

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD: IZTAPALAPA

DIVISION: CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

GRADO: LICENCIATURA

TÍTULO: LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR
EN TRES CUENTOS

ALUMNO: HÉCTOR EDUARDO RÍOS GONZÁLEZ

ASESOR: MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

LECTOR: HERNÁN SILVA BAHALMONDE

Marina Martínez Andrade
H. SILVA B.

MÉXICO, D.F. A 30 DE MARZO DEL 2005



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN: CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

GRADO: LICENCIATURA

TÍTULO: LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR EN TRES CUENTOS

ALUMNO: HÉCTOR EDUARDO RÍOS GONZÁLEZ

ASESOR: MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

LECTOR: HERNAN SILVA BAHALMONDE

MÉXICO D.F. A 30 DE MARZO DE 2005

INTRODUCCIÓN

Julio Cortázar (Bruselas,1914- París,1984), escritor argentino, fue un renovador del género narrativo, especialmente del cuento breve, tanto en la estructura como en el uso del lenguaje. Este escritor pertenece “a la generación que se afirmó en la posguerra con las nuevas técnicas narrativas que desintegran el orden cronológico y espacial eliminando la perspectiva privilegiada del autor.”¹

El estilo de Cortázar se verá profundamente afectado por los mecanismos de conducta de la Argentina de la clase media, donde se desarrolla, y desde donde capta una visión única para desplegar su literatura. Según Susana Jakfalvi, “el ambiente típico del Buenos Aires de aquellos años (1932) era el de un país en el que se refleja la mezcla de ideas y de razas, es decir, la presencia de una geografía en la que espíritu y soledad física están inmersos en una dramática vivencia y búsqueda de lo esencial de la condición del ser argentino.”²

En el panorama literario a Cortázar se le sitúa “entre sus antecedentes inmediatos, el de dos grupos de narradores y poetas: Florida y Boedo, una relación de puente entre lo que más tarde se conocería como la Generación intermedia y a la que Cortázar se siente vinculado.”³

¹ Alberto Couste, “Presentación” en *Julio Cortázar, El Perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 1.

² Susana Jakfalvi, “Introducción” en *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 16ª ed., 2003, p.12.

³ *Ibid*, p.13.

Tanto Jorge Luis Borges como Roberto Arlt, escritores de diferentes etapas y de mundos distintos, junto a las historias fascinantes de Edgar Allan Poe influirán con fuerza en el conocimiento y creación de Julio Cortázar

En 1951 consiguió una beca para realizar estudios en París y ya en esta ciudad pasó a ser traductor de la UNESCO, trabajo que desempeñó hasta su jubilación.

Viajero impenitente e intelectual abierto, fue uno de los protagonistas del *boom* de la literatura latinoamericana (al lado de García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes) identificada ésta por presentar “innovaciones en el fondo y la forma que se apartaban de los moldes tradicionales europeos o autóctonos”⁴. Los escritores del *boom* “consiguieron, a través de sus encuentros literarios y conferencias en diversos foros tanto de Estados Unidos como de Europa, sus relaciones con editoriales, sus colaboraciones con la prensa europea, un reconocimiento internacional para su obra, que, sin renunciar a sus raíces culturales, se universalizó tanto en temas como en estilos.”⁵ Así, lo que empezó siendo un lanzamiento editorial de una nueva narrativa se convirtió en una presencia renovadora constante de la literatura, debido, por supuesto, a la calidad de las obras, teniendo, como se ha mencionado, a Julio Cortázar como uno de sus grandes estandartes.

Julio Cortázar comenzó su peculiar universo literario “entre un realismo atronador y descarnado y el existencialismo más tópico. Sin embargo con el transcurso de los años, la fantasía y la magia entrarían a formar parte de su escritura, participando, casi creando la corriente conocida como realismo fantástico.”⁶ Su orientación intelectual lo llevó a

⁴ David Lagmanovich, *Estructuras del cuento hispanoamericano*, México, Universidad Veracruzana, 1989, p. 13.

⁵ Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

⁶ *Ibid.*

identificarse con el irracionalismo, el movimiento que se oponía al positivismo reinante a fines del siglo XIX. Gran parte de su obra constituye un retrato en clave surrealista, del mundo exterior, al que considera como un laberinto fantasmal del que el ser humano ha de intentar escapar.⁷

Sus obras en general “muestran la vida que él tuvo, sus ideas y sus lugares preferidos, como París y Buenos Aires.”⁸ Cortázar se negó siempre a dar explicaciones al lector. Muchos de sus cuentos tienen su origen en elementos oníricos, en sueños y pesadillas y, de alguna forma, sus relatos también le significaron autoterapias a ciertos síntomas neuróticos.⁹

Cortázar ha creado escuela por sus propuestas sorprendentes, su aprovechamiento de los recursos del lenguaje coloquial y sus atmósferas fantásticas e inquietantes que pueden emparentarse con las de los relatos de su compatriota Jorge Luis Borges. El ritmo del lenguaje recuerda constantemente la oralidad y, por lo tanto, el origen del cuento: sus relatos leídos en voz alta cobran otro significado. Lo curioso de sus relatos es que el lector siempre queda atrapado, a pesar de la alteración de la sintaxis, de la disolución de la realidad, de lo insólito, del humor o del misterio, y reconstruye o interioriza la historia como algo verosímil. De ahí la sorprendente eficacia de la escritura cortazariana.

Entre sus colecciones de cuentos más conocidas se encuentran *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959), uno de cuyos relatos, “El perseguidor”, se ha convertido en un

⁷ Julio Cortázar, “Teoría del Túnel”, Cortázar habla acerca de la posibilidad de manifestarse libremente mediante la escritura automática las asociaciones libres y la irrupción onírica, y así poder alejarse de las formas de la falsa realidad. p. 103 (Julio Cortázar Obra crítica, ed. Saúl Yurkevich, Buenos Aires, Alfaguara, 1947).

⁸ Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

⁹ En “Del cuento breve y sus alrededores” el escritor argentino define al cuento como “productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas”(*Poéticas de la brevedad* de Hernán Lara Zavala, México, UNAM, 1996p. 117.)

referente obligado de su obra; *Todos los fuegos el fuego* (1966); *Octaedro* (1974), y *Queremos tanto a Glenda* (1981). Entre el relato y el ensayo imaginativo de difícil clasificación se encuentran *Historias de cronopios y de famas* (1962), breves narraciones que insisten desde el humor en la necesidad imperiosa de “ablandar un poco el ladrillo todos los días”, es decir, romper la dureza del lugar común, abrir resquicios hacia un mundo, el de lo fantástico, que las convenciones ocultan o se resisten a admitir; *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *Último round* (1969), estos últimos concebidos como libros de miscelánea, en los que se entrecruzan poemas, cuentos, recortes periodísticos, citas, textos recogidos de la calle, como es el caso de las pintadas del mayo francés comentadas en *Último round*. También escribió algunos poemarios como *Presencia* (1938), *Pameos y meopas* (1971) o *Salvo el crepúsculo* (póstumo, 1985).

Claro está que su celebradísima novela *Rayuela* (1963) merece mención aparte, puesto que fue ésta la que lo catapultó a la fama.

La obra de Cortázar como podemos ver resulta abarcadora: ensayos, poesía, novela y cuentos. Sin embargo, es bien conocido que mediante sus cuentos, Cortázar perfecciona su técnica¹⁰.

Es en sus relatos donde encontramos la renovada estructura y los novedosos rasgos que propone el cuento moderno.

Atendiendo entonces a sus cuentos, comprenderemos, entre otras cosas, la disposición y la repercusión del cuento en su afán por reconstruirse y ocupar un lugar importante en el panorama de las letras del siglo anterior y el actual.

¹⁰ “Cortázar muestra una particular inclinación hacia el cuento como género literario. En varias ocasiones manifestó que se consideraba más cuentista que novelista” (María Luisa Rosenblat, “Poe y Cortázar: Encuentros y divergencias de una teoría del cuento” en *Del cuento y sus alrededores*, comp., Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, Venezuela, Monte Avila, 1997, p. 228).

El presente trabajo pretende analizar algunas de las características del cuento moderno a través de la retórica propuesta por Cortázar en tres de sus cuentos: “Ómnibus”, “La noche boca arriba”, y “Las Babas del diablo”, cuentos que nos servirán para señalar a detalle nuestros propósitos.

Bestiario es la primera obra de cuentos de Julio Cortázar. Esta obra trata seis cuentos, en los que aparecen perfectamente entrelazadas algunas características esenciales de la narrativa de Cortázar: el humor, el absurdo y lo fantástico. Los cuentos de *Bestiario* son, según el propio autor, estructuras cerradas que no problematizan más allá de la literatura.

En este libro se desarrolla la historia de Clara en el cuento “**Ómnibus**”, relato que nos brinda visos de elementos oníricos y fantásticos, los cuales formarán parte del signo de la cuentística de Cortázar, presentados ya en este cuento de un modo bien definido.

Después de la publicación de *Bestiario*, en 1956 aparece la recopilación de cuentos llamada *Final de Juego*. Cortázar se reconoce en esta segunda serie de cuentos como “más maduro y más exigente”. A estos dos primeros libros (de cuentos) los separan circunstancias biográficas decisivas: los primeros cinco años de vida de Cortázar en París, que significaron “una positivización en mi vida personal e intelectual que reemplazó de alguna manera la carga neurótica de la época porteña”¹¹. El proceso de maduración vital y narrativa de Cortázar se hace evidente, sobre todo, en cómo se modifica su concepción de lo fantástico. En los cuentos de *Final de juego*, lo fantástico irrumpe pero se concentra en la sintaxis del relato, dejando abierto un silencio que interroga.

En este libro encontramos “**La noche boca arriba**”, cuento que nos muestra claramente las características básicas de su propuesta sobre la esfericidad del cuento, además de servir como ejemplo claro sobre la importancia del concepto de la brevedad, y la circularidad.

¹¹ Enrique González Bermejo, *Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 31.

Por otra parte el libro, *Las armas secretas*, fue publicado por primera vez en 1959. Casi todos los cuentos reunidos en ese volumen se instalan dentro de un marco de coordenadas realistas pero con incursión de situaciones que podríamos denominar absurdas, en tanto que concentran características que tienen semejanza a aquello que es imposible aprehender y controlar por medio de la inteligencia lógica. En este libro hallamos el cuento “**Las Babas del Diablo**”, donde la ambivalencia entre la claridad descriptiva y la proyección de estados interiores de los personajes sobre los sucesos exteriores propone la posibilidad de una nueva dimensión de la realidad por el camino de la imaginación en busca de la verdad.

Los cuentos seleccionados para analizar, como mencionamos antes, presentan elementos significativos que revelan la construcción del cuento –“cortazariano” y moderno- de un modo innovador e inquietante, tanto para los lectores como para sus críticos, por lo que representan desde mi punto de vista un interesante acercamiento con objeto de comprender “esa máquina literaria de crear interés”¹² que es el cuento.

Cortázar aparece como figura representativa en la creación de nuevas formas y siguiendo la tradición inaugurada por Edgar Allan Poe, el autor argentino ha escrito breves ensayos, como “Algunos aspectos del cuento”, en el que establece las diferencias entre novela, que implica varios acontecimientos en sucesión, y cuento, un acontecimiento principal que sirve de núcleo alrededor del cual se articulan las acciones del personaje y todos aquellos elementos significativos que, como la metáfora, el símbolo o las referencias a determinados objetos o situaciones, anuncian al mismo tiempo que, creando pistas inciertas o ambiguas (origen de la tensión del relato o intriga), ocultan el desenlace. Aplicando la terminología del boxeo, Cortázar dice que la novela gana por puntos y el cuento por *knock-out*. Insiste en la necesidad de condensación y en que no hay temas importantes y temas insignificantes:

¹² *Ibid*, p. 45.

cualquier tema, aun el más trivial (y para demostrarlo cita los cuentos de Chéjov), puede volverse significativo gracias a un buen tratamiento literario. Ejemplo de ello es el cuento “Continuidad de los parques”, en el que un hombre está leyendo una novela que narra cómo conspiran una mujer y su amante para matar al marido, que resulta ser el señor que lee la novela. Además de la constante de la mezcla de realidad y ficción, aparece aquí la figura del lector que, a su vez, es personaje del texto que lee.

Según Cortázar la noción de esfericidad¹³ es, el pequeño ambiente, la forma cerrada desde donde se debe desarrollar un cuento. El narrador debe trabajar desde el interior hacia el exterior, para de ese modo lograr un efecto circular, contundente. El autor también menciona que existen constantes que se presentan en el cuento moderno (el cual surge a partir del siglo XIX y es desarrollado por Edgar Alan Poe) , tales como la tensión, la brevedad, la significación y la intensidad. Los rasgos anteriores identifican o mejor dicho señalan las características de un buen cuento.

A partir de estas nociones Cortázar elabora su cuentística y la desarrolla exhaustivamente. Esta labor es seguida de cerca por la crítica puesto que representa una revolución en las letras hispanoamericanas. Será entonces y a partir de la crítica hacia el trabajo de Cortázar hecha por autores como Jaime Alazraki, Angela Dellepiane, David Lagmanovich, Luis Leal o Luis Harss, además y principalmente a través de las nociones que sobre el cuento desarrolla el propio Cortázar, que se llevará a cabo este análisis.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el presente análisis se tratará de localizar en los cuentos elegidos los rasgos que nos permitan descifrar la propuesta hecha por el autor argentino en referencia a la construcción del cuento moderno.

¹³ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores” en *Poéticas de la brevedad* de Hernán Lara Zavala, México, UNAM, 1996, pp 105-116.

De ese modo se logrará la comprensión de la poética propuesta por Cortázar, y además, se darán claves que ayuden al lector de la obra cortazariana para una mejor comprensión de la multiplicidad de enfoques que presenta en su obra.

Es debido a esta multiplicidad, presente este tipo de cuento, que se requiere la necesidad de aprender a releer las obras propuestas por nuestro cuentista desde un modo activo, señalando los principios, los elementos, las novedades del cuento moderno(del cual es representante Cortázar) para lograr de este modo, su justa valoración y comprensión en el espectro de la literatura universal. Este entonces será el propósito del presente análisis.

CAPITULO I

1. LA POÉTICA DE CORTÁZAR

1.1 LA DEFINICIÓN DEL CUENTO MODERNO

Dentro de las letras hispanoamericanas, el cuento posee una larga trayectoria, la cual para fines prácticos de nuestro trabajo delimitaremos a partir del llamado cuento moderno, aquél que deriva del siglo XIX y madura con la prosa modernista. Es justamente durante la parte final del siglo diecinueve y principios del veinte cuando los narradores son inspirados por las corrientes realistas, naturalistas y modernistas de países europeos. A partir de estos esquemas, los narradores amoldan y evolucionan sus propias variantes de costumbrismo, dándole reivindicación al mundo rural y autóctono. El criollismo, la presencia del indio, del mestizo, del negro serán latentes en la narrativa. Al igual que la irrupción de la industrialización y de las clases trabajadoras, aparecen entonces literaturas indigenistas, afroamericanas, sociales y comprometidas. Junto a estas corrientes aparece también la literatura fantástica.

Como podemos observar el cuento se transforma de manera paralela a la sociedad del siglo XX, es decir va cambiando según la realidad del espacio latinoamericano, de hecho, los cuentistas latinoamericanos “ examinan críticamente y en forma diríase inédita, insólita o renovadora, problemas centrales de América Latina (insuficiencia gubernativa, militarismo, miseria, desorientación cultural) a través de estrategias narrativas de excepción, además de audacia y fuerza en sus proezas técnicas y estilísticas”¹

El cuento presentará entonces renovaciones estructurales, temáticas y estilísticas, hasta lograr definirse a sí mismo “como una forma cerrada más artística, tanto por su unidad de

¹ David Lagmanovich, *Estructura del cuento Hispanoamericano*, México, Universidad Veracruzana, 1989, p. 13.

impresión como por los límites que impone al escritor”² Según Luis Leal el cuento presenta características esenciales que lo distinguen de la cuentística anterior como son la unidad de impresión o la elaboración de la fábula.

Como este crítico existen otros que plantean la llamada nueva retórica del cuento que define a una nueva generación de narradores interesados en la construcción del llamado cuento nuevo (al que identificaremos no como el cuento de este siglo que comienza sino el de mediados del siglo anterior, y que es llamado así para diferenciarlo del anterior y del actual como el minicuento o el anticuento) encabezado por el escritor argentino J.L. Borges. A partir de diferentes narradores se ciñen diversos rasgos para la configuración del cuento nuevo.

Uno de esos narradores es el argentino Julio Cortázar, quien con su retórica del cuento aporta los elementos necesarios tanto para la transformación de este género como para su realización. Sin embargo fue necesario que el cuento fuera antes definido para poder ser llevado hasta el lugar que ocupa hoy. Tal definición del cuento recae en la figura de Edgar Allan Poe. Es por ello que será necesario retomar las nociones de este autor, quien además de concebir el cuento moderno, influye con su teoría a Julio Cortázar de modo que, el escritor argentino construye en buena medida su retórica compartiendo cierta afinidad con la estructura propuesta por Edgar Allan Poe. Inadecuado entonces resultaría el estudio de la retórica de Cortázar sin atender antes a la del escritor de “El cuervo”.

Siendo así, a continuación atenderé el concepto del cuento moderno.

El establecimiento del cuento tal y como lo entendemos hoy en día fue fundado por Edgar Allan Poe. Dicho autor, “ ... fue realmente el creador del cuento moderno. Con Poe

² Luis Leal, Prólogo en *Cuento hispanoamericano contemporáneo*, México, UNAM, 1988, p. 7.

se inician asimismo las consideraciones teóricas sobre el género. En sus ensayos críticos ... formuló ciertos principios sobre el cuento que constituyeron las bases fundamentales de las teorías posteriores.”³

La influencia de Poe sobre el desarrollo del cuento ha sido preponderante. Basado en su teoría artística de la unidad de impresión consideraba al cuento como esencialmente artístico.

Respecto a esta teoría, Poe menciona que:

La brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado... (puesto que) cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera...(asimismo) En casi todas las composiciones el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión, la cual no alcanza a consumarse en producciones cuya lectura no se hace en una sola vez...(lo que implica que) Sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos... el cuento breve permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere...(y así) después de concebir este efecto único y singular, inventará los incidentes combinándolos de la manera que mejor ayude a lograr el efecto preconcebido.⁴

Estas nociones realizadas por Allan Poe, son el resultado de sus prácticas y de sus ensayos críticos, los cuales, esbozan la definición del cuento moderno. Atendiendo entonces a la estructura planteada por el escritor estadounidense, el cuento moderno es “ una narración breve, fingida (o que parezca fingida), que trata de un solo asunto, crea un sólo ambiente, tiene número limitado de personajes e imparte una sola impresión (emoción) por medio de la elaboración artística de la fábula.”⁵

Las definiciones lanzadas por Edgar Allan Poe, sin duda lo sitúan en la figura clave para el génesis del cuento moderno. Así lo entiende también Julio Cortázar, quien menciona que:

³ María Luisa Rosenblat, “Poe y Cortázar: Encuentros y Divergencias de una teoría del cuento.” , en *Del cuento breve y sus alrededores*, en *op. cit.*, p. 228.

⁴ Edgar Allan Poe, “La unidad de impresión”, en *Teorías de los cuentistas*, ed. Lauro Zavala, vol. 1, México, UNAM,1993, pp. 14-17.

⁵ David Lagmanovich, *op. cit.*, p.16.

Los cuentos de Poe prueban su perfecta comprensión de los principios rectores del género...Poe se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género, y de que sus diferencias con la novela no eran sólo cuestión de brevedad... Poe descubrió inmediatamente la manera de construir un cuento, de diferenciarlo de un capítulo de novela, de los relatos autobiográficos, de las crónicas romanceadas de su tiempo⁶

El trabajo realizado por Allan Poe es seguido de cerca por Cortázar, (el autor argentino incluso fue traductor del escritor estadounidense⁷) quien también muestra interés por el cuento como género literario. La inclinación que sobre el cuento presenta Cortázar se manifiesta, como en Poe, tanto en su creación narrativa como en sus ensayos críticos. La estructura del cuento y su proceso de creación fueron temas fundamentales en los ensayos de Cortázar, quien buscaba las constantes de los cuentos partiendo de su propia experiencia. Muestras de ello las encontramos en “Algunos aspectos del cuento” y en “Del cuento breve y sus alrededores”, ensayos donde hallamos los principios del cuento cortazariano, los cuales, nos permiten ver la estrecha relación que existe entre su teoría y su narrativa, sustentando así, su obra creadora y mostrando además la importancia de comprender su visión del proceso artístico para la comprensión del nuevo cuento y particularmente del cuento fantástico, que es el más desarrollado por el escritor argentino y el cual atenderé con precisión más adelante.

2.2 LA ESFERICIDAD DEL CUENTO

Partiendo de la definición del cuento moderno establecida por Allan Poe, Julio Cortázar formula la propia dirigiendo su atención hacia el concepto de esfericidad, concepto que sitúa al cuento dentro de una estructura cerrada y esférica frente al desorden y fragmentarismo de la novela. A diferencia de ésta última que acumula sus efectos

⁶ María Luisa Rosenblat, *op. cit.* , p. 228.

⁷ El estudio original realizado por Edgar Allan Poe para *Graham's Magazine* (mayo, 1842) aparece traducido por Julio Cortázar como “Hawthorne” en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, num. 464, 1973, pp.125-141.

progresivamente, el cuento según el escritor argentino, debe ser incisivo desde el principio, desde sus primeras frases. Cortázar menciona que:

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos, el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es el cuento plenamente logrado ... lo siempre asombroso de los cuentos contra reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*.⁸

Es de notar que el cuento al que se refiere Cortázar posee una “misión narrativa” que sugiere un efecto logrado mediante la brevedad de elementos, que paradójicamente amplían el relato. Sin duda este efecto se concentra en el lector de manera que logra sustraerlo de su realidad, seduciéndole y asaltándole a un tiempo: “el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora.”⁹

La tarea del escritor por tanto, radicará en la correcta utilización de la estructura del cuento para lograr el efecto que permita la unidad de obra y lector, y esto debe lograrlo de un modo rápido e incisivo, atrapando al lector en su cuento desde sus primeras frases:

Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no debe proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo, su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa lo esencial del método.¹⁰

⁸ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en Lauro Zavala, ed., *Poéticas de la brevedad*, Vol. III, México, UNAM/UAM, 1996, p. 106.

⁹ *Ibid.*, p. 109. En adelante al únicamente pondré entre paréntesis el número de página para referirme a este ensayo.

¹⁰ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala ed., vol. I, México, UNAM, 1993, p. 309.

Cortázar menciona que el cuento debe ser breve para captar nuestra atención, pero también debe darse de forma cerrada, esférica, puesto que el narrador (y aquí sigue el décimo precepto del decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga¹¹) :

... pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior al exterior...el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento como si el narrador... se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. (p. 106)

La condición de esfericidad se vuelve entonces indispensable y junto a la noción de brevedad constituyen importantes características para la creación del cuento. El autor argentino trata de explicarnos las condiciones necesarias para que pueda lograrse la existencia del narrador y de la historia de un modo único, preexistente como él mismo lo llama, al tratar de tomar distancia ante el cuento:

Cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación, pero jamás con la presencia manifiesta del demiurgo. (p. 107)

Esta toma de distancia frente al cuento nos muestra ya un acercamiento a la técnica narrativa de Cortázar, ya que al alejarse del clásico esquema del narrador omnipotente (aquel que conoce cada paso del personaje, explica cada pensamiento, situación o detalle, interfiriendo la narración al pormenorizar cada suceso de los acontecimientos del relato), en su lugar, propone un personaje, y por consecuencia una historia, que amenazan -y logran de hecho- desprenderse de su creador de un modo anárquico, bajo la figura de la autarquía:

¹¹ “No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento” (“Decálogo del perfecto escritor” en *Teoría de los cuentistas*, op. cit., p. 30).

“El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso.” (p. 108).

Esta autarquía explica Cortázar, es posible mediante la narración en primera persona, puesto que en ésta “narración y acción son ahí una misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa” (p. 108).

La importancia de la forma cerrada del cuento es primordial para que el cuento se desarrolle, su esfericidad condensa la historia, a los personajes al autor y por supuesto al lector.

Ejemplo de esto lo encontramos en su cuento “Continuidad en los parques” donde se presenta ese mundo que nace desde el interior de la esfera, que encierra tanto al autor como a los personajes y a su lector de modo perfecto, sin dar tregua a que ninguno de ellos escape ya que las posibilidades nacen y quedan en el cuento mismo (la fábula del cuento muestra a un hombre que está leyendo una novela que narra como conspiran una mujer y su amante para matar al marido, que resulta ser el hombre que lee la novela).

Como podemos observar tanto la brevedad como la esfericidad del cuento dan acceso a una primera idea que sobre el cuento tiene Cortázar, y nos permiten acercarnos a su técnica narrativa que detallaremos a continuación.

2.3 ELEMENTOS DEL CUENTO

Cortázar menciona, respecto a la creación de cuentos, que no existen leyes a seguir, pero sí en cambio ciertos puntos de vista, ciertas constantes que le otorgan al cuento una estructura. Dicha estructura está constituida fundamentalmente, nos dice Cortázar, por tres elementos fundamentales que son: la intensidad, la tensión y la significación.

Cuando Cortázar se refiere a que el tiempo y el espacio del cuento deben de estar condensados, sometidos a “una fuerte presión espiritual y formal”, sin duda establece implícitamente el valor de un buen cuento puesto que logra una apertura, una revelación. Por el contrario “un cuento es malo cuando se le escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas”¹².

El oficio del escritor consistirá entonces en esa necesidad que obliga al lector a seguir leyendo, aislándolo de todo entorno para posteriormente regresarle a su circunstancia de un nuevo modo y

la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante el estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y más original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su ambiente y en su sentido más primordial.(1993, p. 316)

Es sobre estos elementos que se establecen los conceptos de intensidad y tensión.

La primera consiste en eliminar toda situación que no desemboque directamente en el drama. Cortázar explica esta noción de la siguiente manera:

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige. (1993, p. 316)

Por otro lado la tensión se da “ como una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera.” (1993, p. 316)

¹² Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *op. cit.* , p. 310. En adelante para citar esta obra únicamente colocaré entre paréntesis el año de la publicación de la fuente consultada y el número de página.

A manera de ilustración Cortázar menciona que cuentos como “El tonel del amontillado” de Allan Poe, “donde se prescinde de toda descripción y a la cuarta frase se está ya dentro del drama”, pertenecen a la noción de intensidad, en cambio cuentos como los de Joseph Conrad o de Kafka “donde el autor nos acerca lentamente a lo contado” pertenecen más a la noción de tensión.

En la intensidad “los hechos saltan despojados de toda preparación sobre nosotros y nos atrapan”, mientras que en la tensión “los hechos carecen de importancia, todo está en las fuerzas que los desencadenan” (1993, p. 317)

De cualquier forma tanto la intensidad como la tensión se traducen en una eliminación de digresiones o elementos innecesarios que nulifiquen o interfieran con el efecto que el cuento propone. Por tanto la intensidad de la acción como la tensión interna “ son el producto del oficio de escritor”, sin el cual un cuento no logra captar la atención del lector, y por ende llega a convertirse, desde la perspectiva cortazariana, en un buen cuento.

El siguiente elemento que caracteriza al cuento según Cortázar es la significación. Al respecto el escritor argentino menciona lo siguiente: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta” (1993, p. 310)

Esto se traduce entonces en que el cuento tendrá la misión de rebasarse incluso a sí mismo para lograr trascender, y perdurar en la memoria de todo lector. Cortázar lanza la pregunta de por qué algunos cuentos son inolvidables, a la cual él mismo responde: “Todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de un realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar...la brevedad de su texto.” (1993, p. 313)

La idea de que el cuento sea un instante de realidad que es llevado a un nivel máximo de representación al grado de conseguir una apertura de esa misma realidad resulta ya de por sí significativa, puesto que hace que el cuento transite entre “el plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal...y el resultado es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada” (1993, p. 307)

Respecto a esta síntesis de vida – escritura, el autor argentino hace una interesante analogía entre la fotografía y el cuento y la novela y el cine. Así menciona que:

La novela y el cuento se dejan comparar con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un orden abierto, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación. No se si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional, a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos ...definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión, que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara...el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (1993, p. 309)

Resulta claro que el retrato significativo de la realidad de un cuento funcionará como una suerte de epifanía para el lector, lo cual entonces, plantea la relación existente entre el escritor y el lector.

Esta relación la explica Cortázar de un modo muy particular, partiendo de la idea de un supuesto combate boxístico entre el texto y su lector. Así establece que: “la novela gana por puntos mientras que el cuento lo hace por *knockout*. Es cierto en la medida en que la novela acumula progresivamente sus *efectos* en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases.” (1993, p. 309)

Esta contundente eficacia del cuento nos lleva de regreso a sopesar la importancia de la noción de brevedad, la cual aunada a ese extracto de realidad significativa, que abre dimensiones insospechadas al lector de modo ya sea sorpresivo (intensidad) o acumulativo (tensión), pero que siempre implementará un efecto directo sobre la resistencia del lector, quien quedará sustraído de su entorno para ser *knockeado* por el cuento, para desconectarse con una realidad y traspasar hacia otra, y así, el escritor finalmente logrará su cometido: un cuento bien realizado, o simplemente un buen cuento.

De este modo los elementos del cuento se presentan en unidad, estrechamente relacionados para lograr implementar la técnica cuentística propuesta por Cortázar, técnica que servirá de puente entre el cuento y el lector.

Los aspectos del cuento estudiados hasta este momento servirán de ayuda para establecer el funcionamiento entre el cuento cortazariano y su lector. La compleja relación existente entre estos últimos, generados a partir de un marco inconsciente e irracional, como generador de la obra, será nuestra siguiente tema a desarrollar.

2.4 LO IRRACIONAL COMO EL ORIGEN DEL CUENTO

Hasta ahora he mostrado la manera como Cortázar dispone de ciertos aspectos para dar forma al cuento desde una perspectiva, digamos, fríamente planeada. Sin embargo en “Algunos aspectos del cuento” encontramos el particular proceso del escritor argentino para dar forma y expresión a ciertas experiencias desde un estado de extrañamiento, o de alucinación, como él mismo menciona, que nada tiene que ver con la dedicada previsión con la cual expone la forma de lograr un cuento. Así, menciona el autor lo siguiente:

“En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena” (p. 311).

Esta noción del escritor como “médium” revela, por un lado la cuestión de la técnica narrativa del autor argentino, la cual propone un enlace entre el narrador y lo narrado; y por otro, la manera en la cual proyecta un tema o más claramente como lo exorciza:

Un verso admirable de Pablo Neruda : “ Mis criaturas nacen de un largo rechazo”, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. (p.108)

Cortázar reconoce la labor del escritor no como demiurgo, sino como mediador de realidades, reconoce también a los sueños y obsesiones personales como motivadores de sus cuentos más significativos¹³, de este modo es mediante la escritura del cuento que el autor logra liberarse de aquellas obsesiones y angustias incomprensibles, en una suerte de catarsis a modo de autoterapia:

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones, neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (p. 109)

El cuento entonces, según lo planteado por Cortázar es algo independiente, con vida propia, que no revela la presencia manifiesta del escritor.

Los cuentos “son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados y respiran” (p.114). La estructura cerrada del cuento vendrá entonces forzosamente acompañada de su génesis, la cual tendrá esa mezcla de angustia y maravilla: “...escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una exaltación desesperada; es ahora o nunca,

¹³ Por ejemplo al hablar de “Casa tomada” dice: “el cuento es la escritura exacta de una pesadilla que tuve” (citado por María Luisa Rosenblat en *op. cit.* p. 241).

y el temor de que pueda ser nunca exacerba el ahora, lo vuelve máquina de escribir..., olvido de la circunstancia, abolición de *lo circundante*”(p.112)

De este modo se deduce que el acto de escribir un cuento resulta toda una experiencia vital, llena de sensaciones contradictorias, ambivalentes, de extraños impulsos, que ya hechos cuentos, “ se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca” para así poseerlo como antes poseyó al escritor de esa historia. El combate del que habla Cortázar entre texto y lector es llevado de esta manera, hasta sus últimas consecuencias, rebasando así el mero plano de las obsesiones técnicas transcritas por alguien para convertirlas en revelaciones universales. Así encontramos en Cortázar que el origen del cuento radica en los aspectos irracionales e inconscientes que procurarán al lado de diversos elementos, estos sí conscientes, el tan ansiado efecto artístico para el buen logro del cuento. Será entre estas relaciones y ambivalencias que Cortázar fundamenta su visión del mundo y también entre las cuales impulsó toda su obra fantástica.

De tal modo los elementos irracionales e inconscientes adquirirán importancia no sólo por dar origen al cuento sino porque también vincularán al cuento cortazariano con la veta fantástica y surrealista con la cual queda plenamente identificada la cuentística del escritor argentino, veta que atenderemos antes de pasar al análisis de nuestros cuentos, debido a que complementa la retórica propuesta por Cortázar en la construcción del cuento.

2.5 EL CUENTO FANTÁSTICO DE CORTÁZAR.

En “Algunos aspectos del cuento” Cortázar afirma que:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios de relaciones de causa efecto, de psicologías bien cartografiadas. (p. 303)

Si se pretende acceder al estudio de la cuentística del argentino, la anterior declaración es contundente, puesto que “es a partir de su temática dotada de una fuerte carga fantástica al lado de una orientación iconoclasta frente al lenguaje que logra aportar técnicas narrativas verdaderamente deslumbrantes”¹⁴

Tal es la importancia del aspecto revolucionario ante el lenguaje¹⁵ que presenta el escritor argentino, así como el elemento fantástico, señalado a todas luces por la crítica, en la creación de su obra.

Dada la importancia que representa lo fantástico en la cuentística de Cortázar, preciso resulta establecer cuales son las fuentes de este género y de que manera se desarrollaron para establecer cómo operan éstas en los relatos de nuestro autor.

Así pues, mencionaré que:

La literatura fantástica es un género que surge con los cambios que en el siglo XIX se llevan a cabo a través de las ciencias experimentales. El mundo y sus fenómenos se ven explicados con el nuevo conocimiento a través de leyes y ordenamientos racionales. La lógica de las ciencias demostraba su éxito en la domesticación a que sometía al mundo. Sólo en un mundo así podía surgir la literatura fantástica...nace en el momento en que uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los

¹⁴ Enrique Pupo Walker, “Prólogo” a *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1981, p. 17.

¹⁵ La manera en que este autor está *describiendo* la narrativa es llevada a cabo mediante el uso de estos elementos del lenguaje:
las metáforas e imágenes que, o bien desligan de la realidad o bien anclan en lo real, esto es o de lo ordinario se pasa a lo maravilloso o de lo fantástico se desciende a lo pedestre;
una adjetivación sugestiva que amplía, precisa, o hace más gráfico el sustantivo al que se aplica,
el uso de términos de diferente categoría gramatical en enumeraciones como remache violento de la idea o condensación rápida que vuelve innecesaria la prolija descripción;
el uso de la yuxtaposición y la elipsis como manera de subrayar las dudas, las hesitaciones del espíritu;
el predominio de la construcción nominal y verbal que recorta el estilo, lo vuelve fragmentado;
las repeticiones que parecen liberar estados obsesivos del ser;
las repeticiones súbitas que dejan la frase en suspenso;
las enumeraciones que abren significaciones ya sea por las asociaciones, identidades o disparidades;
las onomatopeyas con las que subraya el tono conversacional;
los paréntesis que cuestionan lo acabado de decir o lo amplían o lo reducen o lo destruyen;
el uso de diversos niveles de lenguaje: el conversacional, el culto, los argentinismos, las palabras en otras lenguas. (Angela B. Dellepiane, “Julio Cortázar” en *Narrativa y crítica de nuestra América*, comp. y ed. Joaquín Roy, Castalia, Madrid, 1978, pp. 227-228).

milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisible, espantoso.¹⁶

Las ciencias con sus explicaciones de orden racional y lógico establecen la relación entre lo natural y lo sobrenatural, es por ello entonces que la literatura fantástica parte de lo inexplicable, de lo prodigioso. Tzvetan Todorov menciona que “ En un mundo que es muy nuestro, éste que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes de este mundo familiar”¹⁷.

Es por esta razón que la literatura fantástica se convierte en una manera de asomarse a lo inexplicable, al lado misterioso, irracional.

Adolfo Bioy Casares haciendo un recuento de esta literatura advierte lo siguiente:

“Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero..(...) Atendiéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés.”¹⁸

Durante el siglo XIX, según Roger Caillois, se generan obras maestras del género fantástico: desde Hoffman, Balzac, Hawthorne, Allan Poe, etc. se engrandece esta literatura.

Al paso del tiempo esta literatura se va transformando. José Henríquez nos dice que:

Paralelamente, desde Horacio Quiroga, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, ya en el siglo XX, se desarrollan con fuerza una serie de corrientes de literatura fantástica. Sus primeras fuentes de temas y recursos las encuentran en la invención del cuento corto, y en las teorías de Edgar Allan Poe, en los relatos fantásticos anglosajones y franceses a partir de la literatura gótica y las historias de fantasmas, y también, la

¹⁶ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 12.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981, p. 24.

¹⁸ Adolfo Bioy Casares, prólogo y comp. junto con J.L.Borges y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Hermes, 1990, p. 5.

hallan en las propias tradiciones populares, en las leyendas y mitologías y en cuentos de transmisión oral tanto autóctonos como importados¹⁹

Ahora bien, específicamente encontramos que
“..en la literatura argentina la corriente fantástica transitó en los cuentos de Eduardo L. Homberg, en el relato de Eduardo Wilde, en Leopoldo Lugones con *Las fuerzas extrañas*, Macedonio Fernández con sus *Papeles de Recienvenido* y *Museo de la novela eterna*, hasta que llegó Borges y finalmente Cortázar.”²⁰

Como podemos ver el camino de la literatura fantástica es largo, pese a esto, podemos encontrar rasgos comunes que la pueden identificar. Dentro de esos rasgos tenemos que lo fantástico “constituye la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”²¹.

La vacilación será entonces la esencia de lo fantástico, es decir la aparición de lo inexplicable, de lo inadmisible, del misterio en la vida real. A diferencia de lo extraño que puede explicarse perfectamente por las leyes de la razón y lo maravilloso que se caracteriza por la existencia de hechos sobrenaturales que no se cuestionan como insólitos o inexplicables, el discurso fantástico parte de una situación perfectamente natural para alcanzar lo sobrenatural.²²

El mismo Julio Cortázar se reconoce dentro de estos parámetros definiendo su postura ante lo fantástico cuando menciona que:

...lo fantástico, no se presenta de una manera tradicional, es decir con avisos y premoniciones, guiones adecuados y ambientes apropiados como en la literatura gótica o en los modernos relatos fantásticos de baja calidad. Repito que la irrupción de lo otro se produce en mi caso de una forma marcadamente trivial y prosaica. Consiste por encima de todo en la experiencia de que las cosas o los hechos o los

¹⁹ José Henríquez, “Introducción” en *Relatos fantásticos latinoamericanos*, Madrid, Popular, 1987, p. 5.

²⁰ Angela Dellepiane, “Julio Cortázar” en *Narrativa y crítica de nuestra América*. Comp. y ed. Joaquín Roy, Madrid, Castalia, 1978, p. 225.

²¹ Todorov, *op. cit.*, p. 27.

²² *Ibid.*, pp. 40-41 y 180.

seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad racional.²³

Como podemos observar lo fantástico emerge de una nueva percepción del mundo, la cual modificará la organización del relato, su funcionamiento.

Del mismo modo en que “Cortázar parte de las situaciones cotidianas, de los esquemas básicos que configuran tanto a una familia real como a la casualidad fantástica”²⁴, el género fantástico parte también desde el marco de una superficie realista. En los cuentos de Cortázar encontramos que el mundo que presenta no diverge de uno de tipo realista: lo cotidiano, lo rutinario. Pero es en esa realidad que irrumpe lo fantástico. En los cuentos de *Bestiario*, por ejemplo, el evento fantástico se encuentra desde el principio: un tigre que deambula libremente en una casa, ruidos que hacen abandonar a un par de hermanos su casa, etc. Los eventos fantásticos que aparecen en sus cuentos no pretenden atemorizar al lector sino proponerle una metáfora, la cual a su vez expone la posibilidad de encontrar diversas interpretaciones que trascienden y rebasan las explicaciones desarrolladas por la razón, por la ciencia, logrando desafiarla mediante la exposición de lo irracional frente a lo racional, proponiendo posibilidades múltiples a las aceptadas de manera coherente.

La posibilidad de otras realidades es reconocida y revelada (en esa facultad de médium que puede ejercer el escritor) por el escritor argentino cuando apunta que:

Lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa... sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo...²⁵

²³ Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” en *Julio Cortázar, Obra Crítica*, ed, Saúl Yurkevich, Buenos Aires, Alfaguara, 1982, p. 98.

²⁴ Susana Jakfalvi, “Introducción” en *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 16ª edición, 2003, p. 28.

²⁵ Julio Cortázar, “ El estado actual de la literatura en Hispanoamérica”, en *op. cit.*, p. 105.

Cortázar incluye a través de lo subjetivo la transformación de la realidad, desintegrando las falsas unidades históricamente sacralizadas. Su propuesta revolucionaria encuentra cauce en lo fantástico que funciona como detonador de suprarealidades:

La diversidad de lo fantástico es inagotable.... Dentro del personaje (fantástico) se construye lo que podríamos llamar una constelación instantánea, una constelación cuyos elementos aislados no tienen aparentemente nada que ver unos con otros...el personaje se ve arrastrado por fuerzas que se manifiestan en ese instante sin razón aparente o explicación lógica...²⁶

Esta ambigüedad en los esquemas de lo cotidiano, esta transformación de la realidad que opera con una dinámica basada en la indeterminación y que apuesta por un mundo más allá de los conceptos gobernados por el intelecto, propone una visión diferente, una revelación de universos, de realidades, que se tornan frente a nosotros para recordarnos la riqueza existente en una visión múltiple, la cual es llevada hasta sus últimas consecuencias por Cortázar en sus cuentos fantásticos.

La relevancia de lo fantástico en la literatura cortazariana resulta primordial para comprender la obra del escritor argentino, puesto que

... uno de los rasgos definitorios de la obra de Cortázar es el cruce de géneros, el cuestionamiento de toda frontera, y el cultivo eficaz de una única expresión literaria ... adentrarse en el mundo de Cortázar, es deambular por múltiples estratos de realidades exorcizando las categorías de lo conocido, es, así mismo retornar a un mundo que se sabe merecedor de un mejor legado²⁷

De ahí la importancia del elemento fantástico en la cuentística de Cortázar.

²⁶ *Ibid.*, p. 97

²⁷ Saúl Yurkevich, "Julio Cortázar ante la literatura y la historia" en *op. cit.*, p. 9.

CAPITULO II

2 ANÁLISIS DE TRES CUENTOS DE CORTÁZAR

El estudio de los siguientes cuentos tiene como objeto ilustrar sobre algunos de los aspectos que caracterizan la cuentística del argentino, tomando como punto de partida su eficaz estructura, con la que desarrolla una suerte de modelo para la creación de sus historias - con la consecuencia de que su propuesta se torna también en modelo a seguir puesto que refleja también generalidades en cuanto a la noción del género cuento-¹, a través de las cuales consigue dar cohesión a aspectos aparentemente irreconciliables (planos antagónicos como lo realidad y lo ficticio, lo racional y el absurdo, lo fantástico y el realismo son tópicos bien conocidos en la obra de Cortázar) definiendo así un peculiar tipo de cuento que aporta, gracias a sus características, una forma diferente de estructurar el cuento moderno de mediados del siglo anterior aportando las nuevas bases para el desarrollo de este género en la actualidad. Esta razón vuelve indispensable la comprensión de la particular estructura que propone el escritor argentino, pues esta nos permite entender la literatura del siglo anterior y por supuesto su evolución hasta nuestros días y por tanto su vigencia.

2.1 OMNIBUS

Bestiario, el primer libro de cuentos de Cortázar, presenta algunas características que aparecerán a lo largo de su obra. Temas como lo fantástico, lo simbólico o el humor, se perfilan como elementos sobre los cuales el escritor argentino desarrollará algunas de las

¹ Julio Cortázar se ha referido en algunos de sus ensayos a los diversos elementos que componen al cuento, tales como la definición, su composición, su extensión, etc. Así en "Algunos aspectos del cuento" menciona que "Puesto que voy a ocuparme de algunos aspectos del cuento como género literario, y es posible que algunas de mis ideas sorprendan o choquen a quienes las escuchen me parece de una elemental honradez definir el tipo de narración que me interesa, señalando mi especial manera de entender el mundo... (...) Por eso...las ideas que siguen ..(están en función)...de mi propia manera de entender el mundo...En último extremo podrá decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico. Y sin embargo... Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.

claves de su narrativa. Por esta razón me parece útil detenernos en uno de sus primeros cuentos, “Ómnibus”, para examinar como partir de una estructura circular y una noción de ambigüedad, que da cabida al concepto de lo fantástico, despliega su personal concepción acerca de la escritura de un buen cuento. Ciertamente es que el cuento que he elegido para su análisis, si bien no presenta las complejidades que distinguen la escritura del argentino y que se consolidan con el paso del tiempo en sus siguientes libros, sí presenta algunas nociones elementales que el cuento cortazariano propone (la ambigüedad, la bifurcación, la simultaneidad, lo fantástico) y que resultan de suma importancia para el estudioso de la literatura de este autor y del cuento breve en especial, puesto que nos brinda un primer acercamiento hacia la contundente propuesta que logra llevar a cabo el escritor de *Rayuela*. El propósito del siguiente análisis entonces, se centrará en su perspectiva fantástica - sin descuidar por supuesto su organización y las diversas combinaciones que componen su punto de vista acerca del mundo-, ya que ésta contribuye en gran medida a la construcción del relato puesto que los demás elementos girarán en torno a este eje.

Tomando en cuenta lo anterior comenzaré mencionando que en el cuento “Ómnibus”, Cortázar se apega a una narración en tercera persona, estrictamente ordenada sobre una línea cronológica nítida, que es precisamente uno de los factores que concurrirán a obtener el efecto final. Ya desde el título se sugiere la idea de un viaje a hacia otro lugar, un cambio de posición, que se ejercerá a través del vehículo destinado a transportar a la gente de un espacio a otro. Es por ello que el título resulta clave para enfocar la atención en esta máquina (el ómnibus), pues como se verá más adelante, funcionará a modo de escenario móvil donde se desarrollará un inquietante mundo ajeno a los protagonistas que quedarán, como el lector, azorados - y aquí el efecto- ante la realidad que se les impone.

El cuento describe el inquietante viaje que Clara, realiza a bordo de un ómnibus el día de su descanso para así poder llegar a su cita. El cuento nos muestra cómo los pasajeros, el guarda y el chofer asumen una actitud agresiva frente a Clara y el pasajero “del boleto de quince”. Al lado de esta actitud hostil y de claro enfrentamiento de los otros pasajeros, se observa también la resistencia y la obstinación mostrada por Clara y su compañero a no acceder a bajar del ómnibus sino hasta el destino final.

Partamos desde que Clara sale de su trabajo, una de tantas casas en Villa del parque, y camina hasta la esquina para abordar el ómnibus. Hasta ese momento no ocurre nada que amerite una extrañeza por parte del lector; el cuento va narrándose sin disturbios, apegándose a un completo orden de realidad. Se dejan ver entonces un rasgo interesante:

Primero aparece Don Luis, el relojero, quien nos sugiere un cambio de tiempo (a partir de que la protagonista abordo el ómnibus), tal vez un salto a otro espacio, puesto que después de la aparición de este personaje el escenario cambia: Clara se encuentra sola (cuestión que se remarcará a lo largo del texto, pues de esta solitaria circunstancia existe la comparación entre ella y los otros) en esa calle vacía escuchando el bufido insatisfecho del abrir de puertas del 168. Esto significará que de la calma se sucede el acoso, la intimidación sobre Clara, la perturbación de su paz, de un modo tan singular como inquietante.

Desde éste momento, la línea argumental, aunque parezca continua, se rompe. Se bifurca para dar paso a otra realidad. A partir de esta otra realidad, que comienza cuando Clara ha subido al ómnibus, observamos que la protagonista al pedir boletos para un destino diferente al de los demás, es observada por el guarda insistentemente, como extrañado de algo, acción que coloca a los personajes en extremos distintos y al mismo tiempo en una provocación que permanecerá a lo largo del trayecto. Inmediatamente se ubica Clara en el

fondo del ómnibus, en un asiento vacío que curiosamente corresponde al de la puerta de emergencia, puerta que aún en las circunstancias más críticas jamás usa.

Los datos que se exponen en la narración presentan un espacio donde la realidad, ya sea la de Clara o la de los personajes que abordan el ómnibus, es alterada por un suceso ajeno a ella, lo que produce el origen de una serie de eventos que infieren diversas posibilidades y por ende, diversas interpretaciones, dando lugar así a una ambigüedad que permanecerá a lo largo del cuento para corroborar la existencia de otras realidades.

Si tomamos en cuenta que “ Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana ”² entonces encontramos, por un lado, una realidad monótona, rutinaria, tranquila, bajo el ómnibus, y por otro, la realidad que amenaza, que inquieta dentro del ómnibus (el cual representará una entorno en constante movimiento, una metáfora de la inestabilidad de la realidad).

Se presentan dentro de este vehículo el acecho y el remedio –escapar-, sin embargo, este último se extiende a manera de tensión literaria, llevándose a cabo sólo hasta el final del cuento, cuando la protagonista “regresa” a la realidad del comienzo.

En el ómnibus Clara se da cuenta de que es observada por la señora del ramo de claveles, por el viejo del ramo de margaritas, y por los ojos de todos los pasajeros que, coincidentemente, llevan ramos. Cree que tal vez se debe a alguna circunstancia trivial (maquillaje corrido, tizne en la nariz), “una razón de risa con desenlace amable”. Sin embargo, esto no tiene lugar, por el contrario las miradas de los demás pasajeros continúan importunándola. Resulta tan inquietante y raro este acontecimiento que incluso surge en

² Tzvetan Todorov, *op. cit.* p. 161.

forma de prosopopeya, así el narrador menciona "...y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando"³.

Se presenta entonces una interferencia en la vida cotidiana de Clara, existe una oposición representada por esta situación y es entonces donde lo fantástico aparece: "Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos."⁽⁵⁴⁾

La oposición que se presenta en la vida cotidiana de Clara se va exhibiendo de manera pausada, lenta, en la que el desarrollo de la historia se vuelve inquietante, manteniendo así la premisa donde "lo fantástico sirve a la narración, manteniendo el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga."⁴

Esta intriga implica una vacilación frente a lo cotidiano.

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos citados...La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico.⁵

Es de este manera que el narrador se vale de este recurso para presentarnos un rompimiento en el usual mundo de Clara.

Luis Harss menciona: "Cortázar parece derrumbar barreras para dar acceso a un orden de la realidad que está del otro lado de la experiencia cotidiana. No es ni un puro juego verbal ni una simple metáfora sino una ruptura."⁶

³ Julio Cortázar, *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 53. En adelante únicamente colocaré el número de página para citar esta obra.

⁴ Todorov, *op. cit.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ Luis Harss, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" en *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966, p. 270.

Esta ruptura de lo cotidiano nos presenta un plano en donde la realidad y lo irreal sostienen un enfrentamiento: los personajes adquieren las características de una realidad absoluta en donde combaten entre sí. Por un lado se muestra a los pasajeros impertinentes, marchitos como sus ramos, inexpresivos, cadavéricos, y sobre todo amenazantes. Del lado opuesto Clara y el pasajero “del boleto de quince”, personajes que no llevan flores, que sufren el acoso, que no pertenecen al “ mundo floril ”de los demás, y sobre todo, que llevan un destino diferente al de los otros:

Tanta gente...Y de golpe se bajan todos / Llevaban flores a la Chacarita. Los sábados va mucha gente a los cementerios/ Sí pero.../ Un poco raro era, sí.¿Usted se fijó...? / Yo voy a Retiro/ Yo también. (p. 59)

El enfrentamiento inusual entre estos dos mundos produce, como había mencionado, “un efecto particular sobre el lector - miedo, horror o simplemente curiosidad- que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar”⁷:

Vieron (Clara y su compañero) cómo el conductor abandonaba su asiento y venía por el pasillo hacia ellos... Clara notó que los dos miraban al muchacho y que éste se ponía rígido, como reuniendo fuerzas..(...) -Nunca me pasó una cosa así-, dijo, como hablándose. Clara quería llorar.(59-60)

Es en esta nueva realidad donde ya se ha dejado entrever la necesidad de una fraternidad, una alianza frente a la hostilidad: “una oscura fraternidad sin razones crecía en Clara. Decirle: (al pasajero que también molestaban) usted y yo sacamos boletos de quince, como si eso los acercara”. (p. 56). Más adelante, efectivamente, ambos se acercan para alejarse del mutismo de los demás y se comunican mediante el lenguaje, que se convierte en el medio de romper su aislamiento, su cárcel invisible. Es este lenguaje el que permite a Clara y a su compañero resistir frente a los otros. Nos encontramos ante dos individuos que son

⁷ Todorov, *op. cit.*, p. 76.

distintos ante una colectividad a la que no pertenecen y que los devora con su silencio. Ciertamente anhelan llevar “algo” que los paralelice con los demás o más bien “algo que sirva de neutralidad” para no ser acosados: “Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa / A mí a veces me gusta llevar un jazmín del país en la solapa.” (60)

Sin embargo no poseen nada que les ayude. Solos, frente a los demás, resisten a pesar de las circunstancias; no participan en esa “colectividad floril”(en ese mundo-mortuorio representado por esa especie de féretro rodante)⁸, pero tampoco bajan del ómnibus - impaciente devorador de lo inerte, de lo estático -, ni siquiera cuando tienen la oportunidad de hacerlo con los demás al bajar del panteón, ante la insistencia casi imperativa del guarda que ofrece una y otra vez el descenso. Si “ lo fantástico explora el espacio de lo interior, tiene que ver mucho con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de la salvación”⁹, entonces este pasaje del cuento cumple con esa disposición. La permanencia de Clara y su compañero de viaje sobre el ómnibus, los hace cuestionarse sobre su realidad, refuerza su identidad, los hace transgredir todo ese orden sobre el que viajaban, enfrentar sus miedos, teniendo siempre la salida a la mano, en la puerta, a unos pasos. Sin embargo ellos no bajan sino hasta llegar a Retiro, su destino, que aparece no como accidente sino como meta. Juntos, con esfuerzo, escapan del encierro, pero lo hacen sólo hasta que llegan a donde desean.

Observamos en la parte final del cuento, que los personajes bajan apresuradamente, escapando del cadavérico chofer- que gradualmente los acechaba esperando una oportunidad-, y del ómnibus con un salto hacia la plaza. Este salto, metáfora de espacio y

⁸ “Entre las improvisaciones y los crucigramas (de algunos de los cuentos de Cortázar) aparece a veces algo así como una ecuación de lo invisible, una cifra de otra realidad. “Ómnibus”, por ejemplo, uno de los más sutiles y especulativos... se ha prestado a las interpretaciones más diversas; se lo ha visto como una parábola sobre la muerte, y también alguna vez como una alegoría política; y Cortázar no niega que pueda ser las dos cosas y otras también...” (Harss, *op. cit.*, p. 270).

⁹ Todorov, *op. cit.*, p. 32.

tiempo, los traslada nuevamente a otro sitio, placentero y tranquilo como en el principio de la historia, a una vuelta a otra realidad lejana a la angustia, a la amenaza, al mundo del ómnibus. De nueva cuenta nos encontramos en un ambiente similar al del principio en el que Clara se encuentra sin tensión alguna. Esto representa un concepto de circularidad en la historia de este relato, escrito de forma que permite regresar al estado de donde se partió, señalando de esta forma los extremos por donde transcurre la historia del cuento.

En la parte final del cuento observamos un final abierto, donde Clara y su compañero rompen su diálogo, no se dicen nada, ni siquiera se tocan y caminan hasta donde está el florista para comprar “dos ramos de pensamientos” que cada uno llevará.¹⁰ Esta síntesis surrealista de flores – pensamientos revela la combinación de las estructuras de los planos de realidades diferentes, en donde, como en el surrealismo, hay que entretrejer las asociaciones aparentemente más dispares para desentrañar su significado, que puede tener por supuesto, diversas interpretaciones. Este proceso combinatorio, donde la simultaneidad juega un papel determinante, es el que propone en este cuento Cortázar, quien partiendo de una estructura que combina satisfactoriamente su noción de esfericidad, tensión y ambigüedad, traducida en lo fantástico, desarrolla en esta historia nociones que afianzara a lo largo de su cuentística. Por esta razón resulta importante los recursos de los que se vale Cortázar para la construcción de este cuento, puesto que nos ofrece un primer acercamiento a su cuentística, la cual adquirirá una mayor complejidad en los siguientes cuentos que se analizarán.

¹⁰ “ Cortázar nos está ofreciendo un mundo –mezcla de realidad y fantasía- que no puede ser comprendido por métodos usuales. Por esto recurre al chiste, al juego, al absurdo. Las frustraciones de la existencia cotidiana encuentran así relieve por medio del humorismo.” (Dellepiane, *op. cit.*, p. 236).

2.2 LA NOCHE BOCA ARRIBA

Del libro *Final del juego*, se desprende el cuento “La noche boca arriba”, narración breve que inquieta por las transmigraciones que se desarrollan en un ser, en una época y en un espacio. Este relato se desarrolla a través de un doble escenario, o más exactamente, a partir de un desdoblamiento de la historia misma, la cual, resalta el proceso de oposición que afecta o refleja la estructura y el estilo del cuento. El análisis de este relato pondrá especial cuidado a la dualidad que presenta el autor, considerando que dicha dualidad otorga a la narración conceptos clave para la obtención y justificación del efecto. De esta manera, atendiendo la cimentación del relato, resultará claro advertir en éste la retórica propuesta por Cortázar en favor de la construcción de un cuento efectivo.

El cuento describe el proceso a través del cual un hombre al sufrir un accidente a bordo de su motocicleta, trasgrede su tiempo y su espacio para descubrir que la que él pensaba era su vida, en realidad no era sino un sueño. Así, al más puro estilo Calderoniano, el narrador cuestiona la realidad, enfrentándola a una supuesta irrealidad cuya base descansa en los sueños. La reivindicación de “otras realidades” o su simultaneidad con una sola realidad esbozan un relato binario, donde el personaje principal es escindido con el fin de mostrarnos un cambio radical al final de la historia: el sueño es la realidad y viceversa.¹¹

El paso del personaje por estas dos líneas de vida encontrará su síntesis en su postrimería, en el umbral de la muerte, cuando va a ser sacrificado. La interpretación del cuento, entonces, puede ser diversa, es por ello que en este análisis no pretendo señalar una

¹¹ “ La conversión de la realidad en mentira o fantasía o viceversa es uno de los trucos predilectos de Cortázar: “Continuidad en los parques”, “El río”, y “La noche boca arriba” son ejemplos de ello.” (Enrique Anderson Imbert. *El cuento hispanoamericano*, México, F.C.E., 1982,p. 591).

explicación única, sino más bien señalar el proceso estructural que sigue el autor para la construcción de este relato.

Mencionado lo anterior, me remitiré al título del cuento. Dicho título nos muestra una noción de inversión, de oposición: ¿Cómo puede explicarse una noche boca arriba?. Es evidente que esta noche posee cierta “frontalidad”, cierto enfrentamiento -quizá con el día al ser la noche ausencia de luz, la cual, da forma y configura espacios-, enfrentamiento que quedará reafirmado con el epígrafe(“ Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida ”) . De esta manera el narrador nos presenta la noción clave sobre la cual desarrollará su historia: se entiende que existe una oposición, pero no de cualquier clase, sino una que contiene un carácter sagrado, que trata del sacrificio humano y los rituales antiguos de la cultura azteca, y que desarrolla un enfrentamiento, una guerra que procura persecución, sacrificios y por supuesto una lucha entre comunidades. Esta lucha será la que desarrollará el personaje respecto a su entorno, e incluso, ante sí mismo. Como se puede observar tanto el título como el epígrafe dan señales al lector que le desconciertan, pero también que le sintetizan - si es válido resumir así, de modo tan simple- el tema de la historia. Ciertamente es que “las pistas ” otorgadas en el encabezado de la historia y su inscripción inmediata no son una novedad, sin embargo, funcionan a manera de cohesión entre la historia y el lector, para que este último quede en una primera instancia involucrado con el relato al cuestionar o al intentar descifrar esa primera clave ofrecida por el narrador. De tal modo se establece así el primer elemento en la estructura del cuento.

Posteriormente se nos presenta al personaje principal, un hombre que va saliendo de prisa de un hotel, un protagonista sin nombre, lo cual parece indicar la indeterminación de este personaje, resaltando así su inestabilidad al llevar, literalmente, un vaivén en su desarrollo y por ende en su destino. Este primer acercamiento con el personaje y su historia nos expone

diversos datos. En primer lugar hallamos un personaje que sale de un hotel, lo que nos lleva hacia una noción de inestabilidad de espacio, es decir, el personaje o no posee un hogar o es un viajero lo que lo convierte en una suerte de nomada que busca su supervivencia en el desplazamiento. Esta metáfora del hombre sin un hogar nos adelanta la variabilidad del espacio al que se enfrentará dicho personaje. Y ya que se menciona la noción de movilidad, encontramos también en la introducción de la historia un tiempo que cambia para relajar al personaje y darle tranquilidad. Esto resulta importante ya que el personaje en principio, sale de un espacio (el hotel) preocupado por el tiempo, pues piensa que “debía ser tarde” y por tanto se apresura a salir a la calle. La preocupación del personaje en ese momento es *salir* rápidamente de donde se encuentra para llegar a algún sitio, pues – piensa- se le ha hecho tarde. Sin embargo- y aquí se deja ver una primera permuta- se sugiere un cambio de tiempo (al igual que en el cuento *Ómnibus*) cuando, a bordo de su motocicleta al pasar por la joyería de la esquina descubre la hora, acción que le permite despreocuparse puesto que se encuentra “sobrado de tiempo” para llegar a donde iba. Este señalamiento no resulta en medida alguna fortuito, ya que, será a través de constantes cambios temporales sustentados en los extremos de la alteración y el relajamiento como se desarrollará la historia. Estos elementos se encuentran contenidos dentro del primer párrafo, por lo cual al concluir éste, el narrador ya nos ha ofrecido la característica del personaje – eliminando así digresiones, omitiendo detalles de su vida o su profesión, o haciendo un recargamiento en la atmósfera-, la cual está basada en su movilidad. El párrafo termina dándonos un dato al parecer intrascendente pero que al final se vuelve esférico; un hombre a bordo de su motocicleta, concepto de modernidad que contrastará al final de su historia con el concepto primitivo del sacrificio:

“ vió la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él ...(...)el sueño había sido el otro un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa...(...) con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas”¹²

El siguiente párrafo - este pasaje, como recién acabamos de leer, se refuerza al final del cuento para mostrarnos nuevamente la dualidad de la historia y su circularidad- describe el paisaje de una ciudad: sus ministerios, comercios y avenidas, para después dar paso a un trayecto agradable, tranquilo, de calles largas hasta donde llegan los jardines. Es un comienzo de día, una mañana afable que permite un relajamiento del personaje que resulta totalmente involuntario. Este relajamiento del cual no es consciente el personaje, conduce a un giro del relato, de la quietud se pasa al desasosiego: un accidente cambia el destino del protagonista, el choque contra una mujer transeúnte le lleva a perder la visión, a dormirse de golpe, a entrar en un sueño que le llevará hacia otra espacio proporcionándole una nueva visión de su realidad. En este momento hay que considerar que el narrador ya nos ha presentado el conflicto y el eje de la historia en tan sólo dos párrafos, se ha valido de una economía de medios para presentarnos su historia, logrando que el lector quede atrapado por el cuento desde el principio de la historia. De breve y ágil modo el narrador nos conduce hasta el accidente sufrido por el protagonista, desde donde partirán las bifurcaciones de la historia. Este accidente podría quedar entendido como producto del azar, sin embargo, esto queda descartado al considerar la noción de la figura, que consiste, según el propio Cortázar en

...el sentimiento de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando

¹² Julio Cortázar, “La noche boca arriba” en *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Editorial Bruguera, colección club, 1980, p. 50. En adelante únicamente señalaré entre paréntesis el número de páginas para citar esta obra.

parte de una estructura que continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y se interrelacionan al margen de toda explicación humana.(...) Nosotros vemos a la Osa Mayor, pero las estrellas que la forman no saben que son la Osa Mayor. Quizá también nosotros somos Osas Mayores y Menores y no lo sabemos porque estamos refugiados en nuestras individualidades.¹³

El accidente surge a partir de un relajamiento involuntario, el cual se traduce entonces, en que el personaje no ejerce control sobre sí, por lo tanto, es necesario develar cómo se produce este proceso. La respuesta la hallamos nuevamente en las figuras: “Las figuras suponen una superestructura que es una superrealidad; algo que supera la realidad y se aleja de ella pero a su través.”¹⁴

Bajo esta superrealidad se encontrará supeditado el personaje. La superrealidad se abrirá paso a partir del accidente, pues este sugiere la inmersión a un mundo de ensueño (“ ... con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe.” p. 43) que se reafirmará constantemente a lo largo de la historia en una oscilación entre realidad y sueño. A partir de este momento queda sugerida la existencia de dos líneas de vida y la trasposición de realidades. En un primer momento – el accidente- el personaje ha quedado sumergido en la oscuridad, en un hueco que le ha hecho, como se explica páginas adelante, “recorrer distancias inmensas”(p. 45) . En el momento posterior del choque lo que se menciona corrobora “el viaje” del personaje: “Volvió bruscamente del desmayo” (p. 50). Tenemos entonces una vuelta a la realidad de ese desvanecimiento que explica, no sólo que el motociclista recupera el sentido, sino que también regresa de otro estado profundo y desconocido.

¹³ Luis Harss, *op. cit.*, p. 278

¹⁴ Dellepiane. *op. cit.*, p. 232

En este regreso el personaje es levantado por cuatro hombres, dato que nos proporciona un par de cuestiones: la primera es que esta escena se vuelve circular, debido a que cuando este hombre es llevado, en la parte final de la historia, al sacrificio, son también, curiosamente, cuatro acólitos los que le llevan a su destino; y segunda, que la frase “Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él...” (p.43) muestra ambigüedad en su descripción, sugiriendo un plano onírico, el cual, reforzará su sentido de irrealidad frente a la noción de realidad que será develada, mediante una inversión al cierre de la historia.

Dado que la estructura binaria del cuento se da conforme a las oposiciones, aparece entonces el tema del *doppelgänger*, eje sobre el que se desarrolla el relato y donde las figuras antes mencionadas adquieren gran relevancia puesto que

“las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trata de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible...(…) El tema del doble con sus infinitas variaciones, es una constante en la obra de Cortázar.”¹⁵

Respecto al tema del doble Angela Dellepiane menciona que:

“El doble permite al personaje estar dentro y fuera de sí, sentirse otro, fundirse en otro...Es decir, que el doble es usado por Cortázar como puente (o pasaje, palabras clave en este autor) entre esos seres distantes y diversos que forman parte de una misma figura”¹⁶

Como puede notarse el doble resulta imprescindible para la construcción de la historia, además, procura un puente con respecto al lector, ya que le proporciona a éste datos para la comprensión de su historia, puesto que a partir de estas claves –en este caso el

¹⁵ Harris, *Ibid.*, p. 292.

¹⁶ Dellepiane, *loc. cit.*, p 233.

desdoblamiento, la oposición- el lector interpreta, se vuelve receptivo, participando de este modo en la interpretación de la historia.

El desdoblamiento surge, como mencione antes, a partir del accidente. Posterior a este existen pausas claras que indican el cambio de realidades, que se presentan como historias diferentes que se oponen, de ahí que exista una clara división entre el pasado y el presente, enfrentándose así tiempo y espacio. En este proceso la ambigüedad cuestiona el esclarecimiento de la noción de realidad: “ Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un estado de *shock* terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba” (p.43). Se observa al personaje lúcido pero al mismo tiempo *shockeado*, lo que significa entonces que hay una convivencia de estados distintos. El sino del personaje queda establecido en esa frase.

El protagonista asume el suceso como resultado de la mala suerte y con un desenlace que el tiempo resarcirá, minimizando así el episodio, sin embargo, el ingreso al hospital confirma la superrealidad a la que el personaje se encuentra sometido. En este momento es de notar que el personaje cierra los ojos deseando “estar dormido o cloroformado”, evidenciando así su deseo por encontrarse fuera de ese sitio, de esa circunstancia que le resulta sumamente incómoda. Es esta la primera ocasión en que se presenta al protagonista con el deseo de escapar o salir por medio de la vía etérea que proporciona el sueño.

Ya en el interior del hospital la descripción se torna nuevamente confusa, incompleta, indeterminada:

“*Alguien* de blanco, alto y delgado se le acercó....Manos de mujer le acomodaban la cabeza...*el hombre* de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, *con algo* que le *brillaba* en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a *alguien* parado atrás” (p. 44)

Ese *alguien* resulta ser, si seguimos con la noción del doble¹⁷, el sacrificador que se acerca al protagonista, que se encuentra ya en otro espacio y convertido en enemigo cautivo, en el templo, en los instantes previos a su sacrificio con una piedra roja que *brillaba* de sangre.

La imprecisa descripción proporcionada durante el hospital contrasta con la precisión con la que se narra el episodio del sueño, donde la atmósfera resulta tan natural que el propio personaje, ya en la aceptación de que se encuentra soñando, se sorprende por la naturalidad con la que se desarrolla el episodio. Como dato curioso se menciona la posibilidad que tiene el personaje de oler, ya que él “nunca soñaba olores”... a menos, claro está, que no se tratase de un sueño, sino de la realidad.

Desde este momento se establece el contraste entre el hospital y la selva. El primero entendido como la modernidad, el presente, y por tanto, espacio donde se desarrolla la realidad que salvaguarda y procura tranquilidad, asumida como el lugar cotidiano del personaje. El segundo espacio representa lo irreal, lo onírico. El sitio donde habita el tiempo pasado, lo primitivo y lo sagrado, el desasosiego, lo inconcebible, la ficción.

Entre estos planos se debate el protagonista, siguiendo las diversas transiciones que de modo pausado y metafórico nos indica la narración: “...saltó desesperado hacia delante” (p. 45), como si fuese un salto temporal que le permite regresar al hospital, “ Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra de la sala le pareció deliciosa ” (p. 47), la vuelta le proporciona seguridad, “ El olor a humedad le obligó a comprender ”(p. 48), se revela en el

¹⁷ Respecto al desdoblamiento de los personajes Cortázar menciona lo siguiente: “Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se interfirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superración de las figuras formadas por constelaciones de personajes”. Es por esta razón que el desdoblamiento forma parte no sólo del protagonista sino también de los demás personajes (Julio Cortázar en Harss, *op. cit.*, p. 288).

personaje su verdadera situación espacial y temporal que se reafirma con el “...ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto” (p. 50)

Notamos en la narración como poco a poco se diluyen las realidades hasta que se encuentran y se trasponen, cruzándose para dar paso a un esclarecimiento, a una síntesis. Es mediante la tensión que el narrador nos acerca poco a poco, atrapándonos con su atmósfera, apoyado por pausas creadas por el enfrentamiento de conceptos. Lentamente la realidad pasa al plano de la ficción por un proceso de profundización dada por las oposiciones. Ese accidente en la tranquilidad, esa aceptación de otro espacio conlleva a la transición: ya no se puede considerar al sueño como irreal, ya que no logra escapar de esa situación que resulta ser más real, no puede soñar con el hospital y regresar así a la “tranquilidad de ese mundo”. El personaje cuestiona ese mundo moderno, lo pone en crisis. Su “nueva realidad” se reafirma con el final “... aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso era el otro, absurdo como todos los sueños...” (p. 50). De este modo la pesadilla va tornándose cada vez más real,¹⁸ más compacta, así, de modo angustioso se va extendiendo la noción de intensidad. Las dos realidades luchan entre sí hasta que finalmente el personaje es atrapado para llevarle a la muerte, momento de reunión en donde el personaje consigue la unidad. La noción de oposición es la que sustenta, como ya he mencionado la estructura del cuento. Así, el protagonista se encuentra siempre frente a su destino: frente a la transeúnte, frente al doctor, frente al sacrificador y a los cazadores, de frente, boca arriba, en lucha permanente por escapar incluso de sí mismo.

¹⁸ Recordemos que el origen de algunos de los cuentos de Cortázar nacen, según el propio autor, como producto de sus pesadillas: “...en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones, neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico...” (Julio Cortázar en *Del cuento breve y sus alrededores*, p. 109). Así, a través de lo pesadillesco de este relato breve se da una combinación de lo angustioso, lo terrible y lo maravilloso, por lo que los estados de inconciencia, irracionales o absurdos quedan envueltos por el éter del sueño.

El opuesto de esta estructura engloba también los espacios (ciudad-selva), lo temporal (día – noche, pasado – presente), nociones como lo sagrado y lo profano (primitivismo-modernidad) e incluso la existencia misma: vida-muerte.

Los opuestos sin embargo llegan a su fin en el momento del sacrificio del personaje, al momento de su inevitable muerte, que sintetiza las dos líneas de vida, después de que el suceso extraño ha sido explicado, cuestionando a la razón y el orden, lo cotidiano y su orden aparente, que quedan sustituidos por el absurdo, lo ilógico, lo ilusorio.

La realidad se vuelve absurda impresionante, asombrosa, pero no pasa de ser una quimera:

“Alcanzo a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas y rojas que ardían sin llama ni humo...En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba...con los ojos cerrados entre las hogueras” (p.50)

Se comprende entonces que, dentro de este planteamiento, la seguridad o la serenidad que pudiera brindar el mundo real, quedan desplazadas o al menos alteradas por un sentimiento de intranquilidad, de ruptura del orden lógico que no permite la concreción de esos estados. Esta situación consigue resaltar la ambigüedad, el falso orden del mundo real, logrando una suerte de relación simbólica, de retorno a un estado primitivo, a un regreso al caos, a los instintos y sacudimientos que desarrollará un hombre que sueña con despertar de su realidad (que se le presenta como salvaje) para rebasarla, para escapar de ella.

Esta fuga de la realidad implica, como mencioné antes, un retorno a lo primitivo, y por ende a la lucha por la existencia y a los sacrificios, dejando de lado toda noción de sosiego. Es por ello que el personaje no puede tener calma pues está destinado a huir, para conservar su corazón, su vida (En un primer momento se presenta al personaje con el tiempo auestas, con prisa, como quien huye de algo. Posteriormente este esbozo de fuga se torna cada vez más claro cuando es perseguido por sus enemigos y, más tarde, cuando huye de su realidad y de sí mismo).

Es en este mundo antiguo también existe una exaltación de la magia y lo místico (sacrificios, amuletos), pero sobre todo, de los sentidos, los cuales anularán el lenguaje. Encontramos así, que el protagonista logra reconocer su entorno, ya sea el verdadero o el ficticio, mediante el olor. Desde el momento en que acepta su inmersión en una atmósfera onírica- primer sueño- describe su espacio a partir de una “fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas” (p. 44) Este dato nos informa cómo es el ambiente en el que se encuentra en ese momento el protagonista, un ambiente en el que “todo era natural” a excepción del olor puesto que “olía a guerra”. Este inhabitual situación pone de manifiesto la anormalidad, el absurdo ante la realidad, el olor como transgresor de las reglas, del orden. Este elemento extraordinario se va volviendo en una metáfora del miedo, que funciona de diferentes maneras: como una revelación de su estado real “...El olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones le hizo comprender” (p. 48), y más tarde como una premonición de muerte “ Pero olía a muerte, y cuando abrió los ojos vió la figura ensangrentada del sacrificador...”(p. 50)

A través del olfato el narrador va describiendo los diferentes espacios por los que atraviesa el personaje y sus sensaciones, con una particularidad: la utilización de la sinestesia. Así el protagonista puede oler una fragancia belicosa “Huele a guerra”(p. 44) o la naturaleza

“...olería el aire lleno de estrellas “ (p. 49). La utilización de la sinestesia no resulta un recurso para embellecer el texto, sino más bien, es utilizada como una forma de exhibir la condición del absurdo (¿Se puede oler en un sueño? ¿Esta realmente soñando el protagonista? ¿Acaso no aparece también el personaje oliendo el aroma del hospital o el de la taza del caldo de oro que le ofrecen en el nosocomio?), y sobre todo, la simultaneidad de las posibilidades, su múltiples perspectivas. La exaltación del olfato como vía para el conocimiento y la descripción, se lleva a cabo también mediante trasposiciones que resultan de los enfrentamientos de la dualidad de la historia. Así junto al motivo de la historia (expresado en la posición del personaje: boca arriba, cuando lo alzan después del accidente, al ingresarlo al hospital en camilla, durante su estancia en ese nosocomio, al ser encerrado en el calabozo y finalmente al ser alzado por los acólitos para llevarlo ante el sacrificador, siempre en la misma posición) subsiste la estructura mediante los opuestos.

A modo de conclusión mencionaré que más que pensar en un clásico esquema de planteamiento, desarrollo y desenlace, hay que entender este cuento como una suerte de oposiciones: realidad- ficción, sueño-vigilia, lo antiguo y lo moderno, tranquilidad-sobresalto, etc. La existencia de dos líneas de vida, la estructura binaria quedan explicadas al final de la historia (es por esta razón que no puede considerarse este cuento como un relato fantástico ya que este consiste en una irrupción en lo ordinario de lo inadmisible, que procura la vacilación en el lector, y por esta misma razón carece de explicación), en la unidad del personaje mediante una forma esférica (el comienzo del cuento sienta las bases de manera que en el final de la historia se regresa a estas, el personaje desarrolla su historia dentro de la burbuja no fuera de ella) en la que se da una explicación de la realización simultánea o no de las distintas posibilidades que coexisten como vidas susceptibles de ser realizadas, dentro de una misma persona.

Estos rasgos ilustran la forma en que Cortázar construye su cuento desarrollando su propia teoría, mostrando que su propio esquema es susceptible de analizarse desde diferentes enfoques y perspectivas, pero siempre bajo una construcción narrativa que otorga una sólida cohesión a su estructura.

2.2 LAS BABAS DEL DIABLO

La obra del autor argentino propone diversidad de voces narrativas y estructuras complejas en las cuales el lector debe enfrentarse a una multiplicidad de interpretaciones que le obligan a ser partícipe en la historia que el autor plantea. Frente a este escenario la lectura de su obra se torna confusa, y al mismo tiempo, incita a ser descifrada.

El universo en el que transitan sus personajes dan cabida a una variedad de explicaciones: la línea argumental se bifurca dando lugar a la ambigüedad, se explora así un espacio incomprensible donde la realidad escapa a su encasillamiento, permitiendo una intrusión a situaciones inexplicables donde el fluir cronológico se trasgrede para dar paso a la confusión y a la contradicción y con ello disparidad de definiciones, de finales.

Es este el caso de “Las Babas del Diablo”, donde lo real es violado por la ficción, formándose así una síntesis donde ambos planos se confunden en uno mismo creando una suerte de disquisiciones con respecto a la historia que se relata.

¿Qué es lo que plantea el cuento “Las babas del diablo” ?

Por un lado, la serie de elucidaciones que exhibe dicho cuento lo dotan de una extensa problemática, ya que nos presenta la búsqueda y el cuestionamiento del hombre por acceder a una realidad diferente, partiendo desde la ruptura de la lógica y haciendo uso de la epistemología, la metafísica y la ontología para apropiarse de su entorno. Como podemos observar el cuento no resulta nada sencillo, sin embargo, la tarea de apropiarse de la esencia de la realidad, la deja en manos del lector, quien tendrá que asumir un papel activo en relación con la obra y el mundo, a partir de una tensión entre lo interno y lo real externo, o bien, entre lo individual y lo colectivo.

Por otro lado, hallamos también en este relato el problema que representa la creación literaria. Cortázar cuestiona la manera de contar una historia y lo inservible que resultarían

nuevas formas de llevar a cabo el relato. De este modo pone de manifiesto la dificultad para desarrollar una historia, y por ende, cuestiona el modo en que se estructura ésta. Y no sólo eso, además lanza el reto al lector de descifrar quién es el narrador de esta historia:

Michel, fotógrafo quien nos cuenta trozos de su vida, quizá de un modo subjetivo, o el lente inmóvil de la cámara, que capta diversos momentos de un modo imperturbable, diríase objetivo.

Ante esta situación, doble por cierto o binaria -como en diversos cuentos de Cortázar-, existe un constante intercambio de puntos de vista y una constante movilidad que ponen de manifiesto el rompimiento y la simultaneidad de realidades, resaltando así, la inestabilidad del tiempo, del espacio y de la acción. De esta manera propone una sucesión infinita de soluciones y de realidades.

Dentro de este cuento encontramos expuestas un par de realidades. La primera obedece a un plano real, donde (como hemos visto en los anteriores cuentos aquí estudiados) el espacio resulta apacible: un París y su tranquila naturaleza. La segunda realidad tiene lugar en un espacio cerrado: el departamento de Michel, donde se lleva a cabo la irrupción de lo fantástico, por lo que el espacio se torna ambiguo, irreal, con inversiones de todo tipo (espacio, tiempo, acciones), pero siempre cargado de intranquilidad, de peligro.

La preocupación de Cortázar por presentarnos el cruzamiento de realidades y la constante transformación sufrida por éstas se revelan en este cuento para mostrarnos los lados ocultos de la existencia y la relación del hombre con esta. En este cuento Cortázar remueve las estructuras del cuento, y las del propio hombre cuestionándolo a partir de su función esencial de comunicación: su lenguaje lógico racional.

En “Las babas del diablo”, se nos presenta el episodio de un joven estudiante que es abordado por una pareja que intenta seducirle y llevarle, pero que fracasa en sus intentos al

entrometerse Michel, quien al tomar una fotografía salva al adolescente de esa pareja. Esta historia le permite a Cortázar desarrollar de un complejo modo la construcción de un lenguaje a veces contradictorio, a veces poético, en un espacio que, como había mencionado, se bifurca para dar paso a lo fantástico que irrumpe frente a la realidad. De este modo el cuento plantea una estructura, tanto temática como semántica dislocada, donde hay cabida para una narración que oscila indistintamente entre la primera y la tercera persona, hasta la aparición de personajes inanimados (la cámara fotográfica), que llevan por momentos el control de la historia, de la narración, del tiempo y el espacio y que logran además, como habíamos apuntado, involucrar al lector hasta hacerlo partícipe, de un modo sumamente activo en la historia.

Para llevar a cabo el análisis, será necesario establecer una división de este cuento en tres partes:

La primera atenderá el punto de vista, la segunda el espacio considerado como real y la tercera el espacio irreal donde se manifiesta de modo más intenso la irrupción de la multiplicidad de realidades.

Parte uno. (Párrafos 1 al 5)

Como había mencionado antes, una de las nociones planteadas por Cortázar se centra en la búsqueda del hombre a partir de un rompimiento y cuestionamiento de lo ordinario. Esta búsqueda, la observamos en el problema planteado desde el inicio del cuento, donde se expone un rompimiento de la lógica y de la sintaxis: ¿Cómo contar esa historia?, y lo que es peor; la imposibilidad de saber como relatarla. El autor introduce en la primera oración el cuestionamiento de narrar de un modo tradicional –entiéndase en primera, segunda o tercera persona- y al mismo tiempo propone aliar varios puntos de vista. Esto plantea la posibilidad de no contar la historia con una técnica narrativa usual, sino al contrario, con

una diversidad de voces, las cuales finalmente, permearán el resto de los elementos del cuento (tiempo, espacio, personajes, historia) otorgándole distintas posibilidades de interpretación.

Ya desde el primer párrafo comienza el planteamiento que hace el autor frente al punto de vista:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada: Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tu la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Que diablos¹⁹

De golpe el autor nos envuelve con una sintaxis alterada que nos deja en el oprobioso asombro de lo ininteligible y desde ahí, aprovechando el desconcierto del lector le incluye ya en la trama. Atrapado el lector desde el comienzo, se lanza la duda en forma de las diversas posibilidades de contar una historia, la cual se sugiere que podría llegar a ser perfecta si fuera contada por una máquina que escribiera sola, o lo que es lo mismo por el absurdo, lo inverosímil, lo carente de animación. Estamos ya instalados en un plano donde lo irreal tiene cabida, y no sólo eso, sino que además puede llegar a ser perfecto o al menos formar parte de la construcción de la historia. Tan es así que puede interpretarse que la misma cámara del protagonista es de donde proviene el punto de vista y la historia: “La crítica ha señalado que el punto de vista desde el que está narrado el cuento corresponde al de un narrador de profesión, o al de la lente de una cámara fotográfica e incluso a la mirada fija y fría de Michel muerto.”²⁰

¹⁹ Julio Cortázar, “Las Babas del diablo” en *Las Armas Secretas*, edición de Susana Jackfalvy, Buenos Aires, Catedra, 1988, p. 123. En adelante al citar esta obra únicamente colocaré el número de paginas entre paréntesis.

²⁰ Susana Jakfalvy en “Las babas del diablo”, op. cit. p 124

Como podemos observar el punto de vista a lo largo del cuento cambia constantemente, inicia como mencionamos desde una posibilidad múltiple de relatar (sea el yo, el tú, nosotros) y continúa incluso por el difunto Michel “Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes..” (p. 124) , hasta llegar a ser más específico, utilizando la tercera persona: “ Roberto Michel franco chileno, traductor y fotógrafo salió del número11 de la rue Monsieur le prince..” (p.125) para llegar a instalarse en la primera persona: “por lo cual nada me impedirá dar una vuelta por los muelles del Sena”(p.126).

De esta manera observamos que la movilidad del punto de vista es notable, lo cual nos permite considerar la historia desde dos planos diferentes: un plano interno, subjetivo, colocado en la primera persona, y el otro externo, objetivo, situado en la tercera persona.

La variabilidad del punto de vista es tan constante, que incluso - más adelante en el relato- llega a instalarse en el foco de la cámara “y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco..”(p. 138), lo cual, quiere decir que a lo largo de la historia la cámara posee un papel autónomo en la construcción del relato, ya que desde esta misma se desprende la visión de Michel, que se “bifurca” al entrar en contacto con su cámara:

“ Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone”(p. 127).

Hasta este punto resulta interesante cómo la percepción de la realidad va siendo deformada por el autor argentino, que alejándose de un orden lógico, va logrando en la narración una ruptura de los elementos que sostienen a la realidad común. Es claro que este atentado lo va tejiendo desde el lenguaje mismo, el cual va perdiendo lógica, y por ende vulnerabilidad para comunicar, lo cual permite entonces una suerte de ambigüedades y situaciones

múltiples que dan lugar a distintas apreciaciones. Como señala Luis Harris: “Los cuentos de Cortázar, con sus misteriosas disyuntivas parecen premonitorios. El lenguaje insinuante, subrepticio, tiene una función ritual. Da un ritmo conjuratorio que abre puertas como fórmula mágica, ofreciéndole al autor una salida de sí mismo”²¹

De esta manera el punto de vista y el lenguaje se asocian para lograr una diversidad de situaciones, de posibilidades.

Parte dos (Párrafos 6 al 18).

La segunda parte inicia con la presentación de Michel (hombre porfiado y soñador) y la del paisaje parisino de un modo realista. Desde la tercera persona se narra el paseo que da el fotógrafo de modo detallado. Esta descripción contrasta con la del comienzo incierto, se da de modo lineal, se centra en la figura de Michel, sin embargo ya anuncia otro cambio de orden con la frase “...sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras sobre la inestabilidad del tiempo en estos últimos años..” (p. 126), la cual reforzará no sólo la inestabilidad del punto de vista sino también la variabilidad del tiempo, o dicho de otra manera, su movilidad.

Esta sugerencia de movilidad altera la tranquilidad del orden que Michel observa. Ya en la isla el fotógrafo observa a un hombre y a una mujer, primero piensa que se trata de una pareja, después cree que se trata de una madre y su hijo al considerar la diferencia de edades, posteriormente intuye que se trata de una mujer que quiere seducir al chico. Michel describe a la mujer de un modo inexacto, incompleto (“Era delgada y esbelta...y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso” p. 129). La descripción que hace del chico fluctúa por una biografía que podría ser, como el mismo narrador menciona, “la de cualquier chico”. A lo largo de la descripción de estos personajes se tiende así una serie de

²¹ Luis Harris, op. cit. p.269

hipótesis que varían constantemente. Es aquí donde la movilidad de la que hablaba da paso a una narración inestable, inexacta, que lleva hacia lo impreciso. La inestabilidad queda expresada a lo largo del cuento, pero es en esta parte donde lo mutable se enfatiza para crear confusión y contradicciones y por tanto, la posibilidad de diversas explicaciones.

Mediante un estímulo visual (“...creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito.” p.127, “ Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara..”p. 128, “Creo que se miró si es que algo se..” p. 128) crea las diversas posibilidades (además de dar la impresión de que lo relatado es visto por un objetivo de cámara) que puede tener el encuentro entre el muchacho y la mujer hasta llegar a la certeza de que el jovencito está lleno de miedo y que se siente amenazado por la mujer. Es entonces cuando decide salvarlo haciendo uso de la cámara, tomando una fotografía, la cual será el puente entre el siguiente orden de realidad.

Tercera parte (Párrafos 19-22)

La tercera parte ocurre en la habitación de Michel. Es en este sitio en donde el entrecruzamiento de realidades sucede para dar paso a lo ambiguo – es cierto que esto último aparece a lo largo del desarrollo del cuento, sin embargo es hasta esta última parte donde la noción fantástica aparece de modo claramente marcado-.

Michel amplía el negativo hasta darle una mayor dimensión, la cual, metafóricamente va adquiriendo mayor profundidad, va engrandeciéndose el suceso ocurrido en la foto a medida que Michel le mira y recuerda “y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad” (p.134). Esta realidad perdida, resulta funcionar como metáfora del extravío de esa realidad perteneciente al pasado, lo cual, indica por lo tanto un cambio de plano, que se dará paulatinamente mientras el fotógrafo observa la fotografía: “ En ese momento no

sabía porque la miraba, porque había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésa la condición de su cumplimiento.” (p. 136) . Cortázar nos indica a esta altura de la historia la inmersión de una realidad en otra y nos adelanta su fatal consecuencia. Surge entonces un nuevo conflicto cuando la fotografía comienza a animizarse y a darse una repetición del suceso de ese domingo en la isla, pero con la diferencia de que Michel, no puede participar: “ ... lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden (...) en eso que no había pasado, pero que ahora iba pasar, ahora se iba a cumplir.” (p.137). Michel se enfrenta nuevamente ante una realidad ajena, que se repite, a una variación de la realidad que le apura, y a la cual, no puede acceder. Existe en este momento una subjetividad en el relato en la que no sabemos con certeza si la voz que relata es la de Michel muerto o vivo, o se trata de una cámara que va relatando este suceso; subyacen cualquiera de estas posibilidades (sin embargo lo que es claro es el acto de salvación que logra Michel con su fotografía).

Ante la repetición de la situación surge también, nuevamente, otro giro: Michel, antes de que la escena concluya lanza un grito a través del “silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico” (p. 138) – y que, como dije antes, no descarta la posibilidad de que Michel esté muerto- que le permite acercarse paso a paso hasta donde se encuentra la pareja (“la cara de la mujer , vuelta hacia a mí como sorprendida... y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco” p.137– lo cual tampoco excluye la lectura que es la cámara el artífice y el narrador-.) para salvar de nueva cuenta al muchacho. Esta salvación hecha nuevamente se realiza desde diferentes perspectivas. El desenlace ofrece posibilidades múltiples al ser un relato inestable, que se muta constantemente. El hecho de que aparezca una cámara que capta las imágenes que las suspende en el tiempo para

después transformarlas hasta el acto inaudito de otorgarles vida y volverlas amenazantes, nos muestra hasta que grado irrumpe una realidad dentro de otra. El relato entonces, es dominado por las conjeturas puesto que se da entre lo concreto y lo abstracto imaginario. Desconfiamos así de la palabra, del lenguaje mismo que se transforma en algo mecánico y encontramos en la multiplicidad de posibilidades la respuesta a lo que sucede a nuestro alrededor -en este caso descifrada por la visión que presenta la cámara o Michel, o los dos, en una visión que sintetiza y revela, permitiendo de esta manera el desarrollo de acciones como las que se presentan en la parte final del cuento. La justificación de éstas tiene en lo fantástico su explicación: en la interferencia, en la irrupción en la vida cotidiana, en la oposición entre lo nuevo y lo habitual. La ambigüedad refuerza el sinsentido y la indeterminación de la historia e invita a diversas interpretaciones, que son finalmente rasgos de lo fantástico.

El cuento resulta de este modo aglutinante de una realidad más vasta que la de su anécdota. La imprecisión de las situaciones está marcada por una fluctuación del tiempo (pasado-presente-pasado), lo que permite una irrupción, una superposición de sucesos y realidades, que sugieren una multiplicidad de interpretaciones, que es finalmente donde reside la riqueza de este cuento.

CONCLUSIONES

A lo largo de este análisis se ha visto como el trabajo literario de Julio Cortázar, tanto en sus ensayos como en sus cuentos, lo ubican como uno de los principales artífices en la construcción del cuento, pues como se ha visto, demuestra un categórico manejo de los elementos que conforman dicho género.

Las ideas propuestas por Cortázar con respecto al cuento, sirven de guía para el estudio de dicho género. Básicamente sus ideas se pueden sintetizar del siguiente modo:

el cuento recorta un fragmento de la realidad dentro de límites estrictos. Pero este recorte debe ser significativo y estar sometido a una alta presión espiritual y formal. Esta idea de significación debe entenderse a partir de las de intensidad y tensión que no hacen sólo al tema sino al tratamiento literario. Así el cuento resulta aglutinante de una realidad más vasta que la de su anécdota. Todo esto confiere al cuento una forma cerrada y esférica dentro de la cual nace y se da la situación narrativa con la máxima economía de medios.¹

Como hemos visto, a partir de las anteriores propuestas el escritor argentino desarrolla la construcción de sus cuentos. Dichas propuestas resultan sumamente valiosas pues sirven de guía para el buen entendimiento no sólo de sus cuentos (y para su obra en general) sino para la comprensión del cuento en general. Sus ensayos nos develan la forma en que se puede desarrollar, desde su perspectiva, un buen cuento que logre un efecto óptimo en el lector, y las diversas maneras de llevar a cabo la tan ansiada misión narrativa. No en balde la teoría que sobre el cuento plantea el autor argentino ha tenido tanto eco como seguidores. En ella se concentran conceptos clave que descifran algunos de los secretos que guardan los cuentos de Cortázar. Y decir esto no resulta de ningún modo cosa sencilla. Es por esta situación que resulta necesaria una revisión detenida hacia su teoría, pues como ya he mencionado, en esta se encuentran cuestiones elementales para una tener una valoración

¹ Dellepiane, *op. cit.*, p. 253.

adecuada sobre la obra cortazariana y sobre el cuento en general, pues posee además de contundencia, una impresionante vigencia que llega hasta nuestros días, que nos permite introducirnos en los vericuetos de tan imprescindible género.

En su cuentística, Cortázar ofrece diversas posibilidades del conocimiento poético y agita por igual instancias fantásticas, maravillosas, sociales y políticas que niegan la razón como vía del conocimiento.

Los cuentos resultan ser entonces puertas hacia otra dimensión donde cuestiones como la rareza, el extrañamiento, lo ilógico y lo inconsciente, alteran la normalidad de lo razonable, las relaciones de causa y efecto. Frente a la cerrazón metódica, sus cuentos proponen una máxima porosidad que acata lo excepcional como norma, muchos de sus relatos “apuntan hacia espacios recónditos que son sometidos a lo inesperado, a lo racionalmente inaudito.”²

Los rasgos de su obra los encontramos en los cruces de los géneros que cuestionan cualquier tipo de frontera, por lo que su propuesta temática es el resultado de los múltiples estratos de la realidad y las categorías de lo conocido. Es por esta razón que la obra del argentino refleja el intersticio entre dos momentos, que nos permite vislumbrar una tercer frontera: “ El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir nuevas aperturas”³ .

Rasgos como la problematización del lenguaje, la multiplicidad, la simultaneidad, la diversidad de conclusiones, la dualidad, las opciones y la constante movilidad del punto de vista, reflejan la manera en que Cortázar logra contar una historia de manera poco ortodoxa, rebasando incluso sus propios parámetros de cómo construir una historia. Los cuentos aquí analizados son un contundente ejemplo de la manera en que la estructura de

² Saúl Yurkevich, *op. cit.*, p. 9.

³ Harss, *op. cit.*, p. 299.

un relato puede llegar hasta sus últimas consecuencias, dejando de lado la forma tradicional de escribir historias, pero manteniendo siempre atento al lector, quien será el encargado de dar significación a sus cuentos de una forma por demás activa. De tal forma el autor argentino logra extender el puente entre sus cuentos y sus lectores mostrando que la comunicación entre texto y receptor es dinámica y lleva a la reflexión y comprensión del mundo y su circunstancia, cosa que en esta época de deshumanización y mediatización no resulta sencilla.

A través de los cuentos aquí analizados, Cortázar nos pone en contacto con un mundo que no nos resulta ajeno (pero que queda relegado en aras de la razón, la lógica, el buen funcionamiento) donde existe una diversidad de acontecimientos que sólo de manera atenta podemos captar y disfrutar con una insólita intensidad. Sólo de este modo podremos intuir que en la cotidianeidad encontramos ventanas abiertas que nos invitan al viaje, pero también a la reflexión, que en la diversidad de circunstancias, podemos hallar la solidaridad y el descubrimiento de inexploradas vetas que nos ayuden en la comprensión de cuestiones tan elementales como son el conocimiento o la comunicación.

En los cuentos aquí seleccionados, encontramos la universalidad, debido a que rebasan los límites de la localización, aunque su tema parezca reducido a un espacio específico (no olvidemos la constante movilidad de los personajes, del tiempo y el espacio) , recordemos que una de sus principales preocupaciones apunta hacia problemas ontológicos del ser humano y en qué medida el hombre logra llegar a una síntesis que devela sus preocupaciones, que se encuentran siempre en forma de oposiciones. Las preocupaciones planteadas en estos textos, como se ha visto, poseen un complejo trasfondo en el cual Cortázar logra una síntesis de elementos conscientes e inconscientes, racionales e

irracionales que constituyen una de las tantas dicotomías internas que fundamentan su visión del mundo y que impulsan su obra.

Esta diversidad de visiones, aunque parezca extraño, se someten a la rigurosa estructura que plantea su autor, lo cual revela la suma importancia que sustenta la propuesta retórica que encontramos en sus ensayos, ya que, a través de ésta somos testigos de la forma en que sus historias se desdoblan para obtener el fin de todo cuento: “la misión narrativa”, que a su vez, ejemplifica así la evolución de éste género y las invitaciones que lanza hacia los lectores activos.

De tal forma, si hemos de formarnos una idea clara del proceso de renovación que presenta el cuento hispanoamericano tendremos que reconocer las aportaciones específicas de este autor argentino, puesto que su obra cuentística registra la renovación estructural, temática y estilística que propone el cuento nuevo.

Angela Dellepiane menciona que

Cada cuento es una expresión única en sí, más a la vez, forma parte de una obra mayor cuyos temas orchestra... (...) sus cuentos (de Cortázar) nos atrapan por medios analógicos, por su capacidad de despertar y satisfacer urgencias.. (...) el lector será quien deba explorar ese abismo que el cuento le propone en su intensidad de acaecimiento puro. No hay duda de que Cortázar ejemplifica con su cuentística una nueva retórica del género y que, la calidad literaria de sus cuentos, por ser más sostenida, es superior a la de sus novelas⁴

De ahí la importancia de la retórica y la multiplicidad propuesta por Cortázar en los cuentos seleccionados, a través de estas nociones, logra orquestar mediante una rigurosa estructura, las posibles combinaciones del universo que permiten desarrollar una búsqueda ontológica que va más allá de lo ordinario.

⁴ Dellepiane, *op. cit.*, p.256.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. *El cuento hispanoamericano*, México, F.C.E., 1982.
- Bioy Casares Adolfo, Borges Jorge Luis y Ocampo Silvina, comp. *Antología de la literatura fantástica*, México, Editorial Hermes, 1990.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1982.
- Las armas secretas*, Estudio introductorio de Susana Jakfalvi, Madrid , Cátedra, 16ª ed., 2003.
- El Perseguidor y otros relatos*, “Presentación” de Alberto Couste, Barcelona, Bruguera, colección club, 1980.
- Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos
- Flores, Angel. *Orígenes del cuento hispanoamericano*, México, Premia, 1982.
- González Bermejo, Enrique. *Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Harss, Luis. *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966
- Henriquez, José. *Relatos fantásticos latinoamericanos*, Madrid, Popular, 1987
- Lagmanovich, David. *Estructuras del cuento hispanoamericano*, México, Universidad Veracruzana, 1989.
- Lara Zavala, Hernán. *Poéticas de la brevedad*, México, UNAM, 1996.
- Leal, Luis. Prólogo y ed. *Cuento hispanoamericano contemporáneo*, México, UNAM, 1988.
- Pacheco Carlos y Barrera Linares, Luis (comps.). *Del cuento y sus alrededores*, Venezuela, Monte Avila, 1997.
- Pupo Walker, Enrique. “Prólogo” a *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1981.
- Roy, Joaquín (Comp. y ed.). de *Narrativa y crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981.

Yurkevich, Saúl (ed.). *Julio Cortázar, Obra Crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, 1982.

Zavala, Lauro (ed.) *Teorías de los cuentistas*, vol. 1, México, UNAM, 1993.

----- (ed.) *Poéticas de la brevedad*, vol. III, México, UNAM/UAM, 1996.