

# LA RESTRICCIÓN SOCIOCULTURAL

IMPLICACIONES Y REPRESENTACIONES EN  
*HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*  
DE JULIO CORTÁZAR

CECILIA GONZÁLEZ GODINO  
DIRIGIDO POR MARTA PUXAN-OLIVA

MÁSTER EN HUMANIDADES: ARTE, LITERATURA Y CULTURA CONTEMPORÁNEAS  
CURSO 2017-2018  
UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA (UOC)

«Piensa en esto:  
cuando te regalan un reloj  
te regalan un pequeño infierno florido,  
una cadena de rosas, un calabozo de aire.

[...]

No te regalan un reloj,  
tú eres el regalado,  
a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj».

Julio Cortázar

«Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj»

*Historias de cronopios y de famas*

## Índice

Agradecimientos .....	i
Abstract .....	ii
1. Introducción .....	1
2. Marco teórico y estado de la cuestión .....	4
2.1. La restricción en los estudios sociológicos .....	4
2.2. El binomio restricción-creación .....	10
2.3. Julio Cortázar y el binomio restricción-creación .....	12
3. La restricción como hecho social y cultural .....	16
3.1. ¿Qué es la restricción sociocultural? .....	16
3.2. Julio Cortázar y la restricción sociocultural .....	25
3.3. La restricción sociocultural en <i>Historias de cronopios y de famas</i> .....	28
4. La restricción sociocultural en <i>Historias de cronopios y de famas</i> .....	30
4.1. La restricción sociocultural a lo cotidiano .....	30
4.2. La restricción sociocultural a la utilidad .....	38
4.3. La restricción sociocultural a la realidad objetiva .....	42
5. Conclusiones .....	49
Referencias .....	51

## Agradecimientos

Después de estos duros meses de trabajo, de lecturas, de análisis y de redacción, tengo muchas personas en mente a las que quiero dar las gracias y otras a las que, quizá por el cansancio, haya podido olvidar. Sea como sea, muchas gracias a todos.

A Marta Puxan-Oliva, por confiar en la idea confusa que era este trabajo al principio y animarme a continuar con ella a pesar de que ni yo misma era del todo consciente del resultado que podía alcanzar. De no haber sido por su apoyo y sus buenos consejos, este TFM andaría notablemente más cojo.

A Carlos Asensio Alonso, mi amigo y poeta, por escucharme hablar de Foucault, de Bauman o de Bourdieu siempre con una sonrisa en la cara, alguna palabra burlona e incontables buenas ideas. Sin su propuesta de caso empírico, nunca habría profundizado tanto en el que es ahora uno de mis libros favoritos, *Historias de cronopios y de famas*, ni habría hallado en él la representación perfecta de mi esquema de la restricción.

A Alberto, muy especialmente, por fingir que siempre entiende mis esquemas, aguantar mis eternas frustraciones y traerme más café del que debería tomar en toda mi vida. Muchas gracias por todo.

A mi familia, por intentar mantener el máximo silencio posible que puede conseguir una familia numerosa. Y a Máximo, por hacerme compañía cuando he tenido que trabajar por las noches.

A Julio Cortázar, por ser mi cómplice durante este tiempo y brindarme la oportunidad de leer «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», que considero una verdadera obra de arte.

Y, finalmente, a todos los autores y sociólogos que aparecen en este TFM. Por supuesto, nunca habría podido escribir estas páginas sin el conocimiento que me han aportado, pero valoro mucho más lo que esto ha supuesto para mi desarrollo personal.

## **Abstract**

El término *restricción* ha poblado los estudios políticos, económicos, sociales y culturales bajo nombres muy diversos (censura, frontera, límite y constricción, entre otros), en la mayoría de los cuales se ha definido por oposición a la libertad o a la creatividad. Sin embargo, aunque numerosas representaciones históricas y culturales han superado esta oposición, el esquema de la restricción se ha mantenido siempre en un segundo plano a pesar de ser causa y efecto de las estructuras socioculturales que restringen al individuo. Por esta razón, este trabajo se propuso ahondar en el binomio restricción-creación con el fin de no solamente superar la oposición de ambos términos, sino también trascender esta relación lineal hasta formular un esquema cíclico que muestre la restricción como elemento de sometimiento a la par que motor del cambio. Así, los productos socioculturales nacidos en el seno de dicha restricción se verán representados de forma completa, duradera y transversal. A través de *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar, que servirá como caso empírico y de aplicación de este sistema, se abrirán nuevos espacios de representación de la sociedad, nuevas visiones socioculturales y nuevos terrenos de creación, todo ello causa y efecto de la restricción.

## **Palabras clave**

Restricción sociocultural, binomio restricción-creación, hecho social, estructuralismo constructivista, Julio Cortázar

## 1. Introducción

Restricción y creación son *a priori* dos términos opuestos sin relación alguna más allá de su contradicción lingüística inherente; en un entorno limitado y constreñido, no hay duda de que se silencia la creatividad. Así, durante años se ha considerado la restricción como un enemigo de la creación y de la creatividad. Sin embargo, tanto la historia como la cultura han demostrado lo contrario; sufragio universal, derechos humanos, descubrimientos, dualidad filosófica, energías renovables, medicamentos, tendencias artísticas, etc., ponen de manifiesto que no hay margen o impedimento político, económico o social capaz de contener el motor creativo y el cambio.

¿Cómo es posible que un concepto tan limitante como la restricción esconda tal impulso de libertad? ¿Cuáles son los límites de esta restricción? ¿Se trata de un margen fijo u oculta nuevos espacios de creación antes desconocidos?

De forma paralela al desarrollo de áreas como el psicoanálisis o la sociología, han proliferado estudios sobre la relación del autor con su contexto objetivo y subjetivo, dando lugar a nuevos ámbitos transversales, como la sociología de la literatura, en donde enmarcaremos este trabajo sobre la restricción.

Es importante resaltar, como apunta Philippe Corcuff en *Las nuevas sociologías* (2013)<sup>1</sup>, el hecho de que las ciencias sociales tradicionales basaron gran parte de su estudio en los llamados *paired concepts* o *pares conceptuales*, como individual-colectivo u objetivo-subjetivo. Sin embargo, a partir de 1980, los nuevos conceptos sociológicos ofrecieron nuevos recursos que desplazaban estas oposiciones mediante enfoques transversales, inaugurando así las *nuevas sociologías*.

Este trabajo de investigación pretende continuar en la línea de estas diferencias y tiene como objetivo profundizar en el binomio restricción-creación introduciendo el concepto de *restricción sociocultural*, sobre todo desde el punto de vista del estructuralismo constructivista, es decir, como *construcción social de la realidad*, siguiendo el esquema de Pierre Bourdieu de campo, *habitus* y capital. Con esto, no solamente se destruye el par conceptual de restricción y creación sino que se formula una definición más compleja y profunda de la noción de restricción como *hecho social y cultural*. El término *restricción* se utiliza entonces de una manera más transversal, a través del cruce con los estudios sociológicos, y no enjaulado en cada ámbito como hasta ahora, con el objetivo de

---

<sup>1</sup> Philippe Corcuff. *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013), 19-33.

determinar de qué forma se alimenta del conjunto de cuestiones socioculturales para generar una fuerza productiva. En este sentido, se tratarán diferentes tipos de restricción desde el punto de vista sociocultural, y se establecerán los diferentes elementos que conforman el esquema general de la restricción sociocultural: poder restrictivo, sujeto restringido, autor o agente social, campo o contexto, resistencia, creación y cambio instituyente.

Para afianzarlo, lo aplicaremos también a un caso empírico: *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar, obra en la que se entrelazan restricciones autoimpuestas formales (como juegos y trucos lingüísticos) con restricciones impuestas por el entorno sociocultural en el camino de la creación. Es importante señalar que no se trata de un análisis al uso, sino de un enfoque que utiliza esta obra para ilustrar el nuevo esquema de la restricción y situarla como uno de sus ejemplos más representativos. Su elemento diferenciador es, sin duda, la visión de construcción-destrucción de la obra, la intención de Julio Cortázar de superar la restricción aceptando que esta genera, controla y desarrolla al individuo, que crea a raíz de ella. El autor argentino trató de compaginar, a través de una serie de ensayos y experimentos, la noción de lo estético con numerosas implicaciones sociales, a raíz de lo cual fue criticado, señalado como traidor y exiliado (Standish, 1997)<sup>2</sup>. Sin embargo, sus tentativas dejaron una huella importante en lo tocante a la transversalidad de la restricción en el individuo y revolucionaron, tan calladas, el espacio social y cultural.

En la obra seleccionada, *Historias de cronopios y de famas*, se ve esta aportación bajo la lupa de la restricción sociocultural, se perciben las relaciones y los núcleos entre las oposiciones clásicas (real-imaginario, individuo-colectivo, restricción-creación, etc.), y se muestran abiertamente las diferentes presiones, poderes o estructuras de la sociedad; así, a través de un análisis de deconstrucción y construcción, la restricción permite observar de cerca el esqueleto social y establecer los lazos que comparte con los elementos de poder. Julio Cortázar se vale de estos lazos que lo restringen para *crear* y, con su obra, legitimar nuevos valores para proyectarlos sobre el resto de sujetos que, a su vez, podrán validar, acoger, ignorar o sancionar.

Este trabajo no habría podido salir adelante sin las aportaciones críticas de autores como Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Émile Durkheim, Marcel Mauss, Zygmunt

---

<sup>2</sup> Peter Standish. «Los compromisos de Julio Cortázar». *Hispania*, Volumen 80, 3, 465-471 (1997).

Bauman, Judith Butler y Graciela Montaldo, entre muchos otros. Todos ellos analizaron en su obra aspectos importantes que bordean el concepto de *restricción sociocultural* que aquí se presenta, y teorizaron acerca de estructuras preexistentes que delimitan el desarrollo del sujeto, de construcciones sociales fijas o de redes de relaciones e interdependencias sobre las que este se apoya. Conceptos como *líquido*, *habitus*, discurso, hecho social (total) o poder abrieron las puertas a la noción de restricción que acuña este trabajo, y que es, al mismo tiempo, causa y consecuencia de todos ellos.

## 2. Marco teórico y estado de la cuestión

Para introducir este nuevo concepto de restricción sociocultural, es importante partir de la base de estudios previos que, aunque no lo definieron en esencia, sí mencionaron los elementos más importantes que lo componen. Por ello, distinguiremos entre el estado de la cuestión de la restricción en los estudios sociológicos para sentar la base de la restricción desde el punto de vista sociocultural; el estado de la cuestión de la restricción como motor de creación, haciendo hincapié en ejemplos culturales, como la literatura potencial; y finalmente el estado de la cuestión sobre el uso de la restricción en la obra de Julio Cortázar.

### 2.1. La restricción en los estudios sociológicos

Numerosas teorías sociológicas han bordeado este concepto transversal de restricción, algunos dándolo por hecho, otros ignorándolo. La mayor parte lo estudian como un efecto o una consecuencia adyacente a otros fenómenos tales como sistemas políticos, sistemas económicos, censuras o cánones sociológicos, entre otros. Estos trabajos que abordan la sociedad desde un punto de vista restrictivo, desde la teoría del poder, de la dominación o del discurso, se encapsulan en las llamadas *sociologías de las restricciones y las determinaciones sociales*. En su mayoría, los sociólogos que forman parte de estas teorías ponen el foco en la sociedad restringida y en los aspectos constrictivos del orden social en vez de en las implicaciones de dicha restricción, pero han dejado huellas esenciales para la definición del concepto de *restricción sociocultural* que presenta este trabajo.

Es importante afianzar como punto de partida de los estudios sobre la restricción, la teoría del estructuralismo constructivista de Pierre Bourdieu:

Por estructuralismo o estructuralista, quiero decir que existen en el mundo social, [...] estructuras objetivas, independientemente de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones. Por constructivismo, quiero decir que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo *habitus*, y por otra parte estructuras, y en particular de lo que llamo *campos* y *grupos*, especialmente de lo que se llama generalmente *clases sociales* (Bourdieu, 2007b:127, en Capdevielle, 2011: 33)<sup>3</sup>.

Esta teoría sentará las bases de la *restricción sociocultural* por la fuerza que concede a las estructuras sociales como agente de control y por el enfoque constructivista al que

---

<sup>3</sup> Julieta Capdevielle. «El concepto de *habitus*: “con Bourdieu y contra Bourdieu”». *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 10 (2011): 33.

el autor que produce en dicha restricción debe someterse. El estructuralismo constructivista es, por tanto, un ejemplo de estudio de la restricción enfocado en la sociedad, y de estos cimientos puede construirse la perspectiva que buscamos. Es importante resaltar un punto clave de este estructuralismo con respecto a la restricción que fue formulado por Giles Deleuze (2002)<sup>4</sup>: a la oposición real-imaginario se añade en esta teoría el concepto de *simbólico*, como un terreno inexplorado en el desarrollo del individuo, como un espacio topológico nuevo que depende de la red de relaciones que lo determinan recíprocamente, es decir, como un núcleo que, a la vez, somete y depende.

En esta línea, llegamos también a la noción de *dualidad de lo estructural* del sociólogo británico Anthony Giddens, que propone que las propiedades estructurales del orden social son, al mismo tiempo, causa y consecuencia de dichos sistemas, desarrollando así «una visión *circular* de la construcción del mundo social, en que sus dimensiones estructurantes se sitúan *antes* de la acción, como condiciones suyas, y simultáneamente *después*, como productos de esta» (Corcuff, 2013: 61). Esta noción cíclica y paradójica tiene un gran impacto en la formulación de la *restricción sociocultural* que propone este trabajo, pues, partiendo de la base de que las propiedades estructurales de la sociedad *moldean* (o restringen) al individuo a la vez que *son resultado* de la acción de este, se abre el camino de numerosas y nuevas implicaciones restrictivas.

Entonces, cabe preguntarse, ¿cuáles son las presiones estructurales que restringen al individuo y cuáles son sus resultados?

A estos efectos, la primera restricción de la sociedad es la propia condición de *individuo*. Las estructuras de la sociedad moderna están basadas en el surgimiento de la individualidad y en la paradoja que esta impone al orden social. «Ser individuo significa ser *diferente* a los demás» (Bauman, 2006: 27)<sup>5</sup> y esta máxima constituye el deber universal de cada persona, la obligación de que *todos* los individuos acepten discrepar y diferir los unos de los otros, punto en el que la individualidad conecta con el espíritu de la colectividad, de la masa vigilante que acepta y excluye basándose en el cumplimiento de estas premisas. Así, la individualidad entra en un estado de negociaciones continuas en las que cada uno debe estar a la altura de lo que se espera de él: «ser un “individuo” significa aceptar una responsabilidad inalienable por el curso

---

<sup>4</sup> Giles Deleuze. «¿En qué se reconoce el estructuralismo?», en *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, trad. de Juan Bauzá y María José Muñoz (París: Ediciones Minuit, 2002), 238-269.

<sup>5</sup> Zygmunt Bauman. *Vida líquida*, (Barcelona: Austral, 2006), 27-55.

y las consecuencias de la interacción» (Bauman, 2006: 34), es decir, para la creación del sujeto como individuo este debe someterse a la restricción que ello implica, aceptarla y desarrollar las resistencias que de ella surjan.

Después, si el individuo es parte de un todo, que sería el conjunto de individuos o sociedad, la segunda restricción está ligada al colectivo. En este sentido, Durkheim presenta el término *hecho social*, como un «modo de obrar, de pensar y de sentir que [existe] fuera de las conciencias individuales» (Durkheim, 1885: 57)<sup>6</sup>. La sociedad, para este sociólogo, «no es una mera suma de individuos, sino que el sistema formado por su asociación representa una realidad que tiene características propias», una realidad que «está en condiciones de imponerle [al individuo] los modos de accionar y de pensar que ella consagró con su autoridad» (Corcuff, 2013: 24). Aquí pueden integrarse los tres conceptos centrales de la teoría estructuralista constructivista de Pierre Bourdieu: capital – *habitus* – campo. Por una parte, el campo se correspondería con el contexto, con un espacio social de acciones e implicaciones en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Por otra parte, define el capital como aquello que opera eficazmente en un campo concreto, por lo que existiría el capital económico, el capital cultural, el capital social y el capital simbólico, siendo los dos primeros la base de la estructura del espacio social (Gutiérrez, 2007:18, en Capdevielle, 2011: 33). Por último, el *habitus* es el «sistema de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes» (Bourdieu, 1991: 92, en Capdevielle, 2011: 34), es decir, un núcleo generador de representaciones y aplicaciones, que se encuentra a su vez formado por elementos históricos, elementos del capital y elementos reiterativos.

De este esquema se deduce que el sujeto está restringido tanto por su condición de individuo como por su condición de *ser* en sociedad, pues «el poder es constitutivo de la sociedad [...], existe en las cosas y en los cuerpos, en los campos y en los *habitus*, en las instituciones y en los cerebros. Por tanto, el poder existe físicamente, objetivamente, pero también simbólicamente» (Capdevielle, 2011: 32). El poder es, en este esquema, un elemento clave de sometimiento, pero también de producción, pues existe en todos los enfoques y perspectivas; existe en el individuo y en su *habitus*. En este punto, la teoría de Bourdieu supera la oposición objetivismo-subjetivismo al hallar

---

<sup>6</sup> Émile Durkheim. *Las reglas del método sociológico y otros escritos* (Madrid: Alianza Editorial, 1885), 57-101.

ambos conceptos en el individuo, por lo que se hace necesario encontrar un poder que no solamente aterrice en sí las presiones objetivas, sino también las subjetivas.

Y ¿qué hay de las relaciones con otros individuos? ¿No pueden entenderse estas interacciones *intrasociales*, en cierto modo, como propiedades restrictivas? El individuo no solamente está sometido a la sociedad como tal, sino que, al verse integrado en ella, se ve indefectiblemente ligado al resto de individuos. Por esta razón, las relaciones entre unos y otros se convierten en relaciones de interdependencia, es decir, restricciones. La teoría de Bourdieu, como hemos visto, otorga importancia a las estructuras por encima de las relaciones entre individuos, pero esto se debe a que, para él, las interacciones ocultan dichas estructuras sociales y las reproducen (Bourdieu, en Corcuff, 2013). Esto es importante a efectos del trabajo porque, de la misma forma que el individuo es inherente al colectivo y no se constituye como una entidad aislada, el binomio restricción-creación sigue una ecuación similar que no se ha estudiado lo suficiente para la fuerza que genera: la creación surge forzosamente de las presiones restrictivas del poder sobre los sujetos, en cuya naturaleza se conjugan *aceptación* y *resistencia* al mismo nivel.

Entonces, si podemos trascender la oposición clásica entre individuos y sociedad, ¿por qué no habríamos de seguir el mismo patrón para restricción y creación? En este sentido, encontramos que los estudios de Norbert Elias ya criticaban estas oposiciones desde un punto de vista relacionalista y partiendo de la noción de *individuos interdependientes*. Es justamente esta concepción de individuos restringidos por su dependencia natural del colectivo la que vincula los trabajos de Elias a la restricción. A través de una analogía con el ajedrez, el sociólogo explica que «cualquier acción en relativa independencia representa un movimiento en el tablero del ajedrez social, que ineludiblemente desencadena la respuesta de otro individuo que limita la libertad de acción del primer jugador» (Elias, 1933, en Corcuff, 2013: 37). Estos límites generan un tejido social en constante movimiento y sometido a las diferentes formas de interrelaciones, que Elias denomina *configuraciones*.

Pues bien, una vez establecidas las presiones que, por naturaleza, restringen al individuo, debemos establecer el contexto que lo engloba. ¿Cuál es el contexto sociocultural en el que se han desarrollado estas presiones hacia un esquema fijo? Para

empezar, se trata de un contexto *líquido*<sup>7</sup>, siguiendo las nociones acuñadas por Zygmunt Bauman sobre la sociedad. ¿Y qué es la sociedad líquida? Pues bien, se trata de una sociedad de individuos cuyas condiciones cambian a un ritmo tan frenético que no permite que dichos hábitos, costumbres o valores se consoliden en la sociedad, es decir, es una sociedad moderna que, según Zygmunt Bauman, «no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo» (2006: 9):

En una sociedad moderna líquida, los logros individuales no pueden solidificarse en bienes duraderos porque los activos se convierten en pasivos y las capacidades en discapacidades en un abrir y cerrar de ojos. [...] En resumidas cuentas, la vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante: [...] nada puede declararse exento de la norma universal de la “desechabilidad” y nada puede permitirse perdurar más de lo debido (Bauman, 2006:9-11).

Así, la restricción sociocultural se desarrolla en un entorno líquido, es decir, de valores cambiantes y ritmos frenéticos que el individuo debe seguir si desea mantenerse en el orden social.

Después, como consecuencia del carácter líquido de la sociedad, la pregunta que se plantea entonces es: ¿Qué ocurre con la individualidad en este contexto? ¿Cómo es capaz el sujeto de comprender su yo en esta carrera por huir de la catalogación como desecho?

Retomando a Bauman, el sujeto afronta el reto planteado por la sociedad de individuos a través del consumismo y de la cultura de mercado, lo que convierte estos dos elementos en parte del contexto de la restricción sociocultural. Según Alonso (2005)<sup>8</sup>, estas prácticas de consumo representan el núcleo del proceso de producción y reproducción social, es decir, todos los productos potenciales en el seno de esta sociedad vienen influidos y contruidos por los elementos de consumo.

Por su parte, Graciela Montaldo<sup>9</sup> aporta uno de los puntos clave para el estudio posterior sobre la *restricción sociocultural*: la potencia de la masa, entendiendo como *masas* la representación de los diferentes lugares en contacto de la sociedad, no como sujetos sino como energías sociales que se juntan en núcleos activos cuya acción genera

---

<sup>7</sup> El término *líquido* fue acuñado por Zygmunt Bauman, un famoso sociólogo polaco del siglo XX. A raíz de esta explicación, desarrolló el concepto de *modernidad líquida* y de *vida líquida*, entre otros, que servirán para contextualizar este trabajo.

<sup>8</sup> Luis Enrique Alonso. «Las políticas del consumo: transformaciones en el proceso de trabajo y fragmentación de los estilos de vida». En *La era del consumo* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2005), 29-81.

<sup>9</sup> Graciela Montaldo. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2016), 33-73.

consecuencias en el espacio social. Esta fuerza que las masas actúa como una suerte de violencia contra el orden: «en un modelo de la política siempre fijo, que quiere reproducirse a sí mismo, las masas introducen la variable coyuntural, el fuera de lugar, el corrimiento, lo imprevisible» (Montaldo, 2016: 47). La potencia de masas implica entonces dos cosas: la primera, que es un concepto que nace y se desarrolla en la sociedad restringida, y la segunda, que representa otro de los elementos de la *restricción sociocultural*, una resistencia social al «espectáculo» de la vida cotidiana preestablecida.

En esta línea, existe un enfoque de la sociedad que se acerca mucho a la restricción social que este trabajo quiere presentar. Se trata de la teoría situacionista<sup>10</sup>, cuyo objetivo principal es que el individuo supere su condición de instrumento del mundo para tomar el control de sus decisiones y de sus representaciones. Para ellos, igual que para Graciela Montaldo, la sociedad es un espectáculo, un museo del consumo de su individualidad por la cotidianeidad, la utilidad y la objetividad impuesta. Como se puede ver, este movimiento se encuentra muy cerca del concepto de *restricción sociocultural* que se presenta en este trabajo, pues parte de la noción de *espectáculo*<sup>11</sup> (es decir, de un entorno restringido hasta tal punto que parece que siguiera un guion, tuviera actores y decorados especiales) y desemboca en la acción de afrontar esta realidad, sacudir lo cotidiano y crear el cambio a partir de él. La filosofía situacionista propone, pues, utilizar la cultura de masas como motor para este cambio, algo que se repetirá en el esquema de la restricción sociocultural y en la obra de Cortázar.

Finalmente, la restricción en los estudios sociológicos no puede pasar por alto uno de los conceptos más inquietantes de su historia: el *discurso*, acuñado por el sociólogo francés Michel Foucault, entendido como un sistema de ideas y pensamiento que, aplicado al individuo, establece lazos irrompibles con su contexto histórico, geográfico, social y cultural, es decir, crea todo un sistema de presiones transversales en el mismo núcleo del sujeto. En la lección inaugural del Collège de France, pronunciada el 2 de diciembre de 1970<sup>12</sup>, el sociólogo afirma que «en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el

---

<sup>10</sup> El movimiento situacionista o la Internacional Situacionista (IS) fue creado en 1957, en Italia, a partir de la fusión de la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres. De entre sus miembros con más renombre, destacan Guy Debord y Raoul Vaneigem.

<sup>11</sup> Referencia al libro *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, 1967.

<sup>12</sup> Michel Foucault. *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992).

acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (Foucault, 1992: 14). Estos procedimientos que controlan todos los elementos del discurso son lo que en este trabajo hemos señalado como *poderes* o *presiones*, pues de ellos derivan las diferentes estructuras, órdenes sociales y objetivaciones. Para concluir esta sección, es esencial señalar que Michel Foucault también desarrolló el concepto de *autor* y de *obra* de las producciones discursivas e introdujo la noción de autor como «el “creador” de la obra discursiva o el resultado de ella en vías de generar una proyección hacia los demás sujetos» (Escobar Galo, 2017: 128)<sup>13</sup>, papel que encaja a la perfección en la piel de Julio Cortázar, como veremos más adelante.

## 2.2. El binomio restricción-creación

El binomio restricción-creación, aunque estudiado por accidente desde diversas perspectivas, ha cobrado desde principios del siglo XX mucha importancia en algunos ámbitos concretos. Uno de ellos, y el más significativo, es el de la psicología del aprendizaje, pues se procura que, a través de restricciones, los estudiantes desarrollen más rápida y eficazmente sus habilidades. Estos estudios fueron llevados a cabo en su mayoría por Teresa Amabile y Patricia D. Stokes, que postulaban que, si existe un límite en los beneficios de la libertad, entonces la restricción podría ser esencial para la creatividad (Joyce, 2009: 1)<sup>14</sup>, es decir, partiendo de la base de que el individuo necesita límites para desarrollarse, la restricción podría dejar de ser un freno y pasar a ser una condición para la creación. Según Stokes (en Joyce, 2009: 5), las restricciones son construcciones continuas, y lo opuesto a la restricción es la libertad total de elección, de manera que dichas restricciones afectan a la creatividad *limitando* y *dirigiendo* la búsqueda de nuevas ideas para resolver problemas: la restricción puede actuar entonces como neutralizador del efecto negativo de las opciones ilimitadas, eliminando algunas de ellas y permitiendo el desarrollo de ideas. Joyce también afirma que esta neutralización de la infinitud de opciones evita el *efecto de la página en blanco* que se da a menudo en procesos creativos (Joyce, 2009: 11); por el contrario, una restricción excesiva reduce la motivación y la opción de que se desarrollen ideas útiles. Esto conduce a la conclusión de que la restricción, como método de eliminación de opciones infinitas, es condición para la creación.

---

<sup>13</sup> Juan Pablo Escobar Galo. «El autor y sus formas discursivas: perspectiva desde Michel Foucault». *Cultura de Guatemala, cuarta época*, 1 (enero-junio), 125-138 (2017).

<sup>14</sup> Caneel K. Joyce. «The Blank Page: Effects of Constraint on Creativity» (tesis doctoral. University of California, Berkeley, 2009), 1-15.

Por otro lado, en el apartado anterior, mencionábamos que el sociólogo británico Anthony Giddens introdujo en las cuestiones estructuralistas constructivistas el concepto de *dualidad de lo estructural* como visión *circular* de la construcción del mundo social. Sin embargo, esta teoría estructuralista tuvo diferentes implicaciones, una de ellas relacionada con el binomio restricción-creación: la dualidad de lo estructural de Giddens implicaba también una paradoja que dictaba que lo estructural puede ser, al mismo tiempo, restricción y acción. Philippe Corcuff (2013: 61) menciona, como ejemplo de esta afirmación, que esta dualidad paradójica se da en los diferentes tipos de aprendizaje, como puede ser el aprendizaje de la lengua materna: la acción de aprender un lenguaje desarrolla sin duda las habilidades de los individuos, acciona sus posibilidades, pero también asienta los márgenes de dicho desarrollo, del conocimiento y de la acción. Esta paradoja de Giddens constituye un punto clave de la teoría de la *restricción sociocultural* que propone este trabajo y que se desarrollará más adelante.

Finalmente, la introducción a los estudios previos sobre el binomio restricción-creación no puede prescindir de uno de sus ejemplos más representativos: el grupo OuLiPo y la literatura potencial. Este grupo, fundado por Raymond Queneau y François le Lionnais en septiembre de 1960, trabajaba (y trabaja en la actualidad) mediante la autoimposición de constricciones (o *contraintes*, en francés) con el fin de que estas favorezcan e impulsen la creación de sus integrantes. De esta forma, surgen de la restricción numerosas producciones creativas de todo tipo, con elementos lúdicos entrelazados con recursos formales<sup>15</sup>.

Además de OuLiPo, otras vanguardias apostaron por las producciones culturales como método de desalienación del individuo: el dadaísmo, el surrealismo y el futurismo, entre otros. Tanto estos movimientos como la literatura potencial entendían la creación como un juego a través del cual expresar lo que la sociedad no permitía, buscando con ello una suerte de revolución general de las masas, una suerte de *cambio*, pero sin establecer un sistema determinado. Cabe mencionar, como ilustración de esta impotencia, la frase de André Breton en el *Segundo Manifiesto Surrealista*: «El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle revolver en mano y disparar al azar contra la multitud» (Breton, en Gache, 2002: 5).

Este reducido estado de la cuestión sobre el binomio restricción-creación o el límite que se estableció entre la cultura y el cambio a pesar de los intentos de revolución cultural

---

<sup>15</sup> Para ampliar esta información sobre la *contrainte* de OuLiPo, se puede visitar su página web: <http://ouliipo.net/fr/contraintes>.

deja patente la necesidad de profundizar en el par conceptual que nos ocupa, de realizar con él procesos de deconstrucción y construcción que permitan profundizar en aquellos aspectos que permanecen intactos. Por un lado, su estudio se centra demasiado en el individuo y sus procesos creativos, pero olvida una de las presiones de este: el conjunto o el colectivo; por otro lado, su estudio aplicado a la producción artística, como es el caso de la literatura potencial, permanece anclado en los aspectos formales.

### 2.3. Julio Cortázar y el binomio restricción-creación

La relación de Julio Cortázar con la restricción es un caso transversal por sí mismo. El autor argentino supera con creces las dificultades o las perspectivas parciales que caracterizan a los estudios previos sobre el binomio restricción-creación, y lo hace a través de restricciones de todo tipo: formales, personales (como su exilio de Argentina), políticas (a partir de la década de los sesenta) y económicas, entre otras. Sin embargo, los análisis de su obra sí parecen limitarse sin razón a aspectos concretos, a estudios solamente formales, políticos o personales, que desprecian inconscientemente al elemento que ensambla toda la potencia creativa de Cortázar: la restricción.

Una de las perspectivas más estudiadas de su obra es desde el punto de vista lúdico, o de la utilización del juego como base de la creación. No sin razón los *oulipianos* querían contar con Julio Cortázar como integrante del grupo de literatura potencial. El autor argentino tenía numerosos puntos en común con ellos, como la utilización de restricciones formales autoimpuestas, la reducción a la literatura como juego, la experimentación con las palabras, etc. Se vale de numerosos elementos, como la rayuela, el ajedrez o los naipes para escenificar la manera en la que ve el mundo, para ilustrar el lugar de sus personajes en la trama.

Sin embargo, Cortázar nunca llegó a formar parte del grupo de literatura potencial por razones aún desconocidas. ¿Qué lo diferencia de estos autores? ¿Qué pudo alejarle de iniciativas tan similares a las suyas? Para empezar, se advierte que, a diferencia de otros autores *oulipianos*, su implicación social era mayor. En la «Carta de Julio Cortázar al OuLiPo», Jacques Jouet deja entrever que OuLiPo no abogaba por la intervención política, mientras que el argentino desarrolló una conciencia política muy intensa a partir de los años sesenta (Martín Sánchez, 2005<sup>16</sup>). Por otra parte, en numerosas ocasiones, Cortázar recurre a una suerte de escritura automática (bajo dictado), que lo acercaría

---

<sup>16</sup> Pablo Martín Sánchez. «Julio Cortázar y la Literatura Potencial». *La siega*, 4 (2005). [ [http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4\\_14.pdf](http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4_14.pdf) ]

más al movimiento surrealista que al OuLiPo. Esta escritura automática, que podemos entrever en *Historias de cronopios y de famas*, también está fundada sobre un tipo concreto de restricción: la restricción a lo objetivo, con la consecuente reducción de lo subjetivo. El sujeto, acostumbrado a controlar el ritmo de sus pensamientos y a pulir, canónica y costumbristamente, lo que expresa en voz alta o por escrito, queda restringido por los usos sociales. Por el contrario, el método de escritura automática potencia la subjetividad del individuo como fuente de creación y demuestra la búsqueda constante de significado en los hechos (Francescato, 2016)<sup>17</sup>. En este sentido, su relación con el surrealismo también puede verse en que André Breton también se sirvió de la restricción a lo cotidiano en *Secretos del arte mágico del surrealismo*, especialmente de formas representadas como «instrucciones», igual que Cortázar en *Historias de cronopios y de famas*. También es conocida su relación con el Colegio de Patafísica<sup>18</sup> de Alfred Jarry o el existencialismo<sup>19</sup> de Jean Paul Sartre, dos vanguardias restrictivas que inspiraron notablemente su obra.

De este modo, definida la relación del autor, Julio Cortázar, con el binomio restricción-creación a través de sus influencias y correspondencias, se vuelve esencial establecer la relación del mismo binomio con la obra que constituye nuestro caso empírico, *Historias de cronopios y de famas*, recorrer los principales enfoques de análisis que se han aplicado y aclarar por qué se podrían considerar incompletos sin el enfoque transversal de la restricción, que sería la aportación de este trabajo.

Son infinitos los estudios, trabajos, análisis o artículos acerca de *Historias de cronopios y de famas*, y lo mismo ocurre con las perspectivas de investigación. Sin embargo, del mismo modo que ocurre con el concepto de restricción, todos ellos rozan las implicaciones restrictivas de la obra sin profundizar o ahondar en ellas, sin otorgarles la importancia que podrían tener para la comprensión de la obra en su contexto sociocultural. Estas perspectivas, sin embargo, son la puerta de entrada al análisis de la obra mediante la restricción sociocultural. *Historias de cronopios y de famas* no se limita a ilustrar su entorno, sino que funciona en dos direcciones: como representación de la realidad cotidiana de la sociedad y como motor de cambio.

---

<sup>17</sup> Martha Paley Francescato. «El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar» (conferencia, Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-26 de agosto de 1977), 273-275. [ <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-juego-como-metafora-de-la-busqueda-en-la-obra-de-julio-cortazar/> ]

<sup>18</sup> Colegio de Patafísica: Movimiento fundado el 11 de mayo de 1948 que se basa en el concepto de *patafísica* de Alfred Jarry: «La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descriptos por su virtualidad» (Colegio de 'Patafísica, 1999).

<sup>19</sup> El existencialismo se corresponde al movimiento o teoría filosófica y cultural cuyo objetivo era analizar el entorno social a partir del concepto de existencia humana.

La primera dirección, como representación de lo cotidiano, es un aspecto que se ha estudiado en numerosas ocasiones, pues Julio Cortázar destaca por la deconstrucción de la sociedad, del sentido común y de la normalización de actos en su obra como expresión de su crítica (Gache, 2002)<sup>20</sup>. La justificación de esta representación crítica en Cortázar se explica en estos estudios en relación al llamado «espíritu de época» que surgió en torno al desarrollo de la sociología y de la individualidad, y que ponía en duda la *realidad* de esta normalización. Las investigaciones a este respecto se basaron en las teorías situacionistas de Guy Debord, que sostienen que el hombre ha sido «inoculado con el virus de la vida cotidiana» (Debord en Gache, 2002:1) y que la única solución es construir situaciones que precipiten la destrucción de orden social existente. A raíz de estas nociones se desarrollaron numerosas posturas culturales, artísticas y sociales, entre las que se suele destacar a la obra de Cortázar por su modificación consciente de la vida cotidiana<sup>21</sup>.

Es así como desembocamos en la segunda dirección: como motor del cambio. *Historias de cronopios y de famas* es una producción cultural nacida de restricciones formales y sociales que se entrelazan en sus páginas. Esto invita al lector e inspira la duda en él mediante los relatos que, con esta fuerza generadora de duda, podrían ser la base para cambios socioculturales. Esta vertiente, que no ha sido estudiada, se basa en la aceptación de que la obra de Julio Cortázar no puede comprenderse solamente desde la literatura potencial o el juego, el existencialismo, la patafísica o el surrealismo, sino que es una mezcla de todos ellos, tiene una intención social determinada y utiliza la restricción como herramienta transversal.

En conclusión, no es posible estudiar la obra de Cortázar sin el acercamiento de la literatura a las ciencias humanas (Klein, 2013)<sup>22</sup>, por lo que el análisis de la restricción sociocultural es un aspecto esencial en el estudio de obras del cariz de las de Julio Cortázar. Sin esa profundización, el análisis quedaría inconcluso y, por tanto, incompleto. Asimismo, Julio Cortázar establece un vínculo importante con una restricción en concreto, vínculo que saldrá reforzado en *Historias de cronopios y de famas*, nuestro caso empírico: lo cotidiano. Para el autor argentino, el terreno literario es el lugar de experimentación que puede entenderse como una experiencia de lo

---

<sup>20</sup> Belén Gache. «La masa pegajosa del mundo: vida cotidiana en *Historias de Cronopios y de Famas*, de Julio Cortázar» (conferencia, V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica Buenos Aires, agosto de 2002).

<sup>21</sup> Referencia al texto «Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana» de Guy Debord, presentado ante el Grupo de Investigaciones sobre la vida cotidiana el 17 de mayo de 1961.

<sup>22</sup> Paula Klein. «¿Un plagio por anticipación?: Cortázar y el OuLiPo (1960-1980)». *Ensemble*, 11 (2013).

cotidiano (Klein, 2013: 8), razón por la cual constituye el caso empírico de este esquema. Julio Cortázar sí trasciende las formas de la creación e incluso supera la impotencia de otras vanguardias por entender y cambiar su entorno; no estudiar su obra desde el enfoque de la restricción equivaldría a perder *la parte de los ángeles*, equivaldría a pasear la superficie de un mensaje profundo que todavía se esconde de la *normalización* de otros que lo preceden, como *libertad, democracia, igualdad*, etc. En palabras de Cortázar:

Una vez más [...] surgen entre nosotros palabras cuya necesaria repetición es prueba de su importancia; pero a la vez se diría que esa reiteración las está como limando, desgastando, apagando. Digo: *libertad*, digo *democracia*, y de pronto siento que he dicho esas palabras sin haberme planteado una vez más su sentido más hondo, su mensaje más agudo, y siento también que muchos de los que las escuchan las están recibiendo a su vez como algo que amenaza convertirse en un estereotipo, en un clisé sobre el cual todo el mundo está de acuerdo porque esa es la naturaleza misma del clisé y del estereotipo: anteponer un lugar común a una vivencia, una convención a una reflexión, una piedra opaca a un pájaro vivo.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Fragmento de la conferencia de Julio Cortázar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el 6 de marzo de 1981, convocada por la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU).

### 3. La restricción como hecho social y cultural

#### 3.1. ¿Qué es la restricción sociocultural?

*Restringir* se define en la actualidad como ‘ceñir, circunscribir, reducir a menores límites’<sup>24</sup>, es decir, se refiere a la acción (y a esto volveremos más tarde) de marcar o definir un espacio mediante límites. Sin embargo, con las definiciones de *restricción* de las que disponemos no es posible analizar en profundidad, con precisión y en trascendencia un texto tan repleto de implicaciones socioculturales como *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar. Por esta razón, este trabajo ha buscado completar la definición de *restricción* y matizar el concepto para resolver un posible desajuste.

Si partimos de las definiciones clásicas de *restricción*, de ellas se desprenden algunos puntos clave que podemos utilizar como base: que existe un poder que restringe, que la posibilidad de acción es entonces limitada y que, de contravenirse la restricción, se desatan unas consecuencias. ¿Por qué es importante hablar de *acción* cuando nos referimos a *restringir*? Porque, como veremos más adelante, la restricción implica un elemento de poder y un sujeto sometido voluntariamente, por lo que la restricción parece basarse en un vínculo bidireccional paradójico, similar a la *dualidad de lo estructural* de Anthony Giddens que exponíamos antes.

Aunque de la acción de restringir se han derivado numerosos nombres, dependiendo del ámbito en el que se aplique (frontera, censura, límite, constricción...), este trabajo se ha decantado por la palabra *restricción* debido a su carácter transversal, puesto que engloba todas aquellas menciones o roces con el concepto en los estudios sociológicos. Sin embargo, si bien el perfil de este proyecto se centra en la *restricción sociocultural*, que matizaremos más adelante, no cierra la puerta a las posibles interpretaciones políticas, económicas o psicológicas que podrían hacerse tomando como referencia las ideas expuestas y los nuevos horizontes del concepto, así como el sistema cíclico formulado.

Una vez puntualizado esto, ¿cuáles son entonces los nuevos horizontes que puede alcanzar el término *restricción*? A estos efectos, nuestro trabajo enfoca las restricciones desde un punto de vista sociocultural con el fin de distinguir un patrón estable que se repite en los diferentes contextos culturales. Esto quiere decir que puede delimitarse

---

<sup>24</sup> Definición sacada de Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, actualización 2017. [ <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=restringir> ]

una suerte de *sistema de la restricción sociocultural* y que, si ponemos el foco en los productos derivados de este sistema, el lenguaje que utilizaremos será de corte constructivista, a través del cual «las realidades sociales son percibidas como construcciones históricas y cotidianas, de los actores individuales y colectivos» (Corcuff, 2013: 29). Es importante destacar esta noción de *construcciones históricas* si lo que pretendemos es definir un sistema bidireccional o incluso cíclico, pues las realidades sociales, desde el punto de vista constructivista, son tanto *exteriorizadas* como *interiorizadas*. Los agentes sociales, individuos y colectivo, se sumergen en un mundo de elementos externos objetivados y canonizados por la acción de generaciones anteriores, y estos recursos actúan como «condicionamientos sobre su acción, mientras ofrecen puntos de apoyo para esa misma acción» (Corcuff, 2013: 29). Esta retroalimentación entre exterioridad e interioridad *construye* la realidad social, desplaza las dicotomías clásicas (objetivo-subjetivo) y establece un sistema social en constante retroalimentación.

Entonces, ¿qué es la restricción a efectos socioculturales y en qué difiere de su concepción habitual?

La crítica sobre la restricción no ha profundizado lo suficiente en los aspectos socioculturales que la forman, por lo que se hace necesaria una reformulación del término. La restricción sociocultural (*restricción*, de aquí en adelante) es *social* porque se constituye como *hecho social*<sup>25</sup>, es decir, como un «modo de obrar, de pensar y de sentir que [existe] fuera de las conciencias individuales» (Durkheim, 1885: 57). Tiene la propiedad de ser externa a los individuos, de formar parte de ellos y de estar supeditada a un poder imperativo y coercitivo mediante el cual se impone a estos, lo quieran o no, lo que la instituye como una forma de poder. Así, es una forma de poder paradójica, precisamente porque no surge del individuo y, sin embargo, forma parte implícita de él, lo subordina y lo forja. Tampoco compone su identidad, pero sí la moldea y ejerce una presión significativa sobre ella. Esto conduce a la conclusión de que la restricción sociocultural está fundada sobre tres elementos clave: el poder (que restringe), los sujetos (restringidos) y la resistencia (a la restricción). La *restricción* está en el núcleo de los tres y de este vínculo surgen productos creativos.

De estos tres elementos clave sacamos una segunda conclusión; la restricción no solamente es un hecho social, sino que, por tratarse de una realidad objetiva, material

---

<sup>25</sup> El concepto de *hecho social* fue formulado por Émile Durkheim en su obra *Las reglas del método sociológico y otros escritos*.

y simbólica, también podemos enmarcarla como *hecho social total*, retomando la acepción de Marcel Mauss<sup>26</sup>, que lo entiende como un *hecho social* al que se incorporan los elementos simbólicos y relacionales de la sociedad. Veamos entonces los tres elementos desarrollados para acercarnos al concepto de *restricción sociocultural*.

En primer lugar, contrariamente a la idea convencional de restricción como un poder que somete de forma externa al individuo, al concepto transversal de *restricción sociocultural* que propone este trabajo cabría aplicarle la visión *foucaultiana* de poder como algo inherente al sujeto, como una fuerza que no solamente interviene a nivel externo sino que también forma parte de su formación como sujeto, o *sujeción*. Siguiendo la teoría del constructivismo estructuralista de Pierre Bourdieu, que defendía que la realidad social está formada por «estructuras independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, las cuales son capaces de orientar o de restringir las prácticas o representaciones de ellos» (Bourdieu en Corcuff, 2013: 41), existen poderes, instituciones y cánones que restringen las interacciones humanas y las encuadran en estructuras predefinidas. Estas estructuras independientes constituyen los elementos de poder en la restricción sociocultural, pues sirven como base para el desarrollo a la vez que lo limitan.

En segundo lugar, el sujeto restringido se encuentra sometido a tres presiones: su propia naturaleza de individuo, su lugar en la sociedad colectiva y las relaciones de interdependencia que se derivan de ambos. Sin embargo, igual que estas presiones superan la oposición individuo-colectivo, debemos entender que también superan el concepto de *poder* como una presión externa (como desarrolla el primer punto), por lo que «el sujeto no sólo se forma en la subordinación, sino que ésta le proporciona su continuada condición de posibilidad» (Butler, 2010: 18)<sup>27</sup>. Por tanto, de estas relaciones de interdependencia (definidas por Norbert Elias) depende la propia existencia del sujeto, pues no es *individuo* si no acepta este poder. Del mismo modo, si el individuo no se encontrara constreñido por ellas, no podría delimitar su *margen de acción* y le resultaría imposible formarse como sujeto, así como crear las estructuras interiores que lo constituyen y que se basan directamente en «redes de relaciones que le son preexistentes (familia, grupo social, nación, etc.)» (Corcuff, 2013: 38). Además, como

---

<sup>26</sup> Marcel Mauss, sociólogo francés y sobrino de Émile Durkheim, formuló una ampliación del concepto de *hecho social* denominada *hecho social total* que incorporaba elementos simbólicos a la definición de su tío. Su trabajo más importante fue *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas, en español], publicado entre 1923 y 1924.

<sup>27</sup> Judith Butler. *Mecanismos psíquicos del poder* (Madrid: Cátedra, 2010), 95-118.

bien apunta Norbert Elias, estas redes constituyen productos históricos y sus características cambian dependiendo de la época, por lo que resulta esencial tener también en cuenta el contexto, que concretaremos más adelante.

En tercer lugar, de la presión del poder sobre el sujeto, a lo largo de su desarrollo, se deriva una resistencia, entendiendo por *resistencia* cualquier acción que se desligue lo más mínimo de los márgenes impuestos por el poder. Esta reacción es igualmente inherente a la formación del sujeto y se encuentra vinculada al mismo poder. Esto quiere decir que, si contemplamos esta afirmación desde la perspectiva del individuo que se rebela contra un poder que le es impuesto y reacciona a él, entendemos que esta resistencia proviene del mismo poder contra el que se alza y que es además una reacción casi causal de la formación del sujeto a través de dicho poder. Así, el sujeto acepta someterse y se resiste a este sometimiento por la propia definición de *restricción*, de lo que podemos deducir el esquema: *poder restrictivo (sometimiento + resistencia)*. El objetivo de este trabajo no es solamente el de sugerir que este esquema pueda ser válido, sino el de extender dicha resistencia a un concepto de más calibre, *creación*, es decir, ampliar el esquema por el momento a: *poder restrictivo (sometimiento + resistencia) = creación*.

Como hemos mencionado anteriormente, la restricción es un hecho social y una forma de poder intrínseca al individuo y a la formación de su identidad. De esta afirmación se deriva su condición de paradójica, pues se trata de una forma de represión que *frena y desarrolla* a un tiempo. ¿Qué queremos decir con *paradójica*? Que se trata de un sometimiento que, siguiendo su propia naturaleza, impulsa la resistencia a sí mismo. Para Michel Foucault, por ejemplo, el poder implica resistencia, no la excluye, sino que esta forma parte de la misma noción de poder.

«[No] existe un único lugar de gran Rechazo, ningún alma de la rebeldía, origen de todas las rebeliones o pura ley de lo revolucionario. En su lugar existe una pluralidad de resistencias [...]; por definición, sólo pueden existir dentro del campo estratégico de las relaciones de poder» (Foucault, 1999: 95-96).

Tomando esta afirmación como referencia resulta más fácil entender por qué la restricción puede desembocar casi inevitablemente en creación. No se trata de una cuestión de probabilidades, sino de la naturaleza misma de la restricción y de sus consecuencias y matices innatos: si el poder en sí mismo implica tanto sometimiento como resistencia, ¿podría la restricción implicar tanto represión como creación?

Para responder a esta pregunta, abordemos entonces el cuarto elemento: la creación. Esta creación restrictiva podría definirse como *toda idea, producto o material que difiera de lo que el sujeto considera conocido y socioculturalmente válido*, es decir, que difiera de las normas canónicas.

Para aceptar esta afirmación, primero se debe enfatizar en el concepto de *creación* como *producto* causado por un poder que restringe al sujeto y contra el que este se alza, y aceptar que, tanto el sometimiento como la resistencia, forman parte de su proceso de *sujeción*. Si aplicamos este sistema de elementos al binomio restricción-creación, entendemos que el sujeto se forma en relación de dependencia con un poder, no solamente subordinado sino también restringido, y se desarrolla mediante la resistencia (aceptación-negación) a dicha relación, es decir, desarrolla su autonomía como sujeto y *crea*, al mismo tiempo: «uno/a habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto/a a un poder, y esta sujeción implica una dependencia radical» (Butler, 2010: 95).

Para recapitular, una vez entendidos estos cuatro elementos, podemos sostener el sistema de la restricción mediante esta ecuación: *poder restrictivo (sometimiento + resistencia) = creación*. Por tanto, llamamos *restricción sociocultural* al conjunto de elementos que rodean la dependencia obligada y asumida del sujeto a un poder para su formación y existencia, así como a la resistencia inherente a este poder; y llamamos *creación restrictiva* a aquellos productos que surgen de dichos vínculos de dependencia. En este esquema, sería una incorrección pensar que las restricciones retienen la capacidad de creación del hombre, ya que esta se alimenta de igual forma de su libertad como de su restricción.

Sin embargo, hasta aquí podemos hablar de restricción *social*, por la relación que mantiene con el sujeto, no solo de forma individual, sino también de forma conjunta. ¿Por qué entonces hablamos de restricción *sociocultural*? ¿Qué factores le confieren el estatus de *cultural*?

Pues bien, una vez aceptamos que la sociedad en la que se genera la restricción sociocultural se encuentra en estado líquido y que se caracteriza por mantener poco tiempo la misma forma (Bauman), nos enfrentamos a la cuestión de que este ritmo líquido vuelve imposible la fijación de valores, por lo que la cultura toma el papel de legitimadora de valores cambiantes. De esta forma, se crea un sujeto, dependiente y resistente al poder, que lo convalida y lo resiste a la vez, y cuya forma de expresión está basada en los productos culturales. La cultura proporciona pues al sujeto todo lo que necesita para confirmar su existencia: un nuevo espacio que, aunque se encuentra

restringido por las normas de la doxa dominante, también le permite resistirse a ellas; en vez de habilitar o impedir reivindicaciones, constituye un espacio de luchas y negociaciones con el que no se contaba anteriormente (Montaldo, 2016).

Al abrirse este espacio de posibilidades, el papel de la cultura en el contexto líquido, o cultura líquida, se extiende a todos los ámbitos, que a su vez necesitan su filtro y aprobación para reproducirse y avanzar.

Esto implica dos cuestiones importantes. La primera, que en la sociedad líquida la cultura tiene un papel legitimador y decisivo en la formación del sujeto en su contexto; y la segunda, que dichos contextos (o ámbitos socioculturales) se sirven de esta influencia para desarrollarse. ¿Qué quiere esto decir? Que podemos ampliar la fórmula del binomio *restricción-creación* a *restricción-creación-cambio*, entendiendo como *cambio* la adaptación y la aceptación de nuevas formas canónicas (que anteriormente han sido resistencias) en el seno de la sociedad líquida, que por su carácter líquido legitima esta fluctuación frenética de valores, cambio y adaptación constantes.

Según esto, la restricción sociocultural en un contexto de sociedad moderna líquida de las masas sirve de vehículo interno del cambio y de la reproducción canónica a un tiempo, recordando de nuevo la paradójica *dualidad de lo estructural* de Anthony Giddens. Para Graciela Montaldo, esta lógica de dos caras o dualidad en la cultura constituye la lógica del *archivo*<sup>28</sup>, de la cultura como «agente instituyente y conservador, máquina de sacralizar y aplebeyar, dar acceso e impedirlo al mismo tiempo» (Montaldo, 2016: 18). La cultura, según Montaldo, abre el camino y también lo cierra. A estos efectos, el esquema de la restricción sociocultural propone establecer la cultura como un poder sociocultural paradójico, un vehículo del cambio que se reproduce en diferentes formatos, entre ellos el formato literario. Es importante destacar aquí el doble papel de la cultura como *causa* y *efecto* de las estructuras sociales que surge de la noción de *capital cultural*, concepto heredado de la teoría estructuralista constructivista de Pierre Bourdieu.

El último paso del esquema de la restricción sociocultural, que incluye la cultura como agente social, manifiesta que los nuevos cánones legitimados por la cultura (antes resistencias) se establecen en la sociedad en forma de nuevas estructuras, de nuevas normas canónicas, cerrando así el círculo: *restricción-creación-cambio-restricción*.

---

<sup>28</sup> El concepto de *archivo* fue desarrollado por Boris Groys, en colaboración con Jacques Derrida, en el libro *Under Suspicion: a phenomenology of the Media* (New York: Columbia University, 2000).

Entonces, ¿cuál es el valor añadido de la cultura como motor del cambio? Pues bien, la clave está en que la cultura tiene el poder de incitar la duda y estimular la imaginación de tal manera que los sujetos terminan cuestionando las estructuras establecidas (Morty en Bauman, 2006: 24). Y, sin embargo, ¿qué figura es la que objetiva y crea los productos con los que este cambio puede llevarse a cabo? Así, pasamos a definir el agente social, el creador según Bourdieu (1990) o, en términos *foucaultianos*, el autor. Para facilitar el estudio, de aquí en adelante lo denominaremos *autor*, pues está más próximo a la idea de agente en la restricción sociocultural el concepto de Michel Foucault.

Para empezar, el autor puede concretarse en el sistema de la restricción sociocultural solamente si está enmarcado en el contexto de cultura híbrida (dual y líquida) que exponíamos antes: si la cultura es un dispositivo tanto reproductor de la hegemonía como generador de nuevos espacios de participación (Montaldo, 2016: 19), el autor utiliza esos nuevos espacios de acción para desarrollar su creación. A su vez, la cultura legitima estos nuevos productos (si los considera válidos), pues se han creado en el seno de su dualidad y fuerzan un cambio de rumbo controlado y, en cierto modo, canónico. Esta táctica, que consiste en utilizar el espacio libre que genera la cultura (como poder restrictivo) entre las normas canónicas y los márgenes impuestos, es utilizada por numerosos artistas, entre los que se encuentra Julio Cortázar.

De este modo, el autor en nuestro caso empírico se vale de la restricción sociocultural para disolver la línea entre creación y destrucción, pues *destruye* restricciones *creando* mediante restricciones. ¿Qué significa esto? Por un lado, el autor deja atrás su condición común para mostrarse de forma discursiva, es decir, estableciendo una relación de filiación con su obra: «uno (autor) crea la otra (obra); y la obra se apropia del autor en cuanto la misma es construida» (Escobar Galo, 2017: 129). Por otro lado, el planteamiento constructivista impone un *momento de deconstrucción* (Corcuff, 2013) mediante el cual se cuestionan las estructuras establecidas como naturales, y conduce después a un *momento de reconstrucción*; a través de la observación de dichas estructuras puede comprenderse la realidad social, y todo intento de estudio que no incluya la restricción sociocultural en su análisis se encuentra, por tanto, incompleto. De aquí que la formulación de este esquema sea clave para el análisis de obras literarias (o artísticas, en general) nacidas en este contexto.

Ahora sí, el esquema de la restricción sociocultural está completo y la ecuación puede finalizarse de este modo: *poder restrictivo (sometimiento + resistencia) + poder*

*legitimador (cultura + autor) = creación*. El esquema cíclico, por su parte, seguiría las pautas *restricción-creación-cambio-restricción*.

En el caso de *Historias de cronopios y de famas*, la aplicación de este esquema es clave, pues los relatos y capítulos se alimentan de las estructuras establecidas, las aceptan, después las destruyen mediante un análisis constructivista y finalmente las reconstruyen de maneras diferentes, como veremos en el análisis detallado. Esto conduce directamente a suscitar la duda en el lector, paso clave para que la cultura pueda legitimar nuevos valores previamente extendidos como resistencias por la sociedad. Las creaciones, estas formas de expresión (construcción-destrucción) cultural, se desarrollan de forma similar al sujeto: restringidas por los márgenes de la realidad social, sí, pero también apoyadas en estos límites para desarrollar su potencial.

En este sentido, muchos han *utilizado* la restricción para crear resistencia a la conformidad sociocultural. Los autores de la literatura potencial, como Raymond Queneau, Georges Perec o Ítalo Calvino sí vieron las ventajas de esgrimir la restricción como motor creativo e incluso anticiparon las implicaciones socioculturales de esta. No hay duda entonces de que el sistema de constricciones o *contraintes* de la literatura potencial está basado, y cumple, el binomio restricción-creación. Entonces, ¿qué diferencia el sistema de la constricción del sistema de la *restricción sociocultural*? Pues bien, este *sistema de la constricción*, al contrario que en el caso de la restricción sociocultural, permanece paralizado en el esquema y en la consecución del binomio restricción-creación, es decir, sus límites no trascienden la creación a partir de restricciones. A raíz de esto, podemos determinar que, aunque toda constricción es una restricción, no todas las constricciones son restricciones socioculturales: si bien pueden cumplir con los tres primeros elementos clave (poder restrictivo-sujeto sometido-resistencia) y desembocar en creación, las constricciones y el análisis posterior que se realiza del producto resultante se estancan a menudo en la regla formal, sin trascender el plano experimental para profundizar en el plano sociocultural. El concepto diferencial que propone este trabajo sí incorpora estas nociones socioculturales, imprescindibles para ver la sociedad a través de las estructuras de la restricción, y sigue el esquema de restricción-creación-cambio-restricción, completando así el ciclo que en la constricción permanece inacabado.

Finalmente, solo falta dilucidar la importancia de utilizar un caso empírico para ilustrar la necesidad del esquema de la restricción. Esta decisión responde a las características intrínsecas del *hecho social*: son los casos individuales los que constituyen las

representaciones sociales de la restricción y de sus consecuencias. Esto quiere decir que el sistema de la restricción sociocultural no existiría sin la realidad de casos que lo forman y que mantienen su fuerza generadora; sin productos culturales en el esquema, no existiría ciclo alguno. Además, si nos remitimos al concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, anteriormente citado en el marco teórico, vemos que este se corresponde con «estructuras sociales de nuestra subjetividad, que en un principio se configuran por medio de nuestras primeras experiencias [...], después por nuestra vida de adulto [...]», de manera que estas estructuras se establecen en el sujeto por *interiorización de la exterioridad* (Bourdieu en Corcuff, 2013: 43), como redes de relaciones preexistentes que condicionan al agente. Por esta razón, para observar y analizar el exterior, debemos partir de un caso empírico, de una interiorización de dicha exterioridad.

Bourdieu también postula que el *habitus* es un «sistema de disposiciones durables y extrapolables», pues, aunque las estructuras están abiertas al cambio, implican en sí mismas una resistencia a este que marca el ritmo de desarrollo de los sujetos, y también tienen efectos en otras áreas del individuo. Estas áreas, o los diferentes contextos en los que se ve la acción de la restricción sociocultural, están marcadas por ser *campos de fuerzas*, como un lugar en el que conviven dominantes y dominados, y *campos de luchas*, como un lugar de enfrentamientos para proteger o forzar el cambio social. Así, se constituye un elemento clave para la contextualización del esquema de la restricción: el *contexto*, que denominaremos *campo* de acuerdo con la definición de Bourdieu. Estos campos están directamente relacionados con la cultura de masas por tratarse de los contextos en los que esta se mueve; a estos efectos, analizaremos la restricción a lo cotidiano, la restricción a la utilidad y la restricción a la realidad objetiva.

Para acabar, la escritura de Julio Cortázar sigue el modelo de restricción autoimpuesta con la intención de desencadenar la creación: se basa en las estructuras sociales del orden (o el *poder*, entendido como esas estructuras fijas y restrictivas) y en su influencia en los sujetos dominados, para así autolimitar su campo de acción y reproducir la misma resistencia que se genera en el individuo. Es un ejemplo de cómo las nuevas formas de producción cultural no se desligan ni se rebelan contra el orden y la estructura canónicos, sino que se alimentan de ello para encontrar nuevas formas de expresión y legitimar nuevos valores socioculturales.

De esta forma, la restricción no solamente revoluciona la perspectiva oficial de las letras, sino que hace saltar por los aires la superestructura canónica para abrir paso a una visión transversal de la literatura, y de la cultura por extensión (Montaldo, 2016: 50).

### 3.2. Julio Cortázar y la restricción sociocultural

«Cuando se termina la tinta escriben con lápiz etcétera; al terminarse el papel escriben en tablas y baldosas etcétera. Empieza a difundirse la costumbre de intercalar un texto en otro para aprovechar las entrelíneas, o se borran con hojas de afeitar las letras impresas para usar de nuevo el papel».

(Cortázar, 2009: 69)<sup>29</sup>

Puesto que este proyecto trata una restricción sociocultural y ya hemos aceptado que en la cultura de masas está el punto de inflexión para desarrollar la individualidad vinculada a la restricción, ¿cuál es el rol del autor en este esquema?, ¿cuál es el rol de Julio Cortázar en nuestro caso empírico?

En primer lugar, podemos remitirnos a la definición de Pierre Bourdieu del autor, «ese profesional de la transformación de lo implícito en explícito, de la objetivación, que transforma el gusto en objeto, que realiza lo potencial» (Bourdieu, 1990: 183). ¿Cómo se incluye entonces esta figura en el esquema? Pues bien, el autor trasciende la cotidianidad del individuo, sus restricciones, para mostrarse de forma creadora y discursiva. Se ve entonces ligado al contexto que rodea y canoniza su obra, incluyéndola (si la sociedad la valida) en las estructuras sociales: «una vez definida la operación artística como una operación mágica, es decir, típicamente social» (Bourdieu, 1990: 183), una vez llevado el proceso hasta la *creación*, se entiende que la obra es ahora creación y restricción.

El autor encuentra la resistencia inherente al poder a través del proceso de construcción-deconstrucción y la expone. Dependiendo de su fuerza sociocultural, este creador puede constituir por sí solo una gran potencia de resistencia, e impulsar la legitimación de los nuevos valores que presenta, o una pequeña potencia, en cuyo caso pasa a engrosar las filas de aquellos que defienden el mismo valor.

Así, una vez explicados estos mecanismos y el sistema de la restricción sociocultural, podemos ocuparnos de la creación de *Historias de cronopios y de famas*. La pregunta

---

<sup>29</sup> Este fragmento pertenece al relato «Fin del mundo del fin» de *Historias de cronopios y de famas*. Se trata de un texto representativo del esquema de la restricción sociocultural, pues los escribas del relato se enfrentan a la restricción de tinta y de papel, y desarrollan mecanismos de resolución para este problema. Este sería un ejemplo del binomio incompleto, mientras que el final del relato, un mundo que ha sucumbido al desecho de papel, completaría el ciclo de imposición de nuevas normas canónicas.

clave es entonces: ¿qué lugar tiene *Historias de cronopios y de famas* en la restricción sociocultural y cuál es su impacto?

Antes mencionábamos a los escritores de la literatura potencial, miembros del OuLiPo, como fuertes predecesores del sistema de restricción sociocultural que, en muchos casos, terminaron su relación con la restricción en el momento de la creación. Pues bien, una de las razones por la cual Julio Cortázar no detuvo su vínculo con el binomio restricción-creación tras el proceso creativo sino que continuó hacia el camino del cambio sociocultural bien podría ser su compromiso político, su afán por *transmitir el cambio* a través de su escritura. En palabras del propio Cortázar durante un reportaje: «Soy un participante intelectual con la única arma que tengo, que es mi capacidad de escritura» (1983)<sup>30</sup>. Por tanto, es seguro afirmar que el argentino no escribía sin objetivo o con un fin puramente creativo, sino que se servía de esta arma cultural para forzar el cambio en la sociedad, razón por la cual no es posible estudiar su obra sin analizar el efecto que las restricciones socioculturales tuvieron en ella.

Antes de entrar a analizar la obra en sí misma, es importante entender por qué, de las palabras de una obra cultural, puede desatarse toda una reflexión acerca de la restricción. En términos generales, María del Pilar Britos explica, en su ensayo «Michel Foucault. Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple» (2003)<sup>31</sup>, que el juego de lo estético, el juego del arte, conduce indefectiblemente a la multiplicación de sentidos sin unidad posible, es decir, que las producciones culturales se expanden de forma similar a una bomba y a su onda expansiva, sin control y sin rumbo, destruyendo a su paso la estabilidad que busca la norma canónica. Por ello, el orden, representado por estas fuerzas canónicas, «teme a esta proliferación incontrolable, y el lenguaje del intérprete restaura una y otra vez la pretensión de una representación estable del orden vinculante» (Britos, 2003: 3) a pesar de que este se halle en un proceso de cambio constante, como demuestra el sistema cíclico de la restricción sociocultural.

Llegamos entonces a la cuestión: ¿cuál es el poder del texto en el esquema de la restricción? Pues bien, los mecanismos utilizados por el discurso (Foucault) para representar los objetos o elementos de su entorno están basados en la relación de este discurso con el canon (Britos, 2003); lo más importante es, por tanto, comprender que

---

<sup>30</sup> Reportaje de Osvaldo Soriano a Julio Cortázar (1983). Revista *Humor*.

<sup>31</sup> María del Pilar Britos. «Michel Foucault. Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple» (Universidad Nacional de Entre Ríos, 2003).

Julio Cortázar será, en este esquema, el autor de una obra discursiva que podrá (o no) ser validada por la sociedad.

En concreto, las obras literarias se encuentran más próximas a este concepto porque su lenguaje, su discurso, es más directo. Michel Foucault sostiene que vivimos en un mundo de cosas dichas que no pasan desapercibidas, sino que dejan su huella, marcando las relaciones, los espacios y las objetividades sobre las que se construyen las ideas:

Estas cosas dichas, en su realidad misma de cosas dichas, no son, como tenemos demasiada tendencia a pensarlo a veces, una suerte de viento que pasa sin dejar huellas; ellas subsisten, y nosotros vivimos en un mundo que está todo tramado, todo entrelazado de discurso, es decir, de enunciados que han sido efectivamente pronunciados, de cosas que han sido dichas, de afirmaciones, interrogaciones, discusiones, etc. Que se han ido sucediendo. En esa medida, no se puede disociar el mundo histórico en el cual vivimos de todos los elementos discursivos que han habitado este mundo y lo habitan aún (Foucault, 1994: 602, en Britos, 2003).

Se debe abandonar la pretensión de analizar el entorno con independencia del discurso y desde perspectivas que se encuentren al margen de este fenómeno; la restricción discursiva, es decir, la restricción a los cánones y a los valores legitimados es una fuerza del desarrollo de la humanidad y debe entenderse como parte de este desarrollo, como causa y consecuencia de él. En el sentido de *restricción sociocultural* cobra además un sentido más poderoso. Si la cultura es la nueva figura encargada de aprobar los valores humanos, la palabra (hablada o escrita) es el nuevo vehículo de transmisión de los mismos, y no solamente letras que quedan perdidas en el vacío. En este sentido, los *creadores* modernos consideran que «las palabras no son transparencias; tienen densidad, son ellas mismas trazos que afirman correspondencias, similitudes, diferencias, pertenencias, exclusiones», es decir, las palabras contienen en ellas mismas la fuerza del discurso social y regulan en su espacio el juego de fuerzas del lenguaje (Britos, 2003: 3).

En conclusión, con el fin de ejemplificar este concepto, procederemos a aplicarlo a un caso empírico (*Historias de cronopios y de famas*) que consta de los siguientes elementos: el contexto general de la sociedad moderna líquida, una restricción sociocultural autoimpuesta y aceptada (a lo cotidiano, a la utilidad y a la realidad objetiva), y un producto discursivo nacido directamente de la relación del autor con estos dos elementos.

### 3.3. La restricción sociocultural en *Historias de cronopios y de famas*

«Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan».

(Cortázar, 2009: 24)

Este fragmento de *Historias de cronopios y de famas*<sup>32</sup>, obra publicada por primera vez en 1962, forma parte del cuento «Instrucciones para dar cuerda al reloj», uno de los textos con los que se abre el libro. Esta cita en concreto es resaltable por la vinculación que tiene el esquema de la restricción sociocultural con obras, cuentos o textos de este cariz, cuyas implicaciones no pueden comprenderse totalmente sin el análisis sociocultural basado en la restricción. Es por esta razón que, al dar cuerda al reloj, «se abre otro plazo» y se despliegan nuevas representaciones y elementos antes desconocidos: «los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo [...]» (p.24); Julio Cortázar adelanta con este texto los espacios que pueden abrirse, legitimados por la cultura, si se abraza el esquema de la restricción que él se autoimpone en su escritura.

El objetivo de este análisis no es otro que abrir el paso al estudio de obras como *Historias de cronopios y de famas* desde la perspectiva de la restricción sociocultural, así como otorgar un esquema sobre el cual basar dicho estudio. Para ello, se aplicará el esquema a *Historias de cronopios y de fama* como caso empírico.

El tema principal, y la razón por la que constituye el primer objeto de análisis de la restricción sociocultural en la obra, es la vida cotidiana; en palabras de Cortázar, «la tarea de ablandar el ladrillo todos los días» (p.9). El autor aborda las distintas representaciones en las que se desarrolla el individuo de forma inconsciente y automática, y deja entrever las causas de esta naturalización: la sociedad moderna líquida de las masas. Además, Julio Cortázar busca desnormalizar estos gestos y actos mecánicos en los que el individuo vive inmerso para así «desautomatizar» los procesos de recepción de lo cotidiano que no le permiten ver la realidad, como muestra en el primer texto del libro: «Cuando abra la puerta y me asome a la escalera sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas» (p.10).

---

<sup>32</sup> Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas* (Barcelona: Edhasa, 2009).

En esta línea, el segundo tema, la restricción a la utilidad, trata las causas de dicha naturalización partiendo de la base de que, en la sociedad de consumo, todos los elementos (productos e individuos) son objetos de consumo y, por tanto, tienen valor de utilidad. Esta restricción sociocultural ilustra cómo el sujeto se lanza a la búsqueda compulsiva de sus valores o de los valores sociales aceptados que le permitan seguir siendo *objeto de consumo* o *consumidor*, y un participante de la sociedad en vez de un desecho.

Y, de este modo, ambos temas desembocan en la última restricción, que podemos formular a partir de la pregunta: ¿Cuál es la realidad en estas estructuras sociales? ¿Qué es lo verdaderamente real? ¿Qué podemos considerar *objetivo*? Esta restricción se centra en la oposición verdadero-falso que surge cuando, una vez desautomatizados los procesos cotidianos, el individuo se pregunta por la diferenciación entre realidad y fantasía, pues los sujetos sociales se desarrollan en un contexto de prenociones objetivas que reciben e imitan sin más distancia crítica.

Finalmente, una vez aceptado que la *restricción sociocultural* es un *hecho social* o incluso un *hecho social total*, abramos el análisis de *Historias de cronopios y de famas* con un cuento que ilustra, de forma especial, la capacidad de esta restricción de que un elemento concreto, aparentemente simple, contenga implicaciones sociales y culturales infinitas que no le permitan mantener su simpleza. En «Las líneas de la mano» (Cortázar, 2009: 96), una simple carta sobre una mesa esconde tras de sí numerosas estructuras, implicaciones, representaciones; tantas, que la carta desemboca en un final inesperado:

De una carta tirada sobre la mesa sale una línea que corre por la plancha de pino y baja por una pata. [...] Allí baja por la media de nilón cristal de la pasajera más rubia, entra en el territorio hostil de las aduanas, rampa y reptas y zigzaguea hasta el muelle mayor [...] y con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha, que en ese instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola.

## 4. La restricción sociocultural en *Historias de cronopios y de famas*

### 4.1. La restricción sociocultural a lo cotidiano

«Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café».

(Cortázar, 2009: 9)<sup>33</sup>

Zygmunt Bauman expone en su libro *Vida líquida* la cuestión de que a raíz del auge de la individualidad se originó una nueva cotidianeidad, una rutina líquida que perdió «la obviedad y la “transparencia” de la que había gozado en el pasado» (Bauman, 2006: 33) y que cedió el paso a la conformidad «antaoño acusada de reprimir la individualidad» (Bauman, 2006: 37). La sociedad moderna de consumo, cuyo ritmo es inabarcable, fuerza a sus individuos a encontrar la rutina en la aceptación de las normas que les rodean, obligándoles a «aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café» (p.9) y a ver restringidos sus propios movimientos por el desenlace de lo cotidiano. En una sociedad sin elementos estables, los individuos buscan la reducción a lo cotidiano, pues es el único pilar en el que pueden apoyarse sin miedo. Siguiendo las normas de la cotidianeidad, el sujeto siempre está actualizado y no se ve relegado a los márgenes.

Esto significa que, en el esquema de la restricción sociocultural anteriormente expuesto, lo cotidiano constituye una forma de presión, de poder sobre el sujeto, pues representa una serie de costumbres y acontecimientos aceptados y *nominalizados* o *naturalizados*. A raíz de esta nominalización, se reproduce el orden social y se instituye de este modo la realidad, es decir, el poder de lo cotidiano tiene finalmente la capacidad de instituir lo que es real y lo que no lo es (Gache, 2002:1).

¿A qué se debe este poder de lo cotidiano?

Para empezar, el ámbito de lo cotidiano constituye uno de los contextos y efectos de la sociedad de consumo, pues este «construye, en su entorno, estilos de vida y normas de consumo totalmente inéditas hasta entonces en la historia de la economía moderna»

---

<sup>33</sup> Con este relato inicia Julio Cortázar la primera sección, *Manual de instrucciones*, de *Historias de cronopios y de famas*. De aquí en adelante, para simplificar las referencias a este libro, solamente se mencionará la página en las citas que correspondan al caso empírico, con excepción de la primera mención en cada capítulo.

(Alonso, 2005: 37), que incluye nuevos modos de producción y nuevos ritmos de consumo. La nueva lógica del consumismo «va encaminada a satisfacer las necesidades de los hombres y las mujeres que se esfuerzan por construir, preservar y renovar su individualidad» (Bauman, 2006: 37), por lo que se entra en el juego de la oferta y de la demanda, mediante el cual los individuos procuran rellenar el vacío que la sociedad líquida deja en sus vidas con cada cambio de ritmo. Así, de cualquier cosa se hace una venta, mientras pueda uno inventar una utilidad, y un sujeto puede «vender muchos gritos de vendedores callejeros, algunos suspiros que le compraban señoras rentistas, y palabras para consignas, slogans, membretes y falsas ocurrencias» (p.93)<sup>34</sup> que a su vez retroalimentarán las siguientes ventas, cerrándose de esta forma el ciclo de consumo.

Después, para propiciar y reconstruir este nuevo entorno económico-social, se permitió que las relaciones de producción del capitalismo penetraran en todas las esferas de la vida cotidiana (Alonso, 2005), contribuyendo a la capitalización de las interacciones y los vínculos personales, de forma que se pueden encontrar implicaciones sociales en todos los aspectos de la rutina, así como moldes repetitivos al estilo *tayloriano*. En *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar ilustra esta realidad en el relato «Qué tal López» mediante el análisis del encuentro entre dos amigos que se saludan por la calle: «Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo» (p.74).

Finalmente, es importante recuperar el concepto de *representaciones cotidianas* para Pierre Bourdieu, que lo relaciona al aspecto histórico y genético de la realidad social. Esto quiere decir que las representaciones cotidianas son producto de la historia y la genética del individuo, que nace y vive inmerso en estas casi sin ser consciente. Estas representaciones, o *prerociones* como dirá Bourdieu (en Corcuff, 2013), son «representaciones esquemáticas y sumarias que se forman por la práctica y para ella y que reciben su evidencia y autoridad de las funciones sociales que cumplen», es decir, que el individuo las recibe al nacer, las practica y favorece su continuidad según se desarrolla, para transmitir las finalmente igual que hicieron con él. Cortázar marca esta continuidad restrictiva en el primer capítulo de *Historias de cronopios y de famas*, el llamado «Manual de instrucciones» que, con un tinte irónico, automatiza y ordena acciones que el individuo tiene normalizadas, como subir una escalera, dar cuerda a un

---

<sup>34</sup> En este «Cuento sin moraleja» (p.74), Cortázar ilustra una ocupación extraña: la de un vendedor de gritos y palabras.

reloj o llorar. En este capítulo se reglan conductas humanas y se deshumaniza al hombre restringido por esta cotidianeidad en todos los aspectos de su vida.

De esta forma se define el lugar de lo cotidiano en la restricción sociocultural, puesto que en este ámbito no solamente confluyen las rutinas sociales de las personas, sino que comienzan a tomar forma los efectos de la restricción sociocultural como *hecho social total*: por ejemplo, cuando te regalan un reloj, ya no te ofrecen *simplemente* un reloj, sino que «te regalan un pequeño infierno florido» (p.23), pues tras esa apariencia desinteresada se esconden numerosas implicaciones sociales. En este sentido, los objetos, y especialmente los regalos o dones según Marcel Mauss<sup>35</sup>, dejan de ser solamente objetos materiales para pasar a la categoría simbólica de elementos sociales totales, repletos de implicaciones y efectos, de interacciones y valores que pueden o no ser aceptados por la cultura de masas.

¿Cómo expresa esta realidad Cortázar? A través del ejemplo del reloj, que pertenece al relato «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj», explica que con este regalo se imponen una serie de restricciones, «te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj» (p.23). Del mismo modo, también simboliza la esclavitud del concepto de *hora*, la medición obsesiva del tiempo, pues con el reloj «te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico» (p.23); la dependencia de su marca y «la seguridad de que es una marca mejor que las otras», pues el ser humano se adhiere con fidelidad a sus posesiones; y «la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes», que simboliza la sumisión al colectivo por imitación. Y es que finalmente con el regalo se imponen una serie de responsabilidades que la presión social fuerza al individuo a aceptar y a seguir para permanecer a bordo del ritmo frenético de la sociedad líquida. En un contexto en el que las creencias son volubles, es difícil encontrar un lugar para uno mismo, para la propia individualidad (Bauman), de manera que el sujeto vuelca su ser en la rutina que lo envuelve, y en especial en los objetos tangibles de los que tiene una consciencia absoluta. Retomando a Marcel Mauss (2009:17)<sup>36</sup>:

[...] Regalar una cosa a alguien es regalar algo de sí mismo. [...] Comprendemos clara y lógicamente, en este sistema de ideas, que es necesario devolver al otro lo que es en realidad

---

<sup>35</sup> Esta alusión se refiere al *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (1924), que escribió Marcel Mauss para ilustrar que el intercambio es, en el orden social, un *hecho social total*, es decir, un acto repleto de implicaciones en todas las facetas sociales del individuo.

<sup>36</sup> Marcel Mauss. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (Buenos Aires: Katz Editores, 2009).

parte de su naturaleza y de su sustancia; pues, aceptar algo de alguien, es aceptar parte de su esencia espiritual, de su alma. [...] Finalmente, esta ofrenda no es algo inerte. Es algo vivo, a menudo individualizado [...].

Así, el poder restrictivo de lo cotidiano y de las costumbres colectivas trasciende la rutina y presiona a los individuos desde numerosos ángulos. Al final, «no te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj» (p.23).

Si seguimos con el esquema, una vez determinado el poder que restringe y los sujetos restringidos por el entorno social y colectivo, debemos encarar las resistencias que de estos se derivan. El *creador* o *agente social*, Julio Cortázar, analiza los elementos que le rodean y los utiliza para *crear*, tomando como punto de partida un enfoque irónico de la realidad cotidiana que representa su resistencia al poder. Además, Cortázar se encuentra con dificultades formales, especialmente léxicas, derivadas del intento de *crear* a partir de elementos *a priori* demasiado comunes. Sin embargo, se vale de múltiples recursos para apoyar la creación y decorar su acogimiento irónico a lo cotidiano. Encontramos, por ejemplo, que utiliza el recurso de la repetición sin freno para demostrar la reiteración de la vida diaria, de «la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente» (p.9)<sup>37</sup>. También, vemos el recurso de corte surrealista de la escritura automática o del flujo de pensamientos incontrolados que ocurre en la mente de cada individuo; esto se muestra en el texto a través de datos *a priori* prescindibles u observaciones. Además, para escenificar la interiorización humana de lo cotidiano, recurre con frecuencia a cómicas aclaraciones; por ejemplo, sobre cómo evitar la confusión entre los homónimos 'pie' y 'pie', en «Manual para subir una escalera»<sup>38</sup>, o para matizar la invención del reloj-alcachofa o alcaucil, «que de una y otra manera puede y debe decirse» (p.110)<sup>39</sup>, en el relato «Relojes».

También, puesto que lo cotidiano implica realidad rutinaria, Cortázar no duda en utilizar todas aquellas palabras desterradas de la literatura canónica por su visceralidad o su poca elegancia. Por esta razón, al llanto lo acompañan los mocos (p.11) en *Instrucciones para llorar*, varios señores extienden pasta dentífrica a lo largo del libro

---

<sup>37</sup> Aquí recurrimos de nuevo a la introducción de *Manual de instrucciones*, el análisis más profundo sobre la restricción a lo cotidiano.

<sup>38</sup> «Manual para subir una escalera» (p.21) es, a todos los efectos, una vuelta de tuerca con respecto a la *normalización* que los hombres hacen de su alrededor. Cortázar describe en dos páginas el funcionamiento de la escalera y el uso que de ella hace el hombre, haciendo hincapié en la inutilidad de esta cuando ni se sube ni se baja.

<sup>39</sup> En el relato «Relojes» (p.110), de la sección *Historias de cronopios y de famas*, un cronopio se ríe de los cuidados de un fama a su reloj e inventa, para evitar tales necesidades, un reloj alcaucil o alcachofa cuyas hojas sirven para medir el tiempo presente hasta que se llega al corazón y «el tiempo no puede ya medirse».

(pp.13; 9; 127), se decide el apodo recatado «más decente y familiar de la Culona» (p.32) para referirse a una tía de trasero descomunal, «se presume un bidé abandonado entre las lechugas» (p.77) en el cuento «Geografías», y un cartel anula todos los anteriores «Rajá, perro» (p.125) en «Haga como si estuviera en su casa». Tampoco se quedan fuera los sonidos mundanos, que se esconden en el texto y en la vida, «y zup ahí va, plaf, deshecha, nada, una viscosidad en el mármol» (p.92), o «pop ya estaba del otro lado» (p.78).

El texto al completo apoya la constricción a lo cotidiano, pero paradójicamente los recursos y las implicaciones se multiplican, se disparan desde dicha restricción, y alcanzan niveles más profundos.

Es importante recalcar que, cuando Cortázar se autoimpone la tarea de reducirse a lo más técnico y básico de la cotidianeidad (con las guías o manuales de instrucciones), lo hace «dejando de lado los motivos» (p.11), es decir, centrándose en la forma y la practicidad del día a día en vez de en los elementos emocionales o circunstanciales que lo rodean. Así ocurre en «Instrucciones para llorar», un relato que se centra en reducir a meras instrucciones el acto de llorar. La intención aquí es reproducir el poder de lo cotidiano sobre lo personal, la relación de impotencia entre el sujeto y la acción rutinaria, que encaja en el orden del poder que introducíamos antes: el sujeto vive en un mundo que «impone su presencia, con sus urgencias, sus cosas que decir o hacer, sus cosas hechas para ser dichas, que disponen directamente sobre los gestos o las palabras» (Bourdieu, 1980 en Corcuff, 2013: 47).

Al contrario que en «Instrucciones para subir una escalera», «Instrucciones para llorar» no se limita a objetos inanimados, sino que busca la cotidianeidad también en los actos humanos, es decir, en aquellos comportamientos que se repiten en la sociedad de forma estandarizada, como el acto de llorar. La principal constricción que se impone en este caso es la de desgranar el llanto hasta tal punto que los motivos de las lágrimas queden relegados y el lector pueda comprender que, incluso esta acción tan sumamente visceral, se encuentra constreñida por las reglas sociales y puede reducirse a unas simples instrucciones con las que la gran mayoría se siente identificada. Recordemos aquí la cuestión expuesta por Judith Butler sobre la comprobación de la existencia del hombre a través de las restricciones a las que se ve sometido y que abraza para sentirse autónomo: «uno/a habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto a un poder» (Butler, 2010: 95). El individuo se obceca en la necesidad de limitar todo lo que le rodea, de *normalizar* los actos creando una suerte de instrucciones (que se esconden en la

sociedad tras el nombre de *modales*) para actividades que *a priori* deberían ser imposibles de encuadrar en un proceso estricto regulado, como llorar, cantar o tener miedo<sup>40</sup>, siempre intentando «dejar en paz a Schumann» (p.12), es decir, sin salirse de lo establecido como corriente y válido, y procurando que la duración del llanto no supere los tres minutos (p.11)<sup>41</sup>.

Aquí se introduce pues el siguiente argumento: el orden. En este sentido, vamos a mencionar el cuento «Trabajos de oficina» (p.53), en el que Cortázar ilustra esta restricción estructural a través de la figura de la *fidel secretaria*, «de las que se toman su función al-pie-de-la-letra». ¿A qué orden se encuentra sujeto el individuo en lo cotidiano? Pues, para empezar, al orden histórico o genético del que ya hablábamos con anterioridad, y al que se refiere Julieta Capdevielle (2011: 35-36):

De esta manera se explica que el *habitus* produzca prácticas, individuales y colectivas, conforme a los principios engendrados por la historia; asegurando la presencia activa de la experiencia pasada. El *habitus* tiene entonces una tendencia a la reiteración de la misma manera de actuar, en la medida en que tiende a reproducir las regularidades inmanentes a las condiciones objetivas de la producción de su principio generador.

En el relato de la secretaria, vemos en ella el elemento censor que encamina el *habitus*, y, en el narrador, la figura de la resistencia inherente a dicho poder estructurante. La secretaria «está tan resuelta a que yo viva una vida ordenada, que cualquier movimiento imprevisto la mueve a enderezarse, toda orejas, toda rabo parado, temblando como un alambre al viento» (p.53) y, sin embargo, el narrador disimula para «llenar algunas hojitas de papel rosa o verde con las palabras que me gustan, con sus juegos y sus brincos y sus rabiosas querellas» (p.54). Podemos deducir de esto que, en el esquema de la restricción sociocultural, el orden cotidiano es una presión que crea en el individuo tanto la figura de la secretaria, que simboliza el orden del discurso («Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas»: 53), como la figura del jefe, que simboliza la resistencia, «las palabras vedadas, [...] este gusto a traición en la lengua» (p.54), la resistencia a la estructura estructurante.

Del mismo modo, existe otro relato denominado «Eugenesia» (2009: 120), que expone el aspecto histórico de la transmisión de valores: los cronopios no quieren tener hijos

---

<sup>40</sup> Aquí nos referimos directamente a los relatos «Instrucciones para llorar», «Instrucciones para cantar» e «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo».

<sup>41</sup> Esta referencia a «Instrucciones para llorar» pretende ejemplificar la reducción a lo cotidiano de Cortázar a través de los números y las realidades objetivas. La utilización de medidas y magnitudes matemáticas es un método humano de *normalización* u objetivación de los actos.

porque, al nacer, insultan groseramente al padre, «en quien oscuramente ve la acumulación de desdichas que un día serán las suyas» (p.120). Cortázar ilustra en este relato la inercia con la que actúa esta transmisión, la imposibilidad de detener el ritmo y la «eugenesia», o el estudio de las leyes biológicas de la herencia para el perfeccionamiento de la especie.

El autor sigue esta misma línea, pero en el sentido contrario, cuando denomina a otro de sus relatos «Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver» (p.64), que se basa en la confusión de un comité al concluir que todos los nuevos miembros se llaman Félix. La pregunta que surge de este relato es: ¿Cómo de precario es el orden establecido? ¿Puede derrumbarse o simplemente cambiar? Pero la más importante sería: ¿Qué ocurriría si el hombre no tuviera límites sobre los que basar su existencia?

Y es que, como ya hemos mencionado, la estructura social es para el hombre una restricción no solamente aceptada sino necesaria para el desarrollo de su vida y de su *habitus*, de lo que se deriva la asignación de roles sociales. Para contextualizar esta realidad, fijémonos en el cuento «Pañuelos» de *Historias de cronopios y de famas* (Cortázar, 2009: 112): un fama rico solamente usa los pañuelos una vez y su sirvienta, sorprendida, le pregunta un día por qué, para que finalmente el fama responda: —Gran idiota [...] *no había que preguntar*. Desde ahora lavarás mis pañuelos y yo ahorraré dinero. ¿Cómo se relaciona esto con el *habitus* y la posición social? Pues bien, en su ensayo sobre el *habitus*, Julieta Capdevielle afirma que «el ocupar una determinada posición en el espacio social es lo que habilita la conformación de determinadas disposiciones e inhabilita otras» (2011: 36), es decir, el *habitus* se forma en gran parte gracias al rol y a la posición social que recibe genéticamente (y tras una serie de acontecimientos) el individuo, como le ocurre al fama rico. A su vez, el mismo *habitus* crea la noción de realidad cotidiana sobre la que este se apoya, *interioriza* la *exterioridad* e incluye las estructuras y las relaciones sociales en la realidad objetiva de este individuo: «el “respeto de las formas y las formas del respeto” se transforman en “la manifestación más visible y al mismo tiempo mejor oculta porque más natural”, de la sumisión al orden establecido» (Martínez, 2007: 144).

De este modo, las nociones de rol y posición social son elementos presentes en la obra de Cortázar por su carácter de *verdades sociales*, que, una vez naturalizadas a lo largo de la historia, pasan a ser *verdades sociales cotidianas*, de dominio común, por

consenso. Estas nociones de rol pueden verse reflejadas en el relato «Conducta en los velorios», donde Cortázar describe «las formas más solapadas de hipocresía» (p.46) en situaciones de duelo, momentos que también parecen regirse por una serie de instrucciones y asignaciones de roles: el que llora, «primero en silencio, empapando el pañuelo a un punto increíble, después con hipos y jadeos» (p.47); los deudos que fingen el llanto y terminan «agotados por un esfuerzo en que han debido emplearse a fondo» (p.47); o las tías que organizan refrigerios en la cocina.

En cuanto a la posición social, en «Instrucciones para entender tres pinturas famosas» (p.15), Cortázar cierra el relato afirmando: «Quizá sea el diablo quien dice estas cosas, y quizá tú las crees porque te las dice un rey» (p.18). ¿Qué da a entender aquí? ¿Cuál sería entonces el discurso verdadero? Históricamente, según Foucault, «el discurso verdadero por el cual se tenía respeto y terror, aquél al que era necesario someterse porque reinaba, era el discurso pronunciado por quien tenía el derecho y según el ritual requerido» (Foucault, 1992: 9). Traducción: la verdad es más o menos real dependiendo de la boca que la formule y de la posición o rol social de dicha boca.

Por otro lado, para Bourdieu «la acción obedece a “una lógica que no es la de la lógica”, una *lógica práctica*» (Bourdieu, 1980, en Corcuff, 2013: 48), de lo que se infiere que la acción de lo cotidiano, la acción de la práctica, no obedece solamente a la presión de las estructuras sociales y colectivas del individuo, sino a movimientos que este realiza por la inercia de la rutina y que le permiten «ahorrar reflexión y energía en la acción» (Corcuff, 2013: 48). A través de esto pueden entenderse los manuales de instrucciones del libro, en especial «Manual para subir una escalera», pues muestra el trasfondo que tienen las diferentes acciones que el individuo realiza por inercia. Cortázar comienza este relato con la frase «Nadie habrá dejado de observar», pero ¿es el individuo realmente consciente de la verdadera complicación que encierran, de la realidad que implican? ¿Es el individuo consciente de que «con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano» (p.21)?

Y, por supuesto, del mismo modo que vemos este sometimiento a la inercia de lo cotidiano, también se deriva una resistencia muy clara: un momento de reflexión del observador-espectador (Bourdieu) acerca de dicha acción. En esta figura podemos ver a Julio Cortázar nada más abrir *Historias de cronopios y de famas*. En el primer relato del libro («La tarea de ablandar el ladrillo todos los días [...]», p.9), que ya hemos citado previamente, Cortázar se coloca en la perspectiva del observador-espectador de lo que

sucede, lo que él denomina «la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo» (p.9), para finalmente pasar a la primera persona del singular y aceptar que también él se encuentra sometido al ritmo de lo cotidiano, que también *juega* su vida «paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina» (p.10). Esta aceptación de la restricción es, como mencionábamos en la introducción a la *restricción sociocultural*, la puerta hacia la creación, pues *aceptar* incluye *resistir*. A raíz de la resistencia se genera movimiento, después creación y, tras ella, el cambio, la normalización esta vez de la vivencia por delante del estereotipo:

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas. La calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia (Cortázar, 2009, p.10).

#### 4.2. La restricción sociocultural a la utilidad

«Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee, y lo deja convertido en un montón de hojas impresas».

(Cortázar, 2009: 63)<sup>42</sup>

Si retomamos el hilo donde lo dejamos en la restricción sociocultural a lo cotidiano, podemos ver que existe una cuestión importante que se deriva del hecho de deshumanizar al sujeto mediante la automatización y la naturalización de sus procesos. Antes mencionábamos que, en el contexto moderno líquido, se ha permitido que la sociedad de consumo se implique en todos los ámbitos sociales, y que tiene numerosas representaciones en el desarrollo del ser humano. ¿Qué relación tiene esto con la segunda restricción? Pues bien, el ser humano deshumanizado y automatizado en la vida cotidiana, que a su vez se encuentra controlado por los ritmos de la sociedad líquida de consumo, se convierte entonces en un *objeto de consumo*, en una suerte de mercancía cuya «aptitud para el consumo» lo define. Pero ¿qué ocurre si este sujeto no es apto para el consumo?

En el contexto de la sociedad líquida, la *utilidad* es el sello que determina la validez o la invalidez de todos los elementos que la componen: si se es útil, se forma parte del orden

---

<sup>42</sup> Este fragmento pertenece al cuento «El diario a diario» de *Historias de cronopios y de famas* (2009: 63) y abre este capítulo sobre la restricción sociocultural a la utilidad porque transmite la relación entre objetos de consumo y consumidores, que a su vez desemboca en la relación entre utilidad y rol social. El diario no es un diario cuando nadie lo lee.

social; si no se es útil, se pasa directamente a la categoría de desecho y al proceso de exclusión. Zygmunt Bauman expone esta realidad a través de su definición de *vida líquida*:

La vida líquida es una vida devoradora. Asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad [...] en el transcurso mismo del acto de ser usados. (Bauman, 2006: 19).

En este mundo de cambios de ritmo frenéticos, el juego entre consumidores y objetos de consumo es una continua demostración del valor de uso, por miedo a quedar relegado a la condición de *desecho*. En este sentido, abríamos el capítulo con un extracto del cuento «El diario a diario» (p.63) precisamente por la exposición de esta realidad: los elementos del mundo que ya no son aptos o útiles, sino inservibles, no son más que realidades irrelevantes, relegadas, postergadas y retiradas: lo que comienza siendo un diario repleto de noticias que un señor lee mientras toma el tranvía, «ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza» (p.63).

Así, en este contexto restringido por la utilidad, es el uso el que define los objetos y no al contrario. Por esta razón, un diario no es diario sin ser leído o una escalera no es escalera si no es subida o bajada. Del mismo modo, existe en la calle Humboldt (en el relato «Simulacros», 27-31) «una plataforma bastante alta, sobre la cual se alzarían una horca y una rueda, con un espacio libre destinado a dar tormento o decapitar según los casos» y, sin embargo, cuando el subcomisario, respondiendo a las críticas del vecindario, exige una explicación, no es difícil convencerlo de que se trata de una obra «que sólo el *uso* podía revestir de un carácter anticonstitucional» (p.30); de lo contrario, no existe delito alguno, aunque se fije el gancho o se prepare el nudo corredizo.

Por otro lado, si volvemos al concepto de vida líquida en el que se desarrolla la restricción sociocultural, debemos aceptar que «los desechos son el producto básico y, posiblemente, más profuso de la sociedad moderna líquida de consumidores», lo que «convierte la eliminación de residuos en uno de los dos principales retos que la vida líquida ha de afrontar y abordar» (Bauman, 2006: 19). Julio Cortázar se autoimpone la tarea de *crear* a partir de esta restricción sociocultural al binomio utilidad-desecho y lo expone claramente en el relato «Fin del mundo del fin» (p.67), en el que se relata la historia de un mundo controlado por la figura de los escribas y su producto, los libros: «los países serán de escribas y de fábricas de papel y tinta, los escribas de día y las máquinas de noche para imprimir el trabajo de los escribas» (p.67). Una vez comienza

a desatarse el ritmo de creación de los escritos y estos comienzan a multiplicarse, las bibliotecas desbordan, se ceden los espacios públicos como bibliotecas, se utilizan los libros para cualquier otro uso, etc. Finalmente, «los impresos llegan a orillas del mar y [el presidente de la república] propone precipitar al mar el sobrante de los libros [a estos efectos, el desecho inútil]» (p.67). El resultado es más producción, un mar formado por agua marina evaporada para dar paso a una pasta de libro y un mundo condenado a la extinción por exceso de vocación e inutilidad, es decir, el fin del mundo del fin, entendiendo este último fin como *utilidad*.

Esto mismo puede aplicarse a la identidad en la sociedad líquida de consumo, que se desarrolla como una obligación (tal y como veíamos en la introducción) de *ser* diferente (individual), sin dejar de formar parte de la sociedad o de seguir sus preceptos, órdenes y valores. De esta forma, el sujeto se encuentra anclado en la necesidad de pugnar «por abarcar cosas “*sin las que* uno no puede estar ni puede ser visto” a día de hoy, [...] aunque lo más probable es que esas mismas cosas acaben convirtiéndose en objetos “*con los que* uno no podrá estar ni podrá ser visto” mañana» (Bauman, 2006: 49). Esto quiere decir que aquello que consideramos *indispensable* suele desembocar al cabo del tiempo en algo *totalmente dispensable*, a pesar de la importancia (normalmente social) que dicho elemento tenga en un momento dado. Esta realidad la ilustra Cortázar en uno de los relatos más irónicamente burlones de *Historias de cronopios y de famas*, llamado «Acefalía». En este cuento, a un señor le cortan la cabeza y, debido a una huelga en el gremio de los enterradores, se ve obligado a vivir sin ella «y arreglárselas bien o mal» (p.70). Este ejemplo, aunque exagerado, demuestra la incapacidad del ser humano de pensar que podrá vivir sin algo tan útil como su propia cabeza; y, sin embargo, una vez superada dicha restricción, el señor del cuento no solamente consigue vivir sin dicha cabeza, sino que logra restituir los sentidos que esta imposibilidad le restaba.

Otro aspecto a destacar de la sociedad líquida de consumo es la predominancia de esta utilidad frente a valores antes más reconocidos como la belleza, el equilibrio o la estética. La sociedad moderna sí aboga por el equilibrio, pero se trata esta vez del «eterno retorno a la uniformidad» descrito por Bauman, en el que el sujeto tiene como objetivo preservar intacta

la distribución dada de probabilidades de conducta necesaria para mantener inalterada la forma «del sistema» y castiga (por ocasional que ésta sea) cualquier vulneración de la norma, cualquier trastorno y cualquier desviación que amenace con sacar al “sistema” de su “equilibrio” (Bauman, 2006: 79).

Podríamos decir entonces que el nuevo «equilibrio» depende directamente de la utilidad y del valor del individuo como agente preservador de su sistema social, es decir, el equilibrio del mundo y de sus elementos viene marcado precisamente por que la utilidad de estos se corresponda con su lugar en el orden social. Por esta razón, en el relato «La foto salió movida», cuando un cronopio mete la mano en su bolsillo para sacar una llave y saca una caja de fósforos, se aflige pensando que «sería horrible que el mundo se hubiera desplazado de golpe, y a lo mejor si los fósforos están donde la llave, puede suceder que encuentre la billetera llena de fósforos, y la azucarera llena de dinero, y el piano lleno de azúcar [...]», o lo que es lo mismo, puede suceder que el mundo se desequilibre, que no retorne a la uniformidad y que los elementos queden descolocados, igual que la foto.

Si a esto ha derivado la noción de *equilibrio*, ¿dónde queda la noción de *belleza*? Zygmunt Bauman se preguntaba: «¿Puede sobrevivir la cultura al ocaso de la durabilidad, la perpetuidad y la infinitud, primeras “víctimas colaterales” del triunfo del mercado de consumo?» (2006: 82). Aquí cabría extrapolar la misma pregunta a la *belleza*, al concepto de estética equilibrada pues, si partimos de la base de que es el orden social histórico el que marcaba el ritmo de dichos valores, es probable que la belleza, la cultura, la estética, etc. hayan caído en el mismo pozo sin fondo. Pues bien, si (como ya hemos afirmado previamente) se han introducido los criterios de mercado en los valores socioculturales, toda creación cultural, estética o equilibrada deberá seguir el ritmo que estos marcan; en palabras de Bauman: «legitimarse en términos de valor de mercado (y, en concreto, de su valor de mercado *actual*) o morir» (2006: 82). Julio Cortázar ilustra esta restricción, que precisamente por depender de tal legitimación es social y cultural, de nuevo a través de «Manual para subir una escalera» (p.21), que describe el funcionamiento de los escalones siempre desde el punto de vista *útil*. Como veíamos con el ejemplo del diario<sup>43</sup>, la escalera solamente es escalera cuando *es subida* o *es bajada*, es decir, cuando deja patente su utilidad. Por esa razón, aunque «cualquier otra combinación produciría formas quizá más bellas o pintorescas», estas serían «incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso» y quedarían por tanto relegadas a la inutilidad, es decir, al desecho (Cortázar, 2009: 21).

Y es que la utilidad, el valor de consumo de objetos, seres y elementos, no puede entenderse sin la imposición de límites, ya que, en el reino de la utilidad, no se ansía *libertad* sino *razón de ser*. En el esquema de la restricción sociocultural, la utilidad actúa

---

<sup>43</sup> Nos referimos aquí al relato «Diario de un diario» de *Historias de cronopios y de famas* (2009: 63).

como poder limitante, los sujetos quedan restringidos por sus valores de uso y, de ambos, se desata una resistencia en forma de anhelos de inutilidad, de huidas del sistema de mercado que impone al sujeto ser útil o ser desechado. En el relato «Historia», Julio Cortázar expone brevemente cómo un cronopio pequeño busca «la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle», pero ahí se detiene el cronopio, «pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta» (p.117). ¿Por qué se encuentra el cronopio en este bucle de búsqueda de la llave? Si partimos de la base de que la restricción a la utilidad nace de una cotidianeidad sometida a las estructuras del trabajo productivo, del capital y del mercado, podemos utilizar este argumento para entender que el relato ilustra cómo los individuos no tienen la posibilidad de desatarse de su cotidianeidad, de la utilidad que los rodea, de forma que se ven inmersos en un bucle restrictivo.

#### 4.3. La restricción sociocultural a la realidad objetiva

Cuando los zapatos aprietan, buena señal. Algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea. Por eso los monstruos son tan populares y los diarios se extasían con los terneros bicéfalos. ¡Qué oportunidades, qué esbozo de un gran salto hacia lo otro!

(Cortázar, 2009: 75)<sup>44</sup>

Ya hemos comentado anteriormente que el individuo «habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto/a a un poder, y esta sujeción implica una dependencia radical» (Butler, 2010: 95). Este poder al que se ve sujeto el individuo genera, ante todo, la seguridad a partir de la cual este puede desarrollar su *sujeción*, pues consigue anclar ciertas ideas y estructuras desde las que explorar lo desconocido. ¿Qué implicaciones tiene esto en la restricción sociocultural? Pues bien, básicamente el individuo necesita de ciertos presupuestos objetivos sobre su realidad para reconocerse y desarrollarse como tal.

Así, el individuo ha desarrollado, a lo largo de su existencia, una voluntad de verdad que Michel Foucault (1992) define como histórica, modificable e institucionalmente coactiva:

---

<sup>44</sup> Esta cita pertenece al relato «Qué tal, López» de *Historias de cronopios y de famas* (2009: 75) que se centra en cómo el aspecto cotidiano de los actos humanos automatiza de tal modo las representaciones que, finalmente, el sujeto no distingue entre realidad y ficción. Por esto mismo, es buena señal cuando los zapatos aprietan; el dolor, en este caso, es signo para el sujeto de que existe.

histórica por atravesar tantos siglos, modificable por amoldarse a (o amoldar) la sociedad en su contexto e institucionalmente coactiva porque «se apoya en un soporte institucional [...], a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas» (Foucault, 1992: 10).

En el esquema de la restricción esto se traduce en un poder, que sería la realidad objetiva con todas sus implicaciones, en sujetos sumergidos en el discurso verdadero y en una resistencia apoyada en los sistemas de exclusión, es decir, en la escucha de otros discursos alternativos. Esta resistencia respondería a la pregunta: ¿qué ocurre cuando la realidad objetiva de un individuo no coincide con las normas canónicas establecidas, con el orden social? Pues bien, aquí se establece la oposición entre razón y locura, entendiendo como loco a «aquél cuyo discurso no puede circular como el de otros» (Foucault, 1992: 6). Esta situación precisa es la que le ocurre a la tía de la familia de la sección «Ocupaciones raras» de *Historias de cronopios y de famas*. Este personaje de la tía, que aparece en los relatos «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no» ilustra la necesidad de incluir la restricción sociocultural en el análisis para comprender que este personaje no es *el loco* sino quizá *el cuerdo en el país de los locos*. ¿Por qué decimos esto? Pues bien, esta tía en dificultades vive temerosa de caer de espaldas pues, en caso de que esto ocurriera, no podría volver a levantarse. Muchos intentan entenderla e incluso cuatro primos carnales, que son filósofos, procuran explicar sus motivos y darle la razón. De esta forma, Cortázar, desde la figura del narrador que va comprendiendo, procura mostrar a través de sus reflexiones esta restricción a la realidad objetiva, a creer que *lo natural es lo realmente válido*. «Es curioso que a mí estar de espaldas me resulte la posición más natural, y a veces sospecho que mi tía le tiene horror por eso», dice el narrador en sus conclusiones, ilustrando esta «realidad», pues comprende por fin que su tía se resiste a la naturalización, a restringirse a realidades objetivas, cotidianas y prácticas impuestas históricamente por el orden social. «Cómo me gustaría ser como ella, y cómo no puedo» (p.42), dice; incluso siendo consciente de que su tía podría estar en lo cierto (signifique lo que signifique la palabra *cierto*), la loca es ella, y el resto son los cuerdos.

Existe una figura interesante en este juego de realidad-ficción que marca la restricción sociocultural. Si aceptamos que, en el esquema, el poder es la realidad objetiva, los sujetos son estos *cuerdos* naturalizados por la costumbre y la resistencia surge de dudar de lo *real*, de analizar el entorno para dudar, ¿cómo consigue el agente social que impone la duda implementarla hasta tal punto en la sociedad que esta evolucione en

otra dirección? ¿No convertiría la duda al agente social, véase Cortázar, en uno de tantos locos? Comentábamos previamente que existe un enfoque estructuralista constructivista en la restricción sociocultural sin el cual no puede comprenderse el trabajo de Julio Cortázar, un momento de aceptación de las estructuras establecidas, otro de destrucción o de reducción a los cimientos, y un último de reconstrucción de diferentes maneras que suponen un cambio y la implantación de nuevas normas canónicas. Pues bien, el agente sociocultural, este promotor del cambio, necesita de otra figura, que Zygmunt Bauman denomina *gestores*, para esquivar las censuras de los promotores del orden, y alejarse de la creencia promovida por la doxa dominante de que todos aquellos inconformistas con el orden común son, en realidad, irresponsables. En *Historias de cronopios y de famas*, este gestor está representado en la figura de la secretaria fiel, en el cuento «Trabajos de oficina», que controla que los actos de su jefe no se salgan de las normas fijadas. El creador de cultura en Bauman, el jefe en el relato de Cortázar, se siente molesto por la intervención del gestor, pero, puesto ya hemos aceptado que creación y cambio son inherentes, es decir, causa y consecuencia, del poder canónico, «para bien o para mal, o para bien y para mal, las creaciones culturales *necesitan* gestores para no morir en la misma torre de marfil donde fueron concebidas» (Bauman, 2006: 81). El jefe «vuelve entonces a las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, fija, limpia y da esplendor, y lo que queda está probablemente muy bien, pero esta tristeza, este gusto a traición en la lengua» (p.54), eso es la resistencia a la restricción.

Por otro lado, la modernidad líquida se enfrenta en este punto a un dilema: si el concepto de *líquido* excluye de por sí toda posibilidad de certidumbre, ¿cómo es posible objetivar la realidad? Según Zygmunt Bauman, «cada vez resulta más difícil realizar cálculos fidedignos y los pronósticos infalibles son ya inimaginables» (Bauman, 2006: 9), es decir, el sujeto está destinado a adaptar sus valores a aquellos que se le impongan, pero también a cambiarlos tan pronto como estos varíen. Para ilustrar esta «realidad», Julio Cortázar escribe el cuento «Historia verídica» (p.79), cuyo título ya predispone al lector en cuanto a la cantidad de realidad del mismo. Aquí, a un señor se le caen al suelo los anteojos y, milagrosamente, no se rompen; agradecido, decide comprar un estuche para que esta situación no se repita, pero, cuando el estuche cae al suelo por accidente, descubre sorprendido que los anteojos están rotos. Aunque simple, esto trata el tema de los presupuestos en la sociedad líquida, de la imposibilidad de objetivación en el ritmo líquido de legitimación de valores y de ideas. La nueva realidad es la del reemplazo, así como «una sucesión de nuevos comienzos» (Bauman, 2006: 10) que

tiran por tierra cualquier presupuesto o antecedente sobre el que el individuo base sus expectativas, es decir, el señor del cuento comete un error al presuponer la primera caída como una señal divina, pues nada tiene que ver la segunda caída y la consecuente ruptura de los anteojos con la primera caída, ni había pronóstico o cálculo fidedigno capaz de prever esta situación.

De todos modos, a pesar de lo líquido de los valores socioculturales, para no quedar excluido, el individuo acepta las estructuras impuestas por el sistema de instituciones y las *naturaliza* de tal manera que las cree *reales*, como ocurre en el relato de los anteojos. Por ejemplo, ¿podemos afirmar al 100 % que, cuando se oyen ruidos en las cañerías por las noches, no se trata del oso de los caños de la casa?<sup>45</sup> Probablemente, exceptuando el caso de que se trabaje en fontanería, tengamos constancia de que no existe tal oso por acción de la conciencia práctica, es decir, del conocimiento adquirido a través de terceros. Sin embargo, puede darse el caso de que, acostumbrados a que el orden de las cosas se suceda sin grandes altercados, nos ocurra como al cronopio de «La foto salió movida» (p.119) y encontremos fósforos donde debería estar la llave, o lo que es lo mismo, lleguemos a conclusiones que no nos son las naturalmente impuestas. Este es el resultado inherente a la restricción que hemos denominado *resistencia* y que, de analizarse y corroborarse correctamente, puede pasar a engrosar las líneas de las normas canónicas. O, por el contrario, puede suceder lo que al cronopio que, desesperado, «corre a mirarse al espejo, pero como el espejo está algo ladeado lo que ve es el paragüero del zaguán, y sus presunciones se confirman y estalla en sollozos», pues ver la realidad de otra manera *diferente* no solamente excluye del grupo sino que, como individuos, si no seguimos los presupuestos de la colectividad, ni somos individuos ni podemos afirmar que existimos, razón por la cual «pasan horas antes de que el cronopio salga de su desesperación y acepte una taza de té, que mira y examina mucho antes de beber, no vaya a pasar que en vez de una taza de té sea un hormiguero o un libro de Samuel Smiles» (p.119).

Además, como comentábamos en la introducción a la restricción sociocultural, existe un nuevo proceso de legitimación de valores a través de la cultura. Esto, aplicado a la oposición verdadero-falso, a los roles sociales y a la posición social, desemboca en nuevas cuestiones como: objetivamente, ¿qué es arte y qué no lo es? Esta pregunta es, por supuesto, casi imposible de responder, pues la sociedad líquida ha hecho del arte

---

<sup>45</sup> Esta referencia se vincula al cuento «Discurso del oso» (2009: 88): «Soy el oso de los caños de la casa, subo por los caños en las horas de silencio, los tubos de agua caliente, de la calefacción, del aire fresco, voy por los tubos de departamento en departamento y soy el oso que va por los caños».

una forma líquida de representación, frustrantemente líquida: «los objetos se transforman en obras de arte (de la noche a la mañana) en cuanto son expuestos en una galería cuya entrada separa el arte bueno [...] del arte malo [...], así como del no arte» (Bauman, 2006: 83). Como sucede con la definición de *verdadero*, el *arte* es arte si cuenta con el apoyo de alguien cuyo rol o posición social permita que esta afirmación se legitime.

¿Por qué hablamos de restricción a la realidad *objetiva*? El individuo trata, a lo largo de su desarrollo, de encontrar su *yo* auténtico, su *yo* real, su *yo* objetivado. Sin embargo, como individuo restringido por su condición como tal y por su posición en la sociedad, lo único que realmente le pertenece es su subjetividad. Sin embargo, la subjetividad no es lo que le permite formar parte de la sociedad, por lo que *seguir las normas canónicas* es la objetividad que busca. Del mismo modo, en el cuento «Tristeza del cronopio», cuando «un cronopio advierte que su reloj atrasa, que su reloj atrasa, que su reloj» (p.104), se queda tremendamente triste. A pesar de que el tiempo es obviamente relativo, y de que depende de mediciones basadas en decisiones prestablecidas, el cronopio es diferente y, mientras una multitud de famas camina a las once y veinte, él camina a las once y cuarto, y se lamenta: «Yo tengo un reloj con menos vida, [...] yo soy un cronopio desdichado y húmedo» (p.104), pues ya ha quedado relegado, ya ha perdido el ritmo. Además, aquí se entrevé una cuestión más amplia que tiene que ver con las mediciones y las magnitudes en el orden social: el individuo, en su afán por cumplir con la realidad objetiva que le restringe, busca objetivarlo todo a su alrededor, establecer medidas y ecuaciones matemáticas que eviten la relatividad y la incertidumbre que tanto teme de la vida líquida, razón por la cual aún guardamos un metro patrón de platino e iridio que marca las medidas.

De esto mismo se deduce que el proceso de imitación de valores, elementos o actos ya legitimados es una táctica útil para el individuo en la persecución (o en la restricción a perseguir) la realidad objetiva. Incluso aquellos, como los protagonistas del relato «Simulacros», que creen ser *raros* «en un país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería» (p.27), lo son dentro de los márgenes de lo establecido como válido. Y esto se demuestra en que ellos mismos afirman: «Tenemos un defecto: nos falta originalidad. Casi todo lo que decidimos hacer está inspirado —digamos francamente, copiado— de modelos célebres» (p.27), es decir, todo es imitación de formas socialmente aceptadas.

Sin duda podemos aplicar esta oposición realidad-ficción a numerosas situaciones cotidianas, así como sumergirla en el contexto de la sociedad moderna líquida que no permite ya objetivar dicha realidad, pero sí desembocan algunas conclusiones de estas implicaciones. La primera, que la realidad en la sociedad líquida está previamente dispuesta por las estructuras del orden social; la segunda, que dicha realidad fluye a un ritmo frenético muy difícil de mantener para los individuos; y la tercera, que esta oposición restringe de tal modo a los sujetos sociales que los obliga a, por un lado, adaptarse a nuevos valores cada poco tiempo y, por otro lado, a actuar de acuerdo con los nuevos valores impuestos si no desean quedarse al margen de la sociedad. Este sistema, paradójico de nuevo, responde a lo que Pierre Bourdieu denominaba *violencia simbólica*, mediante la cual:

Las distintas formas de dominación [...] deben ser legitimadas, reconocidas como legítimas; es decir, deben tomar un sentido positivo o, en cualquiera de los casos, volverse “naturales”, de modo que los propios dominados adhieran al orden dominante, mientras pasan por alto su carácter arbitrario (no natural, no necesario, y por ende histórico y transformable). Este doble proceso de *reconocimiento* y *desconocimiento* constituye el principio de la violencia simbólica y, por tanto, de la legitimación de las distintas dominaciones (Bourdieu, 2001, en Corcuff, 2013: 46).

De esta forma es como se entiende el sistema de *restricción sociocultural* a través de la oposición realidad-ficción: el poder dominante y legitimador, el sujeto restringido, resistencias provenientes de agentes del cambio que promueven la revalorización de la cultura y, finalmente, un cambio que conduce a nuevas normas canónicas, todo ello controlado por una suerte de *violencia simbólica*. Este doble proceso de *reconocimiento* y *desconocimiento* podemos verlo representado en el relato «Vietato introdurre biciclette» ('Prohibido introducir bicicletas', en italiano) donde Cortázar pretende poner en valor el carácter arbitrario de los principios estructurales de dominación al afirmar que «en los bancos y casas de comercio de este mundo a nadie le importa un pito que alguien entre con un repollo bajo el brazo, o con un tucán, [...] pero apenas una persona entra con una bicicleta se produce un revuelo excesivo» (p.57). El mismo caso puede aplicarse a Guk, camello protagonista de «Camello declarado indeseable» (p.87), al que se prohíbe pasar la frontera. ¿Por qué ocurre esto? ¿Cuál es la razón de que se establezca así? ¿Qué lógica hay detrás de la prohibición o de la permisión? Ninguna más allá del poder restrictivo, de sus implicaciones y representaciones en la vida cotidiana, y de su papel como fijador de costumbres objetivas válidas. La *lógica* es igual de patafísica que el *absurdo*, con la única diferencia de que la primera se encuentra validada por los usos históricos, el discurso social y las estructuras aceptadas, mientras

que el segundo se encuentra invalidado. Sin embargo, en la teoría de la *restricción sociocultural*, este no es un esquema fijo; lo lógico no permanece lógico, y lo absurdo no permanece absurdo, pues la restricción sociocultural es, ante todo, líquida. Por el contrario, la lógica debe verse legitimada en este contexto por la cultura, de manera que las producciones y creaciones culturales cuentan con una fuerza antes desconocida, y los autores o creadores sociales cuentan con nuevos espacios nacidos del absurdo, de lo falso, que bien pueden legitimarse como lógicos una vez desarrollen una resistencia, generen un producto o creación, y este se asiente como nueva norma canónica al verse legitimado por la cultura. No hay duda de que los ciclistas se alegrarán cuando la nueva prohibición del discurso incluya no entrar con un repollo bajo el brazo o con un tucán en los bancos y casas de comercio<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Referencia al relato «Vietato introdurre biciclette» (p.57).

## 5. Conclusiones

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

(Cortázar, 2009, p.10)<sup>47</sup>

Existen numerosos productos culturales, como *Historias de cronopios y de famas*, que se han estudiado poniendo el foco en la sociedad de consumo, en los órdenes sociales e incluso en los agentes que los llevan a cabo; sin embargo, nunca se han estudiado estos casos desde el ángulo opuesto, que constituye su causa y consecuencia: la restricción a efectos socioculturales.

Esta restricción carga a las espaldas con un esquema cíclico del cambio en el contexto de la sociedad líquida y de masas, pues, debido al ritmo frenético de revalorización de elementos socioculturales, la restricción sociocultural resulta, paradójicamente, un lugar de desarrollo para los individuos; estos, en su condición de sujetos restringidos, son testigos del proceso de deconstrucción-reconstrucción que implica este esquema, a la vez que se les brinda la oportunidad de participar como agentes de dicho cambio, como *autores* de productos discursivos.

Este es el caso de Julio Cortázar que, en su obra *Historia de cronopios y de famas*, se autoimpone las restricciones socioculturales que acucian al individuo para *crear* a partir de estas y utilizar este discurso legitimado (o no) por la cultura, para incitar la duda en el lector. Durante la lectura, parece incluso como si el propio Cortázar fuera consciente de esta estructura cuando escribe que «algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea» (p.75) o que «ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas» (p.24); en ambos pasajes, el autor procura comunicarle al lector que con su obra se abren nuevos espacios de interpretación que pueden utilizarse como áreas de experimentación de valores.

Esto supone tomar un camino muy diferente al clásico enfoque a través del cual se ha estudiado su obra: temas centrales de esta, como lo cotidiano, la utilidad o la realidad,

---

<sup>47</sup> Para concluir, cerramos el trabajo con un fragmento del texto sin título que abre *Historias de cronopios y de famas*. Este fragmento, al contrario que el resto, parece teñido con un tono esperanzado, quizá con pretensiones de que alguien comprenda la verdadera intención del autor.

han sido analizados sin tregua como elementos integrados en el orden social pero, una vez aceptamos que no es posible desvincular la restricción sociocultural de estos productos debido a que por ser *social* y *cultural* se constituye como agente del cambio, podemos concluir que cualquier estudio o análisis de estas obras que no la contemple queda inacabado.

Entonces, puesto que resulta esencial integrar la restricción sociocultural en dicho análisis, y puesto que (demostrado queda) el individuo es un ser estructurado por las costumbres, la utilidad y la realidad, se ha presentado un esquema cíclico que cumple con los elementos *restricción-creación-cambio-restricción* a partir del cual pueden estudiarse otros casos empíricos. En *Historias de cronopios y de famas*, las restricciones socioculturales no solamente *producen* esta obra, sino que generan e incitan la duda en el lector para que entienda que existen, en el contexto líquido y de masas de la sociedad, nuevos espacios de desarrollo y de cambio. Del mismo modo, sus páginas ilustran que, tras dicho cambio a nivel sociocultural, se produce un efecto legitimador (adecuado al ritmo líquido) de los valores marcados y estos comienzan un proceso de conversión a nuevas estructuras canónicas.

Veámos al principio del trabajo que el mismo Cortázar se acusa de caer en la normalización de actos, en la aceptación de objetivos sociales como *libertad* o *democracia* sin plantearse el verdadero sentido de estos conceptos<sup>48</sup>. Esta es la restricción principal del individuo en la sociedad, y la razón por la cual el autor se esfuerza con tanto ímpetu en crear una resistencia a ella, a cambiar los tornos y anteponer las vivencias a los lugares comunes, las reflexiones a las convenciones y los pájaros vivos a las piedras opacas.

En este contexto de constantes revalorizaciones en el que aquellos sujetos que no se adecúan a su velocidad quedan relegados a desechos, no hay duda de que es buena señal cuando los zapatos aprietan<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Recordemos aquí la conferencia de Julio Cortázar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el 6 de marzo de 1981, convocada por la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU).

<sup>49</sup> Referencia al relato «Qué tal, López» (Cortázar, 2009: 75).

## Referencias

- Alonso, Luis Enrique. «Las políticas del consumo: transformaciones en el proceso de trabajo y fragmentación de los estilos de vida». En *La era del consumo*, 29-81. Madrid: Siglo XXI Editores, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Austral, 2006.
- Bourdieu, Pierre. «La metamorfosis de los gustos». En *Sociología y cultura*, 181-191. México, D. F.: Conaculta/Grijalbo, 1990.
- Britos, María del Pilar. «Michel Foucault. Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple». Universidad Nacional de Entre Ríos, 2003.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Capdevielle, Julieta. «El concepto de *habitus*: “con Bourdieu y contra Bourdieu”». *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 10 (2011).
- Colegio de Patafísica. «Patafísica, la Ciencia de las Soluciones Imaginarias». *Artefacto*, 3 (1999).
- Corcuff, Philippe. *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- Debord, Guy. «Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana». Exposición, Centre d'études sociologiques, C.N.R.S., 17 de mayo, 1961.
- Deleuze, Gilles. «¿En qué se reconoce el estructuralismo?», en *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens, 1953-1974*, trad. de Juan Bauzá y María José Muñoz. París: Ediciones Minuit, cap. 23, 238-269, 2002.
- Durkheim, Émile. *Las reglas del método sociológico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1885.
- Escobar Galo, Juan Pablo. «El autor y sus formas discursivas: perspectiva desde Michel Foucault». *Cultura de Guatemala, cuarta época*, 1 (enero-junio), 125-138 (2017).
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Francescato, Martha Paley. «El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar». Conferencia, Sexto Congreso de la Asociación Internacional de

Hispanistas, 22-26 de agosto, 1977. [ <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-juego-como-metafora-de-la-busqueda-en-la-obra-de-julio-cortazar/> ]

Gache, Belén. «La masa pegajosa del mundo: vida cotidiana en *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar». Conferencia pronunciada en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica en Buenos Aires, agosto de 2002. [ <http://findelmundo.com.ar/belengache/cortazar3.htm> ]

Joyce, Caneel K. «The Blank Page: Effects of Constraint on Creativity». Tesis doctoral. University of California, Berkeley, 2009. [ <https://docplayer.net/37808447-The-blank-page-effects-of-constraint-on-creativity-caneel-k-joyce-a-dissertation-submitted-in-partial-satisfaction-of-the.html> ]

Klein, Paula. «¿Un plagiaro por anticipación?: Cortázar y el OuLiPo (1960-1980)». *Ensemble*, 11 (2013).

Martín Sánchez, Pablo. «Julio Cortázar y la Literatura Potencial». *La siega*, 4 (2005). [ [http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4\\_14.pdf](http://www.lasiega.org/entrega4/entrega4_14.pdf) ]

Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009.

Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2016.

Real Academia Española (RAE). *Diccionario de la lengua española*, actualización 2017. Acceso el 3 de septiembre de 2018. [ <http://dle.rae.es/?id=WEmQSsB> ]

Schmidt-Cruz, Cynthia. «De Buenos Aires a París: Los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural». *Actas XIII Congreso AIH*, tomo III. Universidad de Delaware, 411-419 (1998).

Standish, Peter. «Los compromisos de Julio Cortázar». *Hispania*, Volumen 80, 3, 465-471 (1997).