

PSICOLOGIA E IDENTIDAD NARATIVA

DIEGO ALEJANDRO GIRALDO GONZALEZ

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

ENVIGADO

2012

PSICOLOGIA E IDENTIDAD NARATIVA

Trabajo de grado para optar al título de psicólogo

DIEGO ALEJANDRO GIRALDO GONZALEZ

ASESOR: Ricardo Moreno

Psicólogo. Magíster en Investigación Psicoanalítica U de A

INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA DE ENVIGADO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

ENVIGADO

2012

CONTENIDO

GLOSARIO	4
RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN.....	11
1. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	13
1.1 OBJETIVOS	13
1.2 JUSTIFICACIÓN	14
1.3 DISEÑO METODOLÓGICO	16
1.4 PRESUPUESTO	21
1.5 CRONOGRAMA.....	24
2. MARCO DE REFERENCIA.....	26
2.1 ANTECEDENTES	26
2.2 MARCO TEÓRICO.....	32
2.2.1 <i>PSICOLOGIA E IDENTIDAD NARRATIVA.</i>	32
3. DESARROLLO DEL TRABAJO	54
3.1 INTRODUCCIÓN: LUCIDEZ, DUELO Y BÚSQUEDA DE INTUICIÓN E INTELECTUALIDAD	54
3.2 DE LA EXPERIENCIA INMEDIATA A LA NARRACIÓN EXPLICATIVA.....	71
3.3 IDENTIDAD NARRATIVA E IDENTIDAD DEL PERSONAJE	88
3.3.4 <i>CONCORDANCIA DISCORDANTE Y CONTINUIDAD DISCONTINUIDAD.</i>	96
CONCLUSIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	112

GLOSARIO

Fenomenología hermenéutica: El proceso de interpretación parte de la lectura de un texto, posteriormente se configura un encuentro como actividad análoga a la lectura de la “metáfora viva”, es decir, la capacidad creativa del lector de figurarse el mundo que le plantea el texto, siendo este el punto de partida para un puente hermenéutico entre individuo y comunidad. Finalmente tenemos la refiguración del mundo real del lector fuera del texto del relato (Ricoeur, 1996).

Literatura clásica: La literatura clásica comparece en el marco de la tradición cultural y sus determinados relatos, que a su vez ostentan ser recepcionados en la medida que buscan que la identidad de un pueblo perviva. Es el caso de la llamada literatura clásica -griega y latina– que es designada así por meros efectos denominativos. Así pues, y en este orden, en un sentido estricto la literatura propiamente dicha se inaugura en la modernidad. Tenemos que todos los poemas, narraciones y tragedias, son construcciones narrativas que versan enmarcados en el plano de lo cultural y de la identidad de un pueblo. Las narraciones griegas constituyen una identidad cultural, y resulta evidente el desconocimiento de los griegos de una acepción y rótulo que solo aparecería en los albores de la modernidad. La narrativa clásica se erige reglada gramaticalmente en un lenguaje enmarcado en sus propios límites, con el objetivo claro de permanecer, reconocer, dejar huella, apropiarse y repetir. Todo ello es la búsqueda de lo que se denomina literatura clásica (Foucault, 1996).

Lenguaje: Por lenguaje entendemos el conjunto de signos y la potencialidad misma del hombre para comunicarse (Foucault, 1996).

Obra: Por obra comprendemos una suerte de retención e inmovilización de significados (Foucault, 1996).

Literatura moderna y literatura clásica: La literatura –en su acepción estricta- se fragua en los albores de la modernidad (S. XVII). La literatura moderna no encuentra un punto de anclaje, ni unas formas estables. Su búsqueda es inconclusa e inacabada, efectivamente busca encontrar algo oculto en cada libro, y unas maneras de reinventarse; que en última instancia, se tropieza con la no literatura, en la medida en que encuentra algo que la desborda y que precisamente no alcanza. En este tramo, es sumamente necesario señalar la tajante divergencia que existe entre las obras modernas y las obras clásicas: las segundas, en su acto de realización, buscan conservar y cuidar la identidad de un pueblo, ellas, al contrario de las primeras, no intentan develar asuntos ocultos como tampoco aperturas para reinventar, en una tentativa existencial del escritor por medio de un proceso creador. (Foucault, 1996).

Sameness-Selfhood: Al respecto, la identidad del personaje es una compleja gama de relaciones entre un sentido de permanencia en el tiempo y un conjunto de patrones emocionales establecidos (sameness), así como un sentido de continuidad personal que halla su soporte en una estructura narrativa y en el tramado de los acontecimientos (selfhood). Esta dinámica de relaciones dialécticas es la que determina en última instancia la identidad del personaje (Arciero, 2004).

Continuidad-discontinuidad: La discontinuidad tiene lugar en la imposibilidad de la integración coherente de un acontecimiento que produce una ruptura drástica del sentido de continuidad, en otras palabras, la identidad narrativa sufre una disgregación en su estructura misma, por la imposibilidad de articular en un engranaje coherente la aparición de un acontecimiento (inesperado y sorpresivo) emocionalmente discordante en relación con la identidad narrativa construida hasta el momento. De esta manera, podemos ver cómo en la teoría posracionalista también existe una función narrativa y una configuración de la trama y de los acontecimientos que se edifican en un relato. Una necesidad de narrar los acontecimientos y una estructura de significados que buscan un sentido de permanencia, cohesión y coherencia en el devenir histórico. Es decir, una identidad que se entreteje a partir de significados particulares que el sujeto auto-organiza de acuerdo a la forma genuina en que percibe la realidad. Dicha forma particular de experimentar la realidad en la plataforma de la inmediatez, bajo la recurrencia de los patrones emotivos estabilizados que brindan un sentido de permanencia en el tiempo, y la variedad de situaciones emotivamente significativas que perturban el sentido de continuidad personal, son en definitiva el caldero de relaciones dialécticas que forjan la identidad narrativa del personaje y/o sujeto. Tal disposición explicativa significa que el sujeto debe poder integrar aquellas emociones perturbadoras en una unidad coherente, de lo contrario el sí mismo daría lugar a incongruencias en la construcción de su identidad narrativa, una identidad que precisa de la articulación de los eventos emotivamente perturbadores en un relato, relato que a su vez se estructura mediante la dialéctica interna mediatizada por el lenguaje. Así pues, la cohesión coherente es un principio unificador de la estructura en la continuidad misma de la historia del sujeto. (Arciero, 2004).

Concordancia -discordancia: La *concordancia* alude a un principio de orden con rasgos de completud, totalidad y extensión. Y la *discordancia* es el carácter contingente y de peripecia que se sucede en la configuración de la trama, es decir, todos los sucesos inesperados que de una u otra forma cambian el rumbo de la trama. Es así como en la configuración de la trama se ve constantemente amenazada la identidad del relato (Ricoeur, 1996).

Identidad narrativa/personaje: La identidad narrativa es, por así decirlo, la confluencia y conjunto de relaciones congruentes y dialécticas de las instancias *ipseidad* (*selfhood*) y *mismidad* (*sameness*). Las relaciones que guardan estas dos instancias

Por identidad podemos entender la unidad narrativa de las experiencias durante el transcurso de una vida, una suerte de mediación simbólica que permite el relato de sí mismo en un tramado de acontecimientos que se rige por principios de cohesión y coherencia, y a su vez permite que el relato del sí mismo sea una totalidad inteligible (Arciero, 2004).

Variaciones imaginativas: Alude al conjunto de posibilidades que explora el escritor en esa tentativa de hacer literatura, literatura que está al servicio de la creación de espacios que en su calidad de mundos posibles, puedan y permitan iluminar diferentes facetas de la realidad efectivamente dada (Ricoeur, 1996).

Si mismo: El sí mismo alude, según la perspectiva de Ricoeur (1996), a el significado de la palabra “idéntico”, y que asume en dos sentidos: el primero de ellos es “parecido” y el

segundo “propio”. Situados y significados así, encontramos que la acepción de lo “idéntico”, en sus dos sentidos, asila un problema evidente, esto es, la supuesta permanencia en el tiempo, lo que no está sujeto a cambios y modificaciones, lo cual resulta inconcebible. El sí mismo es un rudimento que implica mantener una continuidad que precisa salvaguardar la historia personal en una estructura narrativa que permita la refiguración de una identidad. Es decir, siempre nos encontramos elaborando una trama narrativa, reordenándola y resignificándola, para sostener el sentido de sí mismo en una identidad narrativa (Arciero, 2004).

Hermenéutica de la sospecha: Más precisamente, surge la pregunta por las posibilidades de que, mediante la figuración, se dé un veraz descubrimiento de uno mismo, y no una suerte de ocultamiento que pueda considerarse desconocimiento e ilusión (*hermenéutica de la sospecha*). ¿De qué manera podemos evitar que la dinámica de identificaciones que se da lugar en el la moldura del relato, la identidad narrativa y la del personaje, no desemboque en representaciones falaces que surtan un efecto de distanciadores con la identidad de uno mismo? (Ricoeur, 1996).

Hermenéutica de la recolección: Dentro de las relaciones simbólicas que implica el relato existe una fuerza necesariamente transformadora. Al respecto, no se puede esperar del arte narrativo un ámbito distante que no surta efectos transformadores en el sujeto real (Ricoeur, 1996).

Mediaciones simbólicas: El sí mismo logra refigurarse por razón de las mediaciones simbólicas que permite el relato. Logra conocerse no desde la inmediatez, sino desde una

perspectiva indirecta que privilegia, sobre todo, las mediaciones simbólicas. (Ricoeur, 1996).

RESUMEN

El presente recorrido monográfico establece una articulación del andamiaje conceptual de la teoría narrativa de Paul Ricoeur y el enfoque hermenéutico de Giampiero Arciero. Ahora bien, de la confluencia conceptual que allí surge, y la pertinencia y relación de una categoría conceptual y otra, se orienta todo el abordaje del cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971) enmarcados en el horizonte metodológico de la fenomenología hermenéutica, discurso planteado también por el autor Paul Ricoeur. Dichas categorías conceptuales a abordar, en el marco de un conjunto de relaciones de pertinencia y confluencia conceptual son; *sameness*, *selfhood*, *identidad narrativa/personaje*, *continuidad-discontinuidad* y *concordancia- discordante*. La presente disertación monográfica puso en evidencia la importancia de la esfera literaria para la psicología, ya que como el mismo autor Paul Ricoeur lo menciona, la literatura dentro del marco de todas *variaciones imaginativas* que plantea, son una suerte de investigaciones del alma. Entendida así, se dilucida como una herramienta de conocimiento e investigación privilegiada para la psicología.

Palabras clave: *sameness*, *selfhood*, *identidad narrativa/personaje*, *continuidad-discontinuidad*, *concordancia- discordante*, *variaciones imaginativas*, *fenomenología hermenéutica*.

ABSTRACT

This monograph provides a joint tour of the conceptual scaffolding of narrative theory of Paul Ricoeur and the rational pursuit theory, more specifically, Giampiero Arciero approaches. However, the conceptual confluence there arises, and the relevance and relationship of a conceptual category and another approach is oriented around the story of the Tracker (Cortázar, 1971) framed on the horizon methodology of hermeneutic phenomenology, discourse also raised by author Paul Ricoeur. These conceptual categories to address as part of a set of relations are conceptual relevance and confluence; sameness, selfhood, identity, narrative / character, continuity-discontinuity and alignment-jarring. All of this research effort, aims to show the importance of the literary field for psychology, because as the author mentions Paul Ricoeur, literature within the framework of all imaginative variations arising are a lot of research of the soul. Thus understood, has been elucidated as a tool of privileged knowledge and research psychology.

Keywords: sameness, selfhood, identity, narrative / character, continuity-discontinuity, matching-jarring, imaginative variations, hermeneutic phenomenology.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un esfuerzo aproximativo a la literatura, y a lo que se puede evidenciar a partir de ella, es decir, intenta mostrar cómo, a partir de una obra literaria, podemos vislumbrar los recintos, perímetros y lugares más fortuitos del alma de un escritor. La trascendencia e importancia de una obra literaria radica en la emergencia de condiciones contextuales de diferente orden, tales como son las históricas, socio-económicas, culturales, políticas, ideológicas, estéticas, morales, en definitiva se develan los cambios y condiciones más subrepticias de la naturaleza humana. Por las razones anteriores se plantea la literatura como un espacio importante para la psicología, un espacio en el cual se pueden hacer aproximaciones y precisiones relativas a la “naturaleza humana”. En este proyecto se ha elegido el autor Julio Cortázar junto con su cuento *el perseguidor* (1971), el cual tiene una relevancia abrumadora, ya que es evidencia y confluencia de infinitos aspectos propios de la figura de occidente y el papel que ocupa el hombre moderno allí. En este orden de ideas, el psiquismo humano y su particular búsqueda de identidad, se configuran en la esfera de la identidad narrativa que da lugar a procesos de identificación, además de confrontar, resignificar, redescubrir entre otras. Por estas razones la literatura es, sin lugar a dudas, un camino privilegiado a indagar.

Ahora bien, Aproximarse a la novela moderna resulta un asunto complejo en la medida en que en la narrativa moderna convergen un conjunto de cambios y elementos en una

compleja combinatoria que dista abismalmente del modelo de novela clásico y sus formas narrativas. Así pues, rastrear las categorías conceptuales propuestas por el filósofo francés, Paul Ricoeur (1996), y establecer y evidenciar el conjunto de relaciones que guarda con el discurso de Giampiero Arciero (2004), andamiajes conceptuales que guardan relaciones diametrales, es la tarea y tentativa de investigación que el presente trabajo monográfico enmarca. Tales categorías son: *sameness*, *selfhood*, *identidad narrativa*, *concordancia discordante* y *continuidad discontinuidad*. La pesquisa de estas categorías conceptuales no es un asunto que comparezca azarosamente, sino que requiere indagar de manera cauta y prudente dilucidando elementos y estableciendo relaciones de la obra y las categorías aplicadas. *El perseguidor* (Cortázar, 1971) es el cuento sobre el cual se establecieron las siguientes reflexiones que constituyen una tentativa de acercamiento a uno de los autores hispanoamericanos más significativos de la literatura moderna.

1. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

1.1 OBJETIVOS

1.1.1. Objetivo General:

Rastrear las categorías conceptuales de confluencia en la esfera de la identidad narrativa, entre la teoría de la fenomenología hermenéutica Paul Ricoeur y el enfoque hermenéutico construccionista de Giampiero Arciero, en el cuento *El perseguidor* (1971) del escritor Julio Cortázar.

1.1.2 Objetivos específicos:

- Rastrear e identificar la categoría de *sameness* en el cuento El perseguidor de Julio Cortázar.
- Rastrear e identificar la categoría de *selfhood* en el cuento El perseguidor de Julio Cortázar.
- Rastrear la categoría de *identidad del personaje* (identidad narrativa) en el cuento El perseguidor de Julio Cortázar.
- Rastrear e identificar la categoría *concordancia-discordante* (Ricoeur), también llamada *continuidad-discontinuidad* (Arciero) en el cuento El perseguidor de Julio Cortázar.

1.2 JUSTIFICACIÒN

Siendo coherentes con el planteamiento del programa de Psicología de la IUE, es evidente la tentativa y la apuesta por una línea estética que indaga diferentes esferas del arte como el cine, la pintura y la literatura –principalmente- estableciendo significados y relaciones íntimas con la psicología, no desde una perspectiva patologizante sino, más bien, desde una mirada que profundiza y ahonda en esferas que comporta la condición humana por medio de las fidedignas reproducciones del alma humana que se dan lugar en el arte. Ahora bien, este trabajo es producto de un esfuerzo aproximativo a la literatura, que se viene dando en un marco de continuidad, desde cursos tales como Psicología del arte, Estéticas expandidas y Psiquismo creador. En este orden de ideas, la propuesta presente, no es un producto aislado e inconexo del programa de psicología, sino un desarrollo continuo y articulado. En estos cursos de la línea de Estética, se han rastreado autores sumamente importantes que han permitido construir esta tentativa de carácter monográfico, que pretende aplicar categorías conceptuales específicas en la esfera literaria pudiendo establecer relaciones claras con la psicología. Ahora bien, planteada la literatura como un vehículo privilegiado que nos permite pensarnos a nosotros mismos por medio de un conjunto de mediaciones simbólicas, y no desde la inmediatez (Ricoeur, 1996), se observa una notable pertinencia del asunto literario en la psicología, en la medida en que el personaje de la novela contemporánea ilustra prolijamente procesos, en el soporte de la

narrativa, de observación e introspección de lo psíquico, lo que Paul Ricoeur (1996) denomina investigaciones del alma.

El ejercicio de las variaciones imaginativas mencionado anteriormente contribuye al enriquecimiento de nuestro repertorio de predicados síquicos: ¿no hemos aprendido de los recovecos de la envidia, los ardides del odio y las modulaciones del deseo en los personajes surgidos de la creación poética, que no importa que sean designados en primera o tercera persona? El thesaurus de lo síquico es fruto, en gran medida, de las investigaciones del alma que han llevado a cabo quienes elaboran tramas e inventan personajes (Ricoeur, 1996, p. 224).

Es esta pues, en alguna medida la tesis propuesta por el autor Paul Ricoeur, o más específicamente, la que aquí se pretende poner de relieve. En este orden de ideas, le concedemos un lugar privilegiado al autor literario en su *mimesis* de las acciones efectivas de los hombres, y las incursiones orientadas por las *variaciones imaginativas* que permiten indagar el alma y sus modulaciones más profundas. Parafraseando a Paul Ricoeur (1996), la literatura es un vehículo que nos permite conocer o acceder a una identificación o desciframiento del yo a través de un conjunto de mediaciones simbólicas.

1.3 DISEÑO METODOLÓGICO

La propuesta metodológica en la cual está enmarcada la presente tentativa de investigación monográfica, es una alternativa de investigación cualitativa que delinea los contornos de una ruta metodológica. Dicha forma de proceder en el hacer metodológico, es la fenomenología hermenéutica, una perspectiva que no se agota en la esfera filosófica sino que toma formas concretas en el análisis cualitativo permitiendo y dando lugar a la comprensión de una realidad social bajo la metáfora de un texto. Ahora bien, tal interpretación parte de la realidad entendida como un texto susceptible de múltiples lecturas. Este proceso hermenéutico, tal y como se viene definiendo, es una perspectiva desarrollada principalmente por el filósofo Paul Ricoeur (Sandoval, 2002). La hermenéutica es, más específicamente, “la teoría de las reglas que gobiernan una exégesis, es decir, una interpretación de un texto particular o colección de signos susceptible de ser considerada como un texto” (Sandoval, 2002, p.67).

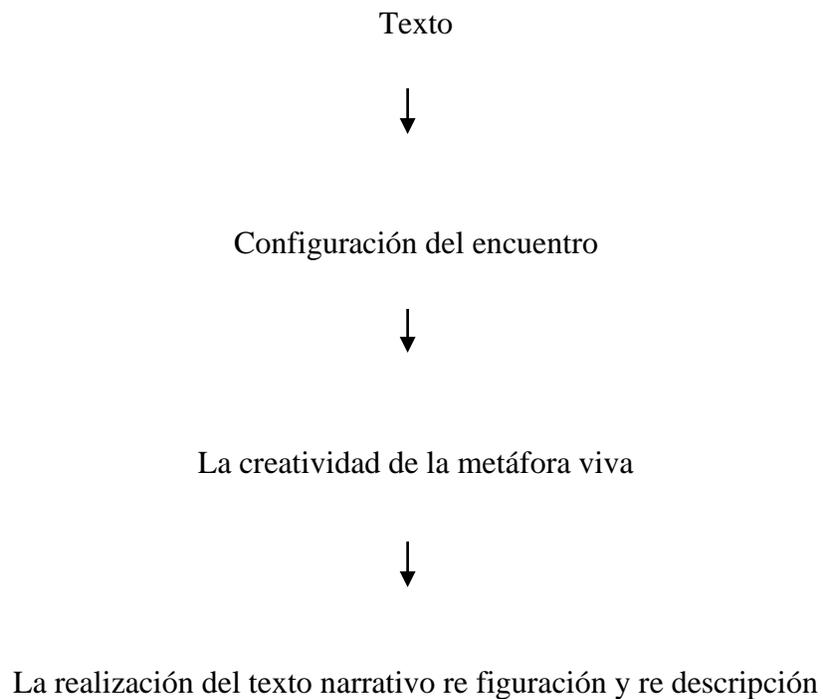
En esta instancia, aparece un concepto básico y crucial, el “circulo hermenéutico”, acepción que alude a un proceso dinámico y de movimiento entre la forma de ser intérprete y el ser revelado por el texto. Es preciso señalar que toda tentativa interpretativa que parte de la hermenéutica, se despliega de un principio básico de interpretación que aparece en una de dos formas principalmente, la primera, una interpretación literal del texto, y la segunda, una interpretación que surge a partir de la reconstrucción del mundo

que el texto plantea. Paul Ricoeur (Mella, 1998) considera que la hermenéutica es una perspectiva que nos permite trascender los horizontes de la estructura del texto, para refigurar el mundo que allí descansa, en otras palabras, la hermenéutica es la teoría que reglamenta esta transición. Una dinámica imprescindible en el sistema interpretativo del análisis hermenéutico, es la dialéctica que permite una comprensión que va desde las partes a la totalidad y viceversa, una condición dinámica y de movimiento dialectico sin la cual es imposible alcanzar la inteligibilidad y entendimiento pleno del mundo del texto.

Así pues, la hermenéutica alude a un objeto de doble carácter, por una parte se encuentra la estructura misma de la obra, es decir, composición, género y estilo. Por otra parte, se encuentra el mundo al cual hace referencia la obra, tales esferas precisan distinción y claridad óptica en la mirada del intérprete, quien debe desentrañar campos semánticos implícitos y explícitos al interior de la obra, y que son los que posibilitan la referencia y refiguración del mundo que descansa en el texto. Adentrándonos en el horizonte hermenéutico que propone Paul Ricoeur (Valdés, 2000), y entendiendo la hermenéutica como una disciplina del entendimiento, que reglamenta las relaciones de construcción al interior de la estructura de un texto, su mundo planteado y el lector, observamos que Ricoeur (1996), plantea toda una teoría de la narrativa y su estructura, unas categorías de análisis que permiten elucidar todo un conjunto de rasgos de la narración, que permiten la comprensión, tanto de las reglas de configuración, construcción y estructura, como lo que refiere y refigura el mundo del texto. En este orden de ideas, el horizonte metodológico es la hermenéutica planteada por Ricoeur (1996), y el sistema interpretativo que propone para el desglosamiento de la estructura narrativa por medio de categorías de análisis.

Hablar de la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur (Valdés, 2000), y de lo que se concibe como una ontología del texto misma, implica considerar aportes de gran envergadura en la teoría literaria. El campo de la acción, el texto y la historia son esferas que Paul Ricoeur (Valdés, 2000) ha desarrollado ampliamente, y el fundamento constitutivo de esta teoría literaria es la interpretación que alude a una dialéctica de explicación y comprensión. Es decir, la base de la interpretación en la fenomenología hermenéutica es una alternancia entre comprensión y explicación, donde explicar más es comprender mejor. Ahora bien, en los términos planteados por Ricoeur (Valdés, 2000), el texto no puede entenderse como una sucesión lineal de frases simplemente, sino como un proceso acumulativo con una estructura específica y explicitada diferente a la de la frase. Es evidente que el autor posee unas intenciones a la hora de elaborar el texto, no obstante, estas intenciones no constituyen una norma de interpretación válida o criterio de partida para el proceso interpretativo, pues este se da y se establece en la convergencia del enunciado y receptor. Finalmente, el texto es todo aquello susceptible de provocar una re descripción y re figuración del mundo en el lector, en un acuerdo implícito —entre el lector y el texto— que ubica al texto en un tiempo y espacio. En este orden de ideas, el texto es campo de contienda entre la escritura del autor y el lector.

En consonancia con lo anterior, el proceso de interpretación parte de la lectura de un texto, posteriormente se configura un encuentro como actividad análoga a la lectura de la “metáfora viva”, es decir, la capacidad creativa del lector de figurarse el mundo que le plantea el texto, siendo este el punto de partida para un puente hermenéutico entre individuo y comunidad. Finalmente tenemos la re figuración del mundo real del lector fuera del texto del relato.



En el campo de la acción, surge una dialéctica entre el mundo del lector y mundo del texto, tal proceso proyecta la posibilidad de comprensión de sí mismo y del mundo. A este aspecto se le denomina re figuración.

La hermenéutica de Ricoeur (Agís, 2000) parte de la configuración del texto para reconstruirse en la acción de la re figuración del lector. El principio básico, como ya se ha nombrado, es la relación dialéctica entre explicación y comprensión. Esta relación dialéctica supone un elemento crucial en el proceso, y es que para poder compartir el

lenguaje de la experiencia estética abordada, este debe ser transformado a un lenguaje común, es decir, tiene que pasar de la subjetividad creativa a la subjetividad comunicativa. En otras palabras, el comprender y explicar no son esferas que se encuentran en la misma estancia del lenguaje, sino que pasar de la una a la otra implica una transformación del mismo.

A grandes rasgos, el paradigma hermenéutico de Ricoeur (Valdés, 2000) está constituido por los siguientes pasos: primero, una prefiguración que alude a la relación de historicidad del texto y del lector; el segundo paso es la configuración, donde emerge y tiene lugar la energía creativa que logra una tensión de descubrimiento y, finalmente, la reflexión, como la tercera operación y principio básico de la refiguración, que asila en su interior la dialéctica de la explicación y comprensión. Este proceso dialéctico posibilita una conclusión de la experiencia estética de la lectura del texto, y no del texto literario en sí.

Para concluir estas consideraciones y explicitaciones de la fenomenología hermenéutica de Ricoeur (Agís, 2000), es preciso señalar de nuevo que es un proceso interpretativo que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, y desarrollar las estancias de significación implicadas en la significación literal. La hermenéutica busca en un texto develar la dinámica interna que antecede y preside la estructuración de la obra misma, busca también, la capacidad de la obra de proyectarse fuera de ella misma y dar lugar a un mundo en un proceso de refiguración. En este orden de ideas, la hermenéutica busca dos aspectos en un texto, por un lado la dinámica interna y por el otro la proyección externa. Si

tuviéramos que señalar el problema central de la hermenéutica, sin lugar a dudas lo es la metáfora, esta es el hilo conductor de una voluntad de sentido que invita pasar de lo lógico a lo ontológico, de lo unívoco a lo plurívoco, de la palabra a la frase y de esta a la obra finalmente. El símbolo es lo que en última instancia sustenta la existencia de la interpretación, la interpretación como conflicto creativo y generador de sentidos nuevos que posibilita la comprensión de uno mismo a través de la comprensión del otro.

1.4 PRESUPUESTO

PRESUPUESTO GLOBAL DEL TRABAJO DE GRADO				
RUBROS	FUENTES			TOTAL
	Estudiante	Institución – IUE	Externa	
Personal	Diego Alejandro Giraldo		x	
Material y suministro			x	50.000
Salidas de campo				
Bibliografía		X		200.000
Equipos: computador			x	1.200.000

Otros				
TOTAL				1.450.000

DESCRIPCIÓN DE LOS GASTOS DE PERSONAL

Nombre del Investigador	Función en el proyecto	Dedicación h/semana	Costo			Total
			Estudiante	Institución - IUE	Externa	
María Consuelo Calle	Asesoría metodológica.	2 horas		X		800.000
TOTAL						800.000

DESCRIPCIÓN DE MATERIAL Y SUMINISTRO

Descripción de tipo de Material y/o suministro	Costo			Total
	Estudiante	Institución - IUE	Externa	
Lapiceros, hojas, impresiones y copias.	X			20.000
TOTAL				20.000

DESCRIPCIÓN DE SALIDAS DE CAMPO

Descripción de las salidas	Costo			Total
	Estudiante	Institución - IUE	Externa	

TOTAL				
-------	--	--	--	--

DESCRIPCIÓN DE MATERIAL BIBLIOGRÁFICO				
Descripción de compra de material bibliográfico	Costo			Total
	Estudiante	Institución - IUE	Extern a	
TOTAL				

DESCRIPCIÓN DE EQUIPOS				
Descripción de compra de equipos	Costo			Total
	Estudiante	Institución - IUE	Extern a	
Computador portátil	X			1.200.000
TOTAL				1.200.000

DESCRIPCIÓN DE OTROS GASTOS FINANCIADOS				
Descripción de otros gastos	Costo			Total
	Estudiante	Institución - IUE	Extern a	
Medio de transporte publico	X			30.000
TOTAL				30.000

1.5 CRONOGRAMA

CRONOGRAMA				
TIEMPO	Mes	Mes	Mes III	Mes
ACTIVIDADES	I	II		IV
Formulación del planteamiento del problema	X			
Pesquisa de posible material bibliográfico	X			
Delimitación del foco de investigación		X		
Lectura de los insumos bibliográficos encontrados	X	X	X	
Elaboración de justificación, introducción, objetivos generales y específicos.			X	
Búsqueda y elaboración del marco referencial y antecedentes teóricos.			X	
Elaboración del marco teórico y todo el soporte				X

conceptual de la tentativa investigativa.				
Llenar los formatos requeridos para la presentación del anteproyecto de tesis ante la universidad.				X

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1 ANTECEDENTES

En la esfera de las investigaciones literarias, abundan trabajos, análisis, acercamientos, aproximaciones, consideraciones, y en fin, se discurre de manera amplia sobre un abanico de innumerables obras que comparecen en la historia de la literatura y de la humanidad, que a su vez constituyen un aporte y legado intelectual y cultural ineludible. Ahora bien, la obra de Julio Cortázar ha sido objeto de importantes análisis, tanto sus cuentos como novelas despliegan un conjunto de posibilidades interpretativas que de alguna manera, y con mayor o menor fortuna desde cada perspectiva, logran atisbar a las tentativas – literarias- cortazarianas y sus concepciones sobre el amor, la libertad, el arte, la locura, el humor, la ciudad entre otras. En este orden de ideas, observamos un autor de un valor inconmensurable para la literatura hispanoamericana y sus sociedades, un autor que logra llevar hasta las últimas consecuencias sus aspiraciones literarias dando lugar a cambios y rupturas, proponiendo un estilo literario muy preciso, y de una deliberada configuración del mismo, es decir, no es un asunto que se diera desprevenidamente sino el producto de una tentativa cuidadosa y premeditada que iría tomando forma en el continuo aparecer de sus obras.

A continuación se realiza un bosquejo de algunas investigaciones muy significativas que se asemejan a la propuesta y horizonte investigativo aquí planteado.

Ardila (2010), realizó una investigación enmarcada en el horizonte hermenéutico planteado por el autor Paúl Ricoeur, en el texto tiempo y narración, allí aparece esbozada exhaustiva y detenidamente su teoría de la narración, acepciones y categorías conceptuales que aluden a todo el asunto de la narración y los procesos de configuración que descansan al interior de la misma. Dichas categorías son *mimesis* —el proceso activo de imitar o representar- y *mythos* o configuración de la trama. La tesis subyacente en este proceso hermenéutico es la literatura que da lugar y ocupa una función de mediación entre un determinado autor y un lector, por tanto, alcanza su mayor grado de inteligibilidad en el acto de la lectura, es decir, en la intersección del mundo del texto y el mundo del lector.

Ahora bien, este horizonte hermenéutico y categorías conceptuales se aplicaron en el cuento “*Las babas del diablo*” de Julio Cortázar. El proceso que lleva a cabo esta investigación es un detenido recorrido por los pasajes del cuento aludiendo a los conceptos de *mythos*, es decir, la configuración de la trama, y *mimesis* como el arte de representar. Se hace un rastreo exhaustivo desde el horizonte hermenéutico de Ricoeur y se acomete la tarea específica de evidenciar las dos categorías conceptuales enunciadas, en otras palabras, se observa el deliberado proceso de construcción implícita en la creación artística y literaria. Ahora bien, permite reconocer todo el proceso y las reglas que descansan como trasfondo en la creación literaria misma y el proceso de lectura que le permite alcanzar un grado de inteligibilidad. El proceder que allí aparece para la llevar a cabo este propósito, es una lectura conjunta y a dos columnas de escritura, que por una parte y primera división explícita los conceptos hermenéuticos de Ricoeur, reflejándolos en un prolijo seguimiento de la estructura y narrativa del texto —Julio Cortázar- y en su segunda división, aparecen los fragmentos del cuento que a su vez permiten un mejor grado de intelección de los

conceptos de Ricoeur. El fundamento teórico para explicar y comprender el mundo del texto planteado por Cortázar en “Las babas del diablo”, son las conceptualizaciones de Ricoeur que permiten un abordaje hermenéutico del mismo.

Este ejercicio hermenéutico, plantea como piedra angular la interacción e intersección del mundo del texto y el mundo del lector, pone de manifiesto el orden pre establecido de las acciones en un mundo que sirve como trasfondo a la obra, bien sea para refutarla o confirmarla. También se hace evidente el hecho de la obra y/o creación artística que reclama un papel activo por parte del lector. Y finalmente, se alude a la ficción y la creación artística misma como un horizonte que amplía nuestro repertorio experiencial, y en esa medida, un camino para el conocimiento de nosotros mismos.

El autor Vanegas (2002), ejecutó un estudio exploratorio cualitativo que discurre acerca de los niveles de profundización experiencial en el autor Julio Cortázar como correlato a la escritura de la obra rayuela. El estudio cualitativo pretende establecer y precisar relaciones entre la profundización experiencia y el acto creativo, es decir, la literatura en un sentido y contexto más amplio. El andamiaje conceptual desde el cual se da apertura y se aborda el acto creativo es la escala experiencial de Gendlin, no obstante, este autor la erige y aplica en un contexto clínico, y la propuesta y/o tentativa del autor Cristian Vanegas, es determinar la pertinencia de la extrapolación de determinadas categorías de análisis de un contexto clínico a un contexto del acto creador y dimensión literaria. En última instancia se pretende aportar y enriquecer un enfoque humanista para el estudio de la profundización experiencial como correlato al acto creativo en la literatura. El objetivo específico y piedra angular de la investigación es describir la profundización experiencial

del autor Julio Cortázar, durante el periodo de creación de su obra Rayuela, poniendo a consideración las cartas enviadas por él mismo. Se uso un análisis de contenido con 7 categorías incluidas de la escala experiencial aplicadas a párrafos epistolares con mención implícita o explícita a la obra Rayuela.

Los resultados arrojados por aquella investigación que implicó la utilización de la categoría de análisis y herramienta teórica de la escala experiencial de Gendlin, que tiene como antecedente una aplicación en un horizonte clínico y contexto psicoterapéutico, y que se sugiere una extrapolación del mismo a nuevos contextos y aplicaciones, en este caso para el análisis de párrafos epistolares logrando dar cuenta de la profundización experiencial de Julio Cortázar como correlato a la escritura de Rayuela. En esta medida y según los resultados obtenidos, resulta aplicable dicha categoría como herramienta de análisis para describir la subjetividad de escritores como correlato al acto de creación en el ámbito literario.

Otro autor importante en el orden de las presentes investigaciones, es Chacana Arancibia Roberto (2006), quien realizó una pesquisa sobre la emancipación de la familia, rastreando los principios de lealtad, traición y sacrificio filial en los autores Franz Kafka y Julio Cortázar. Tal investigación constituye la tentativa de un análisis literario donde la temática esencial desde la cual se despliega el estudio son las relaciones e interacciones familiares establecidas por los personajes, y cuyo último objetivo según el investigador, es reforzar la cohesión familiar impidiendo la emancipación de los hijos. En este orden de ideas, esta es la hipótesis planteada, y desde la cual se emprende un análisis a la luz del enfoque

sistémico y la teoría psicoanalítica, que se precisa pertinente por su elaborado discurso respecto a la temática de las relaciones que subyacen al interior de la familia y todas sus implicancias. El rastreo de esta temática en Kafka, se acomete con las obras “La condena”, “La metamorfosis” y “El mundo urbano”.

Chacana, R. (2006) encontró lo siguiente:

En cada uno de esos estudios, se hace hincapié en el sentimiento de la lealtad familiar que caracteriza a los hijos kafkianos, y en los grandes (y ambivalentes) esfuerzos que deben hacer con tal de (no) emanciparse de sus familias y, al mismo tiempo, en las maniobras realizadas por los padres con el fin de impedir tal emancipación, transformando a los hijos en verdaderos “sirvientes”. (p. 13)

En la tentativa de identificar la cohesión familiar y la emancipación filial en la obra de Julio Cortázar, se presentan los estudios de un conjunto de cuentos y relatos y el abordaje de los principales planteamientos hechos por los exegetas acerca de las publicaciones del autor latinoamericano. Las conclusiones de este trabajo investigativo, advirtieron la presencia de un conflicto entre individuo y familia, un individuo que pugna por transponerse a las barreras familiares. No obstante, en Cortázar se evidencia un fuerte sentimiento filial y de lealtad familiar, que en última instancia terminan por renunciar a los ámbitos de emancipación vislumbrados e incluso conquistados, en primera instancia, a través de la imaginación (“El otro cielo”, “Final del juego” y “La señorita Cora”). En Franz Kafka por su parte, la figura de los hijos está sometida, en una doble y contradictoria demanda parental, que por una parte exige que la figura de los hijos tome la forma de un

jefe de hogar, y por otra, como sirvientes obedientes de sus padres. Este paradójico fenómeno, no tiene lugar en las narraciones cortazarianas, pues allí, los hijos tienen libre albedrío y la facultad de optar por su emancipación familiar, si verse acérrimamente coaccionados para acometer sus deseos emancipadores. La cohesión y el encierro familiar toman formas distintas en las narraciones de Cortázar y Kafka. En Kafka tienen una forma asfixiante e incluso de opresión, y en Cortázar prevalece un grado de libertad y elección, y una condición de los personajes que se sienten a gusto y optan por negarse a las tentativas de emancipación familiar. A grandes rasgos, se logra evidenciar que la teoría psicoanalítica no es el único cuerpo conceptual que permite analizar y versar sobre asuntos literarios. En segundo lugar, aparece el enfoque sistémico aquí utilizado, como una herramienta privilegiada para el análisis literario, y se precisa más incursión en el ámbito literario por autores de un enfoque sistémico, dado lo enriquecedor de su análisis en un relativamente inexplorado ámbito como la literatura. Finalmente se pone de relieve la temática de la emancipación filial y la cohesión familiar, esferas de una vital importancia para la psicología y la literatura. También resulta importante mencionar el trabajo hermenéutico que permite evidenciar aportes entre una y otra disciplina, la psicología y la literatura.

2.2 MARCO TEÓRICO.

2.2.1 PSICOLOGIA E IDENTIDAD NARRATIVA.

“El ser humano no tiene naturaleza, tiene historia” (Ortega, 1983). La frase anterior, enunciada por Ortega y Gasset, es bien conocida entre historiadores y sociólogos, puesto que denota y alude al carácter importantísimo de los acontecimientos históricos, más que a una conclusa y determinada naturaleza humana que impera indiscriminada e indiferentemente en todas las épocas. Considerando lo anterior, podríamos plantear la naturaleza humana como una esfera cambiante, fluctuante e indeterminada que toma y delinea sus más particulares contornos en unas determinadas circunstancias históricas que, en última instancia, son el trípode que facilita la configuración de las subjetividades que emergen en determinados periodos.

De una manera relativamente precisa y desde una perspectiva general, el objeto de estudio de la psicología es la naturaleza humana, no gratuitamente el término “psique” traduce alma, término que guarda una relación intrínseca con la naturaleza humana. Por ende, la psicología es una búsqueda de la naturaleza humana, una naturaleza que no está determinada ni dada de antemano, sino que más bien es cambiante y fluctuante, es decir, que toma diferentes formas de acuerdo a las condiciones que comporta un contexto histórico en todas sus dimensiones. Ahora bien, la multi-dimensionalidad de un contexto está configurada, entre otros aspectos, por lo cultural, ideológico, social,

político, económico, religioso y lo moral. Por las razones mencionadas anteriormente, cualquier búsqueda encaminada y orientada a precisar las características de la psique humana, debe tener en cuenta los acontecimientos y las condiciones históricas, en la medida en que estos aportan los insumos necesarios para allanar un terreno de lo humano por medio del estudio del ámbito cultural, ideológico, político, entre otros.

En esta instancia, es preciso recurrir a la historia como un elemento imprescindible e indisoluble de la psicología, también es necesario precisar cuáles son las estructuras directrices de la misma, y evidenciar confluencias y divergencias con la literatura, que es el ámbito por medio del cual la psicología podría emprender una pesquisa en el territorio de lo humano y su naturaleza cambiante.

Ahora bien, es innegable el hecho de que el elemento narrativo es ineludible en el quehacer histórico, sin duda es un pilar estructurador que permite dar forma a los contenidos específicos de un acontecer. En el siglo XIX fue preponderante la pretensión de la historia de convertirse y adherirse a los criterios irrefutables de la ciencia. Desde esta perspectiva, el acontecer histórico debía contarse de una manera objetiva, de una manera más precisa, es decir, que todo acontecer debía ser descrito como una sucesión de acciones planteadas cronológicamente, de manera que no permitiera ninguna apertura subjetiva, de significación y de apreciación por parte de quien narraba la historia. Es decir, una descripción exhaustiva que tenía como foco una época determinada y en la que no se permitía la remisión a otros períodos con el fin de resignificar los acontecimientos narrados.

Esto quiere decir que el papel del historiador debía ser el de narrar unos hechos sin recurrir a una mirada retrospectiva y de asociaciones, para evitar los significados establecidos por conexiones subjetivas.

Posteriormente, surgieron consideraciones sobre la historia que apreciaron discutible tal postura, puesto que la historia no podía ser un quehacer tan vacío, esto es, una mera descripción objetiva de los hechos que prescindiera del significado de las cosas. La historia está transversalizada por una estructura narrativa ineludible e inherente, una forma determinada de narrar los hechos íntimamente ligada por la apreciación de quien la escribe. El historiador posee una conciencia histórica que le permite remitirse y desplazarse por la línea del tiempo con el objetivo de establecer significados y relaciones.

Una vez planteado el hecho de que existe una estructura narrativa que se particulariza en la apreciación del historiador, se observa un distanciamiento de la historia y la ciencia (en su acepción clásica), y un notable acercamiento entre historia y literatura, ambas se soportan en el trípode de la estructura narrativa. Ahora bien, existen ciertas diferencias que es necesario precisar. Una de estas es que la historia a diferencia de la literatura debe sujetarse a los hechos tal y como sucedieron a partir de la pesquisa de la documentación y de los testimonios, es decir, está necesariamente anclada a lo real, mientras que la literatura, a pesar de poder remitirse a hechos reales, no está obligada a hacer una reproducción fidedigna de estos, pudiendo traer a colación el elemento de la ficción y posibilidades ilimitadas de la imaginación. En este orden de ideas, la literatura plantea una realidad entre

la ficción y lo real, una dimensión que permite explorar un conjunto de posibilidades existenciales del ser humano.

La historia está al servicio de la reconstrucción de los hechos lo más fiel posible, mientras que la literatura está al servicio de la creación de espacios que en su calidad de mundos posibles, puedan iluminar diferentes facetas de la realidad efectivamente dada. En este sentido, el quehacer de la historia y la literatura son complementarios y subrayan, cada uno desde su propia óptica, el arraigo de las acciones humanas en la temporalidad. Literatura e historia se reparten las funciones que en las sociedades pre-modernas le correspondían a los relatos míticos. Es decir que, por una parte, la historia narra y versa sobre los acontecimientos de un pueblo y establece procesos de identificación y recepción, por otra parte, la literatura puede discurrir sobre acontecimientos reales incorporando el elemento de la ficción, que le permite explorar un conjunto de posibilidades humanas y existenciales por la mediación simbólica de la literatura, que a su vez condesciende a conocer o acceder a una identificación o desciframiento del yo. Así pues, la historia y la literatura convergen en una estructura narrativa unificadora y creadora de espacios de significados en el entramado de los acontecimientos. La historia procura establecer significados, intenciones, acciones y hechos en la plataforma de un contexto que debe ser reconstruido lo más fidedignamente posible, no sin desconocer la perspectiva particular desde la cual se narra e interpreta en el quehacer histórico. Ahora bien, la literatura realiza una exploración de las pasiones humanas enmarcada en el tiempo narrativo y sus dimensiones. Ello planteado como punto de anclaje alrededor del cual gravitan elementos del orden de lo imaginativo, que a su vez dan lugar a la elaboración de espacios y

escenarios posibles que permiten recrear perfiles, dimensiones y sombras de las pasiones y existencia humana -o si se quiere decir una naturaleza humana que viene dada históricamente.

Es menester señalar nuevamente que la historia es la sucedánea de los relatos míticos en las sociedades premodernas. Ello vislumbra un poco las dimensiones de eminente importancia de las funciones del quehacer histórico en la narrativa de las sociedades. En consonancia con lo anterior, tenemos dos disciplinas que se erigen en el ámbito del conocimiento humano. Cada una, desde su postura, tiene unas funciones asignadas y convergencias innegables, -en el andamiaje que se construye y edifica- en la búsqueda de un cuerpo de significados en una narrativa unificadora. Así pues, mostrando la narrativa como un elemento necesario e imprescindible en las sociedades, un periplo del entendimiento en busca de significados y entendido finalmente como una exploración que ilumina la dimensión existencial e histórica de la condición humana, es preciso advertir que cualquier empresa que entrañe el asunto de lo humano no podrá pasar por inadvertida la creación literaria, la historia, el tiempo y la narración como elementos indisociables del mismo.

Ahora bien, ¿qué podemos considerar y qué es propiamente literatura? Es una pregunta que deviene necesariamente en la lógica de los elementos que presenta el presente discurso. La acepción de “literatura”, tal y como la conocemos en el mundo académico contemporáneo, no hizo su aparición por un azar de las circunstancias, ni mucho menos se

erigió sin un trípode que le soportase como concepto producto de unos procesos y significaciones concretas.

En esta instancia partiremos de la perspectiva de Foucault (1996), quien realiza unos aportes notables al respecto. Este desarrollo se emprenderá teniendo en cuenta tres categorías indispensables: lenguaje, obra y literatura. Por lenguaje entendemos el conjunto de signos y la potencialidad misma del hombre para comunicarse; por obra comprendemos una suerte de retención e inmovilización de significados, y por creación literaria en su acepción estricta, solo aparece en los albores de la modernidad S. XIX con Mallarmé. Observamos pues una triangulación de distinciones y relaciones entre obra, lenguaje y literatura. En este orden de ideas, cabe preguntarse: ¿qué son las llamadas obras de literatura clásica?, o ¿cuál es la designación que les corresponde?, o aun mejor, ¿qué les impide tener la acepción de literatura en el sentido estricto de la misma?

La literatura clásica comparece en el marco de la tradición cultural y sus determinados relatos, que a su vez ostentan ser recepcionados en la medida que buscan que la identidad de un pueblo perviva. Es el caso de la llamada literatura clásica -griega y latina- que es designada así por meros efectos denominativos. Así pues, y en este orden, en un sentido estricto la literatura propiamente dicha se inaugura en la modernidad. Tenemos que todos los poemas, narraciones y tragedias, son construcciones narrativas que versan enmarcados en el plano de lo cultural y de la identidad de un pueblo. Las narraciones griegas constituyen una identidad cultural, y resulta evidente el desconocimiento de los griegos de

una acepción y rótulo que solo aparecería en los albores de la modernidad. La narrativa clásica se erige reglada gramaticalmente en un lenguaje enmarcado en sus propios límites, con el objetivo claro de permanecer, reconocer, dejar huella, apropiarse y repetir. Todo ello es la búsqueda de lo que se denomina literatura clásica. En este orden expositivo de los argumentos, tenemos que la literatura clásica es un conjunto de obras fijadas por el lenguaje. La literatura clásica o, mejor dicho, las obras clásicas aparecen y toman fuerza por medio de la retórica y sus figuras, llevando el lenguaje a sus formas elocuentes y lucidez de significados.

Enunciado así, observamos que la literatura –en su acepción estricta- se fragua en los albores de la modernidad (S. XVII). En este hito del desarrollo, Foucault (1996) privilegia la aparición de Mallarme en la esfera literaria. Figura que irrumpe quebrantando órdenes gramaticales y dando lugar a una espacialización de la literatura, es decir, una nueva forma de hacer poesía. Foucault (1996) también menciona como agentes del ejercicio literario moderno a Marcel Proust, Kafka y Sade. La literatura, después de Mallarme, es una literatura que vuelca la reflexión sobre sí misma; parafraseando a Foucault, es una fábula que acoge ausencias, es un desdoblamiento, y una pérdida inevitable en la tentativa y consecución de la obra literaria misma. Enmarcados así, encontramos como obras inmovilizadas por medio del lenguaje desde la escritura, toda la producción griega, latina y medieval, y que solo aparecería en su acepción moderna -como literatura- hasta el siglo XIX. Entendido así, observamos que para Foucault (1996), el concepto de obra clásica no se remite únicamente a la época clásica –griegos y latinos- sino que engloba la época medieval hasta los comienzos de la época moderna. Las obras clásicas, a lo sumo, obtenían

por designación el rótulo de poética –Aristóteles- y epopeya, y una función clara y firme en la necesidad de transmitir un conocimiento que permitiera pervivir y perdurar en el tiempo la cultura de una sociedad. Retomando la literatura moderna, se halla que esta es algo más que el discurso fijado por el lenguaje, en el sentido que lo propone Blanchot (1991) – contemporáneo de Foucault, y el cual guarda gran afinidad respecto a este orden de consideraciones. Este autor dice que la literatura moderna no encuentra un punto de anclaje, ni unas formas estables. Su búsqueda es inconclusa e inacabada, efectivamente busca encontrar algo oculto en cada libro, y unas maneras de reinventarse; que en última instancia, se tropieza con la no literatura, en la medida en que encuentra algo que la desborda y que precisamente no alcanza. En este tramo, es sumamente necesario señalar la tajante divergencia que existe entre las obras modernas y las obras clásicas: las segundas, en su acto de realización, buscan conservar y cuidar la identidad de un pueblo, ellas, al contrario de las primeras, no intentan develar asuntos ocultos como tampoco aperturas para reinventar, en una tentativa existencial del escritor por medio de un proceso creador.

En este orden de los argumentos, y según el carácter explicitado con anterioridad, en el cual la literatura guarda una relación íntima con la historia, y por ende con la estructura narrativa -que es por así decirlo la piedra angular sobre la cual se soportan ambas esferas-, podemos atribuir o asentar como elemento y o categoría fundamental del análisis posterior la estructura narrativa y sus diferentes momentos, y por consiguiente el tiempo y la narración como piezas necesarias en el proceso de la creación literaria.

Ahora bien, tenemos que una obra por sí sola no alcanza el estatuto de literatura, y más aún cuando en un sentido estricto, la literatura misma se constituye en el momento previo a su elaboración. La obra solo es literatura en su comienzo, un momento previo a la tentativa de la escritura, que se encuentra más del lado de la búsqueda que de la realización. Así pues, cuando Foucault (1994) dice “machaconería de la biblioteca”, se refiere a la tentativa de literatura que descansa allí, una pérdida inevitable del proceso de aprehender la literatura. Un proceso que solo tiene lugar como ritual previo y que se perfila en el horizonte de una búsqueda inacabada. Al respecto, Julio Cortázar tenía una apreciación similar al decir que cada libro no es un libro más sino un libro menos en la búsqueda interminable de lo que se quiere decir y jamás se llega a decir. Es decir, la búsqueda existencial, que se detenta en la consecución de una obra literaria, es un proceso intelectual inacabado e irremediablemente inconcluso. Vemos pues la literatura como un quehacer que se desdibuja en el caldero de su propia fuerza creativa e intelectual y que, a su vez, se extingue en el fervor de su propia tentativa. La tentativa literaria es una búsqueda, un periplo del entendimiento humano que busca apresar algo que siempre escapa a sus intentos. Este camino y la búsqueda inconclusa constituyen una de las modulaciones más profundas y arraigadas del psiquismo humano.

La literatura es un discurso que toca las fibras más sensibles e insospechadas de los rumbos y caminos que toma la búsqueda humana, búsqueda que afirma, desdobra, escinde, confronta, superpone su identidad en el tramado de los hechos y la configuración de la narrativa, rebasando sus propias posibilidades –al respecto de esta cuestión se ampliará posteriormente. De una manera u otra, el discurso literario y los elementos que aparecen en

él -tiempo, narración, identidad, personajes, concordancia discordante, entre otros- son la disertación que mejor y más fidedignamente realiza una búsqueda de las modulaciones de las pasiones humanas: del deseo, el odio, el amor, entre otras. Por ende la literatura es un terreno privilegiado a allanar, a diferencia de las conceptualizaciones aisladas de comportamientos que abordan el asunto de lo humano.

Ahora bien, es evidente el hecho de que el sujeto humano alcanza una identidad mediante la función narrativa. Parafraseando a Paul Ricoeur (1996), conocerse consiste en alguna medida en interpretarse desde la perspectiva del relato histórico o el relato de ficción.

Pero, ¿desde qué óptica Paul Ricoeur retoma el concepto de identidad y sus implicancias?. Ricoeur parte desde la noción de sí mismo, más específicamente el significado de la palabra “idéntico”, y que asume en dos sentidos: el primero de ellos es “parecido” y el segundo “propio”. Situados y significados así, encontramos que la acepción de lo “idéntico”, en sus dos sentidos, asila un problema evidente, esto es, la supuesta permanencia en el tiempo, lo que no está sujeto a cambios y modificaciones, lo cual resulta inconcebible.

A continuación se pondrán de manifiesto aspectos de la dimensión temporal de la existencia humana en el plano de lo narrativo, elucidando nuevos elementos para un análisis.

El relato es una dimensión lingüística que aplicamos al arraigo temporal de la vida misma. Ahora bien, la mediación narrativa nos permite una reflexión concatenante de la historia de una vida. Dicha reflexión busca la consecución de una identidad. No obstante, como se mencionó anteriormente, no existe una permanencia e inmutabilidad en este asunto, es decir, el sujeto en la conexión de su vida y el encadenamiento necesario que allí prevalece por la mediación narrativa, no se sustrae al juego dialéctico de la permanencia y la no permanencia, e incluso, es precisamente en este eslabón donde el relato establece su mediación simbólica.

La configuración del relato y de la identidad del personaje son procesos coordinados, la identidad de la historia forja la del personaje. En la trama es pertinente y necesario buscar las relaciones entre permanencia y cambio antes de abordarlo desde el personaje. El personaje conserva en el transcurso y el tramado de los acontecimientos una identidad correlativa a la de la historia. Es decir, la identidad del personaje se forja en el propio discurrir del relato. Ahora bien, la configuración de la trama se constituye por varios elementos importantes. Es preciso reconocer el carácter dinámico de la composición narrativa y la elaboración de la trama. Una esfera donde intervienen las acepciones *concordancia* y *discordancia*, que son las que permiten la configuración del relato mismo en su totalidad. La *concordancia* alude a un principio de orden con rasgos de completud, totalidad y extensión. Y la *discordancia* es el carácter contingente y de peripecia que se

sucede en la configuración de la trama. Es así como en la configuración de la trama se ve constantemente amenazada la identidad del relato.

Vista pues la concordancia discordante como una característica de la configuración narrativa, y un relato que obtiene su identidad mediante la elaboración de la trama, y que a su vez podemos sustraer la identidad del personaje a partir de la misma, tenemos con Ricoeur que *“la identidad narrativa del personaje solo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad, y de la unidad de la trama”* (1996, p. 219). Es decir, que para Paul Ricoeur, quien a su vez se remite a Aristóteles para enunciar lo presente, la discordancia está subordinada a la concordancia, lo cual quiere decir que la identidad del personaje, que se compone en la configuración del relato, es producto de las transformaciones subjetivas que tienen lugar por el conjunto de posibilidades regladas del orden concordante. En palabras más sencillas, la dinámica del relato, en su disposición de los hechos, delinea la figura e identidad del personaje.

El relato consiste en llevar la temporalidad de la vida al lenguaje. En la novela moderna el relato permite un conjunto de dinámicas bastante particulares y complejas. Si apreciamos como eje central del relato, la transformación del personaje y su relación con la configuración de la trama, nos tropezamos con una inversión del modelo aristotélico, poniéndose de relieve la trama al servicio del devenir del personaje. En este orden de ideas, la identidad de este –el personaje– se ve más amenazada que nunca. La novela y el teatro

contemporáneo, según Paul Ricoeur (1996), se han convertido en una suerte de “experimentos” y en “laboratorios mentales” en los que se despliega la identidad narrativa del personaje en un sin número de posibilidades imaginativas. Estos relatos modernos configuran una narrativa que desdibuja los atributos de la novela misma. La configuración del relato se aproxima a la anulación del personaje y plantea una dificultad en la clausura del sí mismo. Como se mencionaba anteriormente, la configuración de la trama construye la identidad de personaje, quien a su vez, en la novela moderna genera un efecto retroactivo sobre esta, la trama. Ya no solo es una suerte de coordinación entre ambos, trama y personaje, sino unos efectos que surte el personaje sobre la trama y su configuración, vemos pues, relaciones superpuestas. Lo antes dicho nos lleva a reconocer una refiguración del personaje y una reconfiguración de la trama en el relato moderno.

En consonancia con lo anterior, el relato sufre un desbordamiento que sus formas narrativas no pueden contener y que, como consecuencia, implica una pérdida de identidad del personaje, aproximando la obra literaria al género del ensayo. Observamos un fenómeno literario que acontece allí, la extrapolación de la identidad de un héroe a un no-sujeto, un no-sujeto que no se sustrae a la problemática del personaje, puesto que ello no lo desfasa de la categoría de sujeto que se puede abordar en el marco de la configuración de una trama.

El personaje en la esfera teatral y novelesca ilustra perfectamente categorías de observación e introspección de lo psíquico, ello constituye un aporte invaluable en las llamadas investigaciones del alma por parte Paul Ricoeur (1996). Ahora bien, ¿qué es la

apropiación del personaje, y en qué medida aparece el yo refigurado? En esta instancia observamos un aporte de la poética a la problemática del sí mismo. Para ello es indispensable concebir la teoría de acción –el sí mismo como agente y autor de acción-, la teoría de los actos del habla –el sí mismo como emisor de anunciados- y la teoría de la imputación moral –el sí mismo como sujeto responsable.

Tenemos pues un personaje, que surte efectos de acción, soporta predicados físicos y psíquicos, y al cual es adjudicable, en términos descriptivos y de acción, comportamientos, intenciones y motivos. Incluso puede surtir efectos de cambio en él mismo, en el transcurso y cambio de las cosas. El ejercicio de las variaciones imaginativas a las cuales se somete el personaje en la configuración de la trama en la estructura narrativa, da lugar a lo siguiente:

El ejercicio de las variaciones imaginativas mencionado anteriormente contribuye al enriquecimiento de nuestro repertorio de predicados psíquicos: ¿no hemos aprendido de los recovecos de la envidia, los ardides del odio y las modulaciones del deseo en los personajes surgidos de la creación poética, que no importa que sean designados en primera o tercera persona? El thesaurus de lo psíquico es fruto, en gran medida, de las investigaciones del alma que han llevado a cabo quienes elaboran tramas e inventan personajes. (Ricoeur, 1996, p. 224)

Ahora bien, el arte narrativo permite hacer uso de la tercera persona en el conocimiento de lo humano. La auto-designación permite poner declaraciones en primera persona en

boca del personaje nombrado desde la tercera persona. También existen otras modalidades como el monólogo citado y el monólogo contado; el segundo difiere del primero en el sentido de que son las palabras del personaje, pero citadas desde la tercera persona y en pretérito indefinido, mientras el primero –monólogo citado- se realiza en primera persona y el tiempo verbal en que se desarrolla la aparición de su pensamiento.

En la instancia y el eje de la imputación moral, el relato contribuye de manera implícita o explícita en la evaluación moral de los personajes. Virtud y vicio, felicidad y desgracia son elementos que comparecen en la narrativa en una compleja combinatoria. Dicha combinatoria nos reclama en una especie de procesos del orden de lo moral, en la medida en que estimamos ciertos asuntos y sucesos merecidos o inmerecidos, por ambiguos que parezcan. Incluso cuando los parámetros morales de la novela se desdibujan o rebasen el parámetro convencional, el personaje no logra prescindir de la imputación moral que le es inherente a (en) la narración. Es más bien, un ejercicio de las *variaciones imaginativas* que explora por medio de la narrativa la identidad del personaje.

Ciertamente, la función narrativa pone de relieve características del sí mismo como la imputabilidad moral, agente de acciones y agente de enunciados. No obstante, la función narrativa no se agota allí, sino que pone de manifiesto las esferas ficticias del relato y el personaje, encaminadas a un análisis del sí mismo. En otras palabras una refiguración del sí mismo y una apropiación. Si bien la trama es una suerte de *mímesis* que recrea la acción efectiva de los hombres que se permite reinterpretar, redescubrir y refigurar el asunto de la

mimesis, no solo se encuentra inmersa hasta ese punto, sino que se involucra más allá de la acción llegando hasta el personaje propiamente dicho. Es en este punto donde se alude a la apropiación que lleva a cabo el sujeto real –lector-, un conocimiento de sí por medio del relato que en esta instancia termina por desbordarse a sí mismo, es decir, la refiguración que allí acontece se desembarca y trasciende al relato mismo. Ahora bien, el sí mismo logra refigurarse por razón de las mediaciones simbólicas que permite el relato. Logra conocerse no desde la inmediatez, sino desde una perspectiva indirecta que privilegia, sobre todo, las mediaciones simbólicas.

En este orden de los argumentos, vemos cómo el sujeto real se interpreta a partir del relato y sus mediaciones simbólicas, y vemos cómo surge una apropiación de la identidad del personaje en la plataforma de lo ficticio, donde al igual que el personaje también descansa el relato, y por ende, ambos se encuentran sujetos al conjunto de posibilidades de las variaciones imaginativas. En el orden de las experimentaciones mentales que efectúa quien escribe, configurando una trama (*mimesis*) e identidad narrativa, surge una apropiación del sujeto real que receptiona el mundo refigurado, dentro del marco de un conjunto de variedades y modalidades de identificación. Finalmente, las variaciones imaginativas explicitadas allí, se convierten en variaciones del sí mismo, en la medida que desde un principio, uno mismo se ve sometido a las dinámicas que implican las variaciones imaginativas de la configuración narrativa y su identidad. Para Ricoeur (1996), la figuración de uno mismo mediante el otro ya supone ciertos problemas en la consecución de una identificación con la identidad del personaje, puesto que se erigen las categorías de lo auténtico y lo inauténtico. Más precisamente, surge la pregunta por las posibilidades de

que, mediante la figuración, se dé un veraz descubrimiento de uno mismo, y no una suerte de ocultamiento que pueda considerarse desconocimiento e ilusión (*hermenéutica de la sospecha*). De qué manera podemos evitar que la dinámica de identificaciones que se da lugar en el la moldura del relato, la identidad narrativa y la del personaje, no desemboque en representaciones falaces que surtan un efecto de distanciadores con la identidad de uno mismo. Pues bien, dentro de las relaciones simbólicas que implica el relato (hermenéutica de la recolección) existe una fuerza necesariamente transformadora. Al respecto, no se puede esperar del arte narrativo un ámbito distante que no surta efectos transformadores en el sujeto real. No obstante, queda por precisar las relaciones y distancias que mantienen unas dinámicas de apropiación e identificación con el sujeto real. Ahora bien, la fuerza transformadora que asila el relato y sus mediaciones simbólicas, y hasta qué punto se convierten en un orientador y directriz en la búsqueda de sentidos que entraña la refiguración (de uno mismo) en el modelo de ficción que impone unas variaciones imaginativas, es un punto que trataremos de desarrollar. La refiguración de uno mismo en el relato es, pues, una búsqueda de sentidos que no viaja sin peligros. Un experimento mental que puede llevar al ocaso la identidad en un periplo vacilante, relaciones dialécticas concordante discordantes que tienen lugar en la configuración de la trama, y dirigen una extrapolación de las mismas hacia el personaje, dando lugar finalmente a la refiguración y apropiación de la identidad del personaje por el sí mismo del sujeto real, el cual, a veces, puede verse sumergido en la penumbra de la identidad y reducido a la nulidad de la misma. No obstante, dicha nulidad no llega hasta el yo, manteniéndose esta figura –el yo- en relación con la nulidad, he aquí un interrogante por el cual indagar, que aunque se declare como nulo o nada, despliega un sinnúmero de significados y sentidos por los cuales responder.

Rastrear las categorías conceptuales de confluencia en la esfera de la identidad narrativa, entre el autor Paul Ricoeur (1996) y Giampiero Arciero (2004), en el cuento “*El perseguidor*” (1959) de Julio Cortázar, es la tentativa y piedra angular del presente trabajo monográfico. Ahora bien, Paul Ricoeur (1996), para la elaboración de su tesis y postura teórica se remite a planeamientos aristotélicos que aparecen específicamente en la “*Poética*”, no obstante con ciertas precisiones y contextualizaciones necesarias en la novela moderna. También se remite de manera implícita a planteamientos de la narratología y del estructuralismo francés, no sin darle otra perspectiva y giro que le permitirá plantear nuevas condiciones para el análisis literario y, en definitiva, unos procesos de identificación y mediaciones simbólicas en el conocimiento de sí. La tentativa presente, constituye pues una articulación y aplicación de categorías conceptuales concretas con una producción literaria en específico, en el marco de las investigaciones del alma efectuadas por la *mímesis* literaria, es decir, las acciones efectivas de los hombres en el plano de la narración y su esfera de ficción.

La tesis que sostiene allí Paul Ricoeur (1996) es fundamental en la medida que establece puentes y relaciones claras con la psicología, privilegiando la creación literaria y el modelo de ficción como un medio para las identificaciones y conocimiento del sí mismo, a través de un conjunto de mediaciones simbólicas que permite la creación literaria. Un acercamiento a la propia identidad no desde la inmediatez sino desde el *otro*. Así pues, encontramos la creación como una producción y *mímesis* fidedigna de las acciones

humanas, y por ende, un ámbito invaluable para las llamadas investigaciones del alma por Paul Ricoeur (1996), literatos que exploran un sin número de posibilidades por medio de las *variaciones imaginativas* y logran atisbar a los recovecos del alma humana y sus más profundas intenciones y modulaciones de su deseo.

Ahora bien, y en este orden de los argumentos, resulta preciso señalar el anclaje psicológico, es decir, trazar los márgenes concretos de la perspectiva de la hermenéutica aquí utilizada y sobre la cual se significan conceptos como identidad, que claramente despliegan una dimensión psicológica. La hermenéutica construccionista, tiene una considerable pertinencia en el presente abordaje monográfico, ya que se parte desde la plataforma conceptual –en el plano de la narrativa literaria- de Paul Ricoeur (1996), autor que es retomado en el planteamiento y enfoque teórico de la hermenéutica construccionista, más específicamente por el heredero, teórico y difusor de esta teoría, Giampiero Arciero (2004).

A grandes rasgos, algunos postulados teóricos de la psicología posracionalista parten de los planteamientos de una estructura y funciones narrativas, más específicamente, la teoría narrativa de Paul Ricoeur (1996). En el capítulo “Identidad narrativa de tiempo y narración III”, se parte de la noción de sí mismo, noción que alude a unos principios de identidad, parecido, propio y en última instancia, esferas que implican necesariamente un carácter de permanencia en el tiempo, no obstante, supeditado a cambios y fluctuaciones en el devenir histórico. ¿Qué relaciones y distancias mantiene la psicología posracional

(Arciero, 2004) con la teoría narrativa de Paul Ricoeur (1996)?, es algo que se advierte fácilmente cuando se hacen comparecer ambas teorías con sus engranajes conceptuales. Las nociones de *sí mismo*, *ipseidad e identidad narrativa* son, sin duda, ejes directrices y fundamentales del esbozo de ambas. Situados desde la postura posracionalista, el *sí mismo* es un rudimento que implica mantener una continuidad que precisa salvaguardar la historia personal en una estructura narrativa que permita la refiguración de una identidad. Es decir, siempre nos encontramos elaborando una trama narrativa, reordenándola y resignificándola, para sostener el sentido de *sí mismo* en una identidad narrativa. Más explícitamente, desde la perspectiva de Giampiero Arciero (2004), la identidad narrativa es, por así decirlo, la confluencia y conjunto de relaciones congruentes y dialécticas de las instancias *ipseidad (selfhood)* y *mismidad (sameness)*. Las relaciones que guardan estas dos instancias permiten explicar la configuración de la identidad narrativa del sujeto. Ahora bien, la *ipseidad* alude al plano de la experiencia explicativa (mi), es decir, aquello que permanece en el *sí mismo* ante la multiplicidad de las situaciones. En otras palabras, es el reordenamiento de la experiencia en una configuración narrativa coherente que da un carácter de unidad. La *mismidad* (yo) por su parte, sugiere el plano de la experiencia inmediata, la permanencia del *sí mismo* en la multiplicidad de las situaciones que acontecen en el devenir de la experiencia, por así decirlo, la conciencia inmediata del acontecer propio. Según este recorrido aparece un cuestionamiento esencial, en términos precisos ¿qué es la identidad? Por identidad podemos entender la unidad narrativa de las experiencias durante el transcurso de una vida, una suerte de mediación simbólica que permite el relato de *sí mismo* en un tramado de acontecimientos que se rige por principios de cohesión y coherencia, y a su vez permite que el relato del *sí mismo* sea una totalidad inteligible (Arciero, 2004).

En este proceso, pueden aparecer discrepancias e irregularidades, ya que el sí mismo que se siente y el sí mismo que se narra pueden experimentarse y articularse incongruentemente. Es allí donde surgen los síntomas clínicos, es decir, cuando una activación emocional no es reconocida y queda fuera de la trama narrativa y, por esta razón, aparecen inconsistencias entre la *mismidad* que experimenta y la *ipseidad* que configura el tramado de los acontecimientos dándoles y dotándolos de significado. En este orden, podemos reconocer y distinguir un conjunto de complejas relaciones entre el sentido de permanencia en el tiempo (*mismidad*) y el sentido de continuidad personal (*ipseidad*), tales relaciones mantienen un juego dialéctico al interior del personaje o sujeto, y es precisamente de esta dinámica dialéctica de donde emerge la identidad narrativa. El sí mismo debe poder integrar aquellas emociones perturbadoras en una unidad coherente, y así no perder su sentido de continuidad personal. Esto es lo que se llama en la teoría posracionalista continuidad-discontinuidad, y tiene una correspondencia conceptual con la concordancia discordante que aparece en el andamiaje teórico de Paul Ricoeur (1996). Como ya se ha mencionado en el desarrollo de la investigación, la concordancia alude a rasgos de completud, totalidad y extensión, y la discordancia es el carácter contingente y de peripecia que se sucede en la configuración de la trama. Es así, como en la configuración de la trama se ve constantemente amenazada la identidad del relato, al igual que sucede con la identidad de un individuo en los procesos de discontinuidad, que bajo la imposibilidad de la integración coherente de un acontecimiento se produce una ruptura drástica del sentido de continuidad, en otras palabras, la identidad narrativa sufre una disgregación en su estructura misma, por la imposibilidad de articular en un engranaje coherente la aparición

de un acontecimiento (inesperado y sorpresivo) emocionalmente discordante en relación con la identidad narrativa construida hasta el momento. De esta manera, podemos ver cómo en la teoría posracionalista también existe una función narrativa y una configuración de la trama y los acontecimientos que se edifican en un relato. Una necesidad de narrar los acontecimientos y una estructura de significados que buscan un sentido de permanencia, cohesión y coherencia en el devenir histórico. Es decir, una identidad que se entreteje a partir de significados particulares que el sujeto auto-organiza de acuerdo a la forma genuina en que percibe la realidad. Dicha forma particular de experimentar la realidad en la plataforma de la inmediatez, bajo la recurrencia de los patrones emotivos estabilizados que brindan un sentido de permanencia en el tiempo, y la variedad de situaciones emotivamente significativas que perturban el sentido de continuidad personal, son en definitiva el caldero de relaciones dialécticas que forjan la identidad narrativa del personaje y/o sujeto. Tal disposición explicativa significa que el sujeto debe poder integrar aquellas emociones perturbadoras en una unidad coherente, de lo contrario el sí mismo daría lugar a incongruencias en la construcción de su identidad narrativa, que precisa la articulación de tales eventos emotivamente perturbadores en un relato, que se estructura mediante la dialéctica interna mediatizada por el leguaje. Así pues, la cohesión coherente, es un principio unificador de la estructura en la continuidad misma de la historia del sujeto.

3. DESARROLLO DEL TRABAJO

3.1 INTRODUCCIÓN: LUCIDEZ, DUELO Y BÚSQUEDA DE INTUICIÓN E INTELECTUALIDAD

Es evidente el papel trascendental y transgresor que ha ocupado Julio Cortázar en la historia de la literatura hispanoamericana. Una figura irremplazable en la producción literaria del siglo XX que provocó y quebrantó cánones, instaurando rupturas memorables para la posteridad. Julio Cortázar nació en Bruselas, en 1914. Un nacimiento “accidental” en la medida en que pudo haber ocurrido en cualquier otro lugar, dependiendo de las misiones aparentemente diplomáticas¹ que ejercía su padre direccionado por el Estado argentino. Ahora bien, el nacimiento de Cortázar fue un tanto bélico, ya que las tropas del Káiser se encontraban militando e invadiendo en ese momento a Bruselas, por lo cual su familia se desplazó hacia España. Posteriormente, finalizada la primera guerra mundial, su familia retornó a Argentina. Cortázar se inició precozmente en el plano de la escritura; ya desde muy pequeño era un fervoroso y empecinado lector, lo cual evidentemente le daba elementos y recursos intelectuales y de escritura para emprender sus propias tentativas. Una de las figuras literarias que ejerció gran influencia en sus primeros años de incursión en el mundo intelectual, fue Edgar Allan Poe, viéndose fuertemente influido por su estilo en sus primeros escritos, lo que él llamaba una copia y plagio inocente. Es preciso señalar una

¹ Cuando se utiliza el término diplomático se alude a la imprecisión que significa atribuir el cargo de diplomático al padre de Cortázar, puesto que este estaba encaminado a cumplir ciertas funciones en materia económica de Argentina en relación con otros países.

anécdota bastante relevante, y es el hecho de que siendo niño, Cortázar regaló unos poemas a su madre, poemas que, por alguna razón, llegaron a manos de un familiar que afirmó rotundamente como hecho innegable el plagio de los mismos. Su madre, muy avergonzada, le preguntó sobre ello, provocando una de las mayores y primeras decepciones. Puesto que su madre era un ser en el cual depositaba plena confianza, el hecho de que esta pudiera dudar de él, ya significaba un trauma en sí, al igual que lo fue el posterior descubrimiento de la muerte. Como se señaló anteriormente, Cortázar, ya desde muy pequeño era un fervoroso lector, para ese momento leía a Julio Verne, sus novelas le maravillaban, por lo cual un día muy entusiasmado le prestó una novela de dicho autor a un compañero, que al igual que él compartía el gusto por leer, al cabo de unos días recibió la novela con desdén, su compañero le decía que era algo demasiado fantasioso para su gusto. En ese momento Cortázar descubrió la facilidad y la normalidad con la cual él se desplazaba en el terreno de lo fantástico, sin distinguir demasiado entre lo real y lo irreal, y reconociendo estas dos dimensiones atravesadas por lo que se convertiría en el elemento vital y fundamental de su obra, lo fantástico.

Es obvio que la extensa obra cortazariana impide abordar detenidamente –por efectos de contenido y delimitación- todos los elementos que arrojan cada una de sus obras. Por ende, serán mencionadas las más relevantes y precisadas para el caso en el presente escrito. Al respecto, observamos *Los reyes* (1949), obra en la cual ya se evidencia la tentativa cortazariana por atisbar y vislumbrar contracaras, perfiles diferentes, sombras insospechadas y en definitiva, arribar a planos y perspectivas a los cuales no se logra llegar por las barreras construidas históricamente, la realidad inquebrantable construida

socialmente, y la unilateralidad óptica de nuestras sociedades occidentales o, en su defecto, occidentalizadas.

Los reyes, es un relato que versa sobre el mito griego donde Teseo enviado por el rey Minos se dirige al laberinto del minotauro para asesinarle, no obstante Cortázar en su poema, calificado por la crítica como dramático, aprecia a Teseo como el elemento o la figura encargada de mantener el orden reinante, de no permitir las desviaciones de los cánones y preceptos esperados y aceptados socialmente. En este relato el minotauro no es ninguna bestia sanguinaria y asesina, sino más bien, la figura excluida por su diferencia o por significar otra posibilidad de ser. El laberinto bien podría ser una alegoría de hospital psiquiátrico o cualquier otro espacio designado socialmente para “lo diferente”. En este orden de ideas, la tentativa de Cortázar es la admisión de otras posibles realidades que implican necesariamente la deconstrucción de realidades y certezas instauradas de antemano. Dichas certezas se asientan de la mano de la cultura y de las prácticas sociales que vedan un sin número de posibilidades.

El estilo y la noción cortazariana de estilo, son puntos que se encuentran claramente definidos. Esta noción dista mucho de parecerse a la de las academias o, simplemente, a la de un diccionario. En Cortázar encontramos una degradación del lenguaje por así decirlo, un lenguaje para nada suntuoso que toca más con lo coloquial y la oralidad del mismo. En consecuencia, una de sus primeras novelas llamada *El examen* (escrita a mediados de 1950) que no se publicó sino hasta 1987, ya que los editores afirmaron que contenía demasiadas

palabras vulgares y estaba escrita en un lenguaje como el que se usa en las calles. Era precisamente esta la tentativa estética de Cortázar en el plano del lenguaje, y su precisa noción de estilo, entendido como aquella forma del lenguaje exacta y precisa que se requiere para decir algo determinado. En este sentido, un escritor alcanza su estilo no cuando su lenguaje es más elaborado y ornamentado, sino cuando encuentra el lenguaje y las palabras precisas para decir lo que quiere decir, que de otra forma no diría o tergiversaría.

Es así como se va llegando a la urdimbre de la figura de Cortázar y sus conquistas en el género literario. En esta instancia es preciso mencionar su obra cumbre, la novela o en sus propias palabras la contra-novela *Rayuela* (Cortázar, 1963), en donde deposita sus mayores tentativas metafísicas, morales y existenciales, y donde alcanza su estilo a plenitud. Esta novela significó una ruptura radical con la linealidad de la literatura tradicional, no es una novela, son muchas novelas, un libro en el cual el lector puede y está reclamado a hacer una incursión personal.

La pretensión de Cortázar no es destruir la novela como género, más bien es una contra-novela que busca hacer que la actitud del lector se modifique, es decir, que existe la posibilidad de elegir, que implica un papel activo y no pasivo del lector. En fin, se reclama una participación más activa de parte de quien lee. *Rayuela* (Cortázar, 1963) es una novela donde abundan los episodios incongruentes, absurdos, incoherentes, situaciones dramáticas asumidas con humor y viceversa, entre muchas otras características, pero sobre todo hay

que decir que *Rayuela* es una búsqueda existencial que nunca halla su cometido a plenitud. Oliveira reconocería ya desde un principio en la novela que está embarcado en una búsqueda, una búsqueda de arribar a las azoteas de lucidez por medio de la intelectualidad, lo cual es un obstáculo. La Maga es un personaje más bien ingenuo, intuitivo e ignorante, y que aún así logra atisbar por momentos a las aperturas que permiten ver con más lucidez. De alguna manera *Rayuela* es el juego dual de descubrir el camino hacia la lucidez; evidentemente la intelectualidad de Oliveira no lo es, quizás la Maga tiene algo que deja ver un poco más claro o, mejor aún, es una perfecta combinación entre los dos, lo que los dejará alcanzar el “cielo”. En definitiva, *Rayuela* es la posibilidad de nuevas aperturas, una tentativa de nuevas posibilidades novelescas, pero ante todo, es una búsqueda, una búsqueda que implica un lector activo y no da repuestas ni establece cierres, sino que plantea interrogantes que el lector debe resolver.

En el transcurso de lo mencionado, se identifica que Cortázar subvierte órdenes, coloquializa el lenguaje, implica al lector en el entramado de la novela y propone una búsqueda de algo, es decir, no da respuestas sino que plantea interrogantes. No obstante, desenmascara y pone en cuestión la realidad prefabricada que se tiene en frente y, vivazmente, se propone mirar hacia el otro lado, el otro lado de todas y cada una de las cosas, es decir, el lado fantástico. Una mirada que atiende más a las excepciones que a las reglas generales, y no tiene miedo a trastocar los ordenes espacio-temporales de las circunstancias y las historias en desmedro de la coherencia, sino que es un embarcamiento al terreno de lo irracional trastocado por la fantasía, que en última instancia es una

perspectiva que puede dirigir hacia una mejor búsqueda que la razón, y por ende, ofrecer mejores o diferentes respuestas.

Son muchas las apreciaciones que surgen de la crítica literaria respecto de la obra de Cortázar, y que suelen ser muchas veces imprecisas. *La casa tomada* (Cortázar, 1951), es un cuento que Cortázar escribe a partir de una pesadilla muy inquietante, y lo que suscitó en la crítica fue una alegoría del peronismo en Argentina. Interpretación que sorprendió a Cortázar puesto que, para él, era el simple producto de una pesadilla; no obstante admite cierta interpretación como algo posible generado desde la esfera de lo inconsciente. Es preciso mencionar lo anterior para prescindir de los dictámenes finales o las simples aseveraciones, las aproximaciones que se hacen a un escritor y su obra son meras interpretaciones que se encuentran necesariamente sujetas al error o a la imprecisión. No obstante, hay puntos innegables en los que el mismo Cortázar pudo dar su opinión y asentimientos, ya sea por medio de ensayos, entrevistas, entre otras.

Cortázar por mucho tiempo fue indiferente a los movimientos sociales y al otro, por así decirlo, pero en un momento maduro de su quehacer literario fue plenamente consciente de los compromisos geopolíticos y sociales del artista, en ese caso el escritor. Tenía la convicción de unos objetivos hacia los cuales debería llegar la humanidad, pero manifestaba la imposibilidad que sentía para expresar su compromiso, apoyo u opinión en ensayos, puesto que se consideraba como un hombre carente de lucidez para argumentar. Cortázar decía ser un hombre más de intuiciones, intuiciones que procuraba conceptuar con

grandes pérdidas, para elaborar un cuento o novela. Producto de su posición política frente a determinada situación en Argentina fue su *Libro de Manuel* (1973) que suscitó una áspera crítica, tanto de derecha como de izquierda. En últimas, Cortázar fue un hombre que trató de atisbar a lugares diferentes -el otro lado de las cosas- a partir de sus intuiciones, las cuales defendía por encima de los procesos intelectivos, es decir la razón. Cortázar es un Oliveira a su manera, que confrontó intuición e intelectualidad para llegar al “cielo” de lucidez -obviamente un “cielo” jamás encontrado-, que era la búsqueda constante e interminable que se proclama como eje central de la novela.

Ahora bien, el cuento elegido para rastrear las categorías conceptuales en la presente ejecución monográfica, es *El perseguidor* de Julio Cortázar (1971). Este es el antecedente de su obra cumbre, y el cuento que mejor prefigura todas las intuiciones existenciales, ontológicas y metafísicas a las cuales Cortázar dará un desarrollo más amplio y vasto en *Rayuela* (1963). El cuento *El perseguidor* se publica en 1959, y es una biografía ficticia de Charlie Parker y un homenaje póstumo a su vida y obra musical. De esta manera y a partir de este momento, Julio Cortázar planteará una nueva óptica en su apuesta literaria, la dimensión de lo fantástico se ve un tanto desplazada por una búsqueda existencial, ontológica y metafísica que obtendrá un desarrollo más profundo y vasto en *Rayuela*. Entre *Rayuela* y *El perseguidor* existe una relación diametral de sus personajes, una correspondencia adrede, y es el hecho de que John Carter y la Maga son personajes característicamente intuitivos, o mejor dicho, dotados de una lucidez intuitiva. Por otra parte Oliveira y Bruno padecen de un vasto condicionamiento cultural y del racionalismo occidental. Dispuesta esta relación de los personajes, no es difícil advertir las dos caras de

la moneda que se enseñan o muestran, una mirada al género humano en la cual aparece la contraparte de lo que suele mirarse con desdén o menosprecio, la intuición, que de una u otra forma se concibe en las sociedades occidentales como algo que va en desmedro de la razón.

John Carter es un artista que se forja y extingue en el caldero de su genio musical, un perseguidor de algo, de un tiempo que sospecha y que lo traslada a una instancia que va más allá de la realidad. Es una búsqueda y apuesta de arribar a la azotea de perfiles vedados, el intento de cruzar la puerta que siempre queda a medio abrir, mirar hacia el otro lado y acceder a aquello que impide ver la razón y el sentimiento de seguridad que tan anclado está en la mentalidad occidental, en la que se da gran valor a la intelectualidad.

Seguridad que se ve constante y mordazmente criticada por la figura del personaje de John Carter, seguridad que aparece bajo la figura de un médico e intelectualidad que encuentra su mejor forma en la figura de Bruno, personaje prefijado en los paradigmas de la cultura occidental y, así mismo, impedido para comprender o darse cuenta de aquello que el mismo John Carter no comprende.

Para John Carter la realidad está llena de agujeros e inconsistencias. La considera una realidad prefabricada en la medida en que instaura un orden de las cosas y la sociedad sin un previo y justificado conocimiento de sí mismo y el mundo, es decir, se la acoge de antemano circunscribiéndose en ella sin un previo cuestionamiento y postura crítica y, en

definitiva, conocimiento. El lado genuino de John Carter, quien pese a sus adicciones y aparentes enloquecimientos –por así decirlo-, es la actitud de vislumbrar perfiles y sombras insospechadas que se desplazan subrepticamente por todo el engranaje de la realidad; engranaje que para John Carter está más que oxidado y no le genera sino sospechas de otra cosa, otra realidad, otro tiempo. John Carter es un hombre que con su música logra atisbar a través de esos agujeros y se explora por medio de esta en un encuentro siempre reiterado y nunca concluso.

John Carter es un hombre como cualquiera, e incluso peor que muchos, con todas sus afecciones y accesos de locura. A pesar de su genio musical sigue siendo humano, no obstante un humano que persigue un supra-realidad que la mayoría no sospechan. Bruno por su parte es un personaje plagado de contradicciones, la antítesis de John Carter, es un crítico limitado y apresado por su intelectualidad. Él (Bruno) es quien narra la historia en primera persona y en tiempo presente, dice en cierta parte que John C. se aleja en su genialidad musical prontamente de lo humano sin perder la humanidad; para él, John C., en su dolor, logra dar atisbos a algo que le está –a Bruno- negado y que quizás en el fondo no quiere ver. En definitiva envidia muchas cosas de John C. menos su dolor, y es precisamente este dolor una condición ineludible de su verdad, de su música, de su puerta, que le permite mirar al otro lado.

John C. es caracterizado por una profunda preocupación metafísica y ontológica, una necesidad de ser que se muestra bajo la forma de repetidas alusiones al tiempo. No se trata

en este caso del tiempo del reloj o de su concepción ortodoxa, es decir, de las medidas y de su ajustada distribución en la vida diaria; nada tiene que ver con ese sistema de tiempo. Es otro tiempo en el que John C. se da cuenta de algo a través de la música, desde muy temprana edad, de algo que se convierte en una búsqueda que cada vez se vuelve más agitada. Impreciso sería decir que comprende o que podría descifrarlo en el sistema de signos del lenguaje, puesto que lo que funda su búsqueda es una sospecha, sospecha de algo incierto para él, y en esta medida no hay nada seguro, es decir, lo que se esconde tras la puerta, una vez atravesada, es desconocido. En John C. se evidencia una admisión de la incapacidad de la razón y del pensamiento occidental para arribar a momentos de lucidez que permitan ver hacia el otro lado. John C. afirma que el tiempo cambia en la música. John C. es sin duda un adelantado en relación con los otros músicos, su prodigio descansa en tocar y salirse del tiempo, o meterse en el tiempo como lo refiere explícitamente; algo que le permite saltar el hoy con las primeras notas de su música: “esto lo estoy tocando mañana” (Cortázar. 1959, p.155).

Ese otro tiempo al cual hace alusión John C., un tiempo que explica de varias formas, principalmente dos: en la primera habla de un ascensor. A él le resulta paradójico y llamativo el hecho de permanecer situado en el mismo lugar -técnicamente hablando- a la vez, que se da cuenta de que una cantidad de pisos innumerables separan las primeras palabras de las últimas. La música, por su parte, es un ascensor de tiempo para John C., es una actividad en la cual permanece en un sólo lugar con su saxo, pero ascendiendo rápidamente a través de sus notas, cada paso, o nota musical, lo enajena de todo el mundo físico circundante, de la Marquesa, Bruno, Dèdèe, Lan, Tica y los demás. Tocar saxo es

una especie de enajenamiento parecido a estar metido en un ascensor, donde una distancia abismal lo separa del mundo que ha dejado atrás, en una búsqueda implacable por medio de la música mediante la cual intenta apresar ese otro tiempo en un encuentro que siempre tiene prórroga, siempre aplaza.

La segunda forma de explicación que John C. usa, admitiendo no comprender ni entender nada, puesto que estas aproximaciones explicativas solo son pasos truncados hacia algo inaccesible para la razón, una esfera ininteligible para el intelecto que solo logra trasponer con la música. Adentrándonos más explícitamente en esta particular forma de explicación, observamos que John C. utiliza la analogía del metro, algo de lo cual se ha dado cuenta viajando en metro haciendo una alusión directa al tiempo. En este orden de ideas, el metro es el tiempo, las estaciones son el tiempo, una cantidad de tiempo preciso que tarda un vagón en trasladarse de una estación a otra, en otras palabras, es una determinación temporal. Así pues, viajar en el metro podría bien asemejarse a estar metido en un reloj, metido en el tiempo, pero a su vez John C. está en otro tiempo, ese tiempo en el cual puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio. Una forma del tiempo bajo la cual podría vivirse mil veces más y que no logramos alcanzar por la manía de minutos y tiempo, a saber la austera concepción del tiempo en Occidente.

A su manera, John C. tiene una esperanza, una realidad que se le escapa, y sobre la cual mantiene una búsqueda constante en la construcción de su música. John C. es la figura de una manera particular de ver y que en el fondo nadie quiere ver, su música no es una fuga,

no huye de nada, la droga y sus episodios de locura en ninguna medida son una fuga, su música es una confirmación de esa búsqueda siempre inconclusa de atisbar, en medio de su dolor, aquello que le es negado a la mayoría ingenuamente segura. En definitiva, cada vez que John C. toca su música va a un encuentro que siempre posterga su conclusión, una prórroga para atisbar de nuevo a la contraparte de la realidad.

“...una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros...” (Cortázar, 1959, p.177). Con estas palabras se refiere Bruno a John C., entre otras cosas, porque las irrealidades en las cuales viven inmersos los demás se edifican en el acontecer histórico y se afirman en los irrefutables pilares de la tradición, realidad que aceptamos con descuido en nuestra paulatina integración a la sociedad, y una vez estamos inmersos en ella, por completo, aceptamos un orden de las cosas pre-establecido, ya sea por conformismo o seguridad. En este orden de los argumentos, John C. es una realidad, o en palabras más precisas, sospecha otra realidad la cual desconoce, pero seguro de su sospecha. El andamiaje de realidad que todos asumen y validan en un consenso social, está bastante debilitado para John C, tiene agujeros y fracturas, por ende es inadmisibles aceptar dicha realidad, pero sí es indiscutible la existencia de otra suprarrealidad que solo se hace accesible (de manera momentánea e inconclusa) al perseguidor, que con su música le da apertura a dimensiones de lucidez, que permiten apresar fugazmente otra realidad, otro tiempo, la contracara de la irrealidad que todos aceptan. Ahí radica la genialidad musical de John C., o por lo menos lo que a él realmente le importa. El hecho de ser considerado por sus críticos y su público, en general, como un adelantado, lo tiene sin cuidado y

despreocupado por completo, cualquier apología o crítica sobre su música le causa desinterés.

John C. es un perseguidor de algo, y solo esta dimensión le interesa, cosas como por ejemplo, perder el saxo accidentalmente, no le importan, cuando el trasfondo de todas estas circunstancias es un apresamiento de algo, algo que se le escapa y pasa inadvertido para la mayoría. Por ejemplo, para Bruno es un asunto que no quiere ver, ya que no quiere desprenderse de todo el andamiaje de intelectualidad occidental prefijado y de su posición de crítico reconocido y exitoso, cosas que no lo dejan entrever lo que por momentos John C. ve y está empeñado en ver. No obstante, como John C. seguramente hay otros, y eso lo dice Bruno menospreciando la importancia de lo que John C. le dice y le cuenta en sus encuentros. Pero ese no es el punto, la cuestión es que, seguramente, como John C. hay muchos que sospechan, que persiguen y que no están nada seguros, otros que buscan en atisbos de lucidez intuitiva lejos de lo aparential y racional, el verdadero sentido de su ser que se encuentra oculto.

Este cuento, *El perseguidor* (Cortázar, 1959), tiene dos epígrafes que vale la pena retomar en un intento de comprensión, el primero de ellos: “se fiel hasta la muerte” (apocalipsis 2, 10). Esta alusión bíblica puede significar el hecho de ser fiel a una búsqueda, de no renunciar a su tentativa de arribar a ese otro tiempo —en el caso de John C.— aspecto que se corresponde perfectamente con la fidelidad de un feligrés que busca alcanzar un cielo, una salvación, algo que nada tiene que ver con la realidad que conocemos. No

obstante, existe un aspecto en el que se difiere rotundamente, y es el hecho de que John C. no quiere tener nada que ver con Dios, no quiere alcanzar esa permanencia inmutable en el tiempo ayudado por El, no quiere que El tienda su mano para abrir la puerta a cambio de favores y rezos, prefiere desfondarla a patadas antes que recibir su ayuda. Y este es precisamente un punto que a John C. le disgustaba de lo que su biógrafo Bruno había escrito en su libro, acerca de aceptar su Dios, en realidad nada tenía que ver con él. En el libro de *Rayuela* (1963) se encuentra, paradójicamente, que en eso consiste el juego, llegar y alcanzar el cielo, pero no ayudado por un dios, sino a fuerza de saltos, tropiezos e intentos que se alternan en un duelo entre lucidez intuitiva e intelectualidad. Una compleja relación entre la maga, ingenua e intuitiva y Oliveira con su intelectualidad y condicionamiento cultural, por otra parte John C. y Bruno también se entrelazan, distancian y difieren en un juego de dos caras: Bruno anclado al mundo de la crítica y los elogios, y John C. abocado a una búsqueda enajenada de la realidad que tiene que ver con Bruno y todas sus cosas, desentendido de todo lo que a Bruno le preocupa, los ensayos, los conciertos, las grabaciones, el libro, la casa incendiada, la hipoteca, entre otras.

El segundo epígrafe dice: “O make me a mask” -Dylan Thomas-. Es preciso señalar que John C. tenía un librito viejo de Dylan Thomas, el cual llevaba a todas partes y sobre el cual hacía constantemente anotaciones, pues bien, las últimas palabras de John C. al morir - describía Baby Lennox- habían sido “oh make a mask”. ¿Qué podría querer decir tal expresión y qué importancia cabe darle?, ¿para qué querría John C. una máscara?, obviamente son palabras de un orden metafórico, quizás podrían aludir a la máscara de un cazador, un perseguidor de algo. Esta expresión de Dylan Thomas pronunciadas al final por

John C. es una alegoría a la máscara del cazador que apremia incondicionalmente su presa en un duelo incansable. Y es que John C. –instantes previos a su muerte- se encuentra en la antesala de lo que pudiera ser otro tiempo, otra realidad, otra dimensión incierta de las cosas, en la cual, precisa de una máscara para continuar su búsqueda inconclusa, búsqueda en la cual resulta inaceptable establecer puentes con Dios. John C., de alguna manera, asiente la existencia de Dios, no obstante no es algo que le preocupe o interese, él sencillamente no lo acepta. Johnny simplemente toca su música, ese jazz que no es solamente música y encubre algo que solo él sospecha. Johnny desteta las conceptualizaciones que Bruno hace de su música, todo su equipaje cultural y lenguaje de crítico musical que en la elaboración de su libro intenta apresar y encerrar, es algo que realmente tiene sin cuidado a Johnny pero que por momentos lo enfurece, todo lo que los demás ven en su música es un desierto de lo que él logra entre-ver, es una fachada en la cual los demás ven perfección y genio musical, pero para Johnny solo son atisbos de algo que se le escapa. “Bruno anota en su libreta todo lo que uno le dice, salvo las cosas importantes...” (Cortázar, 1959, p.192). Estas fueron palabras pronunciadas por Johnny hacia su amigo y biógrafo Bruno, en un estado de ebriedad que no dejó de estar trastocado por destellos de lucidez, y es que todo el marco intelectual de Bruno luce un poco empañado para ver la realidad de Johnny, o que a lo mejor no se atreve a ver. Lo que realmente le preocupa a Johnny no es su música en un sentido aparente, sino morir sin haber encontrado algo que su música le deja intuir. Su éxito, y su prodigio musical bastarían y serían más que suficientes para Lan, Bruno, Tica, Dèdèe y los demás, pero para Johnny no es solo eso, no es solo su música, no basta solo entre-abrir sino desfondar, no basta solo tocar sino apresar, solo y únicamente ese encuentro en el cual logra abrir definitivamente esa puerta y traspasarla. Para Johnny todo su éxito y esas cosas que podrían hacer sentir tranquilo a cualquiera, eran trampas,

formas de conformismo que impiden ver claramente la puerta que se tiene enfrente. Otra posibilidad de alusión en el epígrafe es el hecho de que Johnny se ve de cierta manera enmascarado en la biografía de Bruno, en la cual por momentos no se reconoce a sí mismo y diside, y es que en definitiva a Bruno le preocupa ya bastante el hecho de que Johnny pueda contradecir su libro de alguna forma o desmentir alguna de sus partes. Al final del cuento, cuando Johnny muere, se hace evidente cierto sentimiento de tranquilidad en Bruno, ya que su biografía estaría perfectamente terminada en un plano estético, y por su supuesto, a salvo de cualquier inconformidad que Johnny pudiera manifestar desmoronando su validez biográfica.

Para concluir este prelude al cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971) y todos los elementos que tienen lugar en él, es preciso delinear los trazos del terreno que se allanará en capítulos posteriores. Dentro del marco de las condiciones metodológicas planteadas por el autor Paul Ricoeur (Valdés, 2000), existe la tentativa general de rastrear unas estancias de confluencia teórica, entre el autor Paul Ricoeur (1996) y Giampiero Arciero (2004). Dicha pretensión anclada en la necesidad de crear un vínculo y/o relación entre la psicología –más específicamente la teoría pos-racional- y la teoría literaria de Paul Ricoeur. ¿En qué medida se hace imprescindible tal tentativa de relaciones tan específicas?, pues bien, es preciso hacerlo, ya que debe existir una relación de pertinencia entre la teoría literaria y la teoría psicológica, relación sin la cual se perdería el horizonte de destino. Ambas teorías, poseen un andamiaje conceptual de relaciones diametrales, ello no de manera gratuita sino deliberada, ya que Giampiero Arciero es un teórico de la psicología pos-racional con un gran bagaje filosófico y gran estudioso de la teoría de Paul Ricoeur, lo

cual influyó notablemente en la construcción de su propia teoría, la que incorpora piezas conceptuales del discurso teórico de Paul Ricoeur, en la esfera psicológica.

En definitiva, la pretensión bajo una forma específica es la de rastrear en el cuento, unas categorías de confluencia entre ambas teorías. Conceptos que en última instancia apuntan a la consecución de un conocimiento en el asunto de lo humano, investigaciones del alma y la subjetividad humana en el terreno confluyente de la literatura y la teorización psicológica, dos áreas que en conjunto pueden producir un conocimiento más sensible a las fibras de la condición y “naturaleza” humana y generar otras posibilidades y maneras de significar.

3.2 DE LA EXPERIENCIA INMEDIATA A LA NARRACIÓN EXPLICATIVA.

Al adentrarse en el cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971), en una tentativa explicativa de relaciones y precisiones conceptuales, se confronta con una tarea que requiere allanar un terreno de manera cauta y reflexiva, para no desbordarse de los límites de las categorías conceptuales que se pretenden evidenciar y/o explicar. En este caso específico y en el desarrollo de este primer capítulo corresponde al abordaje de la noción teórica de “sameness” (mismidad) e “ipseidad” (selfhood). Como ya se ha mencionado, la sameness es la plataforma de la experiencia inmediata, la permanencia del sí mismo en la multiplicidad de las situaciones que acontecen en el devenir de la experiencia, en otras palabras, una conciencia inmediata del acontecer propio de la experiencia. La sameness es un conjunto de patrones emotivos estabilizados que brindan un sentido de permanencia en el tiempo, a la vez que mantiene un conjunto de complejas relaciones con el “selfhood” que alude a un plano explicativo permitiendo emerger la figura de identidad. No obstante, cuando existen irregularidades en la articulación de estas dos esferas, y no existe una relativa correspondencia entre la sameness y el selfhood es decir, el sí mismo que se siente y el sí mismo que se narra, se da lugar a un “síntoma clínico”, por así decirlo. En definitiva, cuando surgen activaciones emocionales que no son reconocidas –en un sentido de continuidad personal e identidad narrativa- a raíz de acontecimientos inesperados y sorprendidos, que son profundamente perturbadores, surgen discrepancias e irregularidades que dan lugar al síntoma. El síntoma, es pues, tanto resultado como evidencia de una pérdida del sentido de la continuidad personal y por así decir, de una identidad narrativa inestable.

Una vez especificados los límites del desarrollo del presente capítulo, que no es más que rastrear e identificar la categoría de *sameness* y *selfhood* en el cuento *El perseguidor* de Julio Cortázar (1971), es preciso hacer ciertas consideraciones sobre las particularidades que encierra la experiencia de Johnny Carter, personaje central del cuento.

Para empezar, Johnny C. es un hombre que percibe la realidad inmediata como un engaño, un fracaso que, de antemano, la sociedad le ha entregado y sus tentativas de apresamiento –de aquello que le es vedado bajo la forma de realidad- solo le dejan una especie de parodia. La experiencia y conciencia inmediata de Johnny C. solo le dejan entrever que algo no está bien, que las piezas del andamiaje de la realidad están en desorden, mal dispuestas, tiene la sospecha de que tras ese empolvado andamiaje de piezas se esconde algo, pero no sabe con precisión qué es. Según lo dicho, ya de entrada existe cierta relación discrepante entre lo que Johnny percibe y la explicación, no del todo satisfactoria, que tiene para ello. Su conciencia inmediata de las cosas es inestable, tambaleante y quebradiza; su conciencia inmediata de la realidad podría traducirse bajo la forma de la sospecha, es decir, ese horizonte en el cual se está seguro de que algo anda mal, pero a la vez, no se tiene ninguna seguridad de qué es lo que se esconde tras el horizonte. Johnny C. persigue a través de la música eso que sospecha, cada nota musical es el puente siempre inconcluso para llegar a ello y, sobre todo, la única forma para llegar a ese otro tiempo, por lo menos para Johnny C.

Johnny C. afirma no entender nada, sabe que por medio de una suerte de lucidez intuitiva a través de la música sospecha algo, es decir, todas las conceptualizaciones que hace para explicar eso no le dejan entender nada, no se acercan a lo que él persigue. No obstante, tiene ciertas formas de reconocer su sospecha bajo la forma de explicaciones de algunos sucesos que le dejan entrever algo, ese otro tiempo que logra atisbar mejor a través de la música.

Cada vez me doy me doy mejor cuenta de que el tiempo...yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. (Cortázar, 1971, p. 153).

La forma como Johnny se siente y experimenta es una suerte de incertidumbre, una sospecha que lo implica en un terreno desconocido para él, el cual allana con su música en un encuentro sin remate y siempre continuo.

La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con...bueno, con nosotros, por decirlo así. (Cortázar, 1971, p.155).

En este orden de ideas y según lo referenciado anteriormente, encontramos que las explicaciones de John C. respecto a cómo se siente, no son más que conceptualizaciones imprecisas, ancladas en la imposibilidad de la razón occidental, un intento de aproximación por medio del lenguaje, del cual John C. está seguro de no rescatar nada de lo que ha logrado percibir con su música. Con la música, John logra esa lucidez con la cual deja rápidamente atrás el tiempo circunscrito al mundo convencional para meterse en su tiempo, ese otro tiempo que sospecha y nada tiene que ver con el tiempo de relojería.

Ese adelanto asombroso que tiene sobre cualquier otro músico, “esto lo estoy tocando mañana” se me llena de pronto de un sentido clarísimo, porque Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en ese hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música. (Cortázar, 1971, p.155).

Como lo explica Bruno en la anterior referencia, Johnny tiene un adelanto asombroso sobre cualquier otro músico de Jazz, y lo que logra atisbar por medio de sus frases truncadas e incoherentes es algo que está muy por encima del plano de lo que él logra reconocer y comprender. Ese “esto lo estoy tocando mañana” (1971, p. 153), alude un poco a ese adelanto musical y a un tiempo trastocado.

Adentrándonos un poco en la categoría de “selfhood” que alude al plano de la experiencia explicativa, es decir, el reordenamiento de la experiencia en una configuración narrativa coherente que da un carácter de unidad, rastrearemos, en el cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971), estas explicaciones que reordenan la experiencia en una narrativa, por medio de citas y referencias textuales que permitan evidenciar con claridad y detenimiento la categoría conceptual mencionada. En este orden de ideas, podríamos decir que Johnny tiene dos formas de explicación fundamentales bajo las cuales alude al otro tiempo que percibe en la música y en el cual se mete. La primera de ellas:

Yo no me abstraigo cuando toco. Solamente cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así. No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión.

Solamente que en esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto; yo sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo le rompía las orejas con esa música-del-diablo. (Cortázar, 1971, pp. 156).

Como se aprecia en la referencia anterior, Johnny C. tiene ciertos acercamientos en su cotidianidad hacia ese horizonte trascendente y metafísico que logra atisbar mejor por medio de su música, situaciones que en un sentido aparente no develan nada y pasan desapercibidas para la gran mayoría como un hecho meramente cotidiano y sin mayor importancia. Y es que Johnny C. lo reconoce de antemano cuando dice:

En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades. (Cortázar, 1971, pp.174-175)

Las cosas que la gente se suele figurar como extremadamente difíciles no son más que la antesala de las cosas en apariencia simples, asuntos cotidianos que, si se los mira detenidamente, dejan entrever cosas que la mayoría no entienden. Como desplazarse en un ascensor y darse cuenta que entre las primeras y últimas palabras hay 52 pisos, esas son cosas de las que sólo Johnny se da cuenta.

La segunda forma bajo la cual Johnny C. explica su experiencia y acercamiento a través de la música, es cuando viaja en *metro*, viajar en *metro* para él es como estar metido en un reloj o en el tiempo, por así decirlo. Viajar en *metro* para Johnny C. implica estar inmerso

en unas medidas de tiempo exactas, es decir, el tiempo que tarda en desplazarse un vagón de una estación a otra es un asunto prefijado y preestablecido. Ahora bien, Johnny C. Percibe en esta experiencia rutinaria un trasfondo metafísico, tema que discurre en una de sus conversaciones con Bruno. Él le cuenta a Bruno que en una ocasión había tomado el metro en la estación Saint-Michel y en seguida se puso a pensar en Lan y los demás, al cabo de un minuto más o menos había llegado a la estación Odéon, se detuvo a mirar la gente que entraba y salía y siguió pensando en todos de una manera que señala como hermosísima; de repente está en la estación de Saint Germain-des-prés, estación que se encuentra justo a un minuto y medio de Odéon. Descripto de esta manera, ¿cuál es el asunto crucial o la piedra angular sobre la que descansa todo este horizonte metafísico que señala Johnny C.? Pues bien, exactamente es el hecho de poder pensar, en palabras de Johnny C., un buen cuarto de hora en un minuto y medio, es decir, aquello que ha pensado desde la estación Odéon hasta Saint Germain-des-prés, es algo que lo sorprende y no deja de inquietarlo. La siguiente cita lo deja claro:

Entonces, ¿Cómo puede ser que yo haya pensado un cuarto de hora, eh, Bruno?
 ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito, ni una hojita –agrega como un chico que se excusa--. Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero –agrega astutamente- sólo en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando. (Cortázar, 1971, p. 159).

En la cita anterior se evidencia la perspectiva metafísica que Johnny C. tiene del metro y las estaciones, viajar en metro es un asunto de rutina que nada importante oculta para la mayoría de los viajeros, pero no para él, quien una vez lo aborda advierte relaciones espacio-temporales trastocadas en los recuerdos que dejan vivir un cuarto de hora en un minuto y medio. Es precisamente allí donde descansa la importancia del metro como elemento que propicia el darse cuenta de ello, ya que una vez estamos al interior del vagón nos encontramos sobre los rieles de un tiempo medido que se desplaza con exactitud hacia una y otra estación, de ahí que para Johnny C. las estaciones son los minutos, y toda esta plataforma de tiempo es solo el sentido aparente de otro tiempo que se revela bajo la forma de recuerdos. De allí, surge una tentativa e inquietud de perpetuarse en el tiempo de Johnny C., al respecto éste afirma:

Te das cuenta hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana. (Cortázar, 1971, p. 160).

En esta cita textual se encuentran una serie de aspectos importantes, entre los cuales podemos destacar una profunda preocupación por el tiempo y un ávido deseo de perpetuarse en él, teniendo en cuenta que toda esta tentativa se desfasa y diside del marco del tiempo convencional, para dar apertura a otro tiempo que aún no se rélvela en toda su extensión por así decirlo, tiempo que Johnny persigue ya desde muy pequeño cuando

empieza a tocar; no obstante, y pese al tiempo transcurrido desde que empezó a tocar y a sospechar ese otro tiempo, solo ha logrado dar atisbos, que si bien cada vez comparecen en un encuentro más álgido, sólo han dejado la puerta a medio abrir.

Para dar cierre a las dos ideas mencionadas anteriormente, es preciso recapitular el asunto del selfhood, sobre el cual ya se ha mencionado que alude al plano de la experiencia explicativa. En este orden de ideas, se hace inteligible el hecho de que para Johnny C. el tiempo es un asunto inquietante que prevalece en distintas situaciones, como ya se ha referido anteriormente; cuando toca su música, cuando viaja en metro y cuando se sube a un ascensor. El “tiempo” –esa sospecha de reconocer otro tiempo como trasfondo- como un patrón de inquietudes emotivas es un asunto que prevalece en el sí mismo ante la multiplicidad de las situaciones (sameness) y estas situaciones a su vez derivan en explicaciones y la elaboración de una narrativa al respecto. Estas dos últimas situaciones – la del metro y la del ascensor- son las que aparecen nombradas en la historia de una manera más enfática y relevante, como experiencias que se reordenan en un plano explicativo que guardan una íntima relación con la experiencia musical. Ahora bien, de allí se desprende toda una trama narrativa de la experiencia de Johnny C. como una aproximación a lo que él persigue, y la experiencia del ascensor y del metro son, por así decirlo, los pilares más inteligibles de su experiencia explicativa y ya reordenada en todo un tramado de significados que configuran una narración (selfhood).

Cabe destacar también, la particularidad de que aquellas dos grandes experiencias a las cuales logra dar una forma explicativa, como lo son la del ascensor y del metro, están mediadas por una forma de transporte o desplazamiento, es decir, tienen aspectos en común. En esta medida, se puede plantear la pregunta de ¿cuáles son los puntos de confluencia o parecidos entre un ascensor y un metro? Pues bien, ambos están atravesados por medidas de tiempo para su desplazamiento. El tiempo es la pieza indisociable de estos dos medios de transporte, por así decirlo, y es precisamente el hecho de viajar en ellos lo que le hace reconocer a Johnny C. que el tiempo, con el cual ellos funcionan y se desplazan, nada tiene que ver con su tiempo, es decir, viajar en ellos le permite una suerte de distinción con su tiempo, ese tiempo en el cual se mete a través de su música.

También es preciso hacer hincapié en la categoría conceptual de sameness, algo de lo cual se ha hablado, pero es necesario dibujar los márgenes que lo ponen de manifiesto más explícitamente. Ya se ha mencionado que Johnny C. funda su experiencia en una sospecha, una sospecha de la realidad prefabricada y sus engranajes históricos, y todo ese vestigio de humo que es la sociedad y que no deja entrever algo que se esconde y es negado para la gran mayoría como el mismo Bruno lo asiente: “(...) manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver.”(1971, p.162). La experiencia inmediata de Johnny no es nada precisa, es una búsqueda siempre reiterada en encuentros cada vez más álgidos, y lo que siempre permanece en las diferentes situaciones es una inquietud y sospecha de de eso que muestra la sociedad bajo la forma de realidad en un acuerdo implícito que él no acepta y rechaza rotundamente.

Tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo. (Cortázar, 1971, p.174)

Johnny C. tiene su forma particular de percibir el mundo circundante bajo la forma de una sospecha donde no se tiene nada seguro, y es precisamente el ver que otros se encuentran muy plácidamente seguros lo que lo irrita a veces, al respecto la situación en la cual termina recluido en un hospital reposando tras haber pasado el acceso de locura en el cual incendia la habitación del hotel. Su coherencia interna descanza en el hecho de no estar nada seguro de la realidad que se le ha entregado comodamente en ese pacto social, y a la vez empeñarse en esa búsqueda de lo que esa realidad realmente enmascara, realidad y tiempo que persigue a través de su música. Es decir, Johnny C. no se queda en la negación de una realidad, sino que la trasciende en una búsqueda constante a través de su música, búsqueda que no acepta los encuentros cómodos y fáciles, y por el contrario cada vez se torna más álgida

Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían

infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. (Cortázar, 1971, p.174)

Más adelante prosigue:

Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes, Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba... Ah, el día en que pude mandarme mudar, subirme al tren, mirar por la ventanilla cómo todo se iba para atrás, se hacía pedazos, no sé si has visto cómo el paisaje se va rompiendo cuando lo miras alejarse. (Cortázar, 1971, p. 174).

En esto dos párrafos anteriores se hace evidente el rechazo que siente Johnny C. por la figura de la intelectualidad y la razón occidental, una crítica mordaz a sus figuras representantes y a la seguridad que se funda en la razón, seguridad que por cierto nada trasmite ya que solo hace falta fijarse un poco, callarse un poco y sentirse un poco para derrumbar ese presupuesto tan endeble y que para ellos pareciera ser tan inquebrantable.

Lo que pasa es que se creen sabios –dice de golpe- se creen sabios porque han juntado un montón de libros y se los han comido. Me da risa, porque en realidad son buenos muchachos y viven convencidos de lo que estudian y lo que hacen son cosas muy difíciles y profundas. En el circo es igual, Bruno, y entre nosotros es igual. La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapecistas, o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapecista se rompe los tendones cada vez que da un salto. En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades” (Cortázar, 1971, pp.174 -175)

Es de suma importancia, dirigir una especial atención al nombre del cuento, *El perseguidor* (Cortázar, 1971), ya que este no es un nombre producto del azar o gratuito por así decirlo, sino más bien, una palabra que alude significativamente al protagonista. Y es precisamente esta la dinámica que se plantea al interior de la trama y los acontecimientos, una búsqueda implacable que se da lugar en el encuentro musical por así llamarlo, esos momentos donde Johnny C. se mete en el tiempo y se aleja de todo el mundo circundante para percibir otra realidad y otro perfil de las cosas, ese momento en que persigue, porque ante todo Johnny C., pese a sus miserias y demás condiciones lamentables, es un quien persigue y no una víctima de ese encuentro. Al respecto la siguiente cita textual nos aclara un poco este asunto, en palabras del mismo Bruno, su biógrafo:

Más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a *Amorous*, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanto caso, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme. (Cortázar, 1971, p.178).

Las anteriores palabras nos dejan entender de manera clara que hasta el mismo Bruno, junto con todas sus imposibilidades racionales y sus intereses de prestigio, ve en Johnny la figura de un perseguidor, no obstante, lo que persigue es algo más grande que él, más poderoso, de ahí que Bruno utilice la metáfora de la liebre y el tigre en un sentido invertido. Y es que Bruno le teme a muchas cosas en su afán de prestigio y fama literaria, entre otras cosas el hecho de que Johnny pueda desmentir alguna de sus partes –la biografía- por imprecisiones que el mismo reconoce, tal y como aparece en la anterior referencia donde afirma haber hecho ver y entender a Johnny como un perseguido, a

sabiendas de que no lo es. En este orden, Johnny es un perseguidor, y así mismo lo siente en el plano de la experiencia inmediata (sameness), cuando en diferentes situaciones tiene la conciencia de sospechar algo a través de la música, a través de la experiencia de viajar en metro o subir un ascensor.

En Johnny vemos una suerte de búsqueda, una búsqueda de permanencia inmutable en el tiempo por medio de la música y la experiencia de tocar el saxo. Para referenciarlo de una manera más precisa, a continuación aparecen unas palabras de Johnny aludiendo a la experiencia de tocar su música:

Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... por un rato no hubo más que siempre... y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar, porque al fin y al acabo alguna vez tenía que dejar que el pobre Hall se quitara las ganas en el piano, en ese mismo instante me caería de cabeza en mi mismo...”
(Cortázar, 1971, p.193).

En el fragmento anterior comparece una descripción de la experiencia de tocar, una alusión en un plano explicativo (selfhood) que busca articular por medio del lenguaje ese deseo de búsqueda que deja traslucir una búsqueda de permanencia en el tiempo, en otras palabras, un tiempo diferente al convenido socialmente. En última instancia se busca

alcanzar el cielo, un cielo que se rige bajo otro tiempo, otras condiciones, un poco ese cielo de *Rayuela* (Cortázar, 1963) y en el que se debatían Oliveira y la Maga en un duelo de intuición e intelectualidad, y que Johnny por su parte persigue por medio de unos destellos de lucidez intuitiva a través de la música y otras experiencias que le dejan entrever algo. “...Ha empezado a abrirse... el tiempo...yo te he dicho, me parece, que eso del tiempo... Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita. (Cortázar, 1971, p.192)

Para concluir este primer capítulo, es relevante mencionar la figura de Dios, ya que aparece mencionado en el cuento de una manera enfática y en una discusión álgida y agitada entre Bruno y Johnny. El motivo por el cual la figura de Dios aparece mencionada en una de sus conversaciones, es el hecho de que como ya se ha mencionado, Bruno, comete ciertas imprecisiones en su biografía, pero la que más irrita a Johnny una vez la lee, es la de que Bruno le haya hecho aceptar su Dios; al respecto:

Sobre todo no acepto tu Dios –murmura Johnny- No vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún merito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. (Cortázar, 1971, p. 194).

Sin lugar a dudas, son palabras muy fuertes que demuestran una irreverencia tajante con cualquier idea religiosa y alusión a Dios, este asunto de mediatizar la llegada a un cielo a fuerza de rezos y ayudado por Dios es inadmisibile para él, ya que este es un asunto de su total desinterés. En definitiva, Johnny admite la posibilidad de la existencia de Dios, incluso la afirma, pero no quiere mediar con él para alcanzar su cielo, su otro tiempo. Rechaza la razón y la religiosidad por así decirlo, como medios para alcanzar, a cambio de ello prefiere su talento musical, esa lucidez intuitiva que por momentos le deja dar atisbos a su otro tiempo, su otra realidad, y en definitiva esa necesidad de ser en una esfera de permanencia sin después, sin tiempo, en una especie y suerte de eternidad.

3.3 IDENTIDAD NARRATIVA E IDENTIDAD DEL PERSONAJE.

Para dar inicio a este capítulo, es preciso enmarcarnos en el terreno de la identidad narrativa (identidad del personaje), ya que esta es la categoría directriz de todo el esbozo teórico y literario a desarrollar. En los términos que se ha definido la identidad narrativa y la relación que guarda con la identidad del personaje es preciso reconocer, de antemano, que en la novela o el relato moderno, a diferencia del modelo aristotélico, la transformación del personaje y la configuración paulatina de su identidad se superponen a la identidad del relato, poniéndose de relieve la trama al servicio del devenir del personaje y de su identidad. Es decir, en el modelo de relato moderno la configuración de la trama ya no construye la identidad del personaje, sino que se formula un efecto retroactivo, en el cual el personaje y su identidad orientan la identidad del relato y la configuración de la trama. Una vez clarificado esto, identificamos que en el cuento *El perseguidor* (Cortazar, 1971) predomina el modelo de relato moderno, en ese orden de ideas se hará énfasis en la identidad del personaje y sus dinámicas internas de refiguración. Al respecto, la identidad del personaje es una compleja gama de relaciones entre un sentido de permanencia en el tiempo y un conjunto de patrones emocionales establecidos (sameness), así como un sentido de continuidad personal que halla su soporte en una estructura narrativa y en el tramado de los acontecimientos (selfhood). Esta dinámica de relaciones dialécticas es la que determina en última instancia la identidad del personaje. Así pues, especificados los objetivos del presente capítulo y su respectivo marco conceptual, cabe señalar la importancia del capítulo anterior como soporte imprescindible del presente desarrollo, ya que allí se ahondó en las categorías de “sameness” y “selfhood” de manera específica,

referenciando un número amplio de citas textuales del cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971). El anterior capítulo determinará el desarrollo del presente contenido, en la medida en que la identidad del personaje es el producto de la interacción y la dinámica de estas dos esferas (sameness - selfhood).

Resulta sumamente difícil precisar con exactitud los horizontes que dibujan la identidad de un personaje en la esfera del relato moderno, entre otras cosas, porque la identidad del personaje se ve peligrosamente amenazada y en un continuo debate en ese experimento que constituye el relato moderno y las condiciones particulares que comporta. Y es que la apuesta literaria de Cortázar en *El perseguidor* (1971) es precisamente una búsqueda que no tiene respuestas ni dictámenes conclusos, y en esta medida impreciso sería dar un juicio rotundo sobre cuál es la identidad del personaje. No obstante, sí podemos señalar cuál es la dinámica que determina esta búsqueda, búsqueda que, por otra parte, está plagada de contradicciones que solo dejan dar atisbos.

Johnny es un hombre que funda su experiencia y su búsqueda en la sospecha, la sospecha de que algo no está bien, de que algo le está siendo vedado, negado y, en esta medida, él siente que su intento de apresamiento de la realidad sólo le deja una especie de parodia; de esta manera, Johnny se empecina en una búsqueda que se manifiesta en su mejor forma en la música. En *El perseguidor* (Cortázar, 1971) se plantea una búsqueda existencial, una búsqueda de ser, una búsqueda de identidad. Al igual que en *Rayuela* (Cortázar, 1963), de entrada se pone de manifiesto una búsqueda, en el caso de esta novela

se puede identificar cuando Oliveira se pregunta, “¿encontraría a la Maga?...” (Cortázar, 1963, p.4), pregunta que es el preludio de toda esa búsqueda que emprendería Oliveira por arribar a planos de lucidez. Pero en última instancia, lo que se muestra tanto en *Rayuela* (Cortázar, 1963) como en *El perseguidor* (Cortázar, 1971) se trata de una búsqueda mediada por un duelo entre razón e intuición, prevaleciendo en ambas una preferencia por los destellos de intuición y una acérrima crítica a la razón occidental y todo el vasto condicionamiento cultural de sus sociedades. Ahora bien, si el eje directriz de *El perseguidor* (Cortázar, 1971) es una búsqueda que se manifiesta en un duelo interior que asila contradicciones manifiestas, como es el hecho de que Johnny no acepta la realidad prefabricada y, por el contrario, se observa que en él prevalece una sospecha a lo largo de toda la narración. Pero esta contradicción no es consigo mismo, sino con la sociedad y su intento de realidad. Al respecto decía Bruno: “...y a reconocer que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros” (Cortázar, 1971, p.177).

Johnny, a pesar de sus accesos de locura, es una realidad inmersa en esa esfera de irrealidades de la sociedad; sus sospechas aparecen en varias circunstancias de la vida cotidiana y no dejan de inquietarle y, su búsqueda, a través de la música es un duelo irrenunciable por medio del cual siempre tratará de abrir esa puerta. Su conciencia inmediata y experiencia inmediata de las cosas y el mundo circundante siempre le dejan atisbos de algo, una sospecha de otra realidad de las cosas, y sobre todo otro tiempo.

Ahora bien, todas esas sospechas que Johnny tiene son integradas en todo un sentido de continuidad personal, que por momentos logra acercarse y aproximarse bajo la forma de explicaciones hacia aquello que persigue, una trama narrativa y de significados que va construyendo hacia ese otro perfil de tiempo que no se muestra en su totalidad. En este orden de los argumentos, se va evidenciando hacia dónde van dirigidas las aspiraciones existenciales y metafísicas de Johnny que, en apariencia y por momentos, parecen solo palabras truncadas e incoherentes, pero que en su trasfondo conserva toda una apuesta de búsqueda. Es una búsqueda que rechaza cualquier encuentro fácil y predispuesto con la realidad para mirar otros perfiles; en última instancia, esta búsqueda es lo que define más particularmente la identidad de Johnny, identidad que se construye en esa articulación de sus experiencias de sospecha y sus intentos de explicación que mantienen un sentido de continuidad personal, una tentativa que siempre se mantiene inconclusa pero en busca de nuevos encuentros.

Así pues, encontramos que en Johnny y la construcción de su identidad, más explícitamente, no ocupan lugar incongruencias y rupturas en la articulación de la “sameness” y el “selfhood”, es decir, que pese a todos sus accesos de locura y conductas inexplicables existe una clara correspondencia entre aquello que él sospecha a través de su experiencia inmediata y el discurso y la unidad narrativa que emerge para referir lo experimentado en la multiplicidad de las situaciones. No obstante, vale la pena aclarar, con el objetivo de desdibujar posibles confusiones y dudas, que la condición discrepante o disímil de Johnny está en relación con la realidad prefabricada y no alude a una divergencia interna entre lo que experimenta y refiere en su discurso narrativo. Johnny no es hombre

que disida consigo mismo, su disidencia es con el andamiaje social y su estructura de realidad, es decir, que todo aquello que ha sido convenido socialmente le resulta engañoso e inaceptable, y es precisamente de allí donde descansa su desconfianza y sospecha, sospecha que nace ya desde muy chico cuando percibe en la música un cambio, un cambio del tiempo: “Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba.”(Cortázar, 1971, p.155). La tentativa de búsqueda en Johnny se mantiene en un coherente sentido de continuidad personal, es decir, sin rupturas ni incongruencias. Por otra parte cabe precisar que la continuidad personal es un aspecto inherente a la condición humana, y que toda su narrativa se busca salvaguardar en esta. Siguiendo en esta misma línea, la narrativa de John C. intenta apresar y aproximarse por medio de explicaciones en el marco del lenguaje, pero sin lugar a dudas, encuentra su mejor forma en la música, experiencia que lo acerca más que nunca y cualquier otra situación hacia aquello que persigue, ese otro tiempo que diverge abismalmente de la manía de minutos de las sociedades modernas.

En consonancia con todo lo enunciado, advertimos que la trama y la identidad del relato está supeditada al devenir del personaje y su identidad, y la tentativa de identidad del personaje no es un asunto que esté determinado por un cierre o unas condiciones conclusas, sino una búsqueda que incluso al final del relato pide prórroga en la imaginación del lector, que no ha obtenido una respuesta respecto a aquello hacia lo cual se veía guiado por el personaje y el tramado de las circunstancias que lo envolvían. Al respecto, queda planteado un interrogante que el lector debe resolver con aquel mundo que ha logrado refigurar, y con sus herramientas y abanico de posibilidades reflexivas, se encontrará en una instancia

donde ese encuentro entre el texto y lector se dan una prórroga para resolver aquello que ha quedado inconcluso en el mundo que se ha permitido refigurar en esa relación y encuentro de significados.

De esta manera planteado, queda claro que el estilo literario de Cortázar reclama un lector activo en esa búsqueda que transversaliza a sus personajes, un duelo donde no solo están llamados e implicados los personajes ficticios que figura el mundo del texto, sino que el lector también se ve inmerso en esa búsqueda de respuestas y todo el abanico de experiencias que plantea el mundo refigurado y sus variaciones imaginativas. La identidad del personaje es una esfera que se construye no solo en las estancias del relato, o viceversa –contrapuesto al modelo aristotélico-, sino que implica al lector en esa tentativa y búsqueda de ser, que es lo que en última instancia persigue Johnny.

Ahora bien, esa búsqueda de ser o estar en otro tiempo que caracteriza a Johnny, diside de la realidad y sus estandartes de la razón, y tras estas esferas de la realidad convencional busca su identidad que diverge de la identidad de las grandes aglomeraciones y masas por así decirlo, en otras palabras, la sociedad que toma como eje directriz la razón y sus dictámenes. La identidad de Johnny se construye de la mano de la lucidez intuitiva, de la música, de tocar el saxo, de arribar el metro y percibir lo que otros no notan, de montar en ascensor y darse cuenta de algo, algo que seguramente le resultaría trivial a otro. Y es que para Johnny las cosas realmente difíciles están en lo aparentemente fácil y resuelto, allí descansan sus más grandes inquietudes, en lo desapercibido, lo subrepticio y lo trivial. He

aquí una de las pautas de la estética en Cortázar, un principio que atiende más a las excepciones que a las reglas generales, condición sin la cual Johnny no podría dimensionar el mundo de la manera en que lo hace.

Para concluir este capítulo, es necesario traer a colación el hecho de que lo único que queda concluso con la muerte de Johnny es la biografía de Bruno. Biógrafa que bastante le preocupó a este último durante todo el relato, y al respecto decía -en el final del cuento-:

Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición de mi libro, pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro donde se veía a muchos jazzmen famosos. En esa forma la biografía quedó, por así decirlo, completa. Quizá no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me situó en un plano meramente estético. Ya hablan de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia. (Cortázar, 1971, p. 197)

De esta forma, y en definitiva, queda claro que la búsqueda de Johnny ha quedado inconclusa, y su miedo a morir sin haber encontrado – ese otro tiempo- es algo que se puso de manifiesto en varias partes del relato.

-Sin haber encontrado –repite-. Sin haber encontrado...-¿Qué querías encontrar, hermano? –le digo-. No hay que pedir imposibles, lo que tú has encontrado bastaría para...-para ti, ya sé –dice rencorosamente Johnny-.para Art, para Dédée, para Lan...no sabes cómo...si a veces la puerta ha empezado a abrirse...mira las dos pajas, se han encontrado, están bailando una frente a la otra...es bonito, eh... ha empezado a abrirse...el tiempo...yo te he dicho, me parece, que eso del tiempo...Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita...me acuerdo en Nueva York, una noche. (Cortázar, 1971, p. 192)

A Johnny siempre le preocupó bastante este asunto, un encuentro para abrir esa puerta que nunca logró desfondar, un encuentro que cada vez se hacía más intenso y llegaba a puntos más álgidos. Sobre todo, le preocupaba morir sin haber concluido ese encuentro, sin haberse traspuesto a la puerta y conquistar ese otro tiempo, y pese a todo ello, Johnny murió sin haberlo hecho. No obstante, de allí en adelante, es desconocida la esfera y dimensión que depara la antesala de la muerte, quizás sea un camino que permita nuevos encuentros en esa búsqueda irrenunciable.

3.3.4 CONCORDANCIA DISCORDANTE Y CONTINUIDAD DISCONTINUIDAD.

Concordancia - discordante y continuidad – discontinuidad, son cuatro categorías conceptuales imprescindibles a considerar y contemplar en el presente trabajo, entre otras cosas porque son un punto de confluencia entre la teoría de Paul Ricoeur (concordancia - discordante) y la teoría de Giampiero Arciero (continuidad - discontinuidad). En este orden de ideas, la teoría narrativa de Paul Ricoeur (1996), como su mismo nombre lo sugiere, sitúa estas dos categorías conceptuales en la esfera literaria y el relato mismo es lo que, por así decirlo, otorga y permite un carácter dinámico de la composición narrativa y la elaboración de la trama. En definitiva, estas dos acepciones son las que permiten la configuración del relato mismo en su totalidad. La concordancia alude a un principio de rasgos de completud, totalidad y extensión, y la discordancia es el carácter contingente y de peripecia que se sucede en la configuración de la trama, y de esta manera es como se ve constantemente amenazada la identidad del relato. Ahora bien, la identidad del personaje, que se superpone a la identidad del relato en el patrón de la novela moderno, es producto de las transformaciones subjetivas que tienen lugar por el conjunto de posibilidades regladas del orden concordante, es decir, completud, totalidad y extensión. Al respecto Ricoeur afirma que “La identidad narrativa del personaje solo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad, y de la unidad de la trama.” (1996, p. 219).

Las categorías de continuidad - discontinuidad por su parte, aluden a aspectos muy similares en el contexto de la identidad del sujeto como tal, desde la perspectiva de la hermenéutica construccionista. La discontinuidad tiene lugar en la imposibilidad de la integración coherente de un acontecimiento que produce una ruptura drástica del sentido de continuidad, en otras palabras, la identidad narrativa sufre una disgregación en su estructura misma, por la imposibilidad de articular en un engranaje coherente la aparición de un acontecimiento (inesperado y sorpresivo) emocionalmente discordante en relación con la identidad narrativa construida hasta el momento. De esta manera, podemos ver cómo en la teoría pos racionalista también existe una función narrativa y una configuración de la trama y de los acontecimientos que se edifican en un relato. Una necesidad de narrar los acontecimientos y una estructura de significados que buscan un sentido de permanencia, cohesión y coherencia en el devenir histórico. Es decir, una identidad que se entreteje a partir de significados particulares que el sujeto auto-organiza de acuerdo a la forma genuina en que percibe la realidad. Dicha forma particular de experimentar la realidad en la plataforma de la inmediatez, bajo la recurrencia de los patrones emotivos estabilizados que brindan un sentido de permanencia en el tiempo, y la variedad de situaciones emotivamente significativas que perturban el sentido de continuidad personal, son en definitiva el caldero de relaciones dialécticas que forjan la identidad narrativa del personaje y/o sujeto. Tal disposición explicativa significa que el sujeto debe poder integrar aquellas emociones perturbadoras en una unidad coherente, de lo contrario el sí mismo daría lugar a incongruencias en la construcción de su identidad narrativa, una identidad que, como sabemos, precisa de la articulación de tales eventos emotivamente perturbadores en un relato, que a su vez se estructura mediante la dialéctica interna mediatizada por el leguaje.

Así pues, la cohesión coherente es un principio unificador de la estructura en la continuidad misma de la historia del sujeto.

A continuación se abordará la categorías de concordancia discordante en el cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971). Como ya se mencionó, las transformaciones objetivas son aquellas que están regladas por la totalidad, completud y extensión, y bajo la forma de estos principios se dan las transformaciones subjetivas del personaje. Ahora bien, en la configuración de la trama se ve constantemente amenazada la identidad de Johnny, no obstante, se sabe por el recorrido de anteriores capítulos que la identidad de Johnny se dibuja en una búsqueda y no se muestra bajo la forma de trazos conclusos. En esta medida, la identidad de Johnny es una búsqueda que se ve atravesada por continuos acontecimientos y peripecias de la trama, accesos de locura en los que de repente termina recluido en un hospital tras haber incendiado la habitación del hotel o caminar por campos llenos de urnas.

-Campos llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a acabar con la uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Me acuerdo que pensé: “Esta va estar vacía porque es la que me

toca a mí.” pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece. (Cortázar, 1971, p. 173)

Pese a todos estos incidentes, por así llamarlos, que parecieran demostrar que Johnny está loco, el mismo Bruno señala:

Johnny necesitaba en ese instante tocar el suelo con su piel, atarse a la tierra de la que su música era una confirmación y no una fuga. Porque también siento esto en Johnny, y es que no huye de nada, no se droga para huir como la mayoría de los viciosos, no toca el saxo, no se pasa semanas encerrado en las clínicas psiquiátricas para sentirse al abrigo de las presiones que es incapaz de soportar. (Cortázar, 1971, p. 169)

Incluso el mismo Bruno logra reconocer esos atisbos en Johnny, esa búsqueda incansable de un duelo, de un encuentro. El cuento *El perseguidor* (1971) está plagado de peripecias, sucesos inesperados e inexplicables en los que Johnny se disputa y se debate hacia esa búsqueda que no da sosiego, sino que cada vez se vuelve más complicada. Como ya se expresó, las peripecias que componen la trama ponen en riesgo la identidad narrativa del personaje, y en *El perseguidor* (Cortázar, 1971) es más que evidente este

duelo, no obstante la identidad de Johnny respira allí precisamente, ya que es una búsqueda intranquila que se manifiesta constantemente en duelos y acontecimientos inesperados.

La paradoja del perseguidor, de ese Johnny que no se fuga sino que busca y se explora a través de su música, es el hecho de amenazar su propia identidad en la búsqueda de la misma. Su “realidad” es algo que se le escapa todos los días en ese encuentro. Johnny rompe y renuncia a todos los estereotipos de identidad enmarcados en la realidad prefabricada, para navegar en esa búsqueda de su propia identidad, sus posibilidades de ser, su otro tiempo, su música y sus conjeturas.

Según todo lo planteado anteriormente, se podría decir que uno de los ejes directrices y pilares fundamentales del cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971) es el carácter de peripecia de la configuración de la trama, sucesos en donde nunca se tiene nada seguro, y en los cuales es impredecible cualquier consecuencia. Con Johnny solo se podría estar seguro de algo, y es la renuncia a los encuentros fáciles con las descripciones de realidad y con sí mismo, su música es la forma de explorarse y explorar, esa esfera que le permite sospechar y no estar nada seguro del mundo circundante y sus consideraciones de realidad. En definitiva, la configuración de la trama no es una sucesión de hechos tranquilos y pasivos donde el personaje y su identidad se desplazan, sino situaciones de duelo y encuentros en los que se persigue, en última instancia, una odisea en busca de ser. La concordancia, por su parte, es una esfera que alude a rasgos de completud, extensión y totalidad, son un conjunto de patrones objetivos que le dan un carácter de unidad a la trama. Sin esta concepción de

patrones objetivos sería imposible la figura del relato, ya que si se careciera de estos aspectos, serían improbables la aparición y la regulación de las transformaciones subjetivas del personaje en la plataforma de la trama y el carácter de unidad que estos patrones le confieren. En otras palabras, la concordancia es el marco objetivo dentro del cual se despliegan todas las posibilidades de una narración y su trama, y todo el conjunto de variaciones imaginativas, transformaciones subjetivas y peripecias que allí tienen lugar.

Las categorías de continuidad discontinuidad por su parte, aluden a un plano individual, en este caso, corresponde identificar de qué manera funcionan en Johnny. En este recorrido es preciso ser cauto y prudente para no desbordarse en confusiones, ya que la identidad de Johnny nos puede plantear unas aparentes ambigüedades, que en un análisis detenido se pueden disipar. Ahora bien, como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, Johnny es un personaje que no manifiesta una contradicción consigo mismo sino con la realidad prefabricada y los convencionalismos sociales, por así decirlo. En este orden de ideas, Johnny no padece una imposibilidad de integrar coherentemente en su estructura narrativa un suceso inesperado –discontinuidad–, como lo podría ser la realidad que rechaza. Mas bien, es necesario entender que el sentido de continuidad personal de Johnny no ha sufrido rupturas, ya que este sentido, ya desde muy chico, ha estado dirigido hacia la búsqueda de su propia “realidad”, su otro tiempo, su propia posibilidad de ser a través de la música. Su sentido de continuidad personal jamás ha estado a la par de las esferas de identidad colectiva encauzadas por los patrones de la razón occidental. En este sentido, Johnny siempre ha mantenido unos patrones de cohesión, coherencia y unidad, y aquellas emociones que se podrían reconocer como perturbadoras, al respecto lo que le genera el andamiaje de la realidad, sí son integradas en una trama narrativa que no las reconoce como

válidas pero si genera otras posibilidades, es decir, la divergencia no representa necesariamente una imposibilidad de integrar en un tramado de significados coherente, sino que es una experiencia disímil que sí se logra integrar y que a su vez permite y genera otras posibilidades de realidad.

Según lo descrito, Johnny sí mantiene todo un sentido de continuidad personal, continuidad dirigida hacia su búsqueda, una búsqueda que se mantiene a través de todas las situaciones bajo la forma de encuentros, por ejemplo cuando toca el saxo o cuando arriba el metro y se pierde en recuerdos.

En definitiva, Johnny sí logra articular aquellas emociones que se podrían reconocer como perturbadoras en una unidad coherente y salvaguardando la identidad de su relato, es decir, su identidad narrativa. Johnny mantiene todo un sentido de continuidad personal orientado hacia esa búsqueda, que por su parte es irrenunciable y que libra hasta el día de su muerte, manteniendo toda una estructuración de significados que en su interior resultan perfectamente coherentes. La identidad narrativa de Johnny no da lugar a incongruencias o discontinuidades en la medida que aquellos elementos que aparecen como perturbadores, sorprendidos e inesperados son integrados en el relato de sí mismo en una estructura coherente, que aunque no los reconoce como válidos no se estanca allí, sino que irrumpe toda una búsqueda en relación con aquello que le resulta falso y artificial, la realidad prefabricada.

CONCLUSIONES.

Vale la pena retomar y enunciar los aspectos más importantes del presente recorrido monográfico, un periplo interpretativo guiado o sostenido por categorías conceptuales del enfoque hermenéutico constructivista (Arciero, 2004) y de la teoría literaria de Paul Ricoeur (1996), teorías que en conjunto guardan un sin número de relaciones que se precisaron en el desarrollo de los capítulos.

En este orden de ideas, es preciso enunciar el marco epistemológico en el que descansa dicho análisis, es decir, la perspectiva hermenéutica desde la cual se desplegó el análisis literario (Balvi, 2004) esta perspectiva, es una teoría que ha dado grandes cambios en relación con la postura clásica por así decirlo. Un giro drástico que la posicionó en un marco epistemológico que articula variables de la dimensión lingüística e histórica de la experiencia humana, esferas que en su conjunto y procesos de confluencia dan lugar a la emergencia de la experiencia humana y la refiguración de una identidad personal. En consonancia con lo anterior, la experiencia tiene dos dimensiones indisolubles e inherentes a la naturaleza humana, las cuales son; la temporalidad como rasgo característico de su experiencia, y la narrativa como estructura organizadora de significados en un sentido de permanencia y continuidad personal. En definitiva, el tiempo humano siempre es algo narrado, y la narración en sí misma revela la condición temporal de la experiencia subjetiva. Ahora bien, existe otra categoría que constituye una piedra angular de la presente

reflexión, tal categoría es la identidad, figura emergente de los procesos narrativos que auto organizan la experiencia dándoles un sentido de continuidad y permanecía en un continuo experiencial. Desde esta perspectiva, se encuentra que la identidad personal es una identidad narrativa, y que el tiempo se convierte en humano en la medida en que es narrado. La narrativa es significativa en la medida en tanto describe los rasgos temporales de la experiencia humana. Según este recorrido se tiene un paradigma hermenéutico que asila tres grandes campos conceptuales, a saber; la temporalidad, la narrativa y la identidad. Estas tres esferas que consolidan este paradigma hermenéutico constituyen la unidad existencial de la experiencia humana.

Es preciso tener en cuenta que esta postura hermenéutica, dio un giro epistemológico que abandono la concepción sustancialista del sí mismo, es decir, paso de concebir el sí mismo como una entidad a un proceso dialéctico que esta constituido por la alternancia entre experimentar-observar y explicar que su vez configuran una experiencia subjetiva, que no esta exenta de contradicciones y fluctuaciones en el tiempo, es decir, la identidad narrativa busca la permanecía y unidad en unos procesos de continuidad y discontinuidad, experiencias que son integradas y auto organizadas en una unidad coherente permitiendo un sentido de continuidad personal. En esta orden de los argumentos, se encuentra que el significado personal se construye sobre una estructura narrativa, estructura narrativa que a su vez esta caracterizada por unos rasgos de abstracción e integración, y que son determinantes en la aparición de un síntoma o desarrollo de una patología. Es decir, la plasticidad de la trama narrativa de una persona y su capacidad para auto-regularse emocionalmente, guardan una relación directa. En conclusión, los sistemas auto

organizados cambian y fluctúan de manera continua junto con el medio que los circunda, todo ello supeditado al conjunto de factores que se orientan hacia el mantenimiento de la propia identidad como sistema coherente de procesos. En esta medida se hace relevante el papel de la literatura, porque trae colación rasgos inherentes a la condición humana, es decir, la temporalidad y la narrativa imprescindible para configurar su experiencia en un tramado de significados que a su vez permitan una figura de identidad y un sí mismo. La literatura (narrativa) es un proceso de auto-exploración que nos permite conocernos a nosotros mismos a través del otro. No obstante, la literatura no permite la posibilidad de reconocimiento en todas las personas, ya que existen unas dinámicas de autoengaño y funcionalidad de las mismas. Por ende, resulta desmesurada la pretensión de situar la literatura como medio de conocimiento y reconocimiento para todo ser humano.

Cada uno de los capítulos apunta a una reclamación global, a saber, el conocimiento del ser humano y los diferentes corolarios de su experiencia, deseos, tentativas, sus más profundas aspiraciones metafísicas y sus inclinaciones morales, todo ello en su conjunto enmarca una tentativa de conocimiento psicológico y sociológico. Como plataforma predilecta de investigación se encuentra la literatura, sin lugar a dudas un ámbito privilegiado mediante el cual, como se enseña en el discurso de Paul Ricoeur (1996), se pueden explorar las diferentes tonalidades del comportamiento humano por medio de una infinita gama de variaciones imaginativas.

En consonancia con todo el recorrido, los grandes escritores, podrían entenderse, más que otra cosa, como estudiosos del comportamiento humano, o en palabras prestas a menor confusión, personas profundamente sensibles a un acercamiento al comportamiento humano. Que si bien es un asunto bastante subjetivo, ya que allí, en sus escritos, plasman un gran componente de sus vidas en particular, deseos y expectativas, no dejan de ser periplos del entendimiento humano hacia el asunto y la condición humana. En la construcción de la trama y los acontecimientos, los autores exploran una cantidad inconmensurable de posibilidades, llevan sus personajes hasta las últimas instancias de su identidad, a veces conduciéndolos hasta la nada, otras llenando expectativas o, simplemente, dejando puertas sin cerrar, preguntas por responder, círculos sin cerrar, y que el lector deberá responderse a sí mismo en su debido momento, una vez se ha refigurado todo el mundo que le plantea el texto (cabe resaltar que no todo lector lo hará, es un asunto que se plantea en teoría y no se da a cabalidad en la práctica y el contexto real). Y es que no solo los personajes del texto se ven implicados, el lector también se ve inmerso en esta búsqueda, pues no solo es la identidad de los personajes la que se conoce en este juego literario, sino que el lector, por medio de este conjunto de mediaciones simbólicas que constituye la literatura en sí, logra un conocimiento de sí mismo a través del otro, esto es lo que Arciero (2004) por su parte denomina intersubjetividad (es preciso señalar que la intersubjetividad se da de una manera aproximativa, ya que un libro no sustituye completamente los términos que plantearía una relación intersubjetiva de humano a humano). Es decir, partiendo de la premisa de que no nos conocemos de manera directa sino indirecta, y de allí el hecho de que se denominen mediaciones simbólicas, la literatura entonces ocupa un lugar privilegiado para explorar nuestro sí mismo en el catálogo de gamas infinitas de sentimientos y pensamientos humanos. Por otra parte, se alude a la

literatura como una esfera infinita, puesto que es inagotable en sí misma, es decir, nunca acabará, pese a los años que lleva existiendo, como una esfera del arte, sino que siempre tendrá nuevos caminos que explorar en la búsqueda que ella en sí misma enmarca. Y es que en definitiva, si la literatura hubiera dicho todo lo que tenía para decir, ya hubiera dejado de existir, por lo menos como un género importante.

No obstante, y pese a todo lo mencionado anteriormente, pareciera que para muchos, y en este caso los psicólogos, la literatura no ha tomado suficiente importancia como un medio para el conocimiento humano. En esta medida, se hace preciso e importante establecer nexos entre estos dos campos, los cuales en apariencia parecen un tanto distantes. No obstante, al articularlos en un conjunto de relaciones precisas, con unos objetivos claramente delimitados y una metodología bien trazada, se pueden elucidar las íntimas relaciones que guardan y la utilidad de la una para la otra. En definitiva, la literatura permite acercamientos fieles al comportamiento humano, la literatura y la construcción de tramas que da en su interior son apreciaciones bastante profundas y sensibles que sólo el escritor logra llevar hasta las últimas consecuencias e instancias.

Julio Cortázar es un escritor de gran envergadura e importancia en la literatura hispanoamericana, sus novelas, relatos y cuentos son escritos privilegiadamente profundos, dimensionan infinitos aspectos de la existencia humana y sus planos metafísicos. En esta medida, resultó importante la elección de uno de sus cuentos para la elaboración del presente recorrido monográfico. Ahora bien, la historia de John Carter, que se nos narra en

el cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971), nos permitió evidenciar la idea de *búsqueda* como la piedra angular de la existencia humana, *búsqueda* de nuestra propia identidad, búsqueda que, en definitiva, siempre resulta inacabada. Por otra parte, la literatura de Cortázar aparte de confrontarnos con nosotros mismos, nos confronta fuertemente con la cara de la realidad, nos cuestiona sobre ella y sus razones, nos dispone a mirar la contracara de la mano de la intuición. Por ejemplo, para Johnny la música es la que le deja intuir, percibir que todo eso que se llama realidad y tiempo se desmorona con las primeras notas de su música, avivando su sospecha de que hay algo que se esconde tras la máscara de la realidad y sus razones.

Johnny Carter es un hombre que ante los ojos de cualquier persona “normal” resultaría en apariencia, un loco. Por personas normales entendamos aquellos seres que se encuentran cómodamente inmersos en la sociedad y en su convención de la realidad. En el cuento el hombre normal es representado por Bruno, un crítico de Jazz afamado con un prestigio que defender, prestigio que nada vale para Johnny. Y es que para Johnny no es suficiente lo que basta para los demás, ser un prodigio musical no vale nada para él, lo único importante en su vida es su propia búsqueda metafísica, aquella que se enmarca en un plano individual bastante genuino, algo que por lo demás, otros no logran comprender. En definitiva, Johnny pareciera un loco por muchas razones, no obstante, su narrativa y construcción de identidad interna gozan de una coherencia admirable. Usando las categorías conceptuales que se han desarrollado en el presente trabajo podemos afirmar que, en la medida que Johnny no diside consigo mismo, entonces no asila en su narrativa discrepancias entre las esferas de “sameness” y de “selfhood”. Más bien, tiene todo un sistema de ideas bastante coherentes

que niegan la realidad como un andamiaje real, la realidad y todas las manías que esta trae consigo, manía de tiempo y de minutos que Johnny rechaza rotundamente. La música es, para Johnny, una dimensión privilegiada que le deja advertir y sospechar, y sobre esta sospecha funda una búsqueda cada vez más ávida. La coherencia de Johnny radica en que no solo niega la realidad, sino que se embarca en una búsqueda de encuentros y confrontaciones buscando la contracara de esa realidad, buscando la forma de transponerse a la puerta que siempre ha quedado a medio abrir. Es decir, plantea un abanico de posibilidades para dibujar su horizonte de destino, su posibilidad de ser y su otro tiempo.

Finalmente, se ve cómo la literatura sirve de instrumento para el estudio humano, más aún, cuando nos deja evidenciar ese elemento crucial de búsqueda que transversaliza la existencia humana, confrontándonos con nosotros mismos en ese juego de reconocimiento con el otro, en ese viaje por el itinerario de experiencias que los personajes y las circunstancias enmarcan, sin lugar a dudas, un aprendizaje que el lector realiza en ese encuentro con la metáfora, y por supuesto la refiguración y redescipción del mundo del texto. En este caso, pudiera ser que la historia de Johnny nos cuestione un poco sobre la realidad y un sin número de supuestos, tal vez algunas razones que nos hacían sentir seguros y que jamás habíamos cuestionado, ya que las habíamos aceptado de antemano en un pacto social que a veces puede resultar un tanto conformista e ingenuo. De esta manera, la historia de Johnny es una narrativa que tiene como elemento constitutivo una búsqueda; cualquier historia y narrativa humana asila en el fondo una búsqueda, ya sea en el marco de las convenciones sociales o como en el caso de Johnny, fuera de ellas. *El perseguidor* (Cortázar, 1971) es una reafirmación de la búsqueda humana, es una tentativa de búsqueda

metafísica que discurre hasta las últimas consecuencias y un mordaz confrontamiento con las implicancias de la realidad. La literatura puede significar un acercamiento a la existencia humana y sus comportamientos que van más allá de construcciones conceptuales, y en esta medida se hace significativo y relevante establecer relaciones precisas de la psicología con la esfera literaria, posibilitando un trabajo conjunto en el cual esta proporciona un conocimiento invaluable sobre los comportamientos humanos, en ese ejercicio de las infinitas variaciones imaginativas que plantea el quehacer literario.

Este recorrido elucidó uno de esos posibles caminos en los cuales la psicología puede trabajar de la mano con la literatura, más específicamente el enfoque posracionalista de Arciero (hermeneutica contruccionista) que guarda relaciones diametrales con la teoría literaria de Paul Ricoeur. Ahora bien, se evidenciaron unas categorías conceptuales en el cuento *El perseguidor* (Cortázar, 1971), permitiendo entender su funcionamiento en circunstancias “reales” para la condición humana, circunstancias que a su vez confrontan al lector con un sin número de elementos, ya sean sociales o de la intersubjetividad que allí se plasma, más aún, cuando la literatura de Julio Cortázar es una esfera que reclama a un lector activo, un lector dispuesto a cuestionarse y a cuestionar, y sobre todo un lector dispuesto a ver un orden diferente de las cosas, dispuesto a desplazarse en el terreno de las excepciones y lo fantástico con absoluta normalidad.

Para finalizar este balance, es justo señalar que la esfera literaria puede atender a muchos aspectos, en este caso para la teoría psicológica, y no sólo forma parte de una

actividad aparentemente aislada, es decir, el hecho de leer una novela simplemente por ejercicio intelectual o esparcimiento. La literatura en general, constituye una bitácora inmensa de experiencias, comportamientos y sentimientos humanos, como el mismo Paul Ricoeur (1996) lo dice, investigaciones del alma, y en este orden de ideas, se presume un ámbito que la psicología no puede desconocer.

BIBLIOGRAFÍA

Agís Villaverde, M. (2000). El sentido del ser interpretado. En: M. J. Valdés (Ed.), *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas* (pp. 91-114). Barcelona: Monte Ávila.

Arciero, G. (2004). Estudios y diálogos sobre la identidad personal: Reflexiones sobre la experiencia humana. Barcelona: Amorrortu.

Arciero, G. (2009). Tras las huellas de sí mismo. Barcelona: Amorrortu.

Ardila, C. (2010). Del mundo del texto al mundo del lector (Ricoeur y Cortázar). *Revista Co-herencia*.

Balbi, J. (2004). La mente narrativa: hacia una concepción posracionalista de la identidad personal. Buenos aires: Paidós.

Blanchot, M. (1991). El libro que vendrá. Venezuela: Monte Ávila.

Cortázar J. (2005). *Rayuela*. Buenos Aires: Bruguera.

Cortázar J. (2006). *Casa tomada y otros cuentos*. Serie roja Alfaguara.

Cortázar J. (1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires, editorial Sudamericana.

Cortázar J. (1970). *Los reyes*. Buenos Aires, editorial Sudamericana.

Cortázar J. (1951). *Bestiario*. Editorial: Suma de letras.

Cortázar J. (1998). *Final del juego*. Editorial: Alfaguara.

Cortázar J. (1971). *La isla a mediodía*. Barcelona, Salvat.

Chacana, A. (2006). *Emancipación de la familia de origen: lealtad, traición y sacrificio filial en Franz Kafka y Julio Cortázar*. Disertación doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, España.

Foucault M. (1996). *Lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós

Foucault M. (1983). *¿Qué es un autor?*. París: Littoral

Foucault, M. (1994). *Entre filosofía y literatura*. París: Éditions Gallimard.

Mella O. (1998). Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas de la investigación cualitativa. Revisado el 13 de Agosto de 2011 desde Internet.

http://www.aristidesvara.net/prb/metodologia/disenos/metodo_cualitativo/invescualitativa_aristidesvara.pdf

Ordeñez Díaz, L. (2002). Poesía y modernidad. Spleen e ideal en la estética de Charles Baudelaire. Bogotá: fondo de cultura nacional.

Ordeñez Díaz, L. (2000). Historia, literatura y narración. *Historia Critica*, (36), 194-222.

Obtenido de EBSCOhost.

Ortega, J. (1983). Obras completas José Ortega y Gasset Tomo VII. Alianza Editorial-
Revista de Occidente: Madrid.

Ricoeur, P. (1996). Tiempo y narración III, El tiempo narrado. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1995). Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción.
México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1995). Tiempo y narración, I, Configuración del tiempo en el relato histórico.
México: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1996). Sí mismo como otro. Madrid: Siglo XXI.

Ricoeur P. (2005). Caminos del reconocimiento. Madrid: Trotta

Ricoeur P. (2001). Del texto a la acción. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Ricoeur P. (1976). *Conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos

Aires: Aurora.

Sandoval C. (2002). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES.

Valdés, M. J. (2000). En torno a la filosofía y la teoría literaria de Paul Ricoeur. En: M. J.

Valdés (Ed.), *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas* (pp. 57-73). Barcelona:

Monte Ávila.

Vanegas C. (2002). *Estudio exploratorio cualitativo acerca de la profundización*

experiencial en Julio Cortázar como correlato a la escritura de la obra Rayuela.

Tesis de grado no publicada, Universidad Nacional Andrés Bello, Viña del Mar,

Chile.