

LA ESCRITURA DE LA NOVELA COMICA EN JULIO CORTAZAR

Carlos A. Rosso A.
Universidad del Valle.

I

"La escritura es -al decir de Roland Barthes- una función..., la relación entre la creación y la sociedad". A su turno "la lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible, (y) el estilo (es) una Necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje..." (1). Como un modo de pensar la literatura, la escritura es "una realidad ambigua" que viene a proponer en el caso de **Rayuela** la estructura del juego verbal. Sus formas establecidas toman un papel artificial de sentencias ingeniosas, cuando no de elaboración crítica para interpretar una sumisión del sentido a la verdad que se instrumentaliza.

Julio Cortázar es un escritor cuyo papel en la narrativa hispanoamericana ha sido el de imponer en el lenguaje literario una nueva problemática. Esta variabilidad constituye directamente, en lo que se identifica como escritura, el rasgo fundamental de la novela cómica. Porque partiendo de la resistencia establecida en el uso de una lengua tradicional, el torrente verbal, aquel "desorden que se desliza a través de la palabra" (2); se convierte por el humor en el puente que recupera la relación entre creación y sociedad. "Por primera vez, nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia -**La traición de Rita Hayworth** de Manuel Puig-, al calambur gigantesco -**Tres tristes trigos** de Guillermo Cabrera Infante-, a la improvisación picaresca -**De Perfil** de José Agustín-, a la ironía sentimental -**Gazapo** de Gustavo Sainz-, y la confabulación verbal de realidad y representación..." (3) en **De donde son los cantantes** de Severo Sardy y **El lugar sin límites** de José Donoso.

Establecida la nueva novela hispanoamericana en virtud de la necesidad del estilo afirmado en el humor, la obra de Julio Cortázar puede estar separada de otras creaciones latinoamericanas por fenómenos o interpretaciones culturales. No obstante, en ellas se practica un lenguaje cubierto de común intencionalidad. En las obras de Cortázar se admite un constante sistema de convenciones. Hay también una proporción de ideas técnicas que se manejan a lo largo de una estructura y fundamentan la correspondencia de lo complejo y su distancia con la materia que transforma.

Nuestro propósito al emprender este estudio radica en el análisis y determinación de los procesos que en el caso de **Rayuela** de Cortázar se proponen como una escritura cómica.

II

Las novelas cómicas no son textos que necesariamente hacen reír, pues este



efecto lo puede dar cualquier lectura. Valga el ejemplo del libro de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* que se inspira en un texto de Borges, el cual, según el propio Foucault le hizo "reír durante mucho tiempo, no sin malestar cierto y difícil de vencer". (4). Indagando en la escritura "seria" de Borges hay, sin duda, la sospecha de aquel "hacer reír" con otras intenciones. Veamos a qué se refiere este resorte de risa. El texto Borgiano tiene como título "El idioma analítico de John Wilkins", y como recordarán sus lectores, Wilkins es un supuesto personaje del siglo XVII, interesado, además de curioso, en disciplinas diferentes como "la teología, la criptografía, la música, la fabricación de colmenas transparentes, el curso de un planeta invisible, la posibilidad y los principios de un lenguaje mundial". (5). Tal desorden objetivo haría pensar a Foucault en la noción de lo "incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene" (6). Sin embargo, no es la empresa de Wilkins la que hace reír, únicamente por su lenguaje analítico, sino el recuerdo de una "cierta enciclopedia china" titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos* en donde aparece "escrito que los animales se dividen en: a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluídos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas" (7). Esta clasificación o registro arbitrario parecería implicando un absurdo que hace brotar al menos la sonrisa causada por el desorden o la disposición de las cosas aquí nombradas. Pero, más que risa, lo que proyecta de manera inquietante es una reflexión. Porque la tarea imaginativa de *Emporio* y por ende la de Borges, aparece desarrollada con un propósito sobrecargado de ironías. En el "idioma analítico" se revisan los artificios expresivos a partir de la conjetura. Y cabe sospechar que la ilusión misma yacente en las posibilidades de significación, en donde se reparte la arbitrariedad de todo lo habido y por haber, tiene como fin, a partir de la sutileza de la palabra, bautizar los recodos más distantes y desconocidos de una realidad imaginada. Es aquí en donde se aprecia el terreno particular del humor, ya que se "corrige la ironía destructora con un guiño de complicidad". (8).

La unión de la cosa y la palabra es una tarea dialéctica en la que se niega de un lado lo que se va afirmando de antemano. La cosa en sí representa, la palabra con su simbolismo traduce un sentido en el que lo artificial de la misma puede convertirse en clave, en "enciclopedia secreta". Quizás, sea esta forma de mostrar escondiendo, una de las fuentes, o la excusa para iniciar el tratamiento de un tema como el del humor y lo cómico. El *Emporio* "a través de la risa, nos transmite una inquietud que sacará cualquier clasificación, por más racional que pretenda", (9) y nos abre un camino para cuestionar lo cómico.

El humor como expresión de alegría que comunica un estado de contento no deja de ser una disposición ambigua dependiente "de la índole del clima y de las costumbres nacionales", (10), como diría Mde. de Stael. Pero, lejos de conceder en este criterio para buscarle un origen a la palabra, el humor es un valor trascendente que sólo los poetas lo han colocado en el desarrollo del pensamiento. Y esto es lo que vamos a comprender. "Como sucede siempre, cuando se considera el Jano humorístico, algunos verán su sonrisa, en tanto que otros buscarán la sombra de su filosofía negra". (11).

La novela cómica combina esa "rebelión superior del espíritu", la que igualmente es una rebelión del absurdo en términos existenciales, con los efectos propios del humorista. Para el caso de nuestro estudio el humor corresponde a una forma de actuar. Es en el decir de Falstaff a *jest with a sad brow*, "una broma dicha con aire de tristeza". "La idea general es crear entre el tono y las palabras un desajuste que obligará al oyente o al lector a reír". (12). Es un humor consciente y la forma

como opera tal desajuste viene a ser más real cuando a través de un personaje (Horacio Oliveira por ejemplo), el autor cede su responsabilidad. Lo constante viene a ser cierto 'espíritu de tolerancia', basado en la observación de un mundo serio, manejado por las evidencias de la vida cotidiana y los trucos del ilusionista, de los delirios de Don Quijote, o las cabriolas de las marionetas, guiadas por tramoyas caprichosas. A menudo la continuidad de un mundo a otro es imperceptible. El *Quijote* es un ejemplo por excelencia. A veces el paso es un conflicto, pues, las dos "realidades se niegan a 'conectarse' mutuamente y entonces se siente que nace ese sentimiento de inseguridad, esa angustia que se experimenta al despertar en un cuarto desconocido..., o cuando un humorista desconecta de pronto el tono y el contenido de las palabras o traspone sin avisos sus ideas y sus sentimientos". (13).

Fijados estos criterios tan resbaladizos, para un problema tan serio como es el humor, nos proponemos registrar en el universo cortaziano la configuración de la escritura cómica.

III

"Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis, tus sus nuestros vuestros rostros. Qué diablos". (14).

Con este párrafo sorprendente se inicia el cuento de Cortázar: "Las babas del diablo". Señalado como 'vacilación estilística', (15) dicho comienzo plantea la no correspondencia entre el lenguaje y la realidad. Resulta a la vez propio por parte del autor enfrentar como problema de escritura la limitación discutida. Es, pues "la dificultad del narrador por encontrar la perspectiva correcta, su lugar dentro del relato". (16). Pero es también el establecimiento de la posibilidad que curiosamente ofrece el autor a fin de proponer lo realizable a través del lenguaje más allá del límite impuesto por las normas. Frente al respeto de los cánones se opone la invención audaz del atentado contra el lenguaje, del rompimiento con los modelos tradicionales y de la búsqueda de formas que más que transgresión designen tal vez 'una sobrenaturaleza del lenguaje'. (17). Cortázar, sin embargo, hace notar el peligro de una improvisación, del descuido en la práctica de una escritura que disperse y se convierta más bien en des-escritura simple del lenguaje. Por esta razón, manteniéndose en guardia había señalado antes que:

...Hay la misma impersonalidad, el salir del paso como se puede, ir diciendo las cosas sin comprender que, mal dichas, hacen sospechar que no valen la pena ser leídas. No se adivina casi nunca un sentimiento del estilo, esa necesidad de escribir no solamente, para comunicar sino para aislar y fijar en su instancia más alta lo comunicado, arrancarlo al tiempo, darle su menuda y patética eternidad de cosa humana. 18.

Nadie tan opuesto a esta visión que Cortázar perfeccionista para quien: "sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso (a una realidad absoluta y satisfactoria): aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición del artista". (19).

Los lectores de Cortázar podemos observar lo que ha significado la entrega del novelista en su tarea de búsqueda. Desde los temas y motivos recurrentes que le



han acaparado su obsesión, **Rayuela** es un sistema que permite ver esa misma tarea ampliada y totalizadora dispuesta en una escritura de múltiples alcances. (20). "Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose: tarea de pobre shaman blanco en calzoncillos de nylon" (pág. 458), dice Morelli, 'alter ego' de Cortázar, para evidenciar en el acto de escribir la devolución de los derechos del lenguaje:

Así mismo habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar 'descender' por 'bajar' como medida higiénica, pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo 'descender' todo su brillo, para que pueda ser usado... y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común... Morelli entiende que el nuevo escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones a falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en un sillón sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo, (pág. 500).

Por esto las reflexiones sobre el problema de la escritura son parte de la obra, ya que conviene "incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en contacto con lo que se pretende mentar... No se trata de substituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él (Morelli) quiere es transgredir el hecho literario total, el libro" (pág. 509).

La entrega de Cortázar es entera en esta labor y nuestro propósito de rastreo es una aproximación al sentido que establece la escritura como hecho. Si bien aquí se mezclan las contradicciones y los desencuentros con las preocupaciones estéticas y otras tantas de diverso origen, ya sea metafísico, social, o filosófico, notamos que sobre estas alteraciones se concentra la participación, envolvente del humor pensado también como búsqueda y arma liberadora en la escritura de la novela cómica. Nos interesa entonces mostrar, llevados de la mano de un texto, el sistema que subyace con sus propias leyes y excepciones y que da con el delirio hacia la anticonherencia, la concepción de una imagen "del hombre como ser abierto, cuya esencia es la posibilidad", y por sus actos tal vez definido como "animal que hace reír". (21). He ahí entonces, que la tarea que se nos proponga como posibilidad sea también la de crear sobre el mismo texto "desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico", otro en el que participamos, no sin dificultad, como "camaradas de camino". Puesto que en **Rayuela** la literatura se mira y se discute en sí misma como en el **Quijote**, su escritura de novela cómica convierte en espectáculo todo intento de discusión sobre el nuevo intento. Es, pues, parte de la misma dinámica. La novela reclama "una lectura atenta y no un paseo relajado por sus páginas... desea que se la discuta, que se cuestione su misma existencia. Y para provocarnos a hacerlo comienza a cumplirlo ella misma". (22). Cortázar sabe que la existencia de la literatura, como la del hombre, tiene un carácter contingente y no se puede pensar sobre ella sin remitirse a su ser continuamente interrogado. Y "como esta interrogación se hace no desde el exterior, sino en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite extremo, en esta zona asintomática en la que la literatura parece que se destruye como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y en la que la búsqueda de un interlenguaje se define en la última instancia como un nuevo lenguaje-objeto, la consecuencia es que nuestra literatura, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla: es como aquella heroína raciniana que muere de conocerse, pero vive de buscarse" (23).

Lo significativo en la literatura de Cortázar es el contraste. Para ello su actitud de rebeldía, con la que se pretende dar al traste con el orden cerrado de la novela que discute, va unida al humor. El método que propone es: "la ironía, la auto-crítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie" (pág. 452).

Con estos elementos Cortázar permite los desajustes particulares entre el equilibrio de cada situación relatada. El sentido de humor es entonces un disparate porque mantenido como "conciencia natural intuitiva..." constituye el equívoco por excelencia. En él están presentes la desviación con la sorpresa y las relaciones opuestas de la seriedad y el escepticismo, la rebelión con el conformismo y "el equilibrio moral con la excentricidad". (24). "El humor se nutre con el absurdo y luego lo traspasa a nuestra vida cotidiana. Aprovechando la simpatía que despierta la broma, el absurdo se introduce calladamente y nos libera del rígido sentido común". (25). Tanto la ironía como la incongruencia permiten relacionar el ejercicio sistemático, irreverente de la "irrespetuosidad". En parte son la herencia surrealista que le comunica a **Rayuela** la estética del absurdo la que ha de "destruir los límites de la realidad y borrar las condiciones inhibitorias de la existencia cotidiana". (26). El lector de Cortázar es partícipe en sus obras del humor y del absurdo. Humor pensado en la violación de las convenciones literarias y absurdo resultante de la inextricable mezcla "de los cánones burgueses con la frustración a que reducen al hombre que se acomoda a ellos". (27). De esta manera la escritura de la novela cómica se da como posibilidad y como disyunción. Frente a una novela envanecida, sofisticada, pero a la vez detenida en sus logros, Cortázar, o mejor, Morelli, intenta la escritura de "el 'roman comique' en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en la antropofanía que seguimos creyendo posible" (pág. 452). Lo importante aquí no es la idea de lo que se puede insinuar con valores diferentes, sino la tentativa de presentar lo que se sigue creyendo y aceptando como una posibilidad. Para ello el objeto, el hombre, debe sacarse de un contexto habitual y disponerlo en niveles incongruentes, porque al situar las 'figuras' en violación con el equilibrio se estará dando el rechazo que conviene considerarse en el plano de lo literario. De ahí que entonces:

"Una tentativa de este orden parte de la repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar en cada operación que emprendan autor y lector. Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que al tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas". (págs. 452-453).

Sólo así se pretende llegar a un conocimiento de las cosas, a una manera de conformar un criterio que no sea del común. Se aspira a que lo paradójico de la vida se enfrente a lo extraño de la realidad, a tropezar con el desconuelo de las definiciones y de las frases hechas. En tal sentido como lo señala una de las 'figuras' de **Rayuela**, "somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. Los actores hablan y actúan no se sabe por qué, a causa de qué proyectamos en ellos nuestra propia ignorancia, y nos parecen unos locos que entran y salen muy decididos" (pág. 191). Suscriptos a este concepto "a cada afirmación sigue una carcajada: a cada intuición, una duda; a cada seguridad, un desconcierto" (28). Por cuanto los enunciados son vagos ya "que no hay que fiarse de las palabras", la risa aflora por el mismo ambiente contradictorio en el que se vive, para estar de acuerdo con Alfred Jarry. "Jarry -dice Cortázar- se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor, el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro". (29). En esta literatura el humor viene a tener, al igual que las incongruencias y los absurdos, un propósito definido: desquiciar al lector (como lo señala Harss), pero más que ésto obligarlo a adquirir su papel. La novela cómica es la propuesta para una sensibilización que prescriba en lo fragmentado el caos del orden. Es también un apoyo para intuir el lado oculto de las cosas, la superación contra todo aquello que limita y, de manera ambigua, la búsqueda de una unidad que de algún modo refleje el caos superficial. Como mate

ria en gestación se acompaña de burla e ironía, signos que deben apuntar hacia el lector "camarada de camino" para considerar la Novela cómica:

...como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desenrañar. En ese sentido la novela cómica debe de ser de un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. (pág. 454).

El humorismo de Cortázar no tiene propiamente un carácter lúdico. Es un elemento ambiguo que nos permite reír, pero a la vez reflexionar en la diversión. Está ligado a los dos objetivos principales de la obra: explorar la realidad y transformarla. Por ello en *Rayuela* "el lenguaje humorístico es empleado frecuentemente, porque su espontaneidad investiga lo real mejor que las grandes palabras" (30). De otra parte, se propone casi a manera de exigencia de una lucidez que debe impedir en aquellos instantes dramáticos caer en el patetismo de lo sentimental. La inquietud metafísica pensada deliberadamente por las 'figuras' de Cortázar no es otra cosa más que una amargura sonriente, una agónica y ligera sensación de manifestar el escrúpulo con el que también se pretende obviar la pedantería. Hay, igualmente una violencia de caricatura en el lenguaje humorístico de Cortázar y en el que "al ironizarse así mismo uno se limpia de toda máscara" (31): pureza como la del coito entre caimanes, no la pureza de oh! madre mía con los pies sucios; pureza de techo de pizarra con palomas que naturalmente cagan en la cabeza de las señoras frenéticas de cólera y de manojos de rabanitos, pureza de... (pág. 92).

Aquí la situación aparece irónicamente cómica. Interesa reflejar con el signo 'pureza' la repetición de un detalle que resulta inverso a la idea destacada. La frase continúa siendo cómica por cuanto al expresar de manera indiferente los dos sistemas que la componen, el sentido de la una se traspone en el de la otra. Puede haber pureza en un coito entre caimanes, más la calidad de lo puro escapa en primera instancia y cede ante la comparación con la pureza de la cuasi exclamación de "Oh! madre mía con los pies sucios"; o la del "techo de pizarra con palomas" en donde se comprueba la inversión de lo incontaminado. Tal vez, ésta sea la idea, la de emprender con estas formas de lenguaje un estado de guerra: "en guerra con las palabras, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos de cine (pág. 485).

La violencia que se engendra con el lenguaje reviste la engañosa simplicidad de aquello que nace como contraste. La elaboración del pensamiento resalta. No es raro, entonces, echar mano de un concepto para discutirlo con la meditación humorística que de cierto modo debe asimilar el resto de la idea: "Si, pero un honor que se deshonor a cada frase, como un burdel de vírgenes si la cosa fuera posible" (pág. 93).

En este orden resulta estimable el equívoco que nace mediante un juego de palabras que ofrece, o parece ofrecer, sentidos independientes: "Traveler se acordaba del Oliveira de los veinte años y le dolía el corazón, aunque a lo mejor eran los gases de la cerveza" (pág. 269). En el ejemplo se sitúa el dolor de corazón, coincidiendo

con la idea de los gases de la cerveza. Es decir, que el dolor puede ser originado por una u otra de estas causas. La frase nos llevaría a pensar en un descuido del lenguaje Cortaziano y puesto que una de sus características está en usar "el humorismo como factor de contraste", el olvido de su verdadero destino pretende que una cosa se ajuste a otra dirección. "El juego de palabras revela una distracción momentánea del lenguaje, y por eso es por lo que resulta divertido". (32). La interferencia descrita constituye uno de los recursos que Cortázar emplea con el objeto de distanciar, entre el lector y lo que ocurre en efecto, para aligerar en el fondo los conflictos. De esta manera el humor es un vuelco lúcido de las ideas y de los sentimientos en el que las resonancias de tipo moral y filosófico o emocional revelarían por las diversas sugerencias esa actitud íntima del humorista que hay en Cortázar. (33). La lucidez ideológica es el fondo de nuestra inquietud; es la distancia que el autor dispone entre lo situacional y el hombre con sus sobrecargas, llámese orgullo, trascendentalismo, o cualquier cosa. Y al enunciarse aquella por estos medios se obtiene el efecto cómico gracioso que se traduce en risa. Tal vez porque la risa, como dice Morelli, "ha llegado a cavar más túneles útiles que todas las lágrimas derramadas en la tierra". (pág. 434).

"Causará risa toda imagen que nos sugiere la idea de una sociedad que se disfraza, la idea de una mascarada social". (34). Esta es la visión que nos formamos a partir de la lectura de *Rayuela* ya que percibimos el fingimiento de la burguesía que lucha por simular aún más un sentido de las cosas por encima de las palabras. En procura de la continuidad de lo ceremonioso se proyecta el disgusto por lo que no se comprende o se simula comprender. De una parte, la gente se establece dentro de su mecanismo natural y cumple ciegamente el código que regula la sociedad. De otra, en la novela se quiere quebrar, tanto lo establecido, romper con la idea automática de guardar el respeto a las leyes sin trascendencia. De la misma manera como sucede en una obra de Moliere, en donde Sganarelle responde a Geronte una vez le hace caer en cuenta que el hígado está al lado derecho del cuerpo y el corazón al izquierdo: "Sí, así era en otros tiempos, pero todo eso lo hemos cambiado y practicamos ahora la medicina con un método enteramente nuevo" (35). Es esta la tendencia que en el nivel de la escritura cómica nos planteamos como lectores. Más allá de la fantasía y de la fantasía cómica con que pretende escandalizar lo institucionalizado, Cortázar se instala en la quiebra misma de los valores tradicionales. Se diría que repite y atina a identificarse con el propósito de: "la experiencia está equivocada". (36). De ahí su 'pataficidad', y tantas explicaciones excepcionales y ambiciosas con las que se pretende abarcar un universo para pulir cualquier "zapato" anónimo, y darnos "la quintaesencia de la pedantería" intelectualmente manejada.

Según Henri Bergson, "cuando cierto efecto cómico deriva de una causa determinada, el efecto nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzguemos la causa". (37). En el *Quijote* un hombre habituado a las lecturas de las novelas de caballería es atraído hacia un culto a los héroes que se constituyen en arquetipos del personaje. Don Quijote circula como sonámbulo y cada una de sus acciones, señaladas como aventuras, llegan a ser simplemente distracciones. Sólo que estas 'distracciones' se refieren a una causa conocida y positiva. Ya no se trata pura y simplemente de ausencias, se explican por la presencia de la persona en un medio bien definido, aunque imaginario", (38). Pues, "una cosa es caerse en un pozo para mirar hacia cualquier lado, y otra cosa es caer en él por poner la mirada en una estrella. Y era ciertamente una estrella lo que Don Quijote contemplaba. ¡Qué profundidad alcanza lo cómico en lo novelesco y en el espíritu que se pierde en quimeras!" (39).

Don Quijote como Oliveira y José Arcadio Buendía "son unos grandes distraídos

que tienen sobre los demás la superioridad de que su distracción es sistemática, organizada en torno a una idea central, de que sus desventuras están asimismo bien trabadas, unidas por la inexorable lógica con que se aplica la realidad a corregir el ensueño, y de que así provocan a su alrededor, mediante efectos capaces de sumarse siempre unos a otros, una risa indefinidamente creciente". (40). Es en este momento cuando lo cómico se propone a una sociedad y a una persona libres de la preocupación de estar tratadas a sí mismas como obras de arte. (41). Será cómico, entonces, cualquier incidente que llame la atención, bien por sus contradicciones físicas, o por los valores morales que aparezcan por cualquier ángulo fácil de observar y criticar.

De la misma manera como nos reímos cuando un orador estornuda en el momento más patético de su discurso, reímos cuando Oliveira en el concierto de Berthe Trépat queda como único espectador, testimoniando el absurdo de la pianista. La fantasía cómica del episodio opone a la armonía supuestamente seria del concierto el ridículo profesional de quien con bombos y platillos, para acompañar con el ruido de la gente que abandona la sala, se muestra con altura y garbo de artista. Todo el episodio resulta ser una ofensa a la vanidad. Casi una destrucción a lo que puede considerarse como arrogancia del intérprete. En el fondo, de aquella admiración distraída como se anuncia el concierto, el lector llega a creer por un momento en la naturaleza del triunfo, pero, si bien reflexionamos sobre esto no hay más que una ilusión: deseo y timidez; falta de virtuosidad, temor al ridículo que se confunden al final de manera estruendosa. Lo planteado con este episodio es parte de la "descomunal carcajada" que se da como una respuesta al arte. (42). El concierto de Berthe Trépat desarrolla en broma y en tonos serios la exposición de creación e interpretación. Pues, "sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito" (pág. 123). La dimensión recogida en el programa de espectáculos, e igualmente la escogencia del concierto no prometen algo atractivo. Oliveira escoge entre "una conferencia sobre Australia, una reunión de los discípulos del Cristo de Montfavet, una conferencia sobre la Urbanización de Lyon..." el concierto de piano porque iba a empezar rápido y costaba poco dinero... también le hacía gracia refugiarse en un concierto para escapar un rato de sí mismo, ilustración irónica de mucho de lo que había venido rumiando por la calle. (pág. 123).

El humor que se instala desde el comienzo en el detalle de este capítulo impone una tensión que va desde el dramatismo fácil hasta la afirmación de la comedia con sus gestos y gravedad. Lo cómico recorre cada descripción, cada cualidad, cada defecto ignorado, dispuesto sin saberse, de manera involuntaria, casi incongruente. El tono es el de la distracción sistemática, sin notarse, que va envolviendo a cada carácter con el torbellino de la ingenuidad. En el concierto hay un público de "ancianos calvos", de "barbudos", de "otros" con "las dos cosas", "unos pocos jóvenes" para un "total de veinte personas". El programa resulta ser "una hoja mal mimeografiada en la que con algún trabajo podía descifrarse que Madame Berthe Trépat, medalla de oro, tocaría los 'tres movimientos discontinuos' de Rose Bob (primera audición), la 'pavana para el general Leclerc' de Alix Alix (primera audición civil) y la 'Sintesis Délibes-Saint-Saëns', de Délibes, Saint-Saëns y Berthe Trépat". (pág. 124).

El hombre que presenta a la pianista "un señor de papada colgante y blanca cabellera" es su compañero Valentín, un pederasta. Irónicamente y entre bromas entrega su discurso en el que advierte "una concepción del arte no distante en todos sus puntos de algunas ideas que durante largo tiempo han obsesionado al escritor". (43). La exposición recoge en síntesis una trayectoria y una suma teórica, "Sincretismo fatídico", de las obras musicales y de la virtuosa que "no tardaría en cumplir sus bodas de plata al servicio de la composición". (pág. 125). Valentín resume con

énfasis:

Su estética en la mención de construcciones antiestructurales, es decir, células sonoras, autónomas, fruto de la pura inspiración, concatenadas en la intención general de la obra pero totalmente libres de moldes clásicos, dodecafónicos o atonales... Así por ejemplo los "tres movimientos discontinuos" de Rose Bob, alumna dilecta de Madame Trépat, partían de la reacción provocada en el espíritu del artista por el golpe de una puerta al cerrarse violentamente y los treinta y dos acordes que formaban el primer movimiento eran otras tantas repercusiones de ese golpe en el plano estético; el orador no creía violar un secreto si confiaba a su culto auditorio que la técnica de composición de la 'síntesis Saint-Saëns' entroncaba con las fuerzas más primitivas y esotéricas de la creación. Nunca olvidaría el alto privilegio de haber asistido a una fase de la síntesis, y ayudado a Madame Trépat a operar con un péndulo rabiomántico sobre las partituras de los dos maestros a fin de escoger aquellos pasajes cuya influencia sobre el péndulo corroboraba la asombrosa intuición original de la artista. Y aunque mucho hubiera podido agregarse a lo dicho, el orador creía de su deber retirarse luego a saludar en Madame Trépat a uno de los faros del espíritu francés y ejemplo patético del genio incomprendido por los grandes públicos. (págs. 125-126).

Lo que continúa a la introducción de esta pantomima guarda una proporción directa con la fantasía cómica y el absurdo de la misma. Oliveira reconocerá a la genio incomprendida una vez el concierto va dando vuelta al desconcierto, tan pronto lo armónico aparente de lo que se acaba de expresar se convierte en discordanza. "Divertido, Oliveira miraba a Berthe Trépat sospechando que la pianista los estudiaba con eso que llaman el rabillo del ojo. Por ese rabillo el mínimo perfil ganchudo de Berthe Trépat dejaba filtrar una mirada gris celeste, y a Oliveira se le ocurrió que a lo mejor la desventurada se había puesto a hacer la cuenta de las entradas vendidas". (págs. 127-128).

El "extraordinario bodrio" termina sin público, con la excepción de Horacio quien acaba gritando el elogioso 'bravo', "comprendiendo que el aplauso hubiera sido incongruente" (pág. 131). Sin embargo, en su temor por no demostrar lo contrario, Horacio continúa el papel de cómplice en el engaño, actuando también ante el espectáculo de la ilusión de la pianista. El diálogo se conforma con los mismos silencios del concierto. Las frases se continúan y la risa se clava sin extravíos con el esfuerzo de mantener la parodia de la seriedad ante una situación irreal y absurda. Frente a la vanidad específica de la Trépat, descrita en términos esperpénticos, Horacio fantasea cómicamente: "Una artista como usted -le dice- conocerá de sobra la Incomprensión y el snobismo del público. En el fondo yo sé que usted toca para usted misma" (pág. 132). Y más adelante agrega, citando a Nietzsche: "un artista sólo cuenta con las estrellas" (Idem), tratando de verse él mismo vagando en la idiotez, "cada vez más seguro de que soñaba y... le gustaba seguir soñando" (Idem).

"Es difícil decir en qué preciso momento la preocupación por volverse modesto se separa del temor de resultar ridículo" (44). Oliveira comprende su situación, aunque el interés que le acompaña sea sencillamente el de convertirse en ese 'camarada de camino' que debe ser el lector. Es así mismo el actor que encuentra en el personaje una razón para encarnar con fidelidad. Oliveira se ve en Berthe Trépat como alguien distinto, el 'doppelgänger' que busca con la idea de tener una identidad solidaria. Por esto simula ante la posible compañía, el rato de calor, hasta el punto que Trépat le responde: "No sea tan modesto, joven. Porque usted es joven, no es cierto?" (pág. 137).

Lo cómico de este capítulo, sin duda uno de los excepcionalmente señalados



como tal, reside en el efecto determinado, en la circunstancia exterior que va compactando sus formas, las actitudes, los gestos, las acciones, lo accidental de la anécdota, hasta convertirse en el cuadro humano patético, grave del equívoco. El concierto ilustra con todos los detalles la mayor ejemplificación de lo que es la novela cómica. La seriedad está disfrazada con el lenguaje. A cada acorde musical corresponde simultáneamente una producción diferente en el plano de la escritura. Se diría que Cortázar quiere desarrollar el concierto en el plano de su relato con idéntica adaptación. Y si a lo largo de la tarea interpretativa la parodia musical resalta por accidente, en el trabajo descriptivo leemos esa misma parodia con una intención crítico-burlesca. No obstante, la burla se disimula, se mantiene en la sonrisa y poco a poco la situación creada con el absurdo va cediendo hasta afirmar en la ingenuidad de Oliveira el traspaso que se produce con la negación explosiva e inesperada de Berthe Trépat. Este cambio opone aquella solidaridad afectiva que en un comienzo se traduce y la complicidad que como lectores venimos también a tener, nos hace callar, no sin antes declarar nuestro inconformismo por la forma excéntrica y deliberada como Cortázar maneja su personaje. Oliveira soñador ingenuo, pero experimentado, es aquí la interpretación irónica de un caso de distracción. En este capítulo su actitud de humorista lleno de falsa modestia y de fingida ignorancia lo señalan como todo un heredero de la corriente universal de la comedia. Es un perseguidor nato del ingenio, inconformista declarado a quien el vértigo le ha impedido escalar posiciones y al escuchar "el nombre del Everest le ocurre algo así como si le pegaran un tirón en las verijas" (pág. 286). Como personaje condenado al absurdo y a la incongruencia corre el riesgo de la locura. Una locura tratada con humor, opuesto al 'hamor' que para el caso debería escribirse con hache, como corresponde a la seriedad de la novela cómica. Pertenecería a aquella "legión de los que andan con el culo a cuatro manos... que no sólo quisiera cerrar la puerta para protegerse de las patadas de las tres dimensiones tradicionales, sin contar las que vienen de las categorías del entendimiento, del más que podrido principio de razón suficiente y otras pajolerías infinitas... (pág. 433). Oliveira, "peluquero de sí mismo" se ríe de su propio miedo y de ver su tarea inútil, de sentir que los cambios que se dan son inocentes. Pero ante todo, se aparta de los que creen "... que la borrachera puede ser un método, o la mescalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane en sí pero estúpidamente exaltada a sistema, a llave del reino". (pág. 434). Su rebeldía le hace romper el cerco de lo evidente, por esto se aparta de las reglas de grupo para buscar una modificación que como poeta le ayude a quitar la esperanza en el reino:

Hasta no quitarle al tiempo su látigo de historia, hasta no acabar con la hinchazón de tantos **hasta**, seguiremos tomando la belleza por un fin, la paz por un desiderátum, siempre de este lado de la puerta donde la realidad no siempre se está mal, donde mucha gente encuentra una vida satisfactoria, perfumes agradables, buenos sueldos, literatura de alta calidad, sonido estereofónico, y por qué entonces inquietarse si probablemente el mundo es finito, la historia se acerca al punto óptimo, la raza humana sale de la edad media para ingresar en la era cibernética. Tout va très bien, madame la Marquise, tout va très bien, tout va très bien. (pág. 435).

Como toda criatura de Occidente se abstiene de poner en tela de juicio ciertos mandamientos que de tanto ser aceptados se convierten en costumbres domésticas. Oliveira, ser civilizado, sabe guardar las apariencias que no siempre dejan de ser definidas en su mismo absurdo, como aquellos "silencios comparables, según Gênet, al que observan las gentes bien educadas cuando perciben de pronto, en un salón, el olor de un pedo silencioso" (pág. 478).

"En un defecto e incluso en una cualidad, lo cómico está en que el personaje se entrega sin saberlo en el gesto involuntario, en la palabra inconsciente". (45).

En este sentido Oliveira es todo un carácter cómico como será cómico parecersele. En él se cumple lo axiomático del vivir, igual, actuación. "Vivir es no aceptar de los objetos más que la impresión útil", (46). De ahí el desprecio que se da por los reinos plásticos, y la afirmación irónica por "un mundo satisfactorio para gentes razonables" (pág. 436).

Hasta aquí hemos revisado algunos de los aspectos que interesan para el examen de lo que hemos identificado como la escritura de la novela cómica. Nos hemos apoyado en *Rayuela* preferencialmente porque es a partir de esta novela como se discute el establecimiento de la comicidad y el humor en el mismo texto novelado. En forma general hemos establecido la naturaleza de lo cómico haciendo extensiva su consideración a los casos en donde a través de un lenguaje oscilante las situaciones conforman su carga de humor. La circunstancia de ser ésta una obra múltiple y abierta estructuralmente nos lleva a limitar a la vez el alcance de nuestro análisis. Tal vez resulte utópico intentar una crítica lo suficientemente total en una obra tan vasta y a la vez utópica por la contradicción que la fundamenta. Empero, sin utopía no hubiera habido descubrimiento de América. Algo que se nos ha quedado sin nombrar, entre las múltiples cosas, es el análisis más cercano del lenguaje significativamente humorístico que en casi todos los episodios de *Rayuela* se asocia a la estructura de la novela. Se podría decir, que es por el humor como la novela adquiere su estructura laberíntica. De ahí que el lenguaje se convierta en crítica del lenguaje que se detalla en un trabajo de corrección actuada no gramatical. Igualmente "es posible que la evaluación más exacta del significado de *Rayuela* esté de algún modo adivinado en las palabras... de Claude Lévi-Strauss: 'Ella nos ayuda a construir un modelo teórico de la sociedad humana (y del individuo y su lenguaje, cabría agregar), que no corresponde a ninguna realidad verificable, pero con cuya ayuda llegaremos a discernir cuanto hay de original y de artificial en la naturaleza actual del hombre, y a conocer mejor un estado que no existe, que quizá no ha existido nunca, que probablemente no existirá jamás, y sobre el cual no obstante es necesario tener nociones precisas a fin de juzgar con claridad sobre nuestro estado presente'. (47).

NOTAS

1. **El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos**, México, Siglo XXI Editores, 1973, pág. 21.
2. **Ibidem**, pág. 26.
3. Carlos Fuentes, **Nueva Novela Hispanoamericana**, México, Ed. Joaquín Mortíz, 1969, pág. 30.
4. México, Siglo XXI Editores, 1977, pág. 3.
5. Jorge Luis Borges, **Otras inquisiciones**, Madrid, Alianza Ed. 1976, pág. 102.
6. Foucault, **op. cit.**, pág. 3.
7. Borges, **op. cit.**, págs. 104-105. Cf. la reseña de Ricardo Cano en **El Viejo topo**, No. 40, enero, 1980, págs. 59-60.
8. Robert Escarpit, **El Humor**, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1972, pág. 118.
9. Ricardo Cano, **art. cit.**, pág. 59.
10. Escarpit. **op. cit.**, pág. 68.
11. **Ibidem**, pág. 71.
12. **Ibidem**, pág. 77.
13. **Ibidem**, pág. 87.
14. Julio Cortázar, **Las armas secretas**, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972, pág. 77.
15. Cf. Néstor García Canclini, **Cortázar, una antropología poética**, Buenos Aires, Ed. Nova, 1968, pág. 81.
16. **Ibidem**, pág. 81.
17. Roland Barthes, **op. cit.**, pág. 17.
18. Ana María Barrenechea, "La estructura de **Rayuela** de Julio Cortázar", en **Nueva Novela Latinoamericana**, vol. II, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1972, pág. 222.
19. Julio Cortázar, **Rayuela**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, pág. 539. Para las citas correspondientes hemos seguido esta edición.
20. Aunque cierta crítica ha considerado su obra, especialmente sus novelas **Rayuela**, **62, Modelo para Amar**, y **El último round**, como obras que suponen instancias inconclusas, cuando no audacias artificiosas con las que se estarían escandalizando a los lectores, valga la pena citar a uno de los más enconados críticos de **Rayuela**, el profesor español Manuel Pedro González quien la calificó de "refrito", de novela híbrida, mestiza, en donde todo lo dado es espurio, contrahecho y bastardo. Y a su autor "... una gran inteligencia todavía desorientada o extraviada que busca su personal expresión por rutas equivocadas -las de la emulación de modelos que devinieron moda hace años... Si **Rayuela** hubiera aparecido allá por 1910 ó 1915 había resultado una obra revolucionaria, novedosa, original y trascendente, pero dada a luz en 1963 se convierte en "pastiche" trasnochado, carente de legitimidad y hasta de interés para quienes hayan leído los patrones en inglés y en francés que le dieron la pauta al autor" concluía el profesor González. En **Coloquio**

sobre la *Novela Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pág. 71. Sin embargo, después de 15 años la novela permanece, se sigue estudiando y se ha aceptado "como una de las mejores ficciones hispanoamericanas del presente, como la anti-novela por excelencia que lanza un desafío al lector, a la lengua, a la creación novelesca". Angela B. Dellepiane, "62, modelo para amar", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, No. 1, enero 1971, pág. 49.

21. Cf. Néstor García Canclini, *op. cit.*, pág. 83. También Henry Bergson, *La Risa*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1973, pág. 15.
22. García Canclini, *op. cit.*, pág. 87.
23. Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 128.
24. Escarpit, *op. cit.*, pág. 28.
25. García Canclini, *op. cit.*, pág. 91.
26. Angela B. Dellepiane, *art., cit.*, pág. 54.
27. *Ibidem*, pág. 55.
28. Juan Carlos Curutchet, *Julio Cortázar, o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972, pág. 82.
29. Luis Harss, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969, pág. 283.
30. García Canclini, *op. cit.*, pág. 92.
31. *Ibidem*, pág. 92.
32. Henri Bergson, *op. cit.*, pág. 102.
33. Cf. Robert Escarpit, *op. cit.*, pág. 79.
34. Bergson, *op. cit.*, pág. 45.
35. *Ibidem*, págs. 47-48.
36. *Ibidem*, pág. 48.
37. *Ibidem*, pág. 21.
38. *Ibidem*, pág. 22.
39. *Ibidem*, pág. 22.
40. *Ibidem*, págs. 22-23.
41. *Ibidem*, pág. 27.
42. J. C. Curutchet, *op. cit.*, pág. 82.
43. *Ibidem*, pág. 82.
44. Bergson, *op. cit.*, pág. 141.
45. *Ibidem*, pág. 121.
46. *Ibidem*, pág. 125.
47. *Tristes trópicos*, Citado por Juan Carlos Curutchet, *op. cit.*, pág. 101.

REVISTA LENGUAJE:

CONTENIDO DE LOS NUMEROS ANTERIORES

Número 1, Febrero de 1972. AGOTADO

1. CAICEDO, Antonio J. y MAFLA B., Alonso.
"Paradigmas Estructural y Transformacional", ps 9-16.
2. ALHAJJ M., Norman.
"Los Antecedentes Filosóficos del Pensamiento de Chomsky", ps. 17-30.
3. BASTIDAS C., Alfonso y BAENA Z., Luis Angel.
"Aspectos de la Construcción Nominal en Español", ps. 31-42.
4. CAICEDO, Antonio J.
"La Gramática Transformacional y la Enseñanza de Lenguas Extranjeras", ps. 43-64.
5. HILSEN, Herbert.
"La Paráfrasis y su Aplicación a "After Apple Picking", de Robert Frost", ps. 65-78.
6. LEAL, Eutiquio.
"Poesía Metalingüística", ps. 79-86.
7. VILLA, V., Tito e IDROBO F., James E.
"Análisis Fonémico del Huitoto", ps. 87-89.
8. CRESSEY, William W.
"Relativos e Interrogativos en Español: Análisis Transformacional", Traducción de Alonso Maffla, ps. 99-114.
9. KIPARSKY, Paul.
"Lingüística Histórica", traducción de Daniel Rangel, ps. 115-128.
10. HADDAD, Gérard.
"La Literatura en la Ideología", traducción de Norman Alhadj y Eutiquio Leal, ps. 129-144.
11. RAMOS, Oscar Gerardo.
Crítica a: "Es mejor que te Vayas", cuento de Eutiquio Leal, ps. 157-159.

Números 2 y 3 Agosto de 1972. AGOTADO

1. CAICEDO, Antonio J.
"Conceptos Fundamentales de la Gramática Transformacional", ps. 5-20.
2. ALHAJJ M., Norman.
"Fundamentos Contemporáneos de la Filosofía del Lenguaje", ps. 21-34.
3. BAENA Z., Luis Angel.
"Semántica y Transformaciones", ps. 35-42.
4. BASTIDAS C., Alfonso.
"Reflexivos en Español", ps. 43-70.
5. IDROBO F., James E.
"Las Oraciones de Relativo en Español", ps. 71-86.
6. ESTRADA D., Samuel.
"Fundamentos Lingüísticos de la Composición Oral y Escrita", ps. 87-110.
7. NAVARRETE N., Antonio.
"Lenguas y Tambores", ps. 111-118.
8. FERNANDEZ RETAMAR, Roberto.
"Calibán", ps. 119-188.
9. FOSTER, David W.
"Análisis Transformacional del SE en Español", traducción de Tito Villa V., ps. 189-209.
10. LEMLE, Miriam.
"El Nuevo Estructuralismo en Lingüística: Chomsky", traducción de Antonio J. Caicedo, ps. 211-228.
11. THORNE, J.P.
"La Gramática Generativa y el Análisis Lingüístico", traducción de Norman Alhajj y Eutiquio Leal, ps. 229-242.
12. CHAFE, W. L.
"Meaning and the Structure of Language", (El Significado y la Estructura del Lenguaje), reseña preparada por Antonio J. Caicedo, Carlos A. García y James Idrobo, ps. 243-250.
13. TODOROV, Tzvetan.
"Literatura y Significación", reseña preparada por N. Geunier y traducida por Norman Alhajj, ps. 251-253.

Número 4. Diciembre de 1972. AGOTADO

1. BASTIDAS C., Alfonso.
"El Fundamento Lingüístico de la Lectura" ps. 5-20, primera parte.

2. VILLA VILLEGAS, Tito.
"Fundamentos Metodológicos y Lingüísticos de la Interpretación de Textos, ps. 21-40.
3. BAENA Z., Luis Angel.
"Adquisición del Lenguaje y Desarrollo del Conocimiento", ps. 41-46.
4. PATIÑO ROSELI, Carlos.
"El Lenguaje como Expresión Sico-social", ps. 47-56.
5. WELLEK, Rene.
"Concepto de Forma y Estructura en la Crítica del Siglo XX", tomado de *La Gaceta*, de Cuba, ps. 57-68.
6. BIERWISCH, Manfred.
"La Semántica", traducción de Luis Angel Baena y Daniel Rangel, ps. 69-86.

Número 5. Marzo de 1973.

1. BASTIDAS C., Alfonso.
"El Fundamento Lingüístico de la Lectura", segunda parte, ps. 7-20.
2. RIOS M., Héctor.
"Universales del Lenguaje. Una configuración Semántica", ps. 21-36.
3. HERRERA R., Daniel.
"Ockham Nominalista?", ps. 37-44.
4. HILSEN, Herbert.
"De Seassure a la Escuela de Londres", ps. 45-52.
5. BAENA Z., Luis Angel.
"Hacia una Teoría Lingüística Elemental", ps. 53-68.
6. ESTRADA DUQUE, Samuel.
"Morfología Básica del Guaraní", ps. 69-87.
7. BAENA Z., Luis Angel.
"Desarrollos Actuales de la Lingüística: El Semanticismo", ps. 89-94, Ponencia Presentada al VI Congreso Nacional de Profesores Universitarios de Español y Literatura, Cali, Oct. de 1973.
8. NAVARRETE N., Antonio y VILLA V. Tito.
"Consideraciones Sicolingüísticas sobre la lectura en una Segunda Lengua", ps. 95-104, Ponencia presentada al V Congreso Nacional de ASOCOPI, Medellín, Agosto de 1974.
9. FRIDE, J.B.
"La Sociolingüística", ps. 105-116, traducción de Raquel Botero de Zuluaga.

10. GEIMAN, Manuel.
"La Utilización del Dictado en la Enseñanza del Francés", ps. 117-123, traducción de Jairo López Mancilla.

Número 6, Febrero de 1976

1. BAENA Z., Luis Angel.
"Lingüística y Significación", ps. 7-30.
2. RIOS M., Héctor.
"Consideraciones sobre el verbo SER", ps. 31-40.
3. LOZANO, Hernán.
"La Semántica Escatológica de Bloomfield", ps. 41-52.
4. PEREZ U., Jaime.
"Notas para una Semantización Sociológica del Lenguaje de los Negocios en U.S.A.", ps. 53-66.
5. BUCHER, Jean.
"Hacia una Nueva Teoría de la Literatura: Valery, Precursor de la Práctica de una Cierta Literatura y Crítica Modernas", ps. 67-72, traducción de Cecilia Balcázar de Bucher.
6. OVIEDO, A. Tito N.
"Reseña Crítica", ps. 73-91. Reseña del libro *Spanish Phonology* de James W. Harris.

Número 7. Julio de 1976

1. OVIEDO A., Tito Nelson.
"Consideraciones sobre la Enseñanza-Aprendizaje de los Idiomas Extranjeros", ps. 7-28.
2. BALCAZAR DE BUCHER, Cecilia.
"Introducción a un Estudio del Español Hablado en Nariño", ps. 29-62.
3. ATENCIO B., Jaime
"Acerca de la Antropología Social y la Semiología", ps. 63-74.
4. BUCHER, Gérard.
"Semiología y No-Saber", ps. 75-88, traducción de Cecilia Balcázar de Bucher.

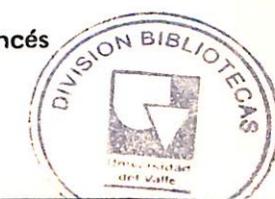
Número 8. Agosto de 1977

1. OVIEDO A., Tito Nelson.
"Enseñanza-Aprendizaje de las Estructuras Sintácticas de Lenguas Extranjeras", ps. 5-46.

2. ORTIZ, María Eugenia.
"El Problema Fundamental de la Enseñanza-Aprendizaje de una Lengua", ps. 47-59.
3. VILLA VILLEGAS, Tito.
"Niveles de Lectura", ps. 61-67.
4. CASTELLANOS, Isabel.
"Reglas Opcionales o Reglas de Variabilidad", ps. 69-74.
5. HASLER, Juan.
"Un sondeo en Tres Areas de Bilingüismo Rural en Méjico" ps. 75-88.
6. BUCHER, Jean.
"Valery y el Lenguaje", ps. 89-92.

Número 9, Noviembre de 1978

1. BAENA Z., Luis Angel.
"Lo Semántico en la Enseñanza de Lenguas Extranjeras", ps. 5-10.
2. NAVARRETE N., Antonio.
"Bases Sicológicas del Proceso Enseñanza-Aprendizaje de Lenguas Extranjeras", ps. 11-19.
3. CASTELLANOS M., Isabel.
"La Sociolingüística y la Enseñanza de Lenguas Extranjeras", ps. 21-25.
4. ESCORCIA, Blanca de, y otros.
"La Enseñanza de la Comprensión de Lectura en Inglés", ps. 27-38.
5. HILSEN, Herbert.
"Examen Global VS. Examen de Puntos Aislados", ps. 39-52.
6. VALENCIA, Gabriela C. de
"Un Método para la Enseñanza de Inglés (Comprensión de Lectura) a Estudiantes de Literatura", ps. 53-56.
7. ZULUAGA, Tina de.
"Hacia la Competencia y Actuación Lingüísticas por medio de Diálogo", ps. 57-72.
8. CRUZ C., Víctor E.
"El profesorado de Inglés de la Universidad Colombiana: Sus opiniones sobre los Programas Especiales de Inglés", ps. 73-77.
9. VALBUENA, Martine de.
"De la Necesidad de Elaborar una Gramática Pedagógica del Francés para Extranjeros", ps. 79-83.



Número 10. Octubre de 1979

1. OVIEDO A., Tito Nelson.
"Aspectos Sintáctico-Semánticos de la Adquisición del Inglés como Segunda Lengua", ps. 11-91.
2. ZULUAGA, Tina de.
"Procesos en la Sistematización de los Sonidos del Español en Niños de Corta Edad", ps. 93-121.

Número 11. Abril de 1980

1. CONOVER, Nora de y LOPEZ, Gladys Stella.
"Determinación de Necesidades en la Enseñanza-Aprendizaje de Idiomas Extranjeros", ps. 9-17.
2. OVIEDO A., Tito Nelson.
"Ojeada a la problemática de la Enseñanza-Aprendizaje de Idiomas Extranjeros", ps. 19-29.
3. BAENA Z., Luis Angel.
"Lingüística, Orientaciones Lingüísticas y Metodología", ps. 31-35.
4. ZULUAGA, Tina de.
"Integración de Enfoques Teóricos Predominantes y el Aprendizaje de Idiomas Extranjeros", ps. 37-54.
5. JIMENEZ Manuel.
"Transferencias de las Estrategias de la Lectura de L1 a L2", ps. 55-64.
6. ROJAS B., Juan de la Cruz.
"Análisis de Errores como Recurso Pedagógico en la Enseñanza-Aprendizaje de Idiomas Extranjeros", ps. 65-72.
7. CASTELLANOS M., Isabel.
"Actitudes Sociolingüísticas hacia el Español del Caribe", ps. 73-91.
8. VALENCIA, Gabriela C. de.
"Notas para un Estudio Lingüístico de la "Alicia" de Carroll", ps. 93-103.

NOTA. Los artículos del 1 al 6 fueron presentados como ponencias en el Segundo Seminario de Lenguas Extranjeras del Valle durante el 1, 2 y 3 de Noviembre de 1979.



NUMEROS PUBLICADOS

Revista LENGUAJE No. 1, Febrero de 1972	Agotada
Revista LENGUAJE Nos. 2 y 3, Septiembre de 1973	Agotada
Revista LENGUAJE No. 4, Diciembre de 1972	Agotada
Revista LENGUAJE No. 5, Marzo de 1973	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 6, Febrero de 1976	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 7, Julio de 1976	\$ 50.00
Revista LENGUAJE No. 8, Abril de 1978	\$ 60.00
Revista LENGUAJE No. 9, Noviembre de 1978	\$ 60.00
Revista LENGUAJE No. 10, Octubre de 1979	\$ 80.00
Revista LENGUAJE No. 11, Abril de 1980	\$ 110.00

Enviar correspondencia y canje al Departamento de Idiomas, Universidad del Valle. Cali, Colombia, S. A.

