

Cortázar y Macedonio: Humorismo y deconstrucción



283

Emanuele Leonardi

Università di Palermo

Existen regiones misteriosas del imaginario, lugares protegidos y prolíficos en los que se realiza el milagro de una intuición, de una chispa de la que surge, a partir de la reelaboración de la tradición, la identidad de un nuevo recorrido, de un aventurado viaje de descubrimientos. Suele tratarse de un desfase, de un rincón en penumbra, en el que se anida el origen primario de la idea, la intuición pura de un centro propulsivo con mil posibles ramificaciones. Estos puntos oscuros a infinita densidad de pensamiento, hacen posible la labor de imaginaciones diferentes en todos los campos del saber, y a menudo quedan sepultados como estructuras invisibles de una época, como discretos y fértiles artífices de revoluciones paradigmáticas. De esos mismos oscuros pliegues del pensamiento, de la misma prorrumpente y revolucionaria recodificación del discurso literario, parecen proceder las escrituras de Julio Cortázar y Macedonio Fernández. Entre las trayectorias artísticas de estos dos grandes escritores argentinos hay algunos puntos de convergencia que denotan el origen común de su búsqueda y dejan entrever, como en un caleidoscopio, las estructuras veladas que regulan su incesante estudio y transformación de la obra literaria. Uno de estos centros neurálgicos de convergencia es el humorismo conceptual, que aun asumiendo formas

y vías diferentes en sus textos, acaba iluminando esos intersticios del pensamiento que forman la común alma profunda.

Lo que rige el desbarajuste del orden de lo real en los textos de Macedonio Fernández son las complejas reglas del humorismo, definido en sus rasgos fundamentales por él mismo en “Para una teoría de la Humorística”¹ (1944). En el citado texto, Macedonio opone al humor realista, que se genera en la vida real, un humorismo conceptual, independiente de cualquier realidad extraliteraria. El objetivo principal de esta estrategia, que el autor define ‘ilógica’, es generar un contexto de ‘nada’², una nada que consiga desquiciar los vínculos con el sentido común y con las convenciones culturales, es decir una completa superación del sistema del conocimiento y de la percepción. ‘Espacio’, ‘tiempo’ y ‘causalidad’ son los tres conceptos que, en este juego de deconstrucción³, parecen desempeñar un papel fundamental.

En la obra de Cortázar, la fuerza prorrumpente de la ilógica macedoniana se transforma en el mecanismo de un continuo juego desestabilizador, una representación metafórica del rechazo del autor del orden establecido, en favor de una mirada nueva sobre el mundo, capaz de devolverle la magia de un renacimiento, de una reescritura.

Macedonio: Estructura de la ausencia en *Un átomo de doctrina*.

Un extraordinario ejemplo de la acción conjunta de la reflexión sobre el espacio y del humorismo conceptual la ofrece el breve texto *Un átomo de doctrina* (1929) de Macedonio Fernández. Así leemos ya en el incipit del cuento:

Creo que lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer, que es volutad de juego. Hay

1 Macedonio Fernández, “Para una teoría de la Humorística”, en *Papeles de reciénvenido*, Buenos Aires, Losada, 1944.

2 A propósito del complejo concepto de ‘nada’ en Macedonio Fernández, véase: Ana María Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en *Buenos Aires Literaria*, n° 9, Junio 1953, pp. 25-32.

3 Véase J. Derrida, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967; y también J. Derrida, *La dissémination*, París, Seuil, 1972.

adicionalmente, en este chiste una solicitud de piedad a la gente, con lo cual los oyentes se sienten así placidos del fracaso del conferencista implícito y dignificados de que se los elija para confidentes. El hecho de que las personas que se estaban sintiendo importantes como oyentes de una confidencia, con cierto matiz “sobrador”, de repente sufran la caída al vacío mental creyendo por un instante la logicidad del absurdo, es un elemento no esencial pero que realza el placer. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 91)

En el siguiente párrafo Macedonio Fernández estructura el juego del espacio vacío y de la ausencia mediante la «invención de un absurdo» (FERNÁNDEZ, 2012, pp. 91-92) que nace del diálogo entre dos personajes:

285

A: Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe.

B: ¿Y cuál fue el que faltó último?

A: Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más.⁴ (FERNÁNDEZ, 2012, p. 91)

Se forma la paradoja de la ausencia, de su devenir como argumento del diálogo, del espacio que la ausencia ocupa en el tiempo, se crea un paradójico espacio-tiempo de la ausencia que, además de los evidentes efectos cómicos, provoca inquietud al favorecer la percepción de la inexorable tendencia del lenguaje a crear absurdos, o mejor el incontestable poder que el lenguaje encierra para deconstruirse a sí mismo, vertiente oscura que en las infinitas posibilidades del pensamiento halla su propia lenta y solemne derrota. Ya desde el primer párrafo del texto que es, bajo forma de diálogo y de heterogénea estructura, un breve cuento-ensayo, el autor no esconde el propio intento provocador y lúdico.

Creo que lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo

⁴ *Ibidem*, pp. 91-92.

término el hacer creer, que es voluntad de juego.
(FERNÁNDEZ, 2012, P. 91)

Los dos elementos de la *invención de un absurdo* y de la *voluntad de juego*, determinan una dúplice dinámica de la mirada crítica que deberá atravesar la narración. Por un lado, la creación de lo absurdo es un aspecto fundamental y necesario en relación al proceso de deconstrucción que Macedonio establece. El carácter paradójico de la ausencia, aunado a su posición espacio-temporal, desencadena una inquietud gnoseológica que impone una atenta reflexión sobre las trampas del lenguaje e sobre su propia naturaleza. Se originan una serie de verdaderos *trompes-raison*⁵, engaños de la razón, elementos cuyo cometido consiste en crear la ilusión de una representación espacio-temporal que de hecho no puede verificarse y que permiten a la percepción admitir los derroteros de lo absurdo. El carácter cómico, el sutil humorismo que empapa el diálogo entre los dos personajes, es una sofisticada estrategia consciente de sus efectos desestabilizadores. El placer de penetrar en las agudas arquitecturas verbales propias de Macedonio, las desconcertantes negaciones que en la sintaxis de la frase generan la nada, es la tentación que brinda el autor al lector para atraerlo a su propio juego.

Y si aún el oyente tratara de que no se apague el chiste:

B: En estas ocasiones, sería bueno hacer una lista en orden sucesivo del nombre de las personas que van faltando, como se hace en el “Instituto de Disertaciones”.

A: No me parece, pues al día siguiente, cuando uno encontrara a las personas que no asistieron, habría disputas sobre prioridad: “Yo falté antes que usted”; “yo fui el número 10 y no el 14”; “Yo falté en seguida después de Gomez”; “Usted me ha anotado mal”. Uno que sabría disculparse diría: “Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros”. (FERNÁNDEZ, 2012, P. 92)

5 Vease H. M. Enzensberger, *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, en *Sur*, Buenos Aires, n° 300, mayo-junio, 1966.

El conferenciante Acuña, hasta en su mismo nombre, desempeña una función fundamental a lo largo de todo el cuento. El verbo ‘acuñar’, que en sentido figurado significa dar forma a expresiones o conceptos, refleja la acción del conferenciante protagonista, el señor Acuña, contrapunto cómico ante la ausencia de auditorio. La imposibilidad del diálogo, del pensamiento, del razonamiento en público, se da en el encuentro, o mejor en el no-encuentro entre el conferenciante y su público. Un público que hará de todo para no asistir a las funciones, para no llegar antes que los demás, para tener documentos que certifiquen su ausencia ese día, a esa hora y en ese sitio.

Se llega incluso a la paradoja de provocar envidia entre los espectadores y conferenciantes que, al contrario de Acuña, siguen ofreciendo su verborrea a las plateas abarrotadas.

287

Otro expresará que es tal la nulidad de los conferencistas de Buenos Aires que si no fuera por la genialidad del conferencista Acuña estaríamos arruinados en la opinión del mundo. Con lo que todos los asiduos faltantes a sus conferencias tendrán temor de faltar otra vez, para no caer en el odio de todos los demás conferencistas que resultan menoscabados por estos elogios (y con este miedo tendremos asistencia regular). (FERNÁNDEZ, 2012, p. 93)

En cuanto a la representación del espacio, Macedonio intenta que se perciba lo inexistente que se esconde detrás de las representaciones del ser, a través de una ausencia que acecha sobre el mundo real, un vacío persistente, que multiplicándose anula progresivamente toda percepción de presencia.

No necesita explicación mi presencia aquí, señores, pues que ésta falta; y espero que seréis con ella indulgentes, considerando que no se ha producido.

Puedo demostraros punto por punto que corrísteis casi todo el peligro de tenerme en Córdoba; y no hay que fiarse en que no estoy, como si fuera fácil conseguir mi ausencia, tan solicitada, ni os enorgullezcáis de que “dicho señor Fernández” no esté en Córdoba, pues en ello no os he dispensado ninguna particular preferencia. Hoy, excepto Buenos Aires, toda ciudad argentina ofrece tal aliciente, y aun creo que mi ausencia se ha extendido a puntos del extranjero, en que jamás he estado, por efecto del concepto que de mí se difunde. (FERNÁNDEZ, 1966, pp. 52-53)

Nace con ello una auténtica literatura de la ausencia, que, sirviéndose de la representación del vacío, ataca la colocación normal de cualquier punto del espacio. Pero el proceso que desemboca en un «absurdo conceptual» (BARRENECHEA, 1953, p. 27) tal, en el espesor de las imágenes, en la transparencia de las figuras, hasta las más neutras y superficiales, brota de la necesidad de convertir el lenguaje reflexivo en espacialización.

Observa Cassirer⁶ que sobre todo es la intuición espacial lo que denota la compenetración entre la expresión sensible y la expresión espiritual del lenguaje. Es decir que, precisamente en las expresiones más generales que la lengua utiliza para indicar procesos espirituales, aparece con evidencia la decisiva cooperación de la representación del espacio. Además es común el recurso a símiles y metáforas del entorno espacial para expresar conceptos abstractos. O sea que la espacialización abstracta de determinadas complejidades intelectuales es un proceso que deriva de la crucialidad de la expresión intuitiva del espacio.

En la obra de Macedonio Fernández los juegos con el espacio minan el concepto mismo de ‘escritura’. El humor en relación al acto de la lectura y de la escritura es una de las estrategias de las que se vale el autor para realizar una literatura que continuamente se plantea sus propios mecanismos de funcionamiento y transformación. De hecho muchos de los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* (1967) están dedicados

⁶ Vease E. Cassirer, «Il linguaggio nella fase dell’espressione intuitiva», en *La filosofia delle forme simboliche*, Sansoni, Milano, 2004, pp. 175-293.

a forzar la percepción del lector ante los mecanismos invisibles que hacen posible la ficción literaria.

Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejantes; [...] Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en cosas. [...] El Arte empieza sólo al otro lado de la veridicidad, justa laboriosidad de la ciencia e intruso desgarbado en arte.[...] Yo quiero saber qué es lo que fingen los actores escénicos. ¿Fingen que son personas y no personajes, que imitan hombres y no viven? A ellos les está sucediendo su vivir personal; cualquiera sea su “papel” no son personajes de papel, escritos. Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los “actores”, que les baste el encanto de ser “personajes”. (FERNÁNDEZ, 2012a, p. 127)

El humor y los juegos de palabras de Macedonio esconden una crítica a la solemnidad que desemboca en una literatura de paradojas e incongruencias. La deconstrucción del concepto de espacio se produce también a través de la continua alusión al libro como objeto, a su tamaño, a su tapa, a los espacios blancos, a las fuentes tipográficas. La muestra de la fisicidad del libro encierra la distancia profunda de lo que contiene, la desconfianza insinuada en el lector para que no respete su ‘pacto de credulidad’ y desenmascare sin piedad los mecanismos de la ficción. Solo por medio de un proceso de purificación tal el lector podrá empezar el viaje aventurado que Macedonio propone en su literatura, un viaje de lectura extenuante y tortuoso, una aventura del pensamiento que tiene como objetivo la deconstrucción del pensamiento mismo y de la presunción de la existencia del individuo hacia la liberación final, la superación de la muerte.

Así mismo se hace profundamente necesaria la desaparición del autor individual en favor de una escritura que se realice como creación colectiva, concepción que vuelve a aparecer en *Tlön, Uqbar, Orbis*

Tertius (1941) de Jorge Luís Borges:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: Se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. (BORGES, 2002b, p.439)

La escritura pues es una ocupación sin identidades definidas, una enorme biblioteca de reescritura y relectura, un espacio formado por todos los libros que contribuyen a la construcción de una obra.

Volviendo al cuento *Un átomo de doctrina*, sobresale entre los no-oyentes a las conferencias del profesor Acuña, un personaje que también lleva en su propio nombre profundos significados en relación no solo a *Un átomo de doctrina*, sino a la entera obra de Macedonio. Se trata de Dudino Domínguez, nombrado por el conferenciante:

“Domínguez, que faltò a la última, ha manifestado que es la única conferencia que merece ser atendida”. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 92)

Además Acuña le suscribe un documento que es emblema de todo el cuento:

B: “Acredito que el señor Dudino Domínguez es el más asiduo faltante a mis conferencias”, dirán los certificados de faltancia. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 93)

Dudino es, en el dudar que representa su nombre, un personaje paradigmático en relación al proyecto metafísico de Macedonio Fernández, un símbolo de una búsqueda secreta, incesante, la misma que, bajo forma de profunda inquietud, atormenta al personaje de Hobbes en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) (FERNÁNDEZ, 2001), o la angustia existencial que hace que Cósimo Shmitz, en *Cirugía*

psíquica de extirpación (FERNÁNDEZ, 1941, pp. 30-38) sacrifique su memoria y su esperanza de futuro.

Por el lado de la ‘voluntad del juego’, la posibilidad de establecer un ‘pacto de credulidad’ con el lector en el territorio de lo absurdo, además de la evidente estrategia meta-literaria, insinúa una duda fundamental: si a través del lenguaje se puede construir una región misteriosa de lo fantástico, donde todo sentido común es invalidado y la ausencia asume su propia espacio-temporalidad, y el lector puede aplicarle la misma *suspension of disbelief*⁷ que es necesaria en la literatura tradicional, entonces el proceso de deconstrucción en acto será aún más evidente. El humorismo conceptual es el instrumento que permite a la deconstrucción demostrar toda su fuerza detonante. La sonrisa en la cara del lector se transformará pronto en una mueca de desaliento, visto que, casi sin darse cuenta, Macedonio le ha robado sus tambaleantes certezas y socarrón finge asombrarse: «Ya veis lo que sucede cuando el disparate se da ampliamente su lugar: engendra la más amplia congruencia.» (FERNÁNDEZ, 2012, p. 91)

Cortázar: el juego de la deconstrucción.

En Cortázar la acción del humorismo conceptual consiste en someter una palabra, en apariencia conforme a un código reconocido, a otro código, que, aunque la deje inalterada, la trastorna y la desdobla desde adentro; y por medio de esa torsión de la palabra el lenguaje logra construir una especie de paso que le permite sobrepasar el muro diáfano que encierra y protege lo real, para arribar a la otra realidad de los surrealistas. En esta capacidad de transformación del lenguaje se juega un desafío epocal. El paso creado por la torsión de la palabra desvela una implicación de ella que la escava en su interior; y en la obscura liberación que la lacera, en la incontrolable fuga del sentido, el humorismo conceptual realiza su hazaña, la de hacer vacilar toda certeza, deconstruir lo real y mostrar su fragilidad. Eso es lo que, por ejemplo, sucede en “Manual de instrucciones”, primera sección de *Historias de cronopios y de famas* (1962), que ya encierra las raíces de *Rayuela* (1963):

⁷ Vease S. T. Coleridge, *Biographia literaria*, Londres, hardpress publishing, 2012, p. 124 :«a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith».

Nadie habrá dejado de observar con frecuencia que el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. (CORTÁZAR, 1995, p.11)

La aparente inocencia de una escrupulosa y superflua descripción como la de *Instrucciones para subir una escalera* puede esconder una insospechable desestabilización del pensamiento, que una vez más se sirve de la expresión espacial para exponer sus complejidades.

292

En el extrañamiento que una operación tal provoca, el humorismo empieza a insinuarse con la inquietud de una sonrisa que después se transformará en reflexión, en especulación, en la toma de conciencia de ser transportados a pesar de nosotros mismos hacia oscuras regiones del pensamiento.

Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquier otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso. (CORTÁZAR, 1995, p.11)

Aunque en el caso de *Instrucciones para subir una escalera* el lado del espacio es preponderante y en *Instrucciones para dar cuerda al reloj* el tiempo representará metafóricamente el pase entre los pliegues de lo real, en ambos casos habrá siempre que hacer referencia a un sistema espacio-temporal.

Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubies. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa. (CORTÁZAR, 1995, p.12)

En *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar estructura de manera orgánica y coherente un verdadero ataque al abstracto universalismo del lenguaje. En la búsqueda de un rigor expresivo que favorezca la libertad creadora del escritor, el Nuestro da vida a ficciones hechas ya no de imágenes sino de sus procesos de transformación y movimiento: el intersticio de las imágenes. El espacio y el tiempo, por su capacidad de hacer visible la invisibilidad de lo visible, desempeñan un papel fundamental, ya que solo gracias a las configuraciones espacio-temporales, y a sus rigurosas descripciones, determinadas complejidades pueden encontrar su representación.

Mirada inédita sobre el mundo, capaz de levantar la máscara de los Tipos y de la Lógica y mostrar sus contradicciones, el humorismo conceptual se presenta como ruptura de las leyes del lenguaje.

Esta actitud con respecto al lenguaje se puede calificar de *poética*, pero entendiendo este adjetivo en el sentido de que el lenguaje tiene no ya una función intelectual, mediadora y nominativa, sino una función trascendente, creativa, totalizadora, hasta mágica, porque impacta no solo en el intelecto,

sino lo intuitivo e irracional del ser. Además Cortázar ha creado un lenguaje que comenta a otro, rompiendo así la linealidad del lenguaje-objeto o lenguaje científico. (DELLEPIANE, 1978, p.229)

A la aparente inquebrantabilidad del muro de la «Gran Costumbre» (CORTÁZAR, 1995, p. 1), a la aridez de una mirada siempre igual a sí misma, Cortázar opone la sonrisa del humor deconstructivo. Ya desde las «instrucciones para ablandar el ladrillo» (CORTÁZAR, 1995, p. 1), el *Nuestro* construye la metáfora del rechazo del orden establecido que codifica y aprisiona nuestro Mundo, a través de los estereotipos, la reglamentación de la vida y las convenciones.

Nuevamente el espacio se convierte en metáfora y muestra la potencia de la desestabilización en acto y de la intensidad de la oposición a las falsas transparencias y a la supuesta solidez de las certezas paradigmáticas.

La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero «Hotel de Belgique». (CORTÁZAR, 1995, p. 1)

El ladrillo ortogonal representa un mundo regular, estructurado para constituir una prisión invisible e insuperable. Con sus definidas formas geométricas, con su glacial espesor, separa al hombre de todo lo que pertenece a la otra realidad. El muro transparente se interpone entre la mente humana y las infinitas direcciones que están en sus posibilidades, relegando la existencia a una serie de previsibles y cíclicas repeticiones. El dolor que tal privación de recorridos imaginativos puede generar resuena en el lejano latido de una polilla, ser infinitesimal, pero capaz de hacer sobrevivir el *lanternino* (PIRANDELLO, 1986, p.83), de la esperanza.

Y si de pronto una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido. (CORTÁZAR, 1995, p. 1)

El espacio así como lo concebimos e imaginamos, la geometría y las ideologías que la codificaron, constituyen la metáfora de la prisión invisible, de la dolorosa limitación de las ideas y de la culpable resignación de una renuncia. Carcelero y al mismo tiempo prisionero, el hombre termina por ser víctima de su propia pulsión reguladora que se concretiza en estructuras que, mientras lo protegen, lo alejan del eros fugaz y fragmentario de la existencia.

295

Sólo a los que logren quebrar las geometrías diáfanas del muro de la convención, de la costumbre, de la vida protegida y ciega, les será permitido acceder a la arriesgada libertad de un renacimiento, a la milagrosa posibilidad de una mirada nueva sobre el mundo.

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina. (CORTÁZAR, 1995, p. 1)

El espacio nuevo que se abre a los temerarios atravesadores de las barreras de vidrio corresponde a la prolífica área del juego. De la *Gran Costumbre* se pasa así al *Gran Jeu*. En la agitación que acompaña un descubrimiento, en el fuego que quema la búsqueda de la verdad, el hombre puede recobrar su innata predisposición a la imaginación y al coraje.

En las infinitas posibles direcciones que caracterizan la obra literaria

se juega pues un desafío decisivo, sin distancia, entre escritura y vida. El gran juego de Cortázar se organiza *in crescendo* en los fragmentos de escritura que forman las *Historias*. De la operación de desconexión y transgresión de los códigos existentes, el humorismo toma su fuerza desestabilizadora y se impone al lector como el signo nuevo de un renacimiento: epifanía que presupone un largo y tortuoso proceso de caída. Este proceso que acompaña las ficciones de *Historias*, es una travesía imaginativa y dolorosa entre las grietas de lo real, donde se rompen certezas paradigmáticas, de la ciencia a la convención, del lenguaje a las inciertas coordenadas del espacio-tiempo.

Cortázar toma de la mano al lector y lo lleva a una región del imaginario que es una continua invitación al juego deconstructivo, a un alegre, casi burlón, abismo del sentido, en el que el lector se perderá si darse cuenta, con una sonrisa en los labios.

Neo-fantástico y deconstrucción.

Todos los textos de Cortázar representan una miniatura de su vasta producción y las ficciones de *Historias* constituyen un importante ejemplo junto a *Papeles inesperados* (2009).

La predisposición a una escritura multigenérica es una de las constantes del Nuestro, quizás la única vía que tiene un escritor para explorar en profundidad las posibilidades del lenguaje y de echar una mirada hacia el otro lado de las experiencias y de las cosas.

Proceso verbal intenso, continuo y abierto, atravesado por toda una serie de formas, posibilidades, mezclas de estilos y de géneros: la escritura de Cortázar parece favorecer la creación de nuevos espacios narrativos.

En este sentido el elemento fantástico en los cuentos de Cortázar representa un instrumento fundamental para forzar las barreras de un género tradicional de entretenimiento y de evasión y estructurar, o forjar un nuevo género, el neo-fantástico⁸, caracterizado por una extraordinaria potencia deconstructiva y desestabilizadora desde el punto de vista epistemológico.

8 Vease E. Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina: Fernández, Borges, Bioy Casares*, Carocci, 2014.

Para Cortázar lo fantástico, o mejor lo neo-fantástico, toma forma en la multiplicación de los puntos de vista sobre el mundo, en un viaje caleidoscópico que permite la intrusión de lo insólito en un contexto cotidiano y verosímil. Lo fantástico entonces se transforma en un instrumento de reflexión sobre el problema general de la representación, ya que Cortázar concibe la escritura como la posibilidad de romper algunos límites y de penetrar en territorios desconocidos.

La territorialización de lo fantástico resulta compleja porque se puede codificar fuera de los límites impuestos por lo real, lo que correspondería a la tradicional concepción del género, o, en base a las coordenadas del nuevo género neo-fantástico, entre los pliegues de lo real mismo. Y en esta colocación lo neo-fantástico favorece la crucialidad del concepto de intersticio en la poética de Cortázar y, con las debidas diferencias conceptuales, lo acerca a la concepción del nuevo fantástico de Borges y Bioy Casares escrita en el prefacio a la *Antología de la literatura fantástica* (1940). En relación al concepto de intersticio, el último párrafo de *Avatares de la tortuga* (1932) de Jorge Luis Borges ofrece al lector la percepción de una amonestación fundamental que resume uno de los tormentos más lacerantes del ánimo humano: dentro de las concepciones del mundo, que el hombre elabora a lo largo de los siglos, se esconden mecanismos de ruptura, ‘intersticios de sinrazón’, que pueden, a cada instante hacer vacilar todo el edificio, desmoronar certezas milenarias e insinuar en esas concepciones del mundo la forma suprema de la inteligencia: la duda.

Ninguna solución puede entonces considerarse definitiva; sólo puede ser incluida dentro de una serie infinita de aproximaciones.

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos *intersticios de sinrazón* para saber que es falso. (BORGES, 2002a, p. 258)
[cursiva nuestra]

La aversión de Macedonio y de Cortázar a una literatura que da la impresión de vivir la ilusión de una realidad cercana a lo real y que

aspira a reemplazarlo, es de tipo epistemológico. La continua oscilación entre realidad, ficción y sueño en las obras de los dos grandes escritores argentinos proviene de las huidizas propiedades que lo real asume cuando se discuten los principios fundamentales del paradigma interpretativo que lo rige.

La realidad que cierta literatura se propone reproducir es erróneamente definida realidad. Un real dudoso, refractario a soluciones definitivas, exige una literatura dudosa, meta-literaria, que razone sobre sí misma, que problematice. Los que en el campo epistemológico se definen intersticios, antinomias kantianas o paradojas eleáticas, en el campo literario corresponden a los mecanismos de la meta-literatura, que rompen la ilusión de una posible reproducción de la realidad en favor de una toma de conciencia por parte del lector, que aun en la literatura, a través de pequeños desgarros, puede vislumbrar la precariedad de toda visión del mundo, de cualquier representación posible.

La transgresión del género fantástico, denominada neo-fantástico, está profundamente vinculada a la dinámica que regula la relación entre la subjetividad y el mundo, y a una investigación crítica sobre la naturaleza de nuestras percepciones, que tiene el objetivo de confutar las nociones del 'yo', de la 'materia', del 'espacio' y del 'tiempo'.

En el trabajo de uno de los críticos que han definido el género fantástico, Finné, se pueden atisbar los orígenes de lo neo-fantástico, de esta transgresión del género originario que se ahonda en un profundo aumento de distancia entre lo real y lo imaginario.

Finné llega a definir tres tipos de fantástico: 1) El fantástico tradicional, profundamente relacionado con la realidad, de carácter lúdico y que no intenta alcanzar ninguna finalidad, sino el puro entretenimiento; 2) El fantástico completamente desligado de lo real, concebido como «*une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité*» (FINNÉ, 1980, p. 15) el neo-fantástico, en el que se utiliza la estructura de lo fantástico para poner en discusión, analizar, difundir ideas.

El último tipo, el neo-fantástico, asume un valor gnoseológico y un impacto epistemológico muy superior a los primeros dos tipos. Se trata de «*un fantastique qui s'éloigne de la gratuité, pour qui le surnaturel n'est plus un but en soi mais un tremplin destiné a diffuser certaines*

idées» (FINNÉ, 1980, p. 15).

Lejos de considerar anti mimética la literatura fantástica, el estudioso tendrá que orientarse dentro de un sistema que, a pesar de mantener su relación mimética con lo real, lo transgreda en algunos de sus elementos que insinúan la sombra de la incertidumbre, la vacilación del sentido que es propia del género fantástico.

El proceso de superación de la relación mimética, a través de una serie de estrategias textuales que provocan el pase de la *mimesis* a la *simulación* (BAUDRILLARD, 1981, pp.16-17) pertenece a una concepción de la literatura completamente autorreferencial. Este es el paso crucial que determina el neo-fantástico. Parece oportuno ahora hacer referencia al prólogo que Borges escribió a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares y al prefacio que Bioy Casares escribió a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) redactada en colaboración con Borges y Silvina Ocampo. Los dos textos citados, ambos de 1940, representan, a través del alto nivel meta-textual que es propio del prólogo como género, una nueva concepción de la literatura y una comunión de propósitos que confluirán en las obras inmediatamente sucesivas de los dos autores como *Ficciones* (1941) de Borges y *La invención de Morel* (1940) o “La trama celeste” (1948) de Bioy Casares.

En el prólogo a *La invención de Morel*, Borges emplea determinados criterios narratológicos para analizar y definir la obra de Bioy Casares, y empieza por distinguir dos opuestas categorías terminológicas. La primera, que Borges relaciona con *La invención de Morel* se compone de expresiones como ‘inventar’, ‘rigor’, ‘peripecia’, ‘artificio verbal’ que estructuran un texto organizado por un orden intelectual que se contrapone a una segunda categoría de términos, como ‘novela psicológica’, ‘informe realista’, ‘vana precisión’ e ‘toque verosímil’. Esta oposición se relaciona con la dicotomía que existe entre la concepción de una literatura auto-referencial y anti mimética y la idea del texto literario como sistema mimético, referencial, que tiene el objetivo de generar ese *effect de réél* que Macedonio Fernández tanto criticaba.

Borges a las vanas precisiones de la novela realista, a sus lánguidas vaguedades, prefiere la novela de aventuras, que define como un sistema que no sufre ninguna parte injustificada.

Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. [...] La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. (BORGES, 2002, p.25)

Además Borges hace una fundamental distinción entre sobrenatural y fantástico, y describe esto último como una arquitectura narrativa que sigue sus propias leyes de funcionamiento y transformación (*inventar, rigor, peripecia*) y que se configura como una construcción autorreferencial (*artificial, orden intelectual, imaginación razonada*). De esa manera Borges, y con él Bioy Casares, introduce una nueva definición de lo fantástico, que se distancia de la oposición clásica entre lo real y lo sobrenatural, ya que lo real pierde terreno en favor del nuevo referente: la *imaginación razonada*.

Muchos términos asumen en el prólogo de Borges, un valor nuevo. El orden interno al que él se refiere no corresponde a un orden según las leyes de la mimesis; se trata más bien de una disposición de las varias partes del discurso que se organizan en base al nuevo criterio estético concebido en colaboración con Bioy Casares. Incluso términos como ‘peripecia’ y ‘aventura’ no tienen que ser interpretados en el sentido aristotélico-realista, sino recodificados como repeticiones, variaciones, deformaciones creadas por la ‘imaginación razonada’. Para que resulte evidente este proceso, basta analizar *La invención de Morel* o *La trama celeste*, narraciones en las cuales, en ayuda de las frágiles tramas de aventura, se desencadenan los mecanismos de la nueva concepción de lo fantástico.

El prefacio de Bioy Casares a la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) resulta fundamental para entender a fondo el cambio que se está produciendo en relación al género fantástico tradicional. Bioy Casares intenta preparar al lector a las dificultades y a los goces intelectuales que algunos cuentos de Borges, incluidos en la

antología, podrán suscitar en su mente.

Fantasías metafísicas [...]. Con “El acercamiento a Almotásim”, con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (CASARES, 1977, p. 7)

301

Lejos de ser un simple ejercicio retórico, el prefacio de Bioy Casares constituye una toma de conciencia fundamental de la enorme fuerza innovadora del ‘cuento-ensayo’⁹ borgiano. El recorrido estilístico utilizado para la construcción de una obra narrativa que asume las leyes de funcionamiento y transformación típicas del ensayo y al mismo tiempo de la ficción, constituye ya una cuña fundamental de la nueva concepción del cuento de Borges y Bioy Casares.

En el cuento-ensayo, la ostentación erudita y la mistificación, el continuo juego de la imaginación razonada, transforman la frontera entre realidad y ficción en una nueva región del pensamiento que precisará nuevos instrumentos críticos para ser analizada.

Entre «los ejercicios de incesante inteligencia» y «la imaginación feliz de los lectores intelectuales estudiosos de filosofía» y las languideces o el «elemento humano y patético sentimental» (CASARES, 1977, p. 7), Bioy Casares traza una línea de separación, como Borges ya había hecho en el prólogo a *La invención de Morel*.

No obstante, la falta del elemento humano en los cuentos de Borges no debe ser interpretada en dirección de una deshumanización del arte, sino más bien como una tentativa de liberación de una concepción mimética de la literatura, de una dependencia del sistema del cuento de su referente real.

En la obra de Cortázar el humorismo conceptual abre la vía al elemento

9 Véase E. Leonardi, *Borges: Libro-Mundo y espacio-tiempo*, Biblos, Buenos Aires, 2011.

fantástico, insinuando entre los pliegues de una sonrisa la duda ontológica: la irrupción de lo neo-fantástico parece materializarse en las grietas, en los intersticios, en las fracturas creadas por la duda en lo real y determina un benéfico cortocircuito del sentido que permite acceder a la otra realidad que se esconde detrás del mundo, aprisionado por nuestros códigos reguladores: el *Gran Jeu* de Cortázar puede empezar. La sonrisa extiende la medida del mundo hasta lacerarla y a través de los puntos en que se abre, los intersticios, se insinúan en nuestro mundo elementos de misterio que lo hacen vacilar, que hacen tambalear su validez, vivifican la duda y dejan vislumbrar las infinitas posibilidades de otros mundos o de otros órdenes del mundo.

En las obras de Cortázar la onda de lo fantástico rompe contra las barreras del mundo con una fuerza tal que logra atravesarlo; su impetuoso e irrefrenable proceder se debe a la extraordinaria fuerza de las imágenes que evoca; a través de una torsión del punto de vista puede, por ejemplo, hacer que el lector perciba la esencia de un árbol cubierto de nieve, mientras sostiene «el realizado sueño del agua» (CORTÁZAR, 2009, p.107); o, por medio del juego meta-literario, que es instrumento fundamental de lo neo-fantástico, en “Teoría del cangrejo” (CORTÁZAR, 2009, p.82), hacer que el mismo proceso creativo de la escritura se interrumpa y se deje en suspenso, en un vórtice que atrae la escritura y la dispersa impidiéndole continuar su camino.

Macedonio y Cortázar: el viaje del lector.

Mientras Borges, en el prólogo a la *Invención de Morel*, tomaba en consideración más la vertiente de la escritura, Bioy Casares, en su prefacio a la *Antología de la literatura fantástica*, hace referencia también a la dinámica de la recepción, y propone una reconfiguración de la relación entre autor y lector como directa consecuencia de una nueva concepción de la literatura: un nuevo género, el neo-fantástico, necesita la creación de un nuevo lector, que participe del proceso de renovación en acto.

La indiscutible centralidad del lector en las obras de Macedonio Fernández y de Julio Cortázar forma parte, así pues, de un sistema en el que del texto ya no interesa su decir explícito y toda la serie articulada

de concordancias propuestas, sino el ‘juego del mecanismo’ que lleva a la articulación de su estructura.

Se tratará entonces de una paciente investigación que pretende descomponer un mosaico para después recomponerlo según las trayectorias de una mirada nueva; de esta manera, la imagen inicial no coincidirá con la final (siempre provisoria), aunque las piezas usadas para componerlo son siempre las mismas.

La dinámica de una continua reescritura y relectura desempeña un papel fundamental en el marco del proceso de deconstrucción que lacera desde dentro el sistema en el que opera.

Considerata secondo un’ottica strutturalista, la decostruzione è dunque pratica di *scrittura su scrittura*, poiché ogni lettura è anche sempre, a sua volta, un’ulteriore scrittura, quale riproposizione del testo, che pone in atto costantemente lo scollamento del Significato sul significante, ponendo in stato di aporia il significato pieno dei concetti della filosofia metafisica.¹⁰ (D’ALESSANDRO, 2008, p.19)

Si al acercarse al concepto mismo de deconstrucción, en lugar de privilegiar la escritura, se centrara la atención sobre la lectura y sobre su proceso de decodificación y recodificación del texto literario, nos daríamos cuenta de que Derrida abre la vía a una verdadera ética de la lectura. Entonces el proceso de deconstrucción es ante todo un método de lectura y de interpretación. Así el papel del lector será el de contextualizar una serie de elementos, transformando el proceso de lectura en reescritura, como ideación y reconstrucción de un texto.

La obra es así una construcción intertextual, producto de discursos culturales diferentes que convergen todos hacia el lector.

Il lettore è quello spazio in cui si iscrivono tutte le citazioni che formano il testo scritto; l’unità di un

10 Trad. esp.: «Considerada según una óptica estructuralista, la decostrucción es entonces práctica de escritura sobre escritura, ya que cada lectura es también siempre, a su vez, otra escritura, como reproposición del texto, que pone en acto constantemente el despegue del significado sobre el significante, poniendo en estado de aporía el significado completo de los conceptos de la filosofía metafísica.» La trad. es nuestra.

testo non sta perciò nella sua origine (l'autore),
 ma piuttosto nella sua destinazione (lettore/i).¹¹
 (BARTHES, 1977, pp.146-148.)

El viaje intelectual del lector, doloroso proceso de purificación, implica una profunda y continua colaboración entre escritor y lector, que, unidos, tendrán que hallar los puntos frágiles del sistema de referencia y transformarlos de simples grietas en irreversibles laceraciones.

A través de la deconstrucción se realiza un intenso diálogo, en el sentido hermenéutico de *logos dia*, un pensamiento intersticial, que va más allá del pensamiento de cada uno de los interlocutores, hacia la *cosa stessa del pensiero*.

Chi pratica la decostruzione lavora infatti dall'interno dei termini e della concettualità di un sistema, con la finalità precisa di lacerarlo dall'interno. E' possibile allora *sovvertire la stessa filosofia* che in esso è proposta oppure tutte quelle opposizioni gerarchiche su cui esso si basa, identificando proprio le operazioni retoriche che arrivano a produrre sia il contesto argomentativo, sia il concetto chiave, le premesse e le conclusioni, cui necessariamente perviene.¹² (D'ALESSANDRO, 2008, p.18)

Lejos de la primera lectura, que tiene en cuenta solo el significado vinculado al orden lógico y estructural del texto escrito, existe una segunda lectura cuya mirada busca penetrar el intersticio del discurso. Entre los renglones y en filigrana, la *lettura seconda* (D'ALESSANDRO, 1994, p. 157) ejerce su labor teórica entre sentido y no-sentido, y empuja hacia el límite la hermenéutica del texto. «La lettura è così *methodos*, un «cammino» (*odos*) o «viaggio» attraverso (*meta*) il testo che si sta

11 Trad. Esp.: «El lector es el espacio dentro del cual se inscriben todas las citas que forman el texto escrito [...]; la unidad de un texto no consiste entonces en su origen (el autor), sino en su destinación (el lector/los lectores)».

12 Trad. esp. «Los que practican la deconstrucción trabajan desde adentro de los términos y de la conceptualidad de un sistema, con el objetivo de lacerarlo desde su interno. Es posible entonces subvertir la filosofía misma que en este se propone o todas las oposiciones jerárquicas que lo regulan, identificando las operaciones retóricas que producen tanto el contexto argumentativo, como el concepto principal, las premisas y las conclusiones, a las que necesariamente llega.».

leggendo»¹³.(D'ALESSANDRO, 2008, p. 26)

El método deconstruccionista de Macedonio y Cortázar no va en dirección de la producción de un significado, de un mensaje tradicional. Este se justifica más en el mismo proceso de búsqueda, en la formulación de enigmas, a los que, como es inevitable, nunca se les encuentra una solución definitiva.

El lector se verá transportado hacia una sonrisa que al cabo se transformará en angustia metafísica o en la melancólica toma de conciencia de la fragilidad de toda construcción humana del mundo. Tanto en la perturbación que nace de la fisura vertiginosa y cómica de las paradojas de la ausencia de Macedonio, como en la mágica fragmentación de los movimientos en las *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar, el humorismo conceptual realiza con insospechable potencia su discreta revolución gnoseológica. Del *logos* de la ausencia de Macedonio, se pasa a la posibilidad en Cortázar de entrever el 'mundo otro' que se esconde detrás de esa ausencia: una recodificación de la mirada que presupone una vacilación estructural, una desestabilización profunda del lector.

Tanto los no-personajes y los no-lugares macedonianos, como los multiformes, cambiantes e indefinidos seres que pueblan las *Historias* de Cortázar se presentan como burlas metafísicas. El recorrido de deconstrucción y simulación que Macedonio empieza en sus textos parece alcanzar en la obra de Cortázar su ápice: de una escritura anti mimética y de un sistema autorreferencial se pasa a la posibilidad de ver la otra realidad que se esconde más allá de nuestra visión del mundo, el misterio que hace vacilar certezas seculares, el origen primero de la interminable búsqueda humana de la verdad.

Que el humorismo conceptual pueda llevar hacia tierras inexploradas tan arriesgadas y lejanas, hacia la duda ontológica que hace vacilar el Mundo, donde la especulación filosófico/científica está obligada a detenerse, desarmada por su mismo sistema de construcciones lógicas fundadas sobre un lenguaje que muestra su fragilidad, ya que depende de las ideologías dominantes, provoca maravilla e inquietud. Que la electricidad de una sonrisa pueda desencadenar la derrota de un

13 Trad. esp. «La lectura es así *methodos*, un recorrido (*odos*) o viaje a través del (*meta*) texto que se lee».

paradigma, y que en esa sonrisa acto seguido se insinúe la duda y al final se pueda percibir la finitud de toda nuestra teoría y percepción, es profundamente revolucionario. Lo intuyó Macedonio, que, con su complejo sistema de pensamiento-anti pensamiento, obligaba al lector tradicional a acrobacias intelectuales aniquiladoras e inéditas; y Cortázar lleva el humorismo conceptual a su máximo grado de incidencia, camuflando con sabiduría el contexto pseudo-realista de sus cuentos de manera que el lector pueda cómodamente adaptarse, ignaro de que de repente todo se le desmoronará alrededor mientras su sonrisa implosionará en la incertidumbre de toda percepción.

No obstante, no será la sombra negra del escepticismo la que prevalecerá; la inquietud y la desestabilización no ganarán a la sonrisa libertadora que desencadena tormentos metafísicos y al mismo tiempo los resuelve. La sonrisa provocada por el humorismo conceptual será, en un primer momento, reflexión y toma de conciencia de la precariedad de nuestra visión del mundo; después se transformará en inquietud y pérdida del *logos* tradicional, para terminar volviendo sobre los labios del lector, que sólo podrá oponer una sonrisa desacralizadora al desmoronamiento de todas sus certezas, y en un alternarse de resignación y esperanza, percibir la extraordinaria potencia del juego de Cortázar.

Un velo sutil, pero inextricable, de melancolía metafísica cubre las *Historias* de Cortázar, como si, en el instante exacto en que lo insólito, lo grotesco o el asombro, están por dibujar una sonrisa en labios del lector, surgiese el indicio discreto e irreversible de su opuesto: una tristeza camuflada, un dolor latente que transforma la sonrisa en un corte, una grieta en un muro, un chirriar de certezas.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Colóquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de reserches Latino-Americaines Université de Poitiers. Madrid: Fundamentos, 1986.

ALAZRAKI, J., *Los ultimos cuentos de Julio Cortázar*, en «Revista Iberoamericana», 130, 1985, pp. 23-46.

-----, *¿Qué es lo neofantástico?*, en «Mester», 19, 1990, pp. 21-33.

-----, *The Final Island*. Oklahoma: Norman, 1978.

BARRENECHEA, A. M., “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en *Buenos Aires Literaria*, n° 9, Giugno 1953, pp. 25-32.

BARTHES, R., *Critica e Verità*. Torino: Einaudi, 1969.

-----, *Images, Music, Text*. New York: Hill & Wang, 1977.

BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée, 1981.

BORGES, J. L., Ocampo S., Casares A. B., *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana, 1977.

BORGES, J. L., “Adolfo Bioy Casares. La invención de Morel”, en *O. C., vol. I*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

-----, “Avatares de la tortuga”, en *O. C., vol. I*. Buenos Aires: Emecé, 2002a.

-----, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, en *O.C., vol. I*. Buenos Aires: Emecé, 2002b.

BRETON, A., *Manifesti del surrealismo*. Torino: Einaudi, 2003.

CAMPRA, R., *La realtà e il suo anagramma. Ipotesi di un modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*. Pisa: Giardini, 1978.

CASSIRER, E., «Il linguaggio nella fase dell'espressione intuitiva», en *La filosofia delle forme simboliche*. Milano: Sansoni, 2004, pp. 175-293.

COLERIDGE, S. T., *Biographia literaria*. Londres: hardpress publishing, 2012.

CORTÁZAR, J., *62. Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968

-----, e PREGO, O., *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik, 1984.

-----, *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

-----, *Obra crítica/I*. Madrid: Alfaguara, 2005.

-----, *Papeles inesperados*, Mexico: Alfaguara, 2009.

CRUZ, J., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid: Pliegos, 1988.

D'ALESSANDRO, P., "Oltre Derrida, per un'etica della lettura", en *Su Jacques Derrida: Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, Milano: Led, 2008.

-----, *Esperienza di lettura e produzione di pensiero*. Milano: Led, 1994.

DELAURENTIIS, A., *Julio Cortázar: Il tempo e la sua rappresentazione*. Roma: Aracne, 2005.

DELLEPIANE, A. B., «Julio Cortázar», in *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia, 1978.

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967.

-----, *La dissémination*. París: Seuil, 1972.

DURÁN, M., *Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas*, en «Revista Iberoamericana», 59, 1965. 389-403.

ENZENSBERGER, H. M., *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, en *Sur*, Buenos Aires, n. 300, mayo-junio 1966.

FERNÁNDEZ, M., *Cirugía Psíquica de Extirpación*, en «Sur», n° 84, septiembre 1941, Buenos Aires, pp. 30-38.

-----, "Para una teoría de la Humorística", en *Papeles de reciénvenido*. Buenos Aires: Losada, 1944.

-----, *Papeles de Reciénvenido, poemas, relatos, cuentos, misceláneas*. Buenos Aires: Centro Editor, 1966.

-----, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

-----, "Un átomo de doctrina", en *Textos Selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

-----, *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2012a.

FERRO, R., *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber Editores, 2009.

-----, *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jaques Derrida*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

FINNÉ J., *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FOUCAULT, M., *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, 2004.

GARCÍA CANCLINI, N., *La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar*, en «Revista de filosofía», 16, 1966, p. 65.

GOLOBOFF, M., "El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual

de Macedonio Fernández”, en *Revista Iberoamericana*, enero-junio 1985, n° 130, pp. 167-175.

JITRIK, N., *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.

LEONARDI, E., *Borges: Libro-Mundo y espacio-tiempo*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

MUÑOZ, M., *Macedonio Fernández filósofo*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

PIRANDELLO, L., *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori, 1986.

YURKIEVICH, S. *Julio Cortázar: mundos y modos*, Buenos Aires: Edhasa, 2004.

SEGRE, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi, 1999.