

La impronta de Borges y Cortázar en la narrativa ficcional del nuevo milenio

CLAUDIA DEL PRADO

Universidad Nacional de Tucumán

Resumen: Dentro del canon literario hispanoamericano podemos reconocer a importantes escritores quienes por su poética transgresiva y por su calidad sobresaliente en el arte de escribir ficciones aportaron innovaciones a la literatura del siglo XX y dejaron una impronta estética que no ha cesado de prolongarse y de multiplicarse en el tiempo y en diversos contextos de enunciación. Por lo tanto, en la presente comunicación tomaremos como objeto de estudio a Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, dos autores clásicos de las letras argentinas cuyas concepciones sobre la escritura y producciones experimentales, fragmentarias, refractarias y discontinuas trazaron un sendero sinuoso, laberíntico y especular por el que transitan y se reescriben las ficciones del nuevo milenio.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; Julio Cortázar; poética; transgresión; reescritura ficcional.

Ts'ui Pen diría una vez:
Me retiro a escribir un libro.
Y otra: Me retiro a construir un laberinto.
Todos imaginaron dos obras; nadie pensó
que libro y laberinto eran un solo objeto.

Jorge Luis Borges

Como lo expresa el epígrafe, la escritura literaria implica un complejo proceso de producción y de construcción ficcional en la cual entran en juego una multiplicidad de técnicas enunciativas y de elementos lingüísticos, semánticos y pragmáticos combinados de formas distintas según la idoneidad del escritor y el efecto que pretenda producir en la recepción.

En este sentido, destacamos que la transgresión a las convenciones literarias, al lenguaje, a las formas genéricas y discursivas con sus variantes y desvíos resulta una característica esencial en la escritura de Julio Cortázar y de Jorge Luis Borges.

Sin lugar a dudas, cuando abordamos sus obras descubrimos que el estilo vanguardista que implementan, el cual intenta permanentemente innovar, pasar al frente con una poética operativa que no sabe de límites, no reconoce fronteras y no le teme a lo que vendrá, los posiciona a ambos dentro del canon literario, como pilares primordiales de la literatura latinoamericana y de la narrativa del siglo XX.

El eclecticismo y la maestría literaria propia de cada uno abrieron variados caminos, trazaron rumbos zigzagueantes y nuevas formas de escribir ficciones, con estrategias escriturarias que aún hoy siguen

vigentes y asiduamente son retomadas, reformuladas y amplificadas en cuentos y novelas del nuevo milenio.

Desde las primeras producciones, sus escrituras narrativas han mostrado las rupturas y las innovaciones con respecto a los modelos clásicos de la tradición literaria a fin de proponer distintas posibilidades para narrar un acontecimiento. En sus experimentaciones se complacen no solo en renovar el género, sino que también ensayan variados tratamientos lingüísticos y literarios. De esta manera, en las tramas proliferan la circulación de estilos diversos, las yuxtaposiciones, lo metaficcional, es decir, la reflexión sobre la ficción, y fundamentalmente lo lúdico recreado a partir de la escritura misma.

Muchos de sus textos invitan a leerlos a partir de la dinámica interactiva de la deconstrucción, actualización y reconstrucción e incentivan a los lectores a sumarse al juego incesante de sortear acciones diversas, pistas falsas, situaciones ambiguas y a moverse en la tensión constante de lo conocido y desconocido, de la ficción y la realidad.

La infinita combinatoria de estrategias narrativas y discursos literarios, políticos, filosóficos y sociales que implementan en los textos genera un espacio escriturario flexible, abierto a amplios mundos, a lecturas e interrogantes que se convierten en una enorme adivinanza circular con acontecimientos que por momentos se superponen, se ocultan, se funden y confunden; en otros momentos, surgen historias que continúan en otra u otras historias y trascienden el plano sintagmático, el tiempo y el orden lógico para intentar encontrar explicación, ya sea en otros textos o bien dentro de los parámetros de lo fantástico, de lo sobrenatural o en las múltiples interpretaciones que puede otorgarle cada lector.

Pensemos en *Continuidad de los parques* (1960), uno de los cuentos más emblemáticos de Cortázar, puesto que resume la poética esencial del escritor: esa teoría interna de la literatura y del acto lecturario que subyacen en sus ficciones, en las cuales las ideas de transgresión, regresión, progresión y continuidad son las claves del relato.

Cuidadosamente el texto se fragmenta, el enunciado presenta una trama narrativa troquelada en la cual se superponen dos historias enlazadas de manera cíclica e ingeniosamente elaboradas: la ficción novelesca dentro del cuento. El sujeto discursivo que construye el enunciado convoca y describe a un personaje lector, sentado leyendo una novela quien, absorbido por la invención literaria, lentamente se deja llevar por la sucesión de imágenes, situaciones y disyuntivas de los héroes hasta transformarse en testigo de un encuentro pasional secreto en el que se planeaba paso a paso un asesinato.

Lo fantástico e irracional irrumpe sorpresivamente cuando el lector resulta ser la víctima de su propia lectura y del mismo relato. En un instante, las fronteras genéricas se diluyen y la ficción que emerge dentro de la ficción provoca la superposición de mundos paralelos, los cuales no hacen más que perturbar la lógica de la realidad ya existente, ya leída y lo posiciona al receptor en un estado de ambigüedad e incertidumbre frente a una amplia gama de posibilidades en torno a la comprensión del inesperado final.

Ficción y realidad, entonces, entran en conflicto pues una historia continúa en otra rompiendo la linealidad sintagmática, la cronología témporo-espacial y la lógica de lo posible y de lo real.

Con esta estrategia especular que se refleja y amplía de un género a otro y se refracta en continuas lecturas, Cortázar afirma la concepción de que una historia puede encerrar otra historia, una anécdota suceder en otra anécdota, un libro puede ser muchos libros y que las escrituras ficcionales no terminan en el mero texto, sino que necesitan ser amplificadas, reescritas, recomenzadas y constantemente actualizadas por los sucesivos lectores.

A fin de cuentas, los lectores constituyen actantes necesarios en las ficciones cortazareanas, ya que el escritor les concede la valiosa tarea de recepcionar la historia, reconstruirla y otorgarle nuevos sentidos.

No es casual el título de unos de sus libros, *Final del juego*, una antología de relatos publicada en 1956. La mayoría de los cuentos que conforman el volumen invitan a leerlos más allá del nivel sintagmático para comprenderlos y resemantizarlos desde planos paradigmáticos, teniendo presentes dos conceptos: “la idea de un final” y “la idea del juego”. Para Julio Cortázar la noción de un límite en la literatura es relativa, podríamos decir casi imposible, puesto que su poética transgresiva orienta la mirada hacia una obra abierta que brinde la oportunidad a los lectores de abordarla desde una perspectiva amplia con un sinfín de posibilidades para abarcarla críticamente.

Por lo tanto, los lectores cortazarianos reconocen que sus textos son inagotables con estructuras que experimentan constantemente con los géneros y los estilos. La cuestión fronteriza se diluye ante la inmensidad narratológica, frente a los desbordes genérico-discursivos y sus hibridaciones, frente a los juegos lingüísticos, a la proliferación de significantes y la explosión de sentidos. Además, quienes ingresan a las laberínticas tramas cortazarianas no dejan de explorar espacios interiores y exteriores del hombre, ya que los personajes emprenden viajes imaginarios desdoblándose y reconociéndose en el mundo de los sueños, de los recuerdos, y en el propio fluir de la conciencia en donde se debate la búsqueda ontológica del ser, del parecer y del querer ser.

En el cuento homónimo de la antología de Julio Cortázar, “Final del juego”, la experimentación y la dinámica interactiva constituyen elementos lúdicos que introducen a los lectores en situaciones ambiguas que fluctúan entre lo que es o puede ser, entre lo fantástico y lo real.

En el relato, el juego aparece explícito, ya que diariamente las tres hermanas simulan ser estatuas o actitudes, ensayando posturas, recreando movimientos, figuras diferentes y originales e inventando ser otras personas. En medio de este juego de niñas, surge la presencia de Ariel, un joven que desconoce las reglas del juego y se enamora de un personaje ficticio confundiendo los roles e ignorando la realidad. El abrupto conocimiento de lo verídico rompe ese mundo maravilloso, genera complicaciones en los sentimientos y pensamientos de los personajes y el juego debe terminar.

Sin embargo, en la escritura ficcional resulta necesario que el juego continúe más allá del enunciado y adquiera protagonismo en la instancia de la recepción, ya que desde ese espacio comienzan a tejerse las deducciones, a llenarse los silencios y a conjugar posibles respuestas de todo lo que no se dice pero se sugiere alegóricamente.

El ejemplo más preciso de lo que mencionamos en párrafos precedentes es *Rayuela* (1963), una novela lúdica, la cual más que novela es considerada “una antinovela” o “novela laberinto” o “asimétrica” por su original construcción, por la característica singular de su estructura y por las formas alternativas y lúdicas que propone para leerla. Ya desde el título, el sujeto que diseña la intrincada trama rompe con las convenciones literarias y se propone jugar con la subjetividad de la recepción, con el lenguaje, con las formas, los estilos, los límites, las fronteras genéricas y los múltiples finales, de manera que el lector establece un pacto ficcional en el cual sabe de antemano que se encuentra en presencia de un juego complejo de forma cortazariana.

En la sinuosa trama novelesca no solo se reflexiona sobre los distintos actores sociales y su mundo psicológico, interior y exterior, también está presente lo metaficcional, pues las teorizaciones acerca de la escritura ficcional y de la lectura como proceso interactivo y transaccional se vinculan estrechamente con la vida de los personajes y con la construcción de la novela misma. Teoría y praxis se conjugan mutua y simultáneamente.

La fragmentariedad a la que hace referencia el sujeto discursivo se ejemplifica en la construcción troquelada y lúdica de la novela con todos los elementos que la constituyen: espacios, tiempos, personajes

desdoblados, situaciones e historias escindidas y diseminadas en múltiples senderos del tapiz, y proyectadas en sucesivas producciones.

Porque *Rayuela* constituye un comienzo que anticipa lo que vendrá, tanto en las escrituras posteriores propias del autor como así también en las producciones de otros escritores. Si por un lado condensa teoría y práctica, por otro propone un estratégico plan teórico especular que se proyecta hacia otros textos, como por ejemplo hacia la novela *62/Modelo para armar*, publicada años más tarde, como una realización, una praxis ficcional de la novela esbozada por Morelli, el personaje más importante de *Rayuela*, a quien podemos considerar el alter ego de Cortázar.

Observamos, entonces, que Cortázar sigue la estrategia de Borges, planteada ficcionalmente en el cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1954), en cuya trama se reflexiona en torno a la literatura y sobre las posibles formas de construcción literaria, y ambos emplean permanentemente en sus producciones lo metaficcional para teorizar y ejemplificar a cerca del quehacer literario y lectorario.

Estas reflexiones y teorizaciones en torno a nuevas y variadas formas de construir textos literarios y de actualizarlos mediante una actitud comprometida y copartícipe de lectores activos y competentes abrieron un abanico de posibilidades escriturarias en las ficciones venideras, con escritores que apostaron a la relectura de estos precursores para establecer genealogías que hicieran emerger relaciones de parentesco, de diferencias y discontinuidades; asimismo, apelaron a la reescritura permanente a fin de revelar una evidente relación dialógica con textos precedentes que actuaran como intertextos, metatextos y genotextos. Pues, quien lee una reescritura también lee las propias lecturas del poeta.

Un ejemplo de lo expresado es la narrativa de Ricardo Piglia, un escritor quien se caracteriza por presentar en sus diversas ficciones un estratégico juego de hibridaciones genéricas y discursivas.

En el interior de las tramas, como un palimpsesto en el que percibimos restos de escrituras previas, reconocemos tanto relaciones interdiscursivas, transdiscursivas y transdisciplinarias de obras literarias que forman parte de la cultura argentina y foránea, como así también podemos delinear recorridos históricos, culturales y propuestas estéticas generadas por la incesante utilización de textos y discursos referenciales.

Sin lugar a dudas, existe en Piglia una clara intención de construir un espacio ficcional complejo, lúdico, laberíntico, con historias que proliferan y se expanden en correlación con las reflexiones y metareflexiones que leemos en sus ensayos y teorizaciones sobre la poética de la lectura y de la escritura.

En *Prisión perpetua* (1988) el sujeto discursivo narra la experiencia significativa que le provoca estar frente a novelas interminables, que parecen no tener fin. Novelas carcelarias, enigmáticas, con pensamientos circulares las cuales, al tiempo que atrapan y aíslan al escritor, generan en los lectores un campo de fuerzas psíquico que atrae y devora todo lo que encuentra.

En *Formas breves* (1999), el sujeto presenta notas sobre el arte de escribir novelas en las cuales “la antinovela cortazariana”, netamente vanguardista, caracterizada por la transgresión y el trastocamiento de las normas y de los modelos puesto que se permite ensayar todas las variantes y todos los desvíos, será un modelo, una idea fija que se repetirá como juego de espejos en *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1990), *Blanco nocturno* (2010) y en *El camino de Ida*.

En esta última novela, publicada en el 2013, Piglia continúa su línea de trabajo, como un “work in progress” para presentar una ficción que experimenta, una y otra vez, nuevas formas de escritura en cuyos caminos sinuosos las tramas se bifurcan, se alejan, se diseminan en el tiempo y en el espacio y por momentos se entrecruzan.

De esta manera, en medio de esa encrucijada de historias que conforman el frondoso bosque narrativo, las fronteras ficcionales se diluyen para dar paso a una multiplicidad de géneros, estilos y registros que

convocan la lectura de una travesía escrituraria hecha de fragmentos, anécdotas, reflexiones y reelaboraciones.

Ya desde el título, *El camino de Ida*, el lector se encuentra con la paradoja de lo que puede ser o no ser, ya que el mismo, por su carácter polisémico, presenta una amplia gama de significaciones:

1. En una primera instancia nos permitimos abordar la novela, desde una lectura apriorística, como el camino de ida del escritor, el cual después de más de cuarenta años de producción literaria y no literaria y un incesante trabajo como lector, crítico, escritor, ensayista, historiador y traductor, la escritura de Piglia puede entenderse como un camino de regreso donde la mirada vuelve sobre lo ya escrito para conjugar en el nuevo espacio escriturario, ficciones propias y ajenas y proponer sus reinenciones e hibridaciones. En esa idea de tramas circulares y su eterno retorno a las que hace referencia constantemente Piglia están presentes las reescrituras y reinenciones.
2. Por otra parte, si tomamos la idea del viaje como historia central, entendemos a la novela como el camino de ida en donde el personaje principal, Emilio Renzi, alter ego ficcional de Piglia, narra una experiencia personal basada en un período de tiempo en el que tuvo que viajar a los Estados Unidos para dictar un seminario sobre W. H. Hudson en la universidad de New Jersey.

En medio de dicha narración autobiográfica emerge otra historia, una biografía titulada *El camino de Ida*, para hacer referencia explícita a la vida de Ida Brown, una profesora en letras norteamericana, directora de unos de los departamentos de la universidad quien sufrirá posteriormente un accidente y una muerte inesperada y en consecuencia enigmática.

Paralelamente el sujeto establece una comparación con la vida o el camino de Ida en Estados Unidos y el de Ida, su madre en Argentina.

Por lo tanto, como ya nos tienen acostumbradas las ficciones piglianas, el sujeto discursivo juega con los planos semánticos y paradigmáticos, alterna historias, propone nuevos géneros que se funden y confunden, pues lo que sería en un comienzo un testimonio de la experiencia en el extranjero se transforma en una pseudoautobiografía cuya cronología se fragmenta, se descronologiza para dar paso a la biografía del personaje Ida que a su vez fluctúa entre la ficción dentro de la ficción, es decir, entre la trama de la novela con sus múltiples ramificaciones y otras tramas novelescas que se incorporan unas dentro de otras como cajas chinas, o se expanden y se diseminan como ventanas que se abren a otros espacios, otras escenas y otros mundos. Nos referimos a las novelas de Hudson, escritas en el siglo XIX en Argentina y a las novelas de J. Conrad en Inglaterra, entre otras.

Al mejor estilo borgeano, el lector se encuentra en un jardín con múltiples senderos que se bifurcan, o como lo expresaría Umberto Eco, el lector se ve obligado a transitar por un bosque narrativo y elegir en todo momento qué recorrido trazar, en qué árbol detenerse para realizar las anticipaciones, las inferencias y las conexiones sobre cada una de las historias. O bien, el lector puede invertir la mirada y sumergirse en la dialéctica o disyuntiva de tejer los hilos de las procedencias conservando y reconstruyendo el constante fluir de las dispersiones.

“Comprendí que lo que Ida estaba señalando: era una telaraña, una red, el hilo de Ariadna” (Piglia, 2013: 229). Descubrimos entonces que a partir de un hecho puntual, una experiencia en Norteamérica, el sujeto trabaja al máximo las infinitas variantes y ramificaciones, hace estallar al logos, al género y a las formas convencionales de narrar un acontecimiento en donde el sentido del límite, de las transformaciones y de los desplazamientos en todos sus ordenes forma parte de la poética pigliana.

Frente a esta discontinuidad imprecisa y laberíntica, reconocemos en Piglia una clara intención de diseñar una lógica de lectura; para ello utiliza el poder persuasivo de su inteligencia, el manejo sutil de las reformulaciones e invenciones con el objeto de guiar al lector, marcarle un recorrido y producir un efecto de veracidad. Sin embargo, a medida que avanzamos en sus lecturas, adhesiones y genealogías, comprendemos que no debemos tomar todo lo que dice fehacientemente, ya que forma parte del juego lecturario y escriturario que propone.

Con las mismas estrategias que caracterizan al género policial, Piglia diseña sus itinerarios y genealogías, en tanto se concibe, él mismo, como un detective que reconstruye los rastros perdidos de una filiación, en la que puede rastrear modos desviados e indirectos, diseñar trayectos literarios zigzagueantes, fragmentarios, acotados y hasta lúdicos, porque en cada texto y de acuerdo a las circunstancias de enunciación, realiza un uso personal de las diferentes tradiciones para los fines que su literatura le pide.

De tal manera, mezcla, falsifica, traduce, reinventa, combina registros en el texto, construye su propio sistema literario, armado también con formas heterodoxas e irreverentes, y hasta con géneros literarios marginados y poco frecuentados.

En las oposiciones estéticas, la escritura de Piglia encuentra las articulaciones, combina diferentes líneas y mezcla las jerarquías. A manera de juego táctico, se permite comparar, contrastar o atravesar las ficciones de Tolstoi, Wittgstein, Conrad, Chaucer, Henry James, Melville, Hemingway, Poe, Fitzgerald, Faulkner, Borges y Cortázar, y por supuesto el género policial. La lista puede llegar a ser interminable puesto que los itinerarios se trasladan, se reiteran, crean nuevos caminos que hacen posible distinguir un proyecto genealógico cambiante y discontinuo.

Si bien hay escritores recurrentes, que están siempre visibles en sus ficciones y constituyen referentes literarios que dan cuenta de las conexiones explícitas y sus homenajes, existen otros como James Joyce, con quien traza otras filiaciones y casi, de forma imperceptible, sin mencionarlos directamente, utiliza sus argumentos, sus temas; trastoca nombres y personajes y en concordancia con su lógica transgresiva y delictiva, crea pistas falsas, introduce citas apócrifas y reactiva la ficción paranoica que él mismo acuñó y difundió.

A medida que nos sumergimos en las laberínticas tramas, sentimos que nos remontamos a las peripecias de Odiseo. De esta forma, establecemos una estrecha conexión entre los itinerarios de Odiseo/Ulises, Mr. Bloom y Emilio Renzi (la antigua Grecia, Dublín, Nueva York).

En forma estratégica y deliberada, el sujeto se complace en reescribir y recontextualizar el mito, la historia, los personajes y el mismo género. Aquellos personajes errantes de ficciones anteriores sufren otra vuelta de tuerca, ya que Emilio vive la desventura de estar en otra tierra, sentirse inseguro y perdido en medio sentimientos, memorias, olvidos, situaciones conflictivas, investigaciones policiales, enigmas, y con una lengua que le es ajena y le provoca extrañeza, incertidumbre, miedos ante la posibilidad de equivocarse. Siente que la lengua lo traiciona y lo hace propenso a permanecer dubitativo.

En conclusión, la novela traza un mapa ficcional, fragmentado e incompleto que se va completando con la mirada invertida y comprometida del lector, quien a medida que va tejiendo las genealogías de sus notables precursores y uniendo los hilos sueltos de una tradición, también va reconstruyendo la novela con sus cruces y confluencias genéricas, los contrapuntos entre la oralidad y la escritura y las complejas relaciones entre la historia, la cultura y la literatura argentina y foránea.

La escritura de Ricardo Piglia demuestra que la impronta de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar sigue latente en las ficciones del nuevo milenio.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis (1954). *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en *Ficciones*. Argentina: La Nación.
- Cortázar, Julio (1956). *Final del juego*. Argentina: Biblioteca de bolsillo.
- Cortázar, Julio (1960). *Continuidad de los parques*. *Ceremonias*. Argentina: Biblioteca de bolsillo.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Argentina: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1968). *62/Modelo para armar*. Argentina: Sudamericana.
- Eco, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Argentina: Anagrama.