

LA CIENCIA EN LA LITERATURA CORTAZARIANA

GUSTAVO ARIEL SCHWARTZ

Centro de Física de Materiales CSIC-UPV/EHU. Donostia International Physics Center
San Sebastián

ABSTRACT · *Science in the Cortazarian literature* · We will analyse in this work three texts by Julio Cortázar that show different ways in which science and literature are linked in his literary work. In particular, we will investigate the presence of scientific metaphors in fiction, the literary exploration of the functioning of memory and the use of mathematical structures that allow us to account for a new imaginary adapted to the paradigms of the twentieth century. The presence of scientific ideas in the Cortazarian work should not be interpreted as a simple transfer of concepts from one domain to another but rather as the confluence of elements from various fields that allow shaping a new look at the world.

KEYWORDS · Science, Literature, Imaginary, Memory, Moebius.

RESUMEN · Analizaremos en este trabajo tres textos de Julio Cortázar que muestran diferentes maneras en las que la ciencia y la literatura se vinculan en su obra literaria. En particular, indagaremos en la presencia de metáforas científicas en la ficción, en la exploración literaria del funcionamiento de la memoria y en el uso de estructuras matemáticas que permitan dar cuenta de un nuevo imaginario colectivo adaptado a los paradigmas del siglo xx. La presencia de ideas científicas en la obra cortazariana no debe interpretarse como un simple trasvase de conceptos de un dominio a otro sino más bien como la confluencia de elementos de diversos ámbitos que permiten conformar una nueva mirada del mundo.

PALABRAS CLAVE · Ciencia, Literatura, Imaginario colectivo, Memoria, Moebius.

I. INTRODUCCIÓN

LA ciencia constituye una parte fundamental de la cultura humana y como tal alimenta (a la vez que se nutre de) un imaginario colectivo que permea todos los ámbitos del quehacer humano. En este sentido, no es extraño que la literatura se apropie de ideas científicas ni que la ciencia busque inspiración en el arte, la música o el ámbito literario. Más aún, la historia de las ideas nos muestra que cada vez que ha habido cambios radicales de paradigma éstos se han manifestado de manera simultánea en diversos ámbitos de la cultura.¹ Si bien existen diferencias obvias en sus lenguajes y en sus metodologías, la ciencia y la literatura comparten una interrogación común acerca del mundo y de la condición humana; y ninguna de las dos puede escapar ni abstraerse del imaginario que las contiene.

gustavo.schwartz@csic.es

¹ PETER WATSON, *Historia intelectual del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 2002.

La literatura de los siglos XVIII y XIX fue escrita (y leída) «en un mundo cuyos paradigmas eran los de Galileo, Newton y Laplace: es decir, una sociedad determinista, con un sistema de referencia espacio-temporal absoluto y con la posibilidad potencial de saberlo todo».¹ Sin embargo, los cambios que tuvieron lugar en la cultura occidental hacia comienzos del siglo XX transformaron radicalmente la ciencia, el arte y la literatura de los siguientes cien años. La teoría especial de la relatividad, propuesta por Einstein en 1905, hacía desaparecer en la física el sistema de referencia absoluto propuesto por Newton. Por aquellos mismos años, la pintura comenzaba a abandonar la perspectiva; es decir, su propio sistema de referencia absoluto. Primero con Monet, y luego, de manera radical, con Picasso y el cubismo. En el ámbito literario, se abandonaba la figura del narrador omnisciente para comenzar a incorporar gradualmente la figura de un narrador subjetivo. La literatura pasaba también de un sistema de referencia absoluto a uno relativo.

La ficción del siglo XX no podía perpetuar los mismos códigos y las mismas formas que hasta entonces; debía ser escrita y leída en términos de los nuevos paradigmas y en el contexto de un nuevo imaginario. En este sentido, Julio Cortázar fue uno de los escritores que mejor comprendió los desafíos que debía abordar la literatura y compuso una obra acorde con el imaginario de la época y perfectamente integrada en los paradigmas del nuevo siglo. En su búsqueda personal de esa literatura para «el hombre nuevo», Cortázar fue incorporando elementos de distintos ámbitos: el collage de la pintura; la musicalidad y la improvisación del jazz; metáforas, reflexiones y estructuras del ámbito científico. Todo cabía en su literatura si era para ampliar las capacidades expresivas y para describir su universo.

Para ser una persona que cuestionaba constantemente el pensamiento racional, cartesiano y sistemático, Cortázar era «un ávido lector de las noticias científicas del periódico *Le Monde* en París y a menudo discutía principios de física cuántica en sus ensayos, novelas y cuentos».² Introducía también numerosas referencias científicas en sus textos: hay menciones a Heisenberg, Planck, Holger Hydén y otros en *Rayuela*, alusiones explícitas a temas astronómicos en *Prosa del observatorio*, y conceptos científicos utilizados como metáforas en muchos de sus textos. Si bien existe un amplio corpus de obra crítica que se ocupa del análisis literario de la obra de Julio Cortázar, es bastante más modesto el conjunto de trabajos que analizan tanto la presencia de ideas y conceptos científicos en su obra como las relaciones entre la ciencia de la época y la literatura cortazariana. Estos trabajos suelen poner el énfasis en las implicaciones que la física cuántica tuvo en la obra de Cortázar;³ sin embargo, las vinculaciones entre la ciencia y la literatura en la ficción cortazariana son mucho más profundas y complejas.

¹ GUSTAVO ARIEL SCHWARTZ, EDUARDO BERTI, *Literatura y ciencia. Hacia una integración del conocimiento*, «Arbor», 194, 2018, n. 790, en <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4006>, p. 8.

² J. ANDREW BROWN, *Cortázar, Julio*, en *Encyclopedia of Literature and Science*, ed. Pamela Gossin, Londres, Greenwood, 2002, p. 90; traducción del autor.

³ MICHAEL F. CAPOBIANCO, *Julio Cortázar and the Various Interpretations of Quantum Theory*, «Taller de Letras», 1994, n. 22, pp. 7-16, CAROLINA FERRER, *Cortázar cuántico*, «Revista de Humanidades», 2000, n. 7, pp. 115-126.

Analizaremos en este trabajo tres instancias de esas relaciones entre literatura y ciencia en su obra. En nuestro breve recorrido por la literatura cortazariana indagaremos en el uso de metáforas científicas para describir situaciones de la vida cotidiana, en la reflexión literaria acerca del funcionamiento de la memoria y en la utilización de estructuras matemáticas para delinear el nuevo imaginario colectivo de nuestra época.

II. INSTRUCCIONES PARA DESENCONTRARSE

La literatura intenta permanentemente expandir su campo semántico, léxico y estructural incorporando analogías y metáforas a través de la apropiación literaria de términos, ideas y conceptos pertenecientes a otros ámbitos. Y una de las principales fuentes de la que la literatura más asiduamente ha bebido es la ciencia. El uso de analogías y metáforas científicas por parte de la literatura constituye un claro ejemplo de influencia unidireccional. En este caso, la literatura se apropia de una mirada científica del mundo para transformar y reelaborar esas ideas con la intención de entrelazarlas en el discurso literario, resignificando tanto la idea original como el sentido del texto en el que participa.

Cortázar se apropió en numerosas ocasiones de ideas y conceptos científicos que luego recontextualizaba en sus ficciones. Así, por ejemplo, en el capítulo 34 de *Rayuela*, entrelaza con absoluta maestría dos discursos simultáneos que en el texto se plasman en líneas alternas. En uno de los discursos (líneas impares), se representa lo que Oliveira está leyendo en la habitación de la Maga, mientras que en el otro (líneas pares), se revela lo que piensa acerca de su relación con la Maga y acerca de lo que está leyendo. Hacia el final del capítulo, cuando los dos discursos se funden en uno, Cortázar establece una analogía entre los movimientos de la Maga y Oliveira y el movimiento browniano (él lo llama brownideo); el capítulo concluye así:

[...] y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento brownideo, ¿ahora entendés?, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.¹

Cortázar podría haber elegido cualquier otra metáfora para referirse a la situación de la Maga y Oliveira, pero por algún motivo que desconocemos prefirió utilizar una referencia científica que además no resulta demasiado familiar. El movimiento browniano es el movimiento aleatorio que se observa para algunas partículas en suspensión en un líquido. Fue observado por primera vez por el biólogo y botánico Robert Brown en 1827, mientras miraba a través de su micros-

¹ JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, pp. 221-222.

copio pequeños granos de polen que flotaban (y se movían) en el agua. Cortázar lo utiliza aquí como una metáfora que permite describir los encuentros y desencuentros de Oliveira y la Maga. Dos personajes zarandeados por el destino, por azares circunstanciales, por una imposibilidad existencial de encontrarse.

Pero el mismo Brown fue incapaz de determinar los mecanismos subyacentes que producían aquel movimiento espasmódico. Hubo que esperar hasta 1905, cuando Albert Einstein publicó un artículo en el que explicaba que el movimiento browniano era el resultado del bombardeo constante de las moléculas de agua sobre los granos de polen; hipótesis que fue verificada experimentalmente por Jean Perrin en 1908. Ese azar puro que mueve partículas inertes de aquí para allá, fue la metáfora que Cortázar eligió de forma premeditada, agregando de esta manera una carga de dramatismo adicional a la ya tormentosa relación entre Oliveira y la Maga.

¿Por qué poner en boca de Oliveira el movimiento browniano? Oliveira es el arquetipo del intelectual de la época; sabe de literatura, de jazz, de arte contemporáneo... Quizás esta metáfora científica, de por sí bastante peculiar, es la manera que encontró Cortázar de señalar que una persona culta en aquella época debía tener *también* conocimientos científicos. Para la misma época en que Charles P. Snow pronunciaba su ya famosa Conferencia Rede en Cambridge, y en línea con los reclamos allí planteados, Cortázar creaba en París la figura de un intelectual con conocimientos artísticos, literarios, musicales... y científicos.

III. UN TAL RECUERDO

Si hay un sitio al que debe recurrir la neurociencia para intentar comprender algo acerca de la conciencia, el lenguaje o la memoria, ese sitio es precisamente la literatura. En el caso particular de la memoria, son muchos los escritores que han reflexionado, cada uno a su manera, acerca de sus características, sus mecanismos y sus trampas. Desde Homero hasta Octavio Paz, pasando por Virginia Woolf, William Faulkner o la icónica magdalena de Proust, todos ellos se han adentrado en los laberintos de la memoria de la mano de la poesía, la prosa literaria o el ensayo. Por ejemplo, muchas de las cuestiones que investiga la neurociencia en relación con la memoria: la percepción, la configuración de los recuerdos, su almacenamiento y recuperación o el rol de las emociones, han sido abordadas desde el ámbito literario. El tema de la memoria constituye un singular y fructífero camino de doble sentido entre la ciencia y la literatura.

Si Borges plasmó sus lúcidas reflexiones acerca de la memoria y de su relación con la posibilidad misma de la abstracción en su maravilloso cuento *Funes, el memorioso*, Cortázar hizo lo propio en el primer tomo de *La vuelta al día en ochenta mundos*, en una entrada titulada: *Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion*. El texto comienza así:

[...] de Atenas se viaja a Cabo Sunion en un autocar destartado, y eso me lo explicó en París mi amigo Carlos Courau, cronopio infatigable si los hay. Me lo explicó junto con otros itinerarios griegos, cediendo al placer de todo viajero que al narrar su periplo lo rehace y al mismo tiempo saborea un viaje vicario, el que hará ese amigo al que ahora le está explicando cómo se va desde Atenas a Cabo Sunion. Tres viajes en uno, el real pero

ya transcurrido, el imaginario pero presente en la palabra, y el que otro hará en el futuro siguiendo las huellas del pasado y a base de los consejos del presente, es decir que el autocar salía de una plaza ateniense hacia las diez de la mañana y convenía llegar con tiempo porque se llenaba de pasajeros locales y de turistas. [...] el relato que me había hecho Carlos de su llegada a Delfos, o el viaje por mar hasta las Cícladas, o la playa de Míconos al atardecer [...] era más interesante e incitador que el modesto consejo de llegar con tiempo a una plaza polvorienta para tomar un autocar sin peligro de quedarse sin asiento entre cestas de gallinas y marines de quijadas paleolíticas. [...] y sin embargo] de esa secuencia de imágenes, perfumes y plintos [mi memoria] fijó para siempre la visión imaginaria que yo me hacía de una plaza a la que había que llegar temprano, de un autocar esperando bajo los árboles.¹

A medida que el relato (de Carlos) avanza, una serie de imágenes van surgiendo en nuestra mente, las cuales van cobrando más relevancia con cada nuevo detalle. Finalmente, si el relato es suficientemente vívido, esas imágenes quedarán en nuestra memoria por mucho tiempo. Es interesante notar que Cortázar dice «el imaginario pero presente en la palabra» y no habla de la palabra representando el viaje real. Aquí Cortázar ya asume el carácter imaginario de cualquier relato (aunque se refiera a una situación real) o, más generalmente, aborda la relación entre el recuerdo y la imaginación. Esta relación «se halla implícita ya en la asociación que Cicerón hacía entre *memoria* e *inventio* [para quien] recordar e inventar eran habilidades muy próximas [...]».² Cortázar también reflexiona acerca de los procesos que fijan en la memoria información aparentemente nimia, relegando al olvido escenas que podrían parecer mucho más ricas e interesantes. ¿Por qué retenemos cierta información y no otra? ¿Cuánto de voluntario hay en lo que la memoria retiene? ¿Y cuánto en la recuperación de esa memoria? La segunda parte del texto narra su propia experiencia al realizar aquel viaje:

Fui a Grecia un mes después, y vino el día en que busqué la plaza que naturalmente no se parecía en nada a la de mi imaginación. En el momento no comparé, la realidad exterior invade a codazos la conciencia, el lugar que ocupa un árbol no deja sitio para más, el autocar era destartelado como había dicho Carlos pero no se asemejaba al que yo había visto tan claramente mientras él lo nombraba; por suerte había asientos libres, vi Cabo Sunion, busqué la firma de Byron en el templo de Poseidón, en un tramo solitario de la costa escuché el ruido fofo de un pulpo que un pescador estrellaba una y otra vez contra las rocas (pp. 95-98).

Una vez formadas las imágenes que surgen como fruto del relato (de Carlos), Cortázar observa cómo «la realidad exterior invade a codazos la conciencia» hasta hacer desaparecer de la memoria el recuerdo inventado (de la plaza y el autocar). Es bastante lógico y natural que las imágenes reales reemplacen a las que habíamos inventado en su momento (a partir de lo que Carlos contó). Lo realmente sorprendente es lo que le ocurrió *después* a Cortázar; el relato prosigue así:

¹ JULIO CORTÁZAR, *Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion, La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 95-98; hasta que no se indique lo contrario, las citas seguidas del número de la página se refieren a este texto.

² #Nodos, eds. GUSTAVO ARIEL SCHWARTZ, VÍCTOR E. BERMÚDEZ, Pamplona, Next Door, 2017, p. 307.

Entonces de vuelta en París, pasó esto: cuando conté mi viaje y se habló del paseo a Cabo Sunion, lo que vi mientras narraba mi partida fue la plaza de Carlos y el autocar de Carlos. Primero me divertí, después me sorprendí; a solas, cuando pude rehacer la experiencia, traté de ver aplicadamente el verdadero escenario de esa banal partida. Recordé fragmentos, una pareja de labriegos que viajaban en el asiento de al lado, pero el autocar seguía siendo el otro, el de Carlos, y cuando reconstruía mi llegada a la plaza y mi espera [...] lo único que veía sin esfuerzo, lo único realmente verdadero era esa otra plaza que había ocurrido en mi casa de París mientras se la escuchaba a Carlos y el autocar de esa plaza (pp. 95-98).

Cortázar advierte, no sin cierta perplejidad, cómo la imaginación y los hechos se funden y se confunden en su mente hasta el punto de volverse (casi) indistinguibles. Ello se debe a que la elaboración y la manipulación de imágenes por parte de la mente no requieren estar ligadas a sucesos o hechos reales.¹ Un buen relato es suficiente para plantar en nuestra mente las más inverosímiles historias; prueba de ello son la religión y los nacionalismos. Cortázar distingue también dos tipos de memorias: una involuntaria (las imágenes que evoca *naturalmente* mientras cuenta su viaje) y otra intencionada, que surge de la aplicada recuperación de los recuerdos. Esta taxonomía coincide con las categorías científicas de memoria explícita y memoria implícita, asociadas con la recuperación consciente y no-consciente de la información.² En este sentido, Eric Kandel señala en su libro *En busca de la memoria* (2007) «que además de la memoria consciente [explícita], en la que interviene el hipocampo, hay otra memoria inconsciente [implícita] cuya sede está fuera del hipocampo y de la zona medial del lóbulo temporal».³ La neurociencia se enreda de este modo con la literatura para dar lugar a intuiciones literarias contrastadas por la investigación científica.

Desde el ámbito de la teoría literaria, Suzanne Nalbantian aborda, en clave transdisciplinar en *Memory in Literature* (2003), la obra de prestigiosos escritores «enlazando referencias filosóficas, psicológicas y neurobiológicas en torno al texto literario».⁴ Estos estudios no sólo enriquecen la teoría literaria, sino que también proporcionan *pistas* a la investigación científica. Las sagaces observaciones de los grandes escritores y de los grandes artistas pueden guiar la mirada científica en direcciones en las que de otra manera no hubiera incursionado.

IV. TODOS LOS LADOS EL LADO

La presencia de ideas científicas o matemáticas en la literatura no se limita a la mención de ciertos conceptos, la inclusión de personajes (reales o ficticios) que se dedican a la ciencia o la discusión en clave literaria acerca del funcionamiento del mundo o de la mente. Existe una vinculación mucho más profunda entre la

¹ DOUGLAS R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 376.

² VÍCTOR E. BERMÚDEZ, *La disciplina del olvido: ligero tránsito por la ciencia de la memoria literaria*, en #Nodos, cit., pp. 309-313.

³ ERIC KANDEL, *En busca de la memoria: El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 158.

⁴ SUZANNE NALBANTIAN, *op. cit.*, p. 311.

ciencia y la literatura que tiene que ver con el uso por parte de esta última de estructuras matemáticas aparentemente desvinculadas del ámbito literario. Nos centraremos, en este último ejemplo, en el análisis de la estructura matemática que subyace en *Continuidad de los parques*, un cuento de Julio Cortázar que apareció publicado por primera vez en la segunda edición del libro *Final del juego* (1964). Es el relato más breve de Cortázar y para el crítico literario Lauro Zavala es «simultáneamente la minificción y la metaficción más estudiada en la historia de la literatura universal».¹

El cuento comienza con una narrativa realista y costumbrista que difícilmente permite sospechar el giro radical que la historia dará tan sólo unas líneas más adelante:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles.²

Dentro de la lógica del cuento, el hombre que lee la novela pertenece a la *realidad* mientras que la novela que lee (y lo que en ella acontece) pertenece a la *ficción*. A medida que el relato avanza, la narración se enfoca más y más en lo que transcurre en la novela. El relato continúa así:

Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.³

¹ LAURO ZAVALA, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 225.

² JULIO CORTÁZAR, *Continuidad de los parques*, *Final del juego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998, pp. 13-14.

³ *Ibidem*.

A partir de aquí el relato se centrará exclusivamente en lo que (aparentemente) acontece sólo en la novela, simulando lo que a primera vista podría parecer una clásica *mise en abyme*:

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.¹

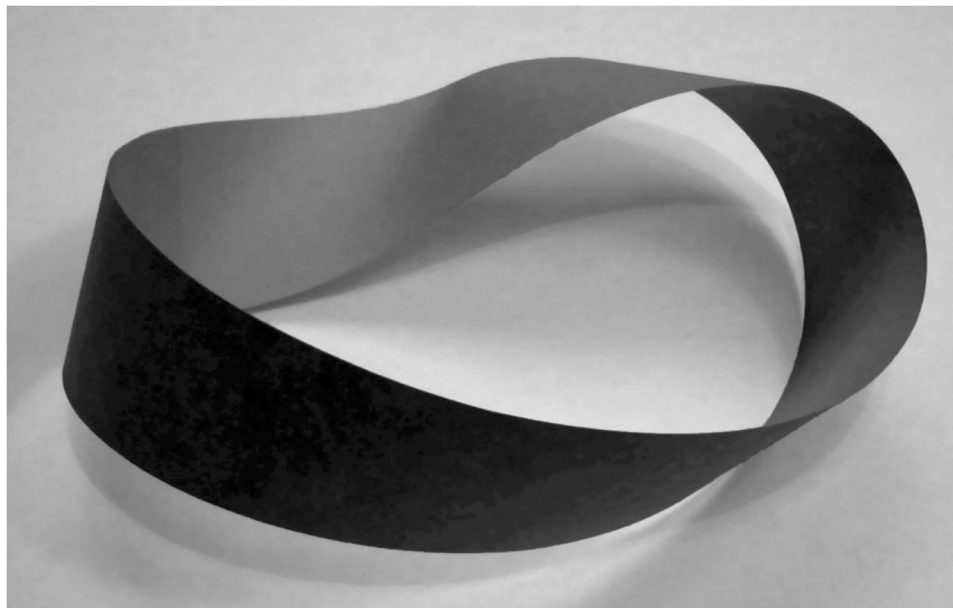
A medida que avanza el relato, lo que para el hombre que leía la novela era una ficción, se convierte gradualmente en una realidad que lo involucra como personaje de la misma. El hombre con el puñal, que para él es un personaje de ficción, se transformará hacia el final del relato en su propio asesino. De esta manera, la realidad y la ficción se entrelazan en un continuo que impide establecer una clara diferencia entre ambas. Lo que Cortázar propone en este cuento va mucho más allá de un relato ingenioso o de una nueva estética literaria; propone romper con una concepción dualista del mundo en la que los binomios realidad/ficción o lector/personaje están bien diferenciados y pertenecen a ámbitos mutuamente excluyentes.

Muchos críticos literarios han analizado este cuento desde diversas perspectivas generalmente centradas en la figura del doble o en un enfoque binario que ubica a Cortázar *entre* la fantasía y la realidad.² Sin embargo, la estructura del cuento, lejos de establecer una división en la que la *realidad* nos quedaría de un lado y la *ficción* del otro, lo que hace es provocar una continuidad entre realidad y ficción (una continuidad de los parques) siguiendo una estructura narrativa que se corresponde con la de una cinta de Moebius.

La cinta (o banda o anillo) de Moebius es una figura geométrica descubierta de manera independiente (y simultánea) por los matemáticos August Ferdinand Moebius y Johann Benedict Listing en 1858. Entre sus peculiares propiedades, quizás la más relevante sea la de consistir en una superficie con una sola cara y un solo borde. Esto significa que la cinta *no* tiene un lado exterior y otro interior; lo que aparentan ser dos lados, son en realidad el mismo lado. Esta curiosa propiedad, que podría suponer una complicada estructura matemática, surge en realidad a partir de una construcción muy sencilla. Para obtener una cinta de Moebius, debemos tomar una tira de papel y unir sus dos extremos, dando media vuelta a uno de ellos antes de juntarlos.

¹ *Ibidem*.

² ALEJANDRO GALLEGU OLIVERA, *Cortázar, la sospecha de una realidad que se extiende*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011, pp. 6-7.



Cinta de Moebius.

La estructura de *Continuidad de los parques* es isomorfa con la de la cinta de Moebius. Lo que en el cuento aparentan ser dos lados (realidad y ficción) constituyen de hecho un único lado en el que la realidad y la ficción establecen un continuo. La realidad como una ficción socialmente aceptada o la ficción como una ampliación del campo de realidad. Cortázar no fue el único escritor que utilizó la estructura topológica de la cinta de Moebius como forma de sus ficciones literarias. Mary Libertin señala que esta misma estructura narrativa también se halla presente en algunas obras literarias del siglo xx, como por ejemplo en la novela *Kazoku shinema* de la escritora Miri Yu, en el poema *Laberinto* de Borges o en varios trabajos de Joyce, incluido *Ulises*.¹ Pero en el caso de Cortázar no se trata sólo de una forma literaria sino más bien de una manera de ver el mundo; de la búsqueda de una nueva racionalidad.

Continuidad de los parques pone de manifiesto cómo el imaginario colectivo nutre diferentes ámbitos, permitiendo el surgimiento simultáneo de ideas en el campo literario y filosófico. Para la misma época en que Cortázar escribía este cuento, Jacques Derrida comenzaba a cuestionar el dualismo cartesiano y a formular una nueva concepción filosófica que finalmente cristalizaría en la *deconstrucción* y que transformaría radicalmente la manera de pensar el mundo; la manera de pensarnos a nosotros mismos. Si bien *Rayuela* constituye probablemente el texto más derridiano de Cortázar, *Continuidad de los parques* anticipa magistralmente ideas que más tarde sistematizaría Derrida en sus textos filosóficos. No es casualidad que Cortázar haya escrito muchos años después un cuento

¹ MARY LIBERTIN, *Möbius Bodies*, en *Encyclopedia of Literature and Science*, cit., p. 287.

titulado *Anillo de Moebius* o que mencionara explícitamente a Derrida en *Diario para un cuento*. *Continuidad de los parques* constituye la contraparte literaria de algunas de las ideas filosóficas de Derrida.

V. ENCUENTROS, DESENCUENTROS Y OTROS CUENTOS

Los ejemplos que aquí hemos analizado nos muestran diferentes aspectos de la presencia de ideas y conceptos científicos en la obra literaria de Julio Cortázar. Pasamos de una realidad escindida, en la que la ciencia y la literatura constituyen mundos separados, a una realidad interdependiente, en la que la literatura se interroga acerca del funcionamiento de la mente; y de allí a una realidad continua (no-fragmentada) en la que la unión de los contrarios no implica una contradicción sino una reconciliación. Una deconstrucción de las oposiciones binarias y de los dualismos cartesianos; una reconfiguración de los binomios realidad/ficción o escritor/lector. Cortázar exploró conscientemente diferentes ámbitos culturales (música, pintura, ciencia) e incorporó en su literatura diversas ideas tomadas de cada uno de ellos.

Estos tres textos de Julio Cortázar representan otros tantos aspectos de las relaciones entre la literatura y diferentes ámbitos de la ciencia como la física, la neurociencia y la matemática. Se trata de tres aspectos de creciente relevancia como son la incorporación en la ficción literaria de ideas científicas (el movimiento browniano), la observación atenta y crítica de los mecanismos mentales (la memoria), que permite el surgimiento simultáneo de nuevas ideas en diferentes ámbitos del conocimiento y, finalmente, la reestructuración del imaginario colectivo a partir de la confluencia de ideas literarias, científicas y filosóficas (el fin de los dualismos).

No debemos pensar la presencia de ideas y conceptos científicos en la obra de Cortázar tan sólo como un trasvase de la esfera científica a la literaria sino más bien como la convergencia de elementos de un imaginario colectivo común que permite cristalizar en cada ámbito, y con su propio lenguaje, nuevas concepciones del mundo. Quizás debamos pensar esas presencias como un intento de integración; como una comunión entre lo científicamente explicable y lo intuitivamente percibido. Toda la obra cortazariana representa un denodado esfuerzo por entender y por extender la realidad, por incorporar la otredad como algo propio y por aspirar a ese *hombre nuevo*. Cortázar nos muestra que seguimos anclados en *la gran costumbre*, «pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad».¹

¹ JULIO CORTÁZAR, *Prosa del observatorio*, Barcelona, Lumen, 1999, pp. 83-84.