (Ed.). (2016). *En busca del idealismo. Las transformaciones de un concepto*. RAGIF Ediciones.
- Maguhn, A. (1991). *62/modelo para armar o el armado de sentido en Julio Cortázar*. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Martín Alegre, S. (2009). La debilitada posición de la ciencia ficción literaria: tensiones entre la pantalla y la página en *Estudis literaris*, (14). Universitat Autònoma de Barcelona. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31612/193.pdf?sequence=1>
- Monterroso, A. (1987). Decálogo del escritor en *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres*. Red Editorial Iberoamericana. Pp. 136-138.
- Nebraska State Historical Society. (2024). *Publications. Train, George Francis*. https://history.nebraska.gov/publications_section/train-george-francis/
- Negrón, M. (2013). *Cartas extraordinarias*. Alfaguara. Pp. 25 -27.
- Novell Monroy, N. (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona].
- Percival, A. (1987). “El lector en Rayuela” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich Rall. UNAM. Pp. 381-399.
- Pere Sunyer, M. (julio 1988). Literatura y Ciencia en los siglos XIX. Los viajes extraordinarios de Jules Verne en *GEO CRITICA, Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, (76). <http://www.ub.edu/geocrit/sv-56.htm>

- Pérez, A. (2008). 180 razones para seguir verneando en *Mundo Verne. Revista bimensual en castellano sobre la vida y obra de Jules Verne*, (3).
- Pérez, A. (2007). Jules Verne: ¿padre de la Ciencia Ficción? en *Mundo Verne. Revista bimensual en castellano sobre la vida y obra de Jules Verne*, (1).
- Pérez Rodríguez, A. (2001-2005). *Jules Verne: Father of Science Fiction?*. Wesleyan University Press of four new English translations of Verne Novels.
- Pérez, S. y Abadín B. (2010). *Cortázar y Che Guevara. Lectura de Reunión*.
- Plaza, D. (2015). *Más ciencia que ficción. Capítulo V. Julio Verne. Del mar a la luna*. UNED.
<https://canal.uned.es/video/5a6f3744b1111f43368b45d5>
- Prego, O. (2005). *La fascinación de las palabras. Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Viterbo editora.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española, a/g*. Espasa Calpe.
- Real Academia Española. (2001) *Diccionario de la lengua española, h/z*. Espasa Calpe.
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*, FCE.
- Rifaterre, M. (1989). Criterios para un análisis del estilo en *Estética de la recepción. R. Ingarden, Félix V. Vodicka, H. G. Gadamer, Michael Rifaterre, Stanley Fisch, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss*. La balsa de la Medusa. Pp. 89-109.
- Soler Serrano, J. (1986). *Conversaciones con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo*. Planeta.

- Tacca, O. (1968). *La Historia Literaria*. Gredos.
- Todorov, T. (1981). Introducción a la literatura fantástica. Premio editora de libros s.a.
- Trujillo Muñoz, G. (2016). *Utopías y Quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción*. Jus.
- Ullman, Stephen. (1978). *Significado y estilo*. Aguilar.
- UNED. (2015). *Julio Verne: por los abismos de la imaginación I*.
<https://www.youtube.com/watch?v=INuDaWoB6Fw>
- Verne, J. (2014). *Cinco semanas en globo*. RBA.
- Verne, J. (1980). *De la Tierra a la Luna*, Bruguera.
- Verne, J. (2008). *La Esfinge de los Hielos*. Grupo Difusión científica Colombia.
- Verne, J. (1987). *La vuelta al mundo en ochenta días*. Cumbre S.A.
- Verne, J. (2014). *Viaje al centro de la Tierra*. RBA.
- Vodicka, Felix. (1989). La estética de la recepción de las obras literarias en *Estética de la recepción. R. Ingarden, Félix V. Vodicka, H. G. Gadamer, Michael Rifaterre, Stanley Fisch, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss*. La balsa de la Medusa. Pp. 55-62.
- Yegres, A. (2015). Filosofía, Ilustración y Romanticismo. *Revista de Investigación*, 39 (86), Pp. 11-38.
<https://www.redalyc.org/journal/3761/376144131002/html/>
- Yurkievich, S. (octubre-diciembre 1980). 62 modelo para armar enigmas que desarman en *Cuadernos Hispanoamericanos*. (364-366). Publicado en Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2011. Pp. 463-473.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv41c1>