



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Letras

Literatura Iberoamericana

**LA POESIA, HERMANA MISTERIOSA DEL
CUENTO. CUATRO MIRADAS EN LA POETICA
DE JULIO CORTAZAR: LA NOCHE BOCA
ARRIBA, EL OTRO CIELO, GRAFFITI Y
DESHORAS**

T E S I S

P R E S E N T A:

COULON MACHO ANA LUISA

**A S E S O R:
CORREA PÉREZ ALICIA**

MÉXICO, D. F.

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

01068

m. 347000

2005

ÍNDICE

Introducción

1. La tensión entre la creación y la crítica demoledora.

- | | |
|---|----|
| 1.1 La mirada que expande la realidad de lo mirado. | 14 |
| 1.2 Para no estar del todo. | 21 |
| 1.3 Lucidez autocrítica y frenesí innovador. | 29 |

2. Encuentros para mirar con ojos inventivos.

- | | |
|--|----|
| 2.1 Lo fantástico o más allá de lo racional. | 32 |
| 2.2 Una subversión onírica en “La noche boca arriba”. | 44 |
| 2.3 El doble y la figura en galerías y pasajes de “El otro cielo”. | 57 |

3. Entre los juegos y el fuego.

- | | |
|---|-----|
| 3.1 Los agujeros negros y la porosidad deseada. | 76 |
| 3.2 Lo absurdo se combate con lo absurdo. | 86 |
| 3.3 Instantes plástico-políticos en “Graffiti”. | 95 |
| 3.4 Los recuerdos en el espejo de la escritura: “Deshoras”. | 107 |

Conclusiones 118

Bibliografía 125

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

Siempre fuiste mi espejo,
quiero decir que para verme tenía que mirarte.

Salvo el crepúsculo

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera
de toda hora, agujero en la red del tiempo,
esa manera de estar entre, no por encima
o detrás sino entre,

Prosa del observatorio

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca,
voy dibujándola como si saliera de mi mano, como
si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta
cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar.

Rayuela, cap. 7.

Quiero agradecer el apoyo e infinita paciencia de la Dra. Alicia Correa y su confianza en mi trabajo, así como la gran ayuda y correcciones del Dr. José de Jesús Bazán y del Dr. Armando Pereira.

Introducción.

Este trabajo es una lectura a través de la mirada como atributo constante, en estos cuatro cuentos de Cortázar, donde establece, como en toda su narrativa, nuevas perspectivas que desafían las normas, para descubrir caminos insospechados hacia "una realidad mejor ahondada". Su actitud ante el mundo le permite ver más allá, bucear en las raíces del ser humano y encontrar analogías secretas entre las cosas, para revelarnos un mundo que la mirada cotidiana no alcanza. Sus ojos se sitúan siempre entre la realidad empírica y lo que verdaderamente hay que ver con la imaginación que, si bien se afirma como juego, señala críticamente a la realidad extratextual.

En cada uno de los cuentos elegidos, el eje constructivo está en la mirada que propone nuevos puntos de vista colocados en el límite entre la incertidumbre contemporánea y esas entrevisiones desconcertadas y esperanzadoras. Cortázar buscó siempre la comunicación menos mediatisada, por lo que cobra sentido este atributo visual constante en su obra, no sólo en estos textos elegidos, sino también muchos otros, donde la mirada forma parte del tema, tales como el siguiente cuadro mínimo:

<i>Bestiario</i>	<i>Las armas secretas</i>
"Lejana", "Cefalea" y "Ómnibus"; en este último la relación entre los personajes es por medio de procesos visuales .	"Las armas secretas", "Cartas a mamá", "Los buenos servicios" y por supuesto la mirada del fotógrafo en "Las babas del diablo"
En "Las puertas del cielo", el cuento cierra con las miradas divergentes de los dos amigos y la del personaje Celina.	

<p><i>Final de juego</i></p> <p>En "La noche boca arriba", lo único que podemos conocer es a través de la mirada del personaje desdoblado.</p> <p>y</p> <p>"Axolotl", donde el personaje es atraído por la manera de mirar de los batracios que lo llevan a la asimilación total, simbiótica.</p>	<p>Todos los fuegos el fuego</p> <p>"La isla a medio día" y "El otro cielo"; en este último, el protagonista conoce al personaje más interesante sólo por su mirada.</p>
<p><i>Octaedro</i></p> <p>En "Manuscrito encontrado en un bolsillo", el narrador inventa un juego basado en las miradas y reflejos en el vidrio del metro.</p>	<p><i>Alguien anda por ahí</i></p> <p>"Vientos alisios" y "Apocalipsis de Solentiname", donde las tomas fotográficas, al revelarse, muestran al narrador todo el horror que está detrás de ellas.</p>
<p><i>Queremos tanto a Glenda</i></p> <p>"Clone", "Graffiti", "Historia de migalas" y "Orientación de los gatos"; en este último, la verdadera identidad de Alana se revela en la contemplación de los cuadros. La búsqueda es a través de los ojos.</p>	<p><i>Deshoras</i></p> <p>Las relaciones de los personajes son a través de las miradas</p>

Algunas de sus obras se concentran más en las imágenes visuales, como *Prosa del observatorio* y se han elaborado estudios referentes a esas imágenes; por ejemplo, su último libro de cuentos –*Deshoras*– estudiado por Peter Fröhlicher; pero no son exposiciones que engloben toda su narrativa, lo que sería tan deseable, como lo ha sido la investigación de lo jazzístico en la estructura de su obra y que tan maravillosamente trabaja Davi Arrigucci en varias partes de *El alacrán atrapado*.

Este trabajo se orienta a lo visual en los análisis de los cuentos, así como un acercamiento a temas muy necesarios, para entender experiencias, tales como el extrañamiento, la simultaneidad y la ubicuidad disolvente, los dobles, los pasajes y la figura, lo fantástico y el absurdo, entre otros muchos elementos; en fin, en la incertidumbre en extremo compleja de la narrativa contemporánea de la que Cortázar es pionero. Aquí se tocan algunas de estas interrogantes, para observar las cuatro miradas diferentes en cada uno de estos cuentos.

El relato contemporáneo ha desplazado el centro de atención de lo narrado al modo de narrar. La situación narrativa, frecuentemente, se vuelve la acción principal de la historia que se basa en el ritmo, el tono, la tensión e intensidad, lo que acerca la narrativa a la lírica. Sus cuentos, al enfocarse en la carga emocional, transforman toda la historia y enriquecen la mirada hacia nuevos puntos de vista.

El análisis de los relatos parte del discurso narrativo que es "el único instrumento de estudio del que disponemos en el campo del relato literario",¹ para centrarse en la articulación entre el discurso y la narración que involucra tanto a la persona narrativa como a la perspectiva que es complicada: una serie de modos, de fusiones, superposiciones y movi- lidades. Como no es una mirada omnisciente, revela algunos aspectos y oculta otros que no se pueden ver por las limitaciones de los personajes, como se verá en los análisis de los cuentos en el segundo y tercer capítulo.

Su discurso narrativo se contagia del poético y establece una mediación entre un lenguaje subversivo e irónico y otra dimensión de revelación, de penetración en la realidad. Estos niveles comunican un juego muy complejo para explorar, con humor e imaginación, en las enormes zonas oscuras de la realidad a las que nos está convidando, como la simbiosis con lo animal ("Axolotl") y los desdoblamientos de personajes

¹Gerard Genette, *Figuras II*, Ed. du Seuil, París, p.73.

en muchísimos de sus cuentos, donde el sujeto sin dejar de ser el mismo es otro; también está la fusión de sueño y realidad, de lo real y lo irreal o entonces, pone en escena el absurdo, como en "Instrucciones para John Howell", En fin, yuxtaposiciones de planos heterogéneos que, de repente, se unen en figuras misteriosas e implican la presencia de fuerzas extrañas que parecen controlar el destino de los personajes.

Su narrativa no es fácil de interpretar porque sus juegos son aperturas por vía supralógica; su intención es romper con las estructuras tradicionales e introducirnos en las paradojas, para que éstas nos lleven a la duda, a la ambigüedad, a la incertidumbre de nuestra concepción de realidad. Por eso, en este trabajo se abordará el juego entre la realidad del sueño y la vigilia para observar cómo las subvierte y fusiona. También, el anhelo de profundizar en la mirada que, al mismo tiempo que se sitúa en lo cotidiano y fragmentario, va abriendo el abanico de posibilidades de la "figura", noción íntimamente ligada al punto de vista que abarca distintos niveles de la realidad y elementos sumamente heterogéneos, para integrarlos a un conjunto significativo que abarque "la constelación" de otros seres; porque, "para él, el destino de un hombre comprende el de todos."² -Los pasajes y la figura se verán en el análisis de "El otro cielo".

La principal interrogante o más bien perplejidad, es ante su escritura que como esponja absorbe muchas direcciones, encuentros y desencuentros. Laberintos del lenguaje, donde escribir es jugar, reorganizar la vida y "describir la literatura", porque toda su vida luchó contra todos los convencionalismos, para acercarse a esas zonas oscuras del ser humano, a las que él se aproxima como un juego muy complejo, " juego que es también un recurso mágico para conjurar el miedo atávico a la anarquía

² Cortázar toma el término de una "constelación de figuras" de la discusión de Cocteau sobre el hecho de que las estrellas individuales no saben que son parte de una constelación más grande como la Osa Mayor. Luis Harss. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p.278.

secreta del mundo, al enigma de su origen, condición y destino.”³

Es importante señalar la utilización que hace del lenguaje oral -sus textos parecen hablados- como un factor antiliterario hacia la búsqueda de un nuevo discurso abierto a posibilidades inéditas. Su objetivo es desenmascarar lo inauténtico –el apoltrone rutinario- interiorizando en las excepciones, porque lo excepcional saca a la luz lo oscuro del ser, lo reprimido, para liberarse de tabúes y dogmas, a través de las fuerzas inconscientes y la gran porosidad de su lenguaje, donde la improvisación, como en el jazz, va aglutinando a los demás elementos, para lograr la entrevisión de otra realidad fugaz, instantánea y de máxima emotividad como en Johnny Carter de “El perseguidor”.

Sus cuentos nos enfrentan a caminos inescrutables, laberintos, pesadillas y otros poderes misteriosos que surgen al azar; no podemos tener conocimiento de las fuerzas en juego, sólo conjeturas o Interpretaciones; pero éstas van comprometiendo nuestro punto de vista que nos incluye en este riesgo de indagación como cómplices del narrador, en una experiencia que, sin dejar de ser real, se abre y fusiona a lo desconocido. Esta fusión resulta ser, casi siempre, lo cotidiano para los personajes, pero presenta dificultades en los lectores. Cortázar lo explica más claramente:

No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción de mí hacia lo otro o de lo otro en mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta desde la cual se empieza a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser.⁴

La intensidad del deseo logra corporizar lo invisible, como el tigre

3 Mario Vargas Llosa, “La trompeta de Deyá”, prólogo a *Los cuentos completos* de Cortázar, México, Alfaguara, 2001.

4 Julio Cortázar, *La casilla de los morelli*, “Nota inconclusa de Morelli”, Ed., prólogo y notas de Julio Ortega, Buenos Aires, Tusquets, 1988, p.17.

de "Bestiario", los conejitos, las mancupias, en "Cefalea" y muchos otros que representan esas fuerzas desconocidas y que están más allá del lenguaje lógico. Su narrativa se rebela contra los vacíos o elipsis del discurso logocéntrico que, por otro lado, es indestructible; pero él continúa escarbando en lo desconocido, lo que lo lleva a otras cosmovisiones, donde, por ejemplo, la nada o las teorías del eterno retorno impulsan a la búsqueda, como en el Budismo zen y el Vedanta indio⁵:

Las teorías cíclicas de la vida son también un método para la progresión del tiempo hacia la muerte, porque forman el conocimiento de una dimensión infinita de la vida fuera del tiempo secular más que la marcha histórica del tiempo. ⁶

Para Cortázar, el ser humano está enlazado a otros seres en otros tiempos y espacios; es decir, el presente está conformado y penetrado de lo que ya ha sido, así como de nuevas y múltiples posibilidades. En su narrativa, se observan tiempos y espacios como elásticos, que pueden incluir también la concepción budista, donde llegar al Nirvana es llegar a la nada que al mismo tiempo es el todo: una iluminación, un aleph, una presencia plena. Para llegar a esa presencia que es momentánea y todo lo resuelve como un *satori*,⁷ nos dice Cortázar: "habría que desandar la historia de afuera y la de adentro", por lo que necesita romper con las formas tradicionales y buscar estrategias imaginativas y lúdicas en el uso de la palabra; un lenguaje que sepa "abrir la puerta par ir a jugar" y rescatar el poder innovador, analógico y poético de la lengua "hacia un estilo nacido de una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y nuestra palabra."⁸

Su principal objetivo es profundizar en nuestra realidad a partir de la

⁵ D.T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, New York, Grove Press, Inc., 1985, p.268

⁶ Joan Hartmann, "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 69, p.543.

⁷ El Zen propone la llegada al conocimiento o la iluminación (*satori*) por un camino directo sin la intervención intelectual. Esta iluminación tiene que compartirse con otros, en D.T. Suzuki, *Ob. cit.*, pp.229-265.

⁸ Luis Harss, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p.285-286

fuerza creadora y el rigor del lenguaje, para "descubrir un ética y una metafísica nuevas"⁹ porque la vida no sólo es el espacio de lo real empírico, sino de múltiples posibilidades, para romper esa costra aparential e investigar su mecánica más profunda que sólo la literatura es capaz de descubrir y expresar.

Algunos críticos lo han considerado posvanguardista o posmoderno, y aunque él nunca usó ninguno de estos títulos está consciente de los cambios de su narrativa y su inserción en una nueva cosmovisión; así lo señala en su prefacio de *Pameos y meopas*:

Hombre entre dos aguas del siglo, habré tenido el privilegio agridulce de asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente,¹⁰

A sus relatos también se les puede llamar fantásticos, "a falta de un mejor nombre", pues lo fantástico se inserta en la vida diaria con una extraña simbiosis que Cortázar nos presenta tan real como lo cotidiano, no sólo verosímil; pero exige una sola cosa: saber verlo. También utiliza lo mitológico que, al igual que lo fantástico, es un puente para el vuelo lírico y para reinterpretar y subvertir mitos. Asimismo, enfrenta el absurdo para acabar con "el absurdo infinito". – Sobre lo fantástico y el absurdo se hará una mínima referencia en el segundo capítulo.

Al fundir lo fantástico y lo real entramos en una lógica paradójica, una ambivalencia y desubicación que expresa lo contradictorio de la condición humana, porque lo irracional, lo mágico y lo primitivo de la experiencia subyacen en la cultura racional y afloran en ciertas circunstancias para desbaratarla. Lo que su obra replantea es la fuerza de los impulsos imaginativos, anárquicos; el azar, los accidentes, los errores, como enriquecimientos, como posibilidades para acercarnos al inconsciente, lo mágico o ignoto; por eso sus personajes siempre están "entre" dos

⁹ Declaraciones de Cortázar en *Revista Ars*, París, jul-agosto, 1963. Tomado de García Canclini, *Cortázar una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 12.

mundos, en una simultaneidad porosa que explica en el "sentimiento de no estar del todo", desubicación que es uno de sus juegos más serios y que se tocará en el primer capítulo.

Estos cuatro relatos seleccionados: "El otro cielo", "La noche boca arriba", "Graffiti" y "Deshoras" nos ubican, como en casi toda su narrativa, entre dos realidades simultáneas que en apariencia son incompatibles y en donde, a veces, inclusive el mismo personaje se resiste a aceptarlo, como en "La noche boca arriba",¹¹ donde el protagonista lucha desesperadamente contra la pesadilla de muerte que lo envuelve para, finalmente, darse cuenta que realmente se está muriendo y lo que veía como vida era un sueño y lo soñado es lo auténtico, por lo que el personaje se convierte en el sueño de otro sueño, tentativa apenas concebible, pero posible, porque existir es un accidente que se evapora frente a la realidad última del ser, que como el dormir –no el soñar- se explaya en la nada o vaya a saber qué y, el no saber, libera la imaginación.

Este cuento oscila entre **sueño y realidad** para unirlos a través de estrategias narrativas, sugerencias, analogías sutiles que permiten juntarlos tan eficazmente que al final los subvierte y la muerte los fusiona. Otro elemento importante es que aquí todo se intuye a partir de **la mirada** que es el eje constructivo: un recurso narrativo. El relato pertenece a la colección de *Final de juego*, cuentos escritos entre 1956-1959. En esta recopilación hay excelentes y minuciosos ejercicios de técnicas narrativas, donde la tensión se va desarrollando paulatinamente. Se podría decir que lo esencial, aparentemente, es la técnica semejante a Borges, en cuanto a apresar "estados" en los que suelen tocarse tiempos y lugares remotos; pero, aquello que lo hace diferente es que los narradores de Cortázar nunca se presentan como cronistas veraces –esto, por otro lado, lo hace Borges con un sentido deliberadamente irónico- pero, en general, el autor

¹⁰ Julio Cortázar, *Pameos y meopas*, Barcelona, Oncos, 1971, p. 10

está poniendo toda su inteligencia al servicio del arte. En cambio, Cortázar utiliza el arte para expresar sus propias dudas y los límites del lenguaje para enunciar lo desconocido.

A Cortázar le interesan los problemas existenciales; su meta no es el conocimiento intelectual, sino su realización como individuo; por eso, su relación con lo narrado está en la tensión e intensidad de deseos tan hondos como totales. Él indaga en lo onírico, en el inconsciente, lo instintivo, lo demencial; un desequilibrio anímico entre opuestos irreconciliables para mostrar una conciencia escindida y una inquietud y desasosiego que luchan contra el escepticismo -la imposibilidad de llegar a ese fondo impenetrable- al que intenta trascender, para contactar con las zonas más oscuras y reprimidas del ser.

"El otro cielo", de la colección *Todos los fuegos el fuego*¹² (1966), es un relato en primera persona, donde el "yo" adolescente¹³ se desliza en una contigüidad espacio-temporal lógicamente imposible, pero muy común en la construcción onírica, donde se desajusta toda sumisión al tiempo y el espacio de la verosimilitud realista. Este cuento es el deseo de otro mundo más de acuerdo con la fantasía del adolescente argentino sobre París; ese mundo desconocido, misteriosamente atractivo e idealizado por referencias literarias de los poetas malditos, de belleza convulsiva y, sobre todo, del despertar sexual del adolescente. El deseo se contrasta irónicamente con su represiva vida cotidiana en Buenos Aires. Estos dos mundos paralelos van tejiendo la unidad del texto con alusiones a los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont con quien también construye figuras que el lector va armando y es lo que se analizará de este relato. La semejanza

¹¹ este cuento tiene cierta semejanza a "Las ruinas circulares" de Borges, pero al mismo tiempo es muy diferente.

¹² Ocho cuentos de diversa temática, cuya preocupación se centra en la incomunicación. En "El otro cielo", el retraimiento del argentino, se ve aumentado por el aislamiento de este país en la Segunda Guerra Mundial.

¹³ La adolescencia es otro tema recurrente en Cortázar y, en este trabajo, se volverá a tocar en "Deshoras".

entre este cuento y "La noche boca arriba" es la forma cómo va uniendo esos dos espacios opuestos a través de analogías¹⁴, así como su enorme invención que al convivir con lo antagónico y lo absurdo encuentra identidades reveladoras del misterio de lo verdaderamente humano.

Los dos últimos cuentos seleccionados corresponden a sus últimas colecciones de relatos. Cortázar señala un cambio a partir de "El perseguidor" y su primer viaje a Cuba que fue decisivo en su reencuentro con América Latina en su dimensión histórica, al inicio de la Revolución cubana; pero la preocupación está a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, en su primera etapa: en *Los reyes* ya hay un rechazo al poder de la tiranía, asimismo, en los debates de Oliveira entre soledad y solidaridad en *Rayuela*, en la marginalidad de los personajes y, sobre todo, su profunda convicción de cambiar la vida para que el ser pueda realizarse plenamente.

A partir de *El libro Manuel* (1973) y *Alguien anda por ahí*¹⁵ denuncia las formas más brutales de la represión de las dictaduras de la guerra sucia y participa en la lucha sandinista por la liberación de Nicaragua. Si el arte es realmente la explicación y soporte del ser humano ¿cómo ignorar las luchas sociales y políticas contra la represión y alienación? ¿Cómo no apostar por todo aquello que representa un intento de mayor libertad para el desarrollo vital del hombre? En "Graffiti", del libro *Queremos tanto a Glenda* (1980) fusiona la ficción imaginaria con la histórica del momento que se estaba viviendo; es decir, de las dictaduras latinoamericanas (de los años de la década de 1960 a los años de 1980). En este cuento, el análisis se enfocará a la mirada plástico-poética, en la denuncia de la tortura y la muerte que desata la brutalidad política de las dictaduras, así como la compleja construcción de la voz narrativa.

¹⁴ Para acercarse a las analogías, se consultó al mismo Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* y a Octavio Paz en *Los signos en rotación*.

¹⁵ Esta colección fue prohibida en Argentina por considerarla agresiva a la dictadura militar, específicamente dos relatos: "Segunda vez" y "Apocalipsis de Solentiname".

"Deshoras"¹⁶ (1984) da título a su último libro de relatos. Se inicia en primera persona, pero decide continuar con la narración en tercera, para hacer a un lado al "yo" reticente que no deja ver los recuerdos en el espejo de la escritura. Con este cuento retoma el territorio del paso de la adolescencia, tema recurrente en Cortázar; pero ahora, a través de la mirada imaginaria y el recuerdo, realiza un deseo no confesado, donde hace resaltar el vacío de la realidad cotidiana frente a las más caras ilusiones que ocurren a deshoras, fuera de la vida cuadrículada.

Las imágenes plásticas que va desarrollando el texto, lo asemeja a la visión pictórica de "Graffiti" a pesar de ser totalmente diferentes; en ambos está esa comunicación visual con una figura femenina ausente –la narradora o el encuentro posterior de aquel amor que revive en el presente. En ese encuentro, que está en ambos cuentos y que sabemos que no ocurrió, lo importante es que la imaginación va completando, como en los sueños, lo que no se da en la realidad; ya que el deseo y los sueños hablan por la vida y corrigen lo que ésta no puede.

La selección de los cuentos precisa una reflexión sobre los procedimientos propios del análisis. Desde el punto de vista sistemático no es tal vez satisfactorio, pero sí lo es en cuanto al interés de acercarme a la mirada de Cortázar en estos precisos territorios que de alguna manera se corresponden y simultáneamente plantean otros problemas. La mirada, como recurso narrativo, está en todos los cuentos elegidos; en el **primer capítulo**, que tiene que ver con la génesis del cuento, se basa en los ensayos del propio Cortázar, algunas entrevistas, su estudio sobre John Keats¹⁷ y otros, para entender "el "sentimiento de no estar del todo" y la ubicuidad disolvente. Él señala un origen inconsciente del fenómeno creativo, pero este estado de segundo grado, más bien se interpreta como que no hay límites que permitan distinguir lo racional y lo irracio-

¹⁶ En este último libro de cuentos hay un mayor interés por la plástica y la mirada.

¹⁷ Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Argentina, Alfaguara, 1962.

nal, lo consciente y lo inconsciente, ya que ambos están totalmente imbricados en su narrativa.

En el **segundo capítulo** se desarrollan los dos primeros análisis enfocados a la noción de figura, el doble, las analogías y algunas estrategias subversivas teniendo como núcleo de articulación la mirada. Como su óptica busca ver el mundo desde otra dimensión y aceptó que sus cuentos son fantásticos, se distinguirán algunas características de lo fantástico a través de Tzvetan Todorov y Jaime Alazraki, para llegar a la conclusión de que lo que llamamos fantástico adquiere en Cortázar un sentido estratégico, para contactar con la otredad, que sin salirse de lo real, lo engloba. Lo absurdo del mundo lo lleva a concluir que "sólo viviendo absurdamente podremos acabar con este absurdo infinito"¹⁸, el cual también se tocará en este segundo capítulo.

En el **tercero**, se hará el análisis de los dos últimos cuentos elegidos, para ver cómo la mirada se enfoca cada vez más a una relación intersubjetiva privilegiada, donde la búsqueda individual gana en dimensión social. El análisis de los cuentos parte de la situación narrativa que implica tanto la voz como la perspectiva, la construcción de la historia y sus desplazamientos. La gran porosidad de su prosa, se adentra en las paradojas, en un ir y venir para traspasar los límites.

Hay muchísimos estudios sobre la narrativa de Cortázar y sobre los rasgos distintivos de sus cuentos; aquí, se eligió el estudio de Jaime Alazraki, porque *En busca del unicornio* señala la intervención del elemento fantástico que funciona como una metáfora, para desafiar "un orden causal y cerrado para introducir un orden de signo contrario."¹⁹ Este último resulta de utilidad para el recorrido analítico, a pesar de que hay cuentos que no cumplen totalmente esta tesis; sin embargo es útil, en cuanto a la importancia que le da a la función metafórica que invade y abre el campo

¹⁸ J. Cortázar, *Rayuela*, p.121.

¹⁹ Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio*, p. 203.

visual, al mismo tiempo que hace saltar la oposición tranquilizadora.

Es imposible enmarcar a Cortázar dentro de un sistema, siempre se escapa a cualquier marco en que queramos encajonarlo, por lo que es mejor seguir sus propios presupuestos, así como múltiples lecturas sobre estudios específicos, como *Obra abierta* de Umberto Eco, *Una antropología poética* de Nestor García Canclini, *La poética de Cortázar* de Lászlo Szolz, *El alacrán atrapado* de Davi Arrigucci, *Suma Crítica* de Saúl Yurkievich y muchos más. También los textos críticos sobre literatura escritos por el mismo Cortázar, donde enuncia su propio programa narrativo. Por ejemplo, en "Teoría del tunel" justifica y explica la necesidad de unión de lo poético con lo narrativo y su rebelión permanente se identifica con el surrealismo, en la necesidad y deseo de ver más allá de lo aparental; elemento que se encuentra en toda su narrativa, así como en "Algunos aspectos del cuento", "Del cuento breve y sus alrededores", "Para una poética", "Notas sobre la novela contemporánea" y la introducción a Edgar Allan Poe, en la traducción de sus obras hechas por el mismo Cortázar

La forma de abordar la narración es lo más opuesto al realismo y su sentido omnisciente. Los personajes se explican a sí mismos, a través de sus propias limitaciones, de su visión individualizada y su modo de ser en el mundo; es decir, a partir del problema existencial de los personajes. Su teoría narrativa tiene como don la pasión y la existencia un significado oculto que nos sobrepasa. El dominio del lenguaje y su alquimia verbal adquieren una libertad de sensaciones y pensamientos hacia una transformación radical en los modos narrativos tradicionales, como el sondeo de una perspectiva que resulta fundamental al modo de encarar el mundo, en busca de un sentido, de una jugada reveladora.

1.1 La mirada que expande la realidad de lo mirado.

Los cuentos de Cortázar siempre encuentran nuevos puntos de vista, para fusionar lo fragmentario y heterogéneo y subvertir o disolver los opuestos en insólitas convergencias que revelan un orden secreto en el propio caos. Si la literatura y la vida son "como el comentario de otra cosa que no alcanzamos",¹ él invita al lector a acompañar el punto de vista de la narración que vive, junto con el personaje, la ambigüedad del mundo hacia la búsqueda de un sentido; es decir, a la posibilidad de abrirse a la literatura y la vida.

Su deseo de libertad sin límites parte de la ubicuidad y simultaneidad de experiencias vitales, impulsos y sueños que él fusiona en dos sistemas narrativos antitéticos: el realismo y ciertos elementos excepcionales, insólitos que nos obliguen a otras lecturas, a otras interpretaciones, y finalmente desplazarse hacia esos instantes privilegiados, catárticos, donde el deseo insaciable se vuelve realidad, como en Johnny Carter, quien vislumbra la plenitud, para volver a comenzar, como Sísifo, y perpetuar la descolocación, indispensable para la verdad de la invención.

Su profunda pasión y sentido del juego se unen a "la empresa de conquista verbal de la realidad";² es decir, a sus armas secretas, las palabras en choques irónicos, amorosos y de enorme capacidad inventiva, para enfrentar la problemática existencial y abrir puertas a la literatura y la vida. Su obra, nos dice García Canclini:

...se erige como una experiencia poética de lo humano. Lo poético no se refiere al género literario, sino al modo de experimentar la realidad y de recrear el lenguaje, a las imágenes y al ritmo de la prosa, a la trama de persuasión realista y la apertura a lo trascendente.³

¹ Rayuela, p.522.

² Julio Cortázar, "Situación de la novela", en *Cuadernos Americanos*, Buenos Aires, julio-agosto, vol. IX, núm. 4, 1950, p.234.

³ Nestor García Canclini, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 29.

Cortázar lleva al lenguaje a su máxima tensión e intensidad, desvía al lector de lo convencional y lo hace entrar en el juego, para modificar su relación con lo representado, como en "Continuidad de los parques", donde irónicamente el lector pasivo del sillón verde da el brinco de una ficción a otra y los lectores pasivos, identificados con el personaje del sillón, sentimos que el salto es de la ficción a la realidad. Cada relato genera un abanico de interpretación, porque éstos se asientan en las paradojas que se apoyan en una incertidumbre y que sólo se resuelve, en parte, en cada acto de Interpretación.

Su obra busca estrategias críticas contra el logocentrismo, como la intertextualidad ironía, la parodia o esas altas paradojas de su estilo de agresiva eficacia, entre otras, porque "El escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté aún en contacto con lo que pretendemos mencionar",⁴ ya que el lenguaje constituye la clave y el enigma de lo que queremos decir del mundo, por lo que hay que habitarlo con el máximo rigor en el ritmo verbal y su alquimia, escudriñando las dimensiones más hondas y más vivas, para desafiar la fácil automatización:

Si no hay ese sentido infalible del vocabulario, de los estudios sintácticos, de los acatamientos y transgresiones que hacen el estilo de un gran escritor, si novelista y lector son cómplices metidos en una misma celda comiendo el pan seco, entonces qué le "vachaché"; hermano, estas soñando⁵

El principal compromiso del escritor es demostrar la mayor maestría, porque "(no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)".⁶ Su literatura se da en extremos de tensión,

⁴ Luis Harss, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los Nuestrros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p.285.

⁵ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 154.

⁶ J. Cortázar, *Casilla de los Morelli*, ed., prólogo, y notas de Julio Ortega, Barcelona, Tusquets, 1973, p.32-33.

comunica la sensualidad de lo escondido, nos confronta a la otra cara de lo real y a seguir el deseo de ir más allá de las posibilidades, a donde sólo se puede llegar con una maestría del lenguaje y una lógica paradójica. Su juego vital transforma lo rutinario del mundo que, al abrirse a la imaginación, nos remite al deseo de una realidad más digna de tal nombre; es decir, a una realidad poética que es su pasión más arraigada, para ser plenamente y romper los límites entre vivir y escribir:

...no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (Modo verbal de la realidad.) y un acaecer poético –cierto crimen, cierto knock-out, cierta mujer- (modos fácticos de la misma realidad).⁷

Su necesidad de profundizar en la problemática del ser lo lleva al inconsciente, a la reinterpretación de los mitos y a lo excepcional. Sus cuentos rechazan la rutina diaria, porque ésta reprime los sueños y la imaginación, por lo que decide instalar la ficción imaginaria en la de la ficción realista, para contrastarlas y explorar las paradojas hacia “una realidad mejor ahondada”; pero no por la razón, sino con las herramientas de la imaginación, de las fuerzas irracionales, inconscientes y por medio del desarraigo fundamental del poeta.

Sus cuentos introducen una enorme carga de ambigüedad y la revelación de un mundo fragmentado y caótico, frecuentemente enigmático e irreductible a categorías de la explicación racional, para que el lector investigue, porque la búsqueda es el elemento medular de toda su narrativa y él quiere un lector activo, como Persio, Oliveira o Morelli y no fumadores de opio:

Cuanto más se parece un libro a una pipa de opio más satisfecho queda el chino que lo fuma, dispuesto a lo sumo a discutir la calidad del opio pero no sus efectos letárgicos ⁸

Al penetrar en estratos desconocidos de la mente, como el inconsciente y el sueño, se rompe el orden cronológico; en su lugar hay infinidad de

⁷ J. Cortázar, “Muerte de Antonin Artaud”, *Sur*, , núm. 3, 1948, p.81.

⁸ “Del sentimiento de no estar del todo”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 25.

planos espacio-temporales, fragmentos como montajes a los que nos enfrentamos los lectores como un todo confuso, donde desemboca también la crítica. Cortázar se guía por la descolocación y parte de "experiencias triviales, sueños y pesadillas, fobias e impulsos, para llegar a la otra mirada, la que nos hace ver cómo el ser humano se relacionan con lo inasible"⁹ y es precisamente lo inasible, lo que no permite apartarnos de la realidad, salvo en mínimos instantes, como la experiencia sexual amorosa y el arte. Pero es el ritmo musical que, en su paroxismo, le hace brincar al otro lado de la vida como a Johnny Carter; su apasionamiento por el jazz tiene que ver con las variaciones sobre el tema de la invención que es su proyecto permanente:

En el *take* la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar; la insuficiencia o el fracaso de un *take* vale como un ensayo para el siguiente, pero el siguiente no es nunca el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si realmente es bueno... Yo *no* quisiera escribir más que *takes*"¹⁰

Su lenguaje se vuelve un instrumento fundamentalmente ambiguo por continuas dudas y preguntas, para alcanzar lo que no se puede decir; pues, frente a las pretensiones expresivas –su dominio excepcional del lenguaje y las técnicas de construcción- está el caos, el mundo como un laberinto saturado de interrogantes:

El hombre es el animal que pregunta, El día que verdaderamente sepamos preguntar habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas. ¿Qué epifanía podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeo-cristiana? Nos hace falta un *Novum Organum* de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana, y nosotros con ella...¹¹

Ante las preguntas sin respuesta por vía racional -que sería algo semejante al cuento del gato con los pies de trapo y los ojos al revés-

⁹ Dulce María Zúñiga, "Julio Cortázar: las leyes de la excepción", en *Otra flor amarilla*, México, U. N.A.M. y Fondo de Cultura, 2002, p.67.

¹⁰ J. Cortázar, "Melancolía de las maletas", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p.201.

¹¹ *Rayuela*, cap. 147.

decide ajustarse a la horma de su invención; es decir, a la simultaneidad crítica y la creación imaginativa con un despliegue, a la vez, lírico y cáustico. Su lenguaje creador es minado por su doble, el crítico que deforma o destruye y no le permite avanzar, porque se interpone lúdica y burlescamente contra el proyecto creativo; entonces, titubea y duda en la posibilidad de continuar hasta encontrar las tácticas para dar el salto. Por ejemplo, en "Deshoras" encuentra otro narrador suplente para contrastar, como en "El perseguidor", los dos puntos de vista.

La dialéctica permanente entre la cotidianidad y lo excepcional oscila también con lo fantástico, como un recurso subordinado que ayude a captar lo que lo cotidiano impide ver. Su avidez insaciable para llegar más allá de las posibilidades del lenguaje, lo hace buscar siempre nuevos rumbos, guiado por la incertidumbre del sentimiento de alteridad, descolocación y ubicuidad que desea disolverse en la identidad con el otro, como en el cuento "Axolotl", donde el narrador fusiona su ser con el animal contemplado, en un deseo de reapropiación del enigma del origen o como en "La noche boca arriba", donde muestra que la vida no es más que un accidente, pero que puede transformarse en apertura hacia una realidad más vasta.

Su libertad y rebeldía permanente nos transporta del realismo y su destrucción irónica hacia la realización de lo imaginario, donde los límites que separan realidad y ficción se dislocan y sus caminos se entrecruzan. Su mirada se dirige más allá de las fronteras -en el borde del abismo- pues necesita romper con el lenguaje para cambiar la vida y la lógica racional no le sirve para su objetivo:

"Habrà quien piense que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo partiendo de cero."¹²

¹² Luis Harss, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, p. 300.

Este partir de cero no es contra todo el lenguaje, sino el que le parece falso; el punto cero se refiere también a quedarse solo, cara acara, frente al silencio de las interrogantes y la propia incertidumbre, la que paradójicamente se vuelve un arma, ya que lleva a la búsqueda emergente de territorios nuevos, a la necesidad de explorar e ir más allá, a donde hay que llegar con obstinados e ingeniosos esfuerzos, para aprehender lo inasible que no es del todo imposible, sino esperanzador, ya que se entreve en esos instantes de plenitud.

Dentro de la disolución de fronteras, Cortázar persigue ese "*algo (que) llama desde el pasado, busca volver, resbala en el tiempo, devuelve o reclama*".¹³ Un encuentro con lo primordial, un especie de inconsciente colectivo que en Carl. G. Jung¹⁴ tiene un valor universal y parece que estos conceptos concuerdan con los de Cortázar: "El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio".¹⁵

El primitivo y el poeta aprehenden el mundo por analogía, lógica afectiva y eficaz para explorar lo que es imposible a la razón. La experiencia poética entra en una relación privilegiada con la simultaneidad y porosidad del universo, donde confluye la lengua de todos y el ansia de ser más que sí mismo, lo que se puede considerar como latencias del inconsciente colectivo. Así, en sus cuentos, nos sumergimos en una región que va perdiendo mapa hacia una emoción melómana enmarañada de analogías que articulan lo trivial y lo trascendente, pues busca transformar los instrumentos de conocimiento y llegar al subsuelo o el inconsciente colectivo, de donde nace esa nueva experiencia viva: el cuento.

Su actitud de juego libera lo inconsciente: esas reuniones efímeras con los sueños que se nos escapan o esas revelaciones musicales instantáneas de Johnny Carter o las visuales en "Deshoras", donde el recuerdo de esos

¹³ Julio Cortázar, *Salvo el crepúsculo*, p.248.

¹⁴ Carl Gustav Jung, "La fenomenología del espíritu en el cuento", en *Simbología del espíritu*, Buenos Aires, F.C.E. 1962, pp.22-50.

¹⁵ J. Cortázar, "Para una poética", en *La Torre II*, 7, 1954, p.128.

intervalos vuelven, para que la palabra recree la magia sugestiva, la verdad de la invención. Sus relatos van sembrando en el lector incertidumbres, premoniciones de ese algo profundo y primigenio, como los ojos del batracio, la niñez, la adolescencia, el doble que podría existir en algún lugar lejano o distinto, como posibilidades de expansión del yo imaginario; por ejemplo, el personaje de "La isla a mediodía" encuentra otra realidad misteriosa y de límites imprecisos, o nos sitúa en la muerte onírica como premonición de la muerte verdadera. En fin, estados primitivos, anteriores o posibles de sí mismo que encuentra en el inconsciente, en la fuerza de las analogías o en diferentes cosmovisiones, para lograr nuevos enfoques del ser contemporáneo en lo general y el argentino en lo particular.

Su propuesta vital de rebelión permanente lo une a la cosmovisión surrealista y a la importancia de lo irracional, frente al "estrepitoso fracaso del 'progreso' según la razón."¹⁶ Frente al absurdo del mundo, él busca la excepción y múltiples estrategias, para encontrar convergencias hacia "una realidad mejor ahondada," como esos instantes plenos de vida que observamos en sus cuentos y que él hermana con la poesía, pero ésta también es hermana de todo aquello que remita a las preguntas vitales, las que Cortázar difunde en diversidad de puntos de vista sobre una realidad que él percibe elástica y la expande a su máxima tensión e intensidad, como principio básico de sus cuentos.

Su narrativa nunca se separa de la crisis de nuestro tiempo y la necesidad de profundizar en la realidad; pero esta profundidad tenemos que crearla como el Fenix: "Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendemos generarla";¹⁷ y como el Fénix renace de sus propias cenizas, hay que "describir la literatura", pues él considera que no hay creación sin la destrucción de un mundo caduco que ha perdido su significado, por lo que hay que ser perseguidores y buscar,

¹⁶ J. Cortázar, "Irracionalismo y eficacia", en *Realidad*, Buenos Aires, septiembre-dic, año III, col, 6, 1949, p. 255.

¹⁷ *Rayuela*, p. 430.

entresacar, descubrir aquello que no sólo ayude a comprender la incertidumbre, la complejidad e inconformidad con nuestra realidad y sus limitaciones, sino a transformarla.

1.2 Para no estar del todo.

El extrañamiento ante el mundo es una actitud central de su narrativa, un instrumento poético, un juego de descolocación para tocar lo más vital de la vida. En "el sentimiento de no estar del todo", descubre caminos insospechados de lo cotidiano hacia un universo poroso y abierto, pero el límite de la apertura, de la desubicación, ambigüedad y desautomatización del lenguaje es el caos, riesgo permanente, para llegar a las entrevisiones. En ese peligro y contra todos los obstáculos se centra su búsqueda, pero sin apartarse de este juego de estar "entre"; es decir, el uso de una dialéctica oscilante entre el caos y la revelación de un sentido.

Sigmund Freud señala la importancia del juego, tanto para el poeta como para el niño:

¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético?... La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir, todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada.¹⁸

Friedrich Schiller ya había señalado el valor del juego como soporte del arte y también de la vida:

El hombre juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *solamente es hombre pleno cuando juega*. Esta afirmación que puede parecer paradójica en este momento, ganará un gran y profundo significado cuando lleguemos a relacionarla a la doble seriedad del deber y del destino; soportará, os lo prometo, el edificio entero del arte y del buen, aunque difícil arte de vivir... Los mayores maestros, los griegos...trasponían al Olimpo lo que se debería realizar en la tierra.¹⁹

¹⁸ Sigmund Freud, "El creador literario y el fantaseo" en *Obras Completas*, t. IX, p.127.

¹⁹ F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, p.83.

Cortázar se enfrenta a la literatura y la vida en forma lúdica y con ese asombro infantil y poético, como testimonio de extrañamiento:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño... Esto puede entenderse metafóricamente pero apunta en todo caso a un temperamento que no ha renunciado a la visión pueril como precio de la visión adulta y esta yuxtaposición que hace al poeta y quizá al criminal, y también al cronopio y al humorista (cuestión de dosis diferentes, de acentuación aguda o esdrújula, de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo, en cualquiera de las estructuras de las telas que arman la vida, en la que somos a la vez araña y mosca...²⁰

El juego rompe con la rutina diaria, la que teje la telaraña, el laberinto o el caos, donde el ser humano se encuentra atrapado y dividido, por lo que busca la posibilidad de una existencia más de acuerdo a sus deseos de plenitud. El "no estar del todo" o "estar entre o a medias" es un juego de simultaneidad y un opuesto a "estar del todo," perspectiva realista que evita la descolocación y la simultaneidad. En cambio, "estar a medias" es desviarse hacia la búsqueda de la otra mitad, estar en la apuesta, en la mirada oblicua, para encontrar un pasaje, donde la imaginación sea capaz de crear un mundo excepcional a partir del caos.

La zona de excepción, descolocación existencial y simultaneidad porosa es la coherencia poética que impulsa a múltiples desplazamientos hasta encontrar un centro, una plenitud momentánea y retornar a lo cotidiano, para volver a comenzar; ya que lograr esos instantes son tan necesarios al ser como el aire que respira. El "no estar del todo" explica su propia narrativa, "donde el narrador va tejiendo la trama como testimonio de extrañamiento ante el mundo, el que ve como un laberinto y un juego con

²⁰ J. Cortázar, "Del sentimiento de no estar del todo" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 32.

²¹ D. Arrigucci, op. cit., p. 258.

lo desconocido",²¹ lo que sólo es posible, para quien se arriesga en el juego situándose permanente entre dos posiciones, como Oliveira y que tan bien lo señala la Maga:

Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, *cerca y lejos* al mismo tiempo. Vos creés que estás en la pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.²²

Este estar siempre "en y desde otra cosa" es la capacidad del artista, su posibilidad de ser otro y que describe el mismo Cortázar cuando habla de la poesía de John Keats, de su hondura más esencial (más intensa), ante la cual la identidad cede y se disuelve como la del camaleón, para volverse nube con la nube o gorrión con el gorrión. Él caracteriza el desarraigo del poeta en su ubicuidad disolvente:

La de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. Su conciencia de esa ubicuidad disolvente –que abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje-..."²³

En el acto poético se renuncia a la identidad, por el deseo de ser otro, con esa sed insaciable del poeta que "sabe que solamente siendo el agua dejará de tener sed"²⁴ y que está presente en la figura de Johnny Carter y su persecución, ya que él no concibe que estemos aquí sólo para estar, por lo que la "La verdad tiene que estar más allá, siempre más allá del bien y del mal, libre de toda dialéctica."²⁵ La disolvencia musical lo transfigura, lo saca del lenguaje lógico: "esto lo estoy tocando mañana".²⁶ Al romper con la lógica, Johnny percibe la elasticidad del tiempo: "¿Cómo se puede pensar

²² *Rayuela*, p. 34. El subrayado no está en el texto

²³ J. Cortázar, *Imagen de John Keats*, Buenos Aires, Alfaguara, p. 111.

²⁴ J. Cortázar, *Prosa del observatorio*, Barcelona, Lumen, 1971, p.53.

²⁵ *Rayuela*, p.440.

²⁶ "El perseguidor", en *Cuentos completos*, t.I, México, Bruguera, 2002, p. 229.

un cuarto de hora en un minuto y medio?"²⁷ lo que Bruno observa y entiende, pero él no se arriesga en esa búsqueda paradójica:

...(Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos)²⁸

El acto poético rompe con lo racional: suprime la dualidad y vulnera el principio de identidad (participa en la esencia del otro), como viola también el de "no contradicción", porque el poeta, sin dejar de ser él mismo, es otro; verdad irrefutable, donde los cuerpos cambian de diferentes formas según la voluntad de quien está detrás: dioses, poetas, chamanes, pintores, actores, donde "el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa."²⁹

Cortázar juega con el "yo es otro" de Artur Rimbaud y su teoría del vidente: el otro es el que ve y me dicta, pero ¿quién es ese otro? En el caso de Johnny Carter, el frenesí musical lo lleva a las emociones más intensas, donde percibe la plenitud, pero ¿es el inconsciente colectivo del que el poeta es el vehículo? ¿Los poetas son los intérpretes de los dioses? como lo veía Platón o "¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza?"³⁰ Sólo sabemos que el poeta se convierte en un medio dúctil, poroso para la visión de lo inaudito y que, en la disolución poética, el "yo" vive una metamorfosis y encuentra un camino de regreso a la realidad:

(Así el poeta se pierde y se anega; pero,
lo adelanto por John desde ahora,
en su obra se devuelve a sí mismo.
Un poema es siempre
un retorno).³¹

²⁷ *Op. cit.*, p.233.

²⁸ *Ídem*, p. 248.

²⁹ "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, La Habana, año II, núm. 15-16, p.6.

³⁰ Jorge Luis Borges, "Ajedrez", en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p.182.

³¹ J. Cortázar, *Imagen de John Keats*, Buenos Aires, Alfaguara, 1962, p. 111.

Esa sed de posesión, de simbiosis con el otro es semejante también a otros cuentos, como "Axolotl", o "Lejana" y muchos dobles; pero además, en el desarrollo del cuento, va ampliando las rupturas, como la introducción de lo fantástico. Por ejemplo, el tigre en "Bestiario" resulta de suma utilidad porque "fuerza la costra aparental para sacarnos de quicio"³² o el montaje de fragmentos heterogéneos, a veces, muy humorísticos y críticos como ese juego de los cronopios, el más lúdico de sus obras. En fin, múltiples rumbos de construcción y rupturas que acentúan el extrañamiento, como un especie de maduración del inconsciente que cae, como los cocos de las palmeras, cuando se les da la gana; ya que puede surgir en cualquier instante, para incorporarse a lo cotidiano en una realidad ya no dividida, sino homogénea, gracias a la percepción alógica y analógica, a la razón poética. El desvío de la conciencia es un juego, para lograr la verdad de la invención y también una especie de inseguridad defensiva, para no asentarse en el sistema logocéntrico, contra el que se va formando el escritor:

...escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas.³³

La desubicación y ambigüedad le permiten todo tipo de encuentros azarosos que están fuera de la voluntad, y declara: "nada en mí, como escritor, es consciente".³⁴ Así relata cómo construía sus cuentos:

La mayor parte de mis relatos se escribieron pese a mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia racional, como si yo no fuera más que un médium a través del cual pasara y se manifestara una extraña fuerza.³⁵

³² Cortázar, "Del sentimiento de lo fantástico", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 74.

³³ "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 32.

³⁴ García Canclini, *Op. cit.*, p. 123.

³⁵ J. Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, La Habana, nov., 1962, año II, p. 7.

Esa extraña fuerza que está en la génesis del cuento y de la poesía es un estado de segundo grado³⁶, como fuerzas de la libido que surgen también en la intensidad musical o la relación sexual, donde se disuelve la identidad en esos instantes. Cortázar considera el cuento como un "ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos."³⁷ Su eficacia surge del interior de la esfera por la intensidad y la tensión,³⁸ lo que unifica al cuento y la poesía:

El génesis del cuento y del poema es, sin embargo, el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasmagórica. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve, como los que he tratado de caracterizar, no tiene una estructura de prosa.³⁹

El desplazamiento de la conciencia es el feliz encuentro, estética y existencialmente con esos ritmos, como los que captan los tímpanos de Johnny Carter, una vez que se libera de su conciencia. Entre la fotografía y el cuento establece otro tipo de analogía que tiene que ver con lo constreñido del tiempo y el espacio:

...una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación...El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sea significativo, que no solamente valga por sí mismo sino que sea capaz de actuar en el espectador o lector como una especie de apertura, de fragmento que proyecta la

³⁶ Este estado de segundo grado es debido a los hallazgos de improvisación sin premeditación, un estado de intuición que percibe el artista como automatismo psíquico, como impulsos del inconsciente.

³⁷ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978, p. 29.

³⁸ Para la construcción del cuento, basado en la tensión e intensidad, Cortázar toma y reelabora las técnicas de los modelos de Edgar Allan Poe y de Horacio Quiroga, entre otros, así como sus propias técnicas del cuento en "Algunos aspectos del cuento", "Del cuento breve y sus alrededores" y la introducción a Poe.

³⁹ "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*, Méx., Siglo XXI, 1969, p. 42.

inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenida en la foto o en el cuento.⁴⁰

Si entre poesía, cuento y fotografía encuentra correspondencias, así también, entre el cuento y el box –“el cuento gana por *knock-out* y la novela por puntos”- entre la poesía y el jazz, entre la novela y el cine. Su objetivo es borrar los límites de los géneros, porque “ya no hay novela ni poema; hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio.⁴¹ Sin embargo, a diferencia de la novela, el cuento exige tal rigor estructural que él ve como una esfera perfecta que demanda desechar todo aquello que no apunte a lo esencial:

-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 cuenta⁴².

Para romper con las limitaciones de la anécdota, establece cambios hacia esos instantes intensos que en su paroxismo den “su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable...”,⁴³ como los estados poéticos que vienen de allá, pero que están aquí, en “el cuento, este hermano misterioso de la poesía.”⁴⁴ Sus relatos, asentados dentro de la lógica de la vida cotidiana, se transforman, como si se abrieran los ojos por segunda vez a esa inseguridad infantil que no tiene miedo de darse de bruces en sus primeros pasos inéditos, porque lo importante es echar andar e ir más allá, siempre más allá, para romper las fronteras de una cotidianidad que nos encasilla y que nos es insuficiente, porque enmascara lo profundo que queda como agujeros inexplicables y esos agujeros son los que iluminan sus cuentos.

⁴⁰ “Algunos aspectos del cuento”, pp. 6-7

⁴¹ *Op. cit.*, p. 12.

⁴² *Op. cit.*, p. 8.

⁴³ *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 8.

Al jugar con un sinfín de elementos, le permite adquirir ese poder intuitivo e intenso de extrañamiento e interrogación. El juego es el momento de la incertidumbre, de la apuesta a perder o ganar; la posibilidad de la dicha o la tragedia:

Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido... Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento –gol, jaque mate, piedra libre? ⁴⁵

La descolocación es uno de los juegos más serios de Cortázar; tal vez, "el mejor para definir al ser humano y sus carencias existenciales e históricas"⁴⁶; Nace del desgarramiento de ser lo que somos como individuos y sociedad en el mundo actual y la posibilidad de cambio. Su juego se vuelve búsqueda que consiste en asumir la libertad, para ser plenamente.

1.3 Lucidez crítica y frenesí innovador

Lo primero que salta a la vista es esa capacidad inventiva a flor de piel que se rebela contra toda solución fácil y apoltrone. Él quiere que el lector abra los ojos, rompa con sus defensas ilusorias de certeza y profundice en la realidad. Su lucidez crítica es una interminable investigación sobre las posibilidades del lenguaje, "donde el jazz es como el paradigma a seguir –ese lugar de la música, donde la libertad es la improvisación- en persecución de un tema impreciso, inalcanzable".⁴⁷

Su frenesí inventivo reúne los extremos para instalar la máxima tensión en desdoblamientos laberínticos y otros muchos elementos que van instaurando la visión ambigua, para lograr nuevas perspectivas. Por ejemplo, distorsiona los modelos lógico-culturales en todos los niveles, como el morfológico-sintáctico: el gígllico de Rayuela, el anagrama en

⁴⁵ J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 33.

⁴⁶ Arrigucci, *op. cit*, p.168.

"Lejana" o el palíndroma en "Satarsa"; el temático, como la subversión de sueño y vigilia, así como la construcción que se formula en el propio universo ficcional; por ejemplo, "Las babas del diablo" se desarrolla a partir de la duda en la construcción, donde ninguna propuesta posee algún tipo de validez, más allá de las conjeturas e ironías respecto al lenguaje: "porque nunca se sabrá cómo hay que contar esto"⁴⁸

Su rebelión permanente es un intento angustioso e irónico de descubrir un sentido a partir del caos, el absurdo y la propia fragmentación, para acabar con el absurdo infinito del mundo-laberinto. La misma posición de rebeldía es ante el lenguaje que hay que tirar por la borda, demolerlo, para que deje de palabrear y realmente nos ayude a descubrir lo que esconde la realidad. En esta profunda tensión, continuamente duda y lucha con el caos y el absurdo del mundo contemporáneo. Su posición refleja el desgarramiento del artista.

La ambigüedad permanente destruye la mimesis realista con que principia casi todos sus cuentos, ya que va denunciando las propias convenciones con violencia irónica a ciertos recursos de la tradición con los que necesita romper y desdoblarse el lenguaje, para que hable a dos voces, esté en dos sitios y construya personajes dobles, porque simultáneamente es crítica e invención, y ambas se interfieren continuamente en choques permanentes, que obstaculizan esa búsqueda sin rumbo cierto. Las tensiones y contradicciones son múltiples, pero él asume la tensión jugando a la rayuela, viviéndola creativamente, como en la infancia que se aprende a jugar con la piedrita y el zapato, para llegar al cielo.

Si por un lado, llegar al encuentro es siempre incierto; por otro lado, posee la certeza de tener enfrente todo un mundo desconocido que sólo se puede ver por instantes, por lo que le es urgente llegar a ellos, pues la verdad anda por ahí, pero, dónde, cómo. No puede descubrirla y sin embargo vive de ella, de su inaccesibilidad, de ese algo que se escapa y no

47 "Las babas del diablo", en *Cuentos completos*, t.1, México, Alfaguara, 2001, p. 214.

se puede expresar: una revelación musical, un insólito tigre, una visión desde adentro del acuario, presencias oscuras que vienen del futuro, para apoderarse de la casa; en fin, todo tipo de posibilidades inciertas que hacen desconfiar de la realidad aparente, para investigar su mecánica más profunda.

Cuando no desenmascara los procedimientos técnicos de la ficción, rompe abruptamente con la "ilusión" realista como en "Continuidad de los parques", para que el lector tome conciencia, a través de esa porosidad irónica con la que también deja al descubierto las técnicas literarias, para que se vea la ficción como problema, como artificio, e igualmente el lector juegue en una apuesta de lectura sobre las múltiples posibilidades propuestas. La comprensión se convierte en una red inagotable de perspectivas, de interpretaciones, de nuevas dimensiones de lectura.

Cortázar tiene una visión maravillosa de la realidad, en el sentido de que la cotidianidad enmascara la otra realidad, que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino intensamente humana. Encuentra mayor autenticidad en el inconsciente, las distracciones, el acto gratuito, el humor, los encuentros amorosos, los dobles y la figura; pero sin despegarse de lo cotidiano, para lo cual establece siempre un pasaje que es el límite "entre" dos mundos aparentemente extraños el uno al otro y que el puente unifica. El pasaje se corresponde a la riqueza imaginativa, la reflexión y el rigor de la construcción, para cristalizar insólitamente en una realidad mucho más amplia. En esos pasajes de ida y vuelta, se accede a varias direcciones; por ejemplo, a las pluralidades culturales, como el diálogo retomado "entre" Francia y Latinoamérica, o al conflicto "entre" la realización individual, como lo entendía el humanismo y la relación colectiva como la entiende el socialismo. Pero su visión integral abarca todo: "...vigilia, sueño, locura, azar, intuición, magia; pero, no separados en mitades opuestas como en la visión racionalista, sino una realidad absoluta

como la que proponían los surrealistas, sin niveles subordinados, sino referida al volumen total de la realidad".⁴⁹

Su trato extraordinario con la realidad nos sacude de tanto polvo cotidiano, para ingresar a la pluralidad de niveles de conciencia y confundirnos en tramas y juegos imprevistos con lo desconocido; nos impulsa a buscar el sentido de la existencia, a través de la incertidumbre, lo imprevisto y los impulsos vitales; todos esos aspectos que comparte el cuento con la poesía y la música, específicamente el jazz, como un lenguaje de improvisación, de invención que permita ver esa realidad segunda a la que no se puede llegar, sino rechazando, como en "Las babas del diablo", los datos iniciales captados por el ojo o la cámara, para ir tejiendo los lazos con esa otra realidad más allá del lenguaje.

⁴⁸ Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* p. 35.

2.1 Lo fantástico o más allá de lo racional.

Desde finales del siglo XIX, se hace notorio un interés cada vez mayor por la literatura fantástica que viene desde la tradición oral y ha presentado un desarrollo intelectual o espiritual ante lo desconocido o lo sobrenatural. En sus orígenes más remotos no existía el concepto de lo fantástico ya que éste era parte de la realidad. En el presente, no admitimos abiertamente lo increíble, pero esa parte sigue latente, como cuando nos maravillamos ante lo insólito, lo inexplicable que, por otro lado ha contribuido tanto a descubrimientos artísticos como científicos.

A medida que avanza la ciencia nos damos cuenta de nuestros enormes huecos, de la ignorancia respecto del Universo. Dudamos, cada vez más, sobre la verdad empírica y científica, en el sentido de que ésta no es toda la realidad. En "El sentimiento de no estar del todo", Cortázar señala que, si bien el hombre moderno se adapta intelectualmente a la extensa problematización de "la realidad"; en el fondo no deja de aceptar, sin mayores complicaciones, la aparente continuidad del mundo perceptible:

El hombre de nuestro tiempo cree fácilmente que su información filosófica e histórica lo salva del realismo ingenuo. Ese hombre es un ingenuo realista más que un realista ingenuo. Basta observar su comportamiento frente a lo excepcional, lo insólito: o lo reduce a fenómeno estético o poético ("Era algo realmente surrealista, te lo juro") o renuncia enseguida a indagar en la entrevisión que ha podido darle un sueño, un acto fallido, una asociación verbal o causal fuera de lo común, una coincidencia turbadora, cualquiera de las instantáneas fracturas del continuo.¹

Cortázar coloca en un mismo plano la literatura y la vida, lo fantástico y lo real, para establecer la fusión de dos realidades que se explican en función de sus similitudes u oposiciones con la otra y por encima del tiempo y el espacio. Desde niño, nunca le pareció excepcional lo fantástico, sino como un aviso de

¹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, España, Siglo XXI, 1976, p.35.

la otredad. Él buscaba lo misterioso en terrenos muy diferentes de los tradicionales y su imaginación se enriquecía con la posibilidad de otros mundos, los encuentros y los puentes, para lograr esos ojos de Argos y brillantes construcciones mentales. Pero ¿son o no son fantásticos sus cuentos? Él mismo aceptó el término "por no encontrar un mejor nombre" ²

Hay muchísimos estudios sobre un concepto tan amplio como es la ficción fantástica que abarca lo maravilloso, lo sobrenatural, lo extraño, lo inexplicable y lo mágico; pero no podemos definir como fantástica una obra porque tenga algún elemento maravilloso, ya que de alguna manera toda ficción lo tiene; pero hay muchas Interrogantes que ponen en evidencia la indefinición de lo fantástico, cuyas fronteras constituyen un verdadero problema de difícil solución. Por lo que es importante recurrir a Tzvetan Todorov, quien, al juntar teorías anteriores, nos señala lo complejo del término y que él trata de ajustar a un solo género.

Es importante guiarse por Todorov, porque es autor de uno de los estudios más detallados y completos sobre este tema que no es fácil asir, pues lo considera precisamente como un género siempre evanescente que "se define por la percepción ambigua que el propio autor tiene de los acontecimientos relatados";³ pero lo que lo distingue del realismo es la infracción del orden establecido, por medio de lo insólito.

Lo insólito suscita la duda porque no caben explicaciones naturales y tampoco sobrenaturales; pero en general, la imposibilidad está en optar entre una u otra solución que es lo que, para Todorov, da el efecto de lo fantástico. Sin embargo, lo insólito obliga al lector a resolver la duda entre dos alternativas: o se trata de una ilusión, de un producto imaginario, o bien, el acontecimiento se produjo realmente, y lo que sucede es que esa parte de la realidad está regida por leyes que desconocemos. La indecisión

² Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", La Habana, *Casa de las Américas*, núm.15-16,1962, p.3.

³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1981, p. 41.

ante las alternativas produce incertidumbre y señala que cuando se elige una de las dos opciones entramos a un terreno vecino: a lo extraño o a lo maravilloso. La siguiente es una definición de este autor:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural⁴

Si nos acordamos que Cortázar busca no las leyes, sino la excepción a las leyes, pero sin desplazar lo real, entramos en paradojas que van más allá de producir la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural y que es lo que Todorov señala como el efecto fantástico; ahora, lo que este autor considera fantástico puro es cuando la indecisión se mantiene a lo largo del relato y después, "porque el hecho increíble permanece inexplicado y sugiere lo sobrenatural;⁵ aquí, forzando un poco, sí podrían estar muchos de los relatos de Cortázar, si cambiamos la palabra "sobrenatural" por lo desconocido. Esta teoría de Todorov sobre lo fantástico señala múltiples variedades, pero podemos sacar, al menos, cinco elementos básicos que sí están en Cortázar: Lo insólito, lo inexplicado, la duda o ambigüedad, la necesidad de complicidad del lector y los modos de lectura (la interpretación).

Lo extraño y lo maravilloso no los considera Todorov dentro de lo fantástico puro, sino como subgéneros vecinos; por ejemplo, nos dice que lo extraño no cumple más que con una de las condiciones de lo fantástico: la descripción, en particular, del miedo;⁶ que, por otra parte, este autor no considera una característica básica de lo fantástico, ya que hay muchos relatos que están dentro del género, en los que no se observa esta característica, aunque sí aparezca frecuentemente en lo extraño. Sin embargo el punto de partida de Alazraki, para fundamentar una visión neofantástica, no es el miedo sino la otredad, en la que entrarían, Cortázar

⁴ *Op. cit.*, p. 34.

⁵ *Op. cit.*, p. 41.

⁶ *Op. cit.*, pp. 59-60.

y Kafka, entre otros, especialmente *La Metamorfosis* como ejemplo paradigmático de una forma nueva de lo fantástico.

Para Todorov lo típicamente fantástico o puro, por su cualidad evanescente, queda en el centro entre lo extraño y lo maravilloso, que se representaría gráficamente más o menos así:

fantástico extraño	fantástico puro	fantástico maravilloso
-----------------------	--------------------	---------------------------

Lo fantástico puro no se logra más que muy rara vez (“cuando la indecisión se mantiene durante todo el relato e inclusive después”) ⁷, casi idéntico a lo que señala otro teórico de lo fantástico: “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión.”⁸ Hay muchísimas variantes de los subgéneros, que Todorov va señalando con ejemplos; es decir, es un estudio teórico-práctico que se ha vuelto canónico y de una enorme influencia, sobre todo porque, a pesar de las polémicas y los debates de los nuevos teóricos, él considera lo fantástico como el género que interroga y duda de la oposición entre lo real y lo irreal.⁹

De acuerdo con la teoría de Todorov, en lo fantástico extraño se puede acceder a una explicación natural para los sucesos que infringen las leyes de nuestra realidad habitual, como las aclaraciones finales y que pone de ejemplo este autor en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki; en cambio, en lo maravilloso, los sucesos extraordinarios responden a explicaciones sobrenaturales.

Todorov no incluye lo extraño y lo maravilloso, lo absurdo y lo misterioso dentro de lo fantástico, sino que los considera géneros vecinos, A

⁷ *Op. cit.*, p.41.

⁸ Louis Vax, *El arte y la literatura fantástica*, París, Coll, 1960, p. 98,

⁹ Tzvetan Todorov no considera que los cuentos de hadas, vampiros, dragones, bestiarios o ciencia ficción pertenezcan a la literatura fantástica, sino de fantasía, ya que entramos de lleno en lo imaginario. La literatura fantástica tiene que ver con la infracción de lo establecido: lo insólito

partir de su investigación se establecerán las diferencias que señala Alazraki, entre otros muchos estudiosos de la nueva ficción fantástica, ya que ésta ha evolucionado muchísimo, sobre todo en Hispanoamérica y esas diferencias no fueron consideradas en *Introducción a la literatura fantástica*.

Las divergencias teóricas no dejan de tomar como punto de partida a Todorov. Las polémicas son muchas; por ejemplo, el autor nos marca que en lo fantástico, casi siempre aparecen frases de vacilación, un "como si...", lo que se considera inherente a cualquier ficción; otro punto, es que los nuevos teóricos no piensan que lo evanescente y las dos o más lecturas de términos contradictorios sean particular de lo fantástico, sino que es inherente a cualquier narrativa con variaciones de grados.

La mayor objeción a Todorov es querer confinar lo fantástico del s.XIX en los límites de un solo género; pero, por otro lado, el mismo autor reconoce que si se aborda un texto como *La metamorfosis* de Kafka con las categorías que él elabora: "vemos que se distingue fuertemente de las historias fantásticas tradicionales" y añade: " lo que era una excepción en el cuento fantástico deviene la regla en Kafka."¹⁰

En fin, cualquier debate crítico sobre lo fantástico gira en torno a la aplicación del modelo de Todorov y trata de demostrar la estrechez de la definición de lo fantástico que él propone; sobre todo si vemos la amplitud del concepto en un escritor como Borges quien inclusive propone -aunque sea en un juego irónico- a la Metafísica, las religiones y las filosofías como dentro de la literatura fantástica, porque lo fantástico también sirve para poner en tela de juicio a los valores dominantes.

Otro punto de interés, para fines de este estudio, es la exclusión que hace Todorov sobre posibles lecturas poéticas en lo fantástico, lo que la crítica ha puesto también en duda porque no necesariamente se excluyen. Si, para Todorov, lo extraño y lo maravilloso son subgéneros de lo fantástico puro; en cambio, la relación de lo fantástico con la poesía implica una articulación mucho más compleja que con lo extraño y

¹⁰ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 183.

maravilloso. La dificultad está en que el discurso de la ficción, por su naturaleza misma es "representativo", y señala que hay que tomar esta palabra con mucho cuidado, porque los relatos son acontecimientos sólo internos al texto; pero, "por otro lado, no podemos negarle a la literatura su carácter representativo, el empleo de términos que designan también una realidad no textual y que rige parte de la ficción, en tanto que la poesía no posee esta aptitud."¹¹ Sin embargo, reconoce que esa oposición entre lo narrativo y la poesía tiende a esfumarse en la literatura del siglo XX. Aquí es interesante transcribir la opinión de Cortázar sobre Todorov:

Con lo fantástico pasa como con la poesía que, según aquel humorista, era "lo que se queda fuera después de definir la poesía". Por ejemplo ese esfuerzo muy grande que hizo Todorov en su libro *L'introducción au fantastique* a mí me parece muy insatisfactorio. Es útil tal vez como instrumento de trabajo pero, después de terminado el libro, mi sentimiento de lo fantástico no ha sido explicado, no ha encontrado solución.¹²

Cortázar no puede estar muy de acuerdo con la división o separación de géneros, ya que siempre buscó su disolución y subraya lo fantástico como un fenómeno de difícil solución. Pero sus cuentos coinciden, unos más que otros, en lo fantástico; pero no como efecto de vacilación, sino como tema de extrañamiento hacia la fusión con la otredad, como en "Axolotl" o el popurrí de dobles, tanto en personajes como en tiempos y espacios. Lo fantástico, muchas veces, le sirve para subvertir un orden opresivo como en "Final de juego", "Cartas a una señorita de París", "El otro cielo" y muchos más, donde lo fantástico se vuelve casi un acto político, porque no son un mero reflejo de la estructura social, sino su desenmascaramiento. Su literatura no busca "el efecto de vacilación", sino que verdaderamente duda sobre cómo explorar los vacíos de la realidad, incluso propone un discurso diferente, pero que es imposible a la lógica racional, como el inicio de "Las babas del diablo", el gílgico o los juegos del cementerio en

¹¹ *Op. cit.*, p. 50.

¹² Omar Prego, *La fascinación de las palabras, conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Muchik, 1985, p.41.

Rayuela. Es decir, no busca lo fantástico como efecto, sino la exploración de los vacíos del conocimiento.

Él nos explica lo que debe a maestros del género fantástico, como Edgar Allan Poe; pero él sitúa su narrativa dentro de un género nuevo que, aunque derive de aquella (de Poe), responda a una percepción y poética diferente:

...algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado "pathos"... La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósfera apropiada, como en la literatura gótica... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto..."¹³

Hacia un nuevo orden.

A partir de las teorías fantásticas tradicionales, como las de Roger Callois¹⁴, Lovecraft¹⁵, Peter Penzoldt¹⁶, Louis Vax¹⁷ y otros que ven el elemento de miedo como característica elemental -con la que Todorov no coincide- Alazraki propone un nuevo género, para definir los cuentos de *Bestiario* de Cortázar:

El relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato,

¹³ Alazraki, *La isla final*, Universidad de Oklahoma Press, 1978, p. 30.

¹⁴ Roger Callois define lo fantástico como "lo insólito que aparece de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición" en *Images, images*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 11.

¹⁵ H. P. Lovecraft. "Lo fantástico no depende tanto de los mecanismos de la intriga como de la intensidad emocional que provoca, donde el lector experimenta un sentimiento de temor y horror por la presencia de mundos y poderes insólitos", en *Supernatural Horror in Literature*, New York, Humanities Press, 1965, p. 16.

¹⁶ Peter Penzoldt también considera el elemento miedo como indispensable: "los relatos sobrenaturales son historias de miedo, que nos obligan a preguntarnos si eso que parece pura imaginación no es, después de todo, la realidad", en *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press, 1965, p.9.

¹⁷ Louis Vax considera, como Callois, que "lo fantástico exige la irrupción de lo sobrenatural en un mundo racional", cita tomada de Alazraki, *op. cit.*, p. 24.

su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico.¹⁸

Él señala que lo poético nace, justamente “porque los referentes de que dispone el lenguaje de la comunicación no pueden expresar esas referencias o intuiciones que asaltan al poeta. Éste crea nuevos referentes porque lo que se propone son referencias inéditas.”¹⁹ Otro rasgo distintivo, que señala en este trabajo, es la ambigüedad que responde a “una poética de la indeterminación” y parte de las experiencias íntimas de los personajes como la descripción metafórica de una neurosis, obsesiones, tensiones, fobias, entre otros.

Más adelante, al explicar la metáfora de lo neofantástico, la ve como una alternativa gnoseológica: “Lo fantástico es aquí una manera de conocer poéticamente lo racionalmente inconocible, de expresar artísticamente lo que es inexpresable en términos lógicos.”²⁰

¿Qué es lo que Alazraki señala como neofantástico? Nos dice que la narrativa fantástica tradicional parte de algo semejante al anacoluto²¹, en el sentido de que se produce la ruptura de un orden determinado; en cambio, en lo neofantástico se parte de una forma especial de construir las metáforas y da dos ejemplos que considera paradigmáticos: *La metamorfosis* de Kafka y “Cartas a una señorita de París” de Cortázar. En último, el protagonista vomita conejitos, un hecho que Alazraki contrasta con un anuncio publicitario de un jarabe para la tos en el cual una persona vomita unas plumitas cuando siente irritación en la garganta. *Lo*

¹⁸ Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio, elementos para una poética de lo neofantástico*, México, Gredos, 1968, p. 28.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 67.

²⁰ *Op. cit.*, p. 74.

²¹ “Ruptura del discurso debida a un desajuste sintáctico provocado por la elipsis de los términos concomitantes... En cualquier caso produce la impresión de que se deja inconclusa una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el emisor...”, en Helena Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.

efectivo de tal anuncio reside en hacer visible una sensación y atacar no al efecto (la tos) sino la causa (las cosquillas)

Ambos casos contienen elementos fantásticos; la diferencia consistiría en "que en el anuncio publicitario tanto el tenor de la metáfora (las cosquillas en la garganta) y *el vehículo* (las plumas vomitadas) están bien definidos, mientras que en el relato de Cortázar el tenor se mantiene indefinido",²² aunque después, el mismo Cortázar comente que estaba en una neurosis y escribir el cuento también lo curó de muchas inquietudes²³.

A partir de este ejemplo, Alazraki intenta explicar lo neofantástico, basado en la teoría de la metáfora de I.A. Richards y en esta teoría, "no se trata de un simple desplazamiento de la palabra, sino de una relación entre pensamientos, es decir, de una transacción entre contextos".²⁴ Esta transacción está dada en los conejitos: en un contexto son literales, reales y en otro, seres fantásticos; por efecto de la metáfora, son fantásticos sin dejar de ser reales.

Esta característica de ser fantástico y real al mismo tiempo es el elemento que sitúa a muchos cuentos de Cortázar en otro género, que es el que Añazraki llama neofantástico y que es cuando lo fantástico y lo real conviven desde el principio del relato, como en el cuento de los conejitos y señala que el elemento fantástico funciona como una metáfora "que desafía un orden causal y cerrado para introducir un orden de signo contrario. El elemento fantástico provoca una disyunción que no es sino la ruptura del orden cerrado que cede a un orden abierto."²⁵

²² Jaime Alazraki, *op.cit.*, p. 26.

²³ Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 270.

²⁴ Explicación de la metáfora de I.A. Richards en *The Philosophy of Rhetoric*. Cita tomada de Paul Ricoeur, en *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 2001, p. 110.

²⁵ Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 204.

En este nuevo género, si bien se transgreden todas las reglas, también, se expanden los límites, porque lo insólito, como característica de lo fantástico, involucra la percepción total de la realidad; por ejemplo, cuando Cortázar habla de sus novelas y cuentos nos dice:

son aperturas al extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo insólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio riguroso y sostenido.²⁶

La angustia de que nada es sólito lo aleja de la posibilidad de un acercamiento racional, por lo que busca comprender intuitivamente. Lo fantástico representa no una digresión imaginativa, sino una forma de probar la caducidad de una realidad aparentemente sólita y nuestro conocimiento racional de ella. Este ahondar en la realidad es lo que ha indagado el hombre desde siempre y se incrementa a partir de la crisis del racionalismo; inclusive, el conocimiento científico que antes se aferraba en conocerlo todo racionalmente, hoy reconoce no sólo que lo real y lo racional no son idénticos, sino que entre ellos hay un abismo insalvable. Cortázar lucha por atrapar lo insólito, lo incomunicable, ensamblando imágenes de la vida cotidiana y metáforas y analogías, para alcanzar los vacíos de la realidad, pero el primer obstáculo es el lenguaje:

El tipo de problemas que suscitaron la reflexión en la Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente –por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no euclidiana...²⁷

La teoría de Alazraki establece una analogía entre la geometría euclidiana que es la geometría (métrica) tradicional y la no-euclidiana - señalada por Cortázar- que es la geometría proyectiva, la que sirve para a extensiones inconmensurables y en transformación:

²⁶ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, p. 25.

²⁷ Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 288.

si concebimos la realidad como un espacio donde lo causal es una geometría, pero no la única, y donde hay lugar para otras geometrías no causales que repugnan a la razón, pero que expresan nuevas formas; dentro de ese espacio, lo fantástico adquiere carta de realidad.²⁸

Entre la geometría proyectiva y la euclidiana hay diferencias, algo así como la imposibilidad de ver un microbio sólo perceptible gracias al microscopio o las fotografías de Marte tomadas por un satélite que descubren formas espaciales en un grado mayor de complejidad y que bien podrían pasar por creaciones fantásticas. Alazraki coincide con Umberto Eco, para quien la obra abierta es una especie de paráfrasis -en el lenguaje de las artes- de la imagen discontinua e indeterminada de la realidad que es la que nos propone la ciencia contemporánea. Una paráfrasis expresada como una "explosión vertiginosa", lo que es muy diferente y opuesto, por ejemplo a la Edad Media que reflejaba una concepción del cosmos como jerarquía de órdenes claros y prefijados.

Este estudio de Alazraki, centrado en la visión de Cortázar, acierta en esta postulación sobre su narrativa que parte de un orden cerrado hacia una visión abierta. El problema es si podemos reducir la estructura de los relatos a una isotopía formada por estos dos paradigmas invariables: lo abierto y lo cerrado que se corresponde a la continua oposición de la organización de los relatos; sin embargo, aunque esta oposición siempre está presente, muchas veces los personajes, no logran salir a lo abierto, como en el mismo ejemplo de "Carta a una señorita de París", "Ómnibus", "El otro cielo" y muchos más.

Lo más interesante del estudio de Alazraki está en ver la importancia de la función metafórica que invade y abre el campo visual, al mismo tiempo que hace saltar la oposición tranquilizadora. Él señala lo neofantástico en esa concurrencia de dos planos desde el principio del relato, cuando lo insólito no irrumpe, sino que se da desde el principio. Otro elemento interesante es que unifica toda la narrativa de Cortázar

²⁸ Alazraki, *op. cit.*, p 59.

como una permanente interrogación; pero lo más acertado está en subrayar ese estar "entre", lo que logra que los relatos sean al mismo tiempo realistas y fantásticos y que tan claramente insiste Vargas Llosa: "estas ficciones nunca se desencarnan y trasladan a lo abstracto, siguen plantadas en lo cotidiano y lo concreto."²⁹ Por otro lado, es tan amplia la apertura -dentro de ese género cerrado y esférico del cuento- que permiten tantas interpretaciones que, finalmente desafía a todas, aunque muchas sean viables.

Otro punto importante es Jean Paul Sartre, quien ve lo fantástico "...como una suerte de existencia marginal... Si tratamos de expresar su sentido con palabras, de inmediato desaparece, pero si se lee la historia sin tratar de traducirla, nos ataca por el flanco."³⁰ Efectivamente, Cortázar utiliza toda las técnicas para atacar el flanco y profundizar esta existencia marginal, porque para él, "lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonable, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpe y se hace sentir,"³¹

Sus relatos, unos más fantásticos que otros, son siempre polivalentes y ambiguos, domina siempre la incertidumbre. Muchas veces utiliza datos contradictorios en una organización por contrastes y lo fantástico no se especifica por lo inverosímil, sino por la incompatibilidad de los diversos verosímiles; es decir, por las vacilaciones y las rupturas de las convenciones que siempre somete a una crítica intensa. Lo fantástico nace del diálogo entre lo cotidiano y lo imprevisto, así como una rebeldía permanente ante la vida caótica y totalmente problemática.

²⁹ Mario Vargas Llosa, "El trompetista de Deyá", en *La Nación*, Buenos Aires, 13/2/94.

³⁰ Jean Paul Sartre, "Aminadab o lo fantástico considerado como lenguaje" en *Ensayos literarios*, New York, Philosophical Library, 1957, p. 56.

³¹ Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*, Buenos Aires, Contrapunto, 1986, p. 48.

2.2 Una subversión onírica en "La noche boca arriba"¹

"¿Debo hacer caso de lo que puede ser sólo un sueño; debo seguir esta investigación? ... no sé si escribo despierto y medito o si medito pero soñando que escribo..."

Macedonio Fernández

(*No toda es vigilia la de los ojos
abiertos y otros escritos.*)

"La noche boca arriba", como casi toda su narrativa, proyecta las contradicciones y las dudas del ser humano fragmentado, al que se le ha suprimido todo vestigio del pensamiento mágico o mítico que antes daba sentido a su vida. Aquí plantea una mirada utópica y una transformación del plano onírico y la vigilia, lo que suscita múltiples interpretaciones. El personaje es sólo un pasivo participante conducido ciegamente por un destino ajeno, una pesadilla de inmovilidad, lo que hace que este cuento sea totalmente opuesto al paradigma del perseguidor.

La identidad desdoblada entre sueño y vigilia no es un viaje hacia el pasado, sino el pasaje hacia la muerte, donde la concepción del presente va perdiendo importancia, para aumentar la tonalidad fantasmal de pesadilla, construida con un enorme rigor aprendido en Borges y un humor como la "guasa ontológica" de Macedonio Fernández.

Cortázar establece un juego muy serio con el lenguaje, en una doble reflexión sobre la realidad cotidiana y lo otro que es la profundización, la

¹ "La noche boca arriba" está en la colección de *Final de juego*, publicada por primera vez en 1956 en México. Las citas sobre este cuento están tomadas de los *Cuentos completos*, Alfaguara, t. I, México, 1966. Este relato surgió de un sueño que tuvo Cortázar cuando fue internado en un hospital a causa de un accidente en su vespa. (Declaraciones de Cortázar al Semanario *Primera Plana*, Buenos Aires, año II, núm., 103, 27 de octubre de 1964.

incesante búsqueda y experimentación, para revitalizar el lenguaje y amplificar las percepciones y los juegos de simultaneidad. Este cuento recobra otros tiempos y espacio históricos, lo que lo hace semejante a "El otro cielo", por el predominio de la presencia de la realidad americana, por la tensión dramática entre persecución y evasión, y también, por la ausencia de libertad del protagonista. En estos dos cuentos, como en casi toda su narrativa, la dualidad y la desubicación son una constante temática.

El relato, como muchos otros, por no decir todos, inicia con una descripción de lo cotidiano, casi un cuadro realista, para contrastarlo con lo insólito que invade la rutina. El personaje sobresale en primer plano, al mismo tiempo que enfatiza determinados elementos de la construcción, para subrayar que el lenguaje es la sustancia medular, donde la figura del personaje cobra vida, para hacer conciente al lector de que la ficción es una reflexión y no la ilusión de identificación realista:

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él *-porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre-* montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.²

El narrador en tercera persona toma la perspectiva interna del personaje con toda la ambigüedad derivada de su limitado ángulo de visión. Además, dentro de la misma construcción del personaje sin nombre – llama la atención que enfatice la falta de nombre- introduce el suspenso y nos preguntamos: ¿por qué no tiene o por qué necesita buscarse un nombre? Este vacío se une a otra interrogante del epígrafe: "Y salían en

² "La noche boca arriba", p. 386. (las cursivas no están en el texto).

ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida.”³ Ambos son indicios, premoniciones e hilos conductores del suspenso

La narración se desdobra en dos puntos de vista antagónicos, rítmicamente alternados y focalizados en el personaje y por eso puede confundirse el sueño con la otra realidad, porque el personaje vive la ambigüedad y no sabe nada de quién es el otro. La focalización interna hace que el narrador no pueda ir más allá de las máximas limitaciones del personaje, de su punto de vista desdoblado entre la vigilia en el mundo actual y el sueño histórico. Al tejer fragmentos antagónicos y correspondencias analógicas nos da una visión global y contradictoria.

El sueño va haciendo del relato realista un simulacro, ya que lo que realmente se plantea es una pregunta ontológica sin solución. El personaje de la vigilia y los lectores valoramos el sueño del pasado con conjeturas falsas que el sueño subvierte. Al mismo tiempo, plantea la artificialidad del discurso narrativo –“porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre”- y su posibilidad de subversión, ya que al final todo queda invertido. Lo importante es que el lector se aparte del pensar común para proponer otra interpretación de la vida que sacuda la falsa seguridad en la vida misma e instalarnos en la incertidumbre para luchar y encontrar otra mirada más allá de lo aparental.

Si la construcción es muy compleja, la anécdota es sencilla. Un motociclista tiene un accidente, cae de la moto y pierde el conocimiento. Es internado en el hospital, donde lo operan y, al despertar de la anestesia, sueña que es un moteca (azteca) al que persiguen los sacerdotes para el sacrificio de la guerra florida. Su ingreso en el sueño “fue como dormirse

³ El epígrafe no es una cita, ya que no está entre comillas en el cuento. Sirve de anclaje junto con el título, para establecer la relación contextual y connotar al mismo tiempo el pasado y el presente; anticipa la transformación final y también el juego de entrar y salir de ambos mundos, además de establecer una analogía de lo precario de la existencia, tanto en el pasado como en el presente.

de golpe"⁴ para despertarse a otra realidad (la del ritual azteca). La anécdota hace que el lector deduzca falsamente que es una alucinación, un sueño postoperatorio que explicaría el desdoblamiento.

En el área del hospital hay una mínima descripción del cuarto que subraya la posición espacial del personaje que queda amarrado y boca arriba, exactamente en igual posición a la del sueño, una vez que es capturado y queda "estaqueado en el suelo".⁵ En el hospital hay también otros enfermos –o ¿cautivos?- con los que jamás se comunica. Así, empezamos a ver analogías no sólo en la posición física y la soledad, también en el juego de palabras: el moteca (nombre inventado por Cortázar) representa al azteca y el de la moto (motocicleta) al personaje actual; palabras de semejanza fónica que producen confusión, pues no nos da ninguna descripción física o psicológica; ni siquiera un nombre, lo que funciona perfectamente para acentuar la incertidumbre de la identidad.

Con la palabra "cielo" también establece correspondencias que sirven para entrelazar a ambos mundos. En el sueño nos dice: "aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto"⁶, "un resplandor rojizo teñía esa parte del cielo,"⁷ "él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse".⁸ Ahora, veamos en la vigilia: "Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba."⁹ En esta última frase está también la intención de confundir cielo y cielo (raso), estrategia para atrapar al lector en una telaraña de incertidumbre y participar así en la misma confusión del protagonista.

⁴ "La noche boca arriba", p.386.

⁵ *Op. cit.*, p.391.

⁶ *Op. cit.*, p. cit.

⁷ *Op. cit.*, p.388.

⁸ *Op. cit.*, p.391.

⁹ *Op. cit.*, p.cit.

Hay otras analogías: 1) la calzada donde sufre el accidente en la moto y la del ritual azteca: "La calzada", pensó. "Me salí de la calzada"¹⁰; 2) el bisturí del cirujano y el cuchillo del sacerdote del sacrificio, 3) los camilleros que lo llevan a la sala de operaciones y los cuatro sacerdotes que lo conducen al teocalli. Elementos que, junto a otros, sirven para confundir al lector entre los dos niveles. El motociclista ya no va a salir del hospital, porque esta parte de acá es lo que queda subvertido como sueño, pero ni él ni los lectores lo sabemos; por el momento, el lugar hospitalario le parece agradable, un descanso y tranquilidad en comparación con la pesadilla, donde este mismo personaje es un azteca; de él sólo sabemos que está dentro del ritual de la guerra florida y que los acólitos del sacerdote de los sacrificios lo persiguen hasta capturarlo, amarrarlo y quitarle su única esperanza de vida que era su amuleto.

Entre la primera descripción de la vigilia y el mundo onírico hay un doble espacio de vacío tipográfico, elemento importante para señalar bien los dos niveles que oscilan rítmicamente y se mantienen separados; después, ya no establece ninguna marca entre una y otra secuencia porque ya están entretreídas; ambas ocupan la misma proporción en el texto y se van entramando hasta que dominan las secuencias oníricas:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas.¹¹

Si la pesadilla se desarrolla en un espacio nocturno e histórico, en el hospital siempre es de día en una ciudad moderna. Al principio nada unifica estos dos mundos, con excepción de la palabra calzada para ambas

¹⁰ *Op. cit.*, p.389.

¹¹ *Op. cit.*, p. 387.

situaciones, la calle del accidente y la calzada, (donde se desarrolla la guerra florida). También otros dos elementos: la ausencia de nombre propio y la presencia de olores en el sueño, pues el olor se considera una señal del estado de alerta; es más frecuente soñar con colores e imágenes que con olores, pero como percibe olores en ambos lados, este indicio se escapa.

Las miradas y los olores son el eje de relato, con los que va construyendo una configuración descriptiva.¹² Al abrir los ojos estamos en un mundo y al cerrarlos en otro y, al igual que en "El otro cielo", la orientación del cambio de espacio se percibe, muchas veces, sólo por los olores. Las percepciones visuales y olfativas conforman un patrón semántico de extrañamiento, de ambigüedad entre el hospital que ve con los ojos abiertos y la otra violencia desconocida al cerrarlos; pues, el personaje ya no sabe si es o no cierto que lo están llevando "boca arriba" hacia la piedra del sacrificio, hacia el olor de muerte, pero se defiende pensando que es sólo un sueño.

La desazón ante la posibilidad de muerte le da mayor valor a la vida, por lo que la estancia en el hospital le parece un descanso enorme; una relajación de la pesadilla:

...caía la noche y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse.¹³

El ver todo como a través de " gemelos" es como un indicio de que el personaje (el moteca), que viene desde siglos atrás, ve nuestro mundo

¹² Luz Aurora Pimentel, "Configuraciones descriptivas", en *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p.72-88.

¹³ "La noche boca arriba", p.388

monótono y aburrido, pero también hace pensar que el relato es como un diálogo del narrador consigo mismo. El personaje no existe como tal: es más bien, como un intento de poner límites a esta presencia disgregada en la dualidad, ¿Quién es el protagonista? el otro, el que refleja la disociación del yo. El pasado va envolviendo al presente y este presente se revela, finalmente, como el sueño de futuro del moteca.

Los olores y las miradas manejan todo el texto, que en un abrir y cerrar de ojos empezamos a saltar rítmica y alternativamente de un marco temporal actual al ritual de muerte azteca. Sólo conocemos la perspectiva del personaje quien maneja todo el relato, ya que todo lo que sucede, sólo lo vemos a través de esa mirada que nos va dirigiendo hacia ese hueco del cual no saldremos indemnes, porque aquí, lo único real es "el ser para la muerte". El mundo cotidiano desaparece, porque finalmente, la existencia es un mínimo accidente, un sueño que termina fusionándose a la muerte, donde ya no hay tiempo y donde da igual morir ahora que hace muchos siglos.

En el camino hacia la muerte, la confusión y el desequilibrio de la conciencia está cada vez más atormentada y escindida, la quietud hospitalaria queda minada por la confusión de identidades. Ante la incertidumbre se defiende contra la muerte que lo persigue y piensa que es sólo una pesadilla; pero no, hay ciertas huellas que van señalando el proceso: el epígrafe, la falta de nombre, la mirada angustiada, la persecución, la pérdida del amuleto y los olores de muerte.

La oscilación *entre* la vigilia y el sueño, así como la irrupción de lo fantástico y la desintegración amplifican los agujeros, porque muestran el camino del mundo laberíntico hacia "la visión de otro orden más secreto y

menos comunicable”¹⁴ como la siguiente configuración que profundiza en el ojo conformista y seguro de sí mismo:

Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas¹⁵

Este párrafo es una enorme elipsis, un gran hueco, porque el relato todo él es grieta y el personaje no puede entender su desgracia. El motociclista, diluido en el sueño del moteca, viaja a las interrogantes infinitas del interior del ser humano. Llama la atención el predominio del pretérito indefinido que se refiere al transcurso de la acción, pero no a sus límites temporales, los que sí están marcados en la vigilia, donde usa el pretérito perfecto. Este hueco enorme no sólo es la distancia histórica entre los dos mundos o el misterio de los sueños, sino que este agujero es el puente, el pasaje que unifica al motociclista y al moteca, la realidad y la alucinación, el sueño y la vigilia, el accidente y “la guerra florida”, el ritual del hospital y la mazmorra del Teocalli, porque ya este tiempo es un continuum, una fusión o disolvencia poética que permite entrar a ese orden “más secreto y menos comunicable” que insinúa, que quizás hay otros mundos y que la voz y el olor están ocurriendo sin sueño.

Lo que también le interesa señalar es que de la realidad aparente (la vigilia) sólo podemos deducir conclusiones falsas que sería como el punto de vista al nivel de la retina; para entender hay que profundizar, hacer una traducción igualmente libre y con las mismas posibilidades azarosas de “dar” o no en el clavo; pero, además, el reto a la imaginación incluye el

¹⁴ Angel Rama, *Plenitud de Cortázar, Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca Marcha, 1987, p.190.

¹⁵ “La noche boca arriba”, p.390.

rechazo al sentido común, para subvertir la realidad por la explosión fantástica. Explosión que pone en tela de juicio la realidad, pues este personaje -el de la vigilia- es un vano artificio, un afán caduco, y bien mirado, es un juego laberíntico en ritmo pendular, donde el ingenio y la astucia revelan una maravilla: un final que adquiere patente de realidad; características ¿fantásticas, barrocas, manieristas? El desdoblamiento del protagonista en el sueño se revela como en escenas teatrales muy dramáticas cargadas de elementos rituales míticos a los que se rebela la vigilia.

Al representar el sueño como la verdadera realidad, no es que esté devaluando esta vida por un más allá como en *La vida es sueño*, sino, más bien, es semejante a otro de sus cuentos: "Instrucciones para John Howell", donde expone, de forma más explícita, la vida como una representación dentro de un mundo absurdo. Aquí, al final, la realidad se vuelve sueño y "absurdo como todos los sueños":

Pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó 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(...) 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, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.¹⁶

El cuento interroga a la realidad con ingeniosas antítesis, trasposiciones y analogías; así, mientras el sueño va en una espiral poética hacia la muerte, la vigilia se centra en el total acomodo en una confianza y esa confianza es la que produce la verdadera confusión: la experiencia ilusoria de vivir a salvo de la muerte. En cambio, el sueño de futuro del Moteca

¹⁶ Ídem, p. 392.

descubre otra realidad, como si estuviera haciendo alusión a aquella sensación de vértigo que describe Montaigne ante el descubrimiento de América: "Nuestro mundo acaba de encontrar otro y ¿quién puede respondernos si éste es el último de sus hermanos?"¹⁷

Ese otro mundo que el cuento descubre es el que está debajo de la experiencia fenomenológica, pues "hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere sólo puede formularse poéticamente".¹⁸ Así, el cuento va entramando las circunstancias que producen la subversión de varios niveles: 1) El "yo y el otro 2) Las fronteras de tiempos y espacios. 3) El viaje interior vertiginoso frente a la inmovilidad física. 4) la intersección metafórica.

La metáfora rompe con la estructura de lo contado y da luz a otra vivencia maravillosa que nos lleva más allá de personajes inventados, hacia otro grado de realidad posible. Cancela y, al mismo tiempo, incluye los dos mundos del relato. La metáfora entra en conflicto con la identidad y con la diferencia para fusionarlos y finalmente subvertirlos. La figura del personaje lógico queda como sueño y la del insólito azteca es la verdaderamente real; revelación lograda a través de un recorrido analógico y un profundo rigor en la construcción, lo que no tiene la realidad porque, como dice Borges que decía Chesterton: "...es natural que lo real sea más extraño que lo imaginado, ya que lo imaginado procede de nosotros, mientras que lo real procede de una imaginación infinita, la de Dios."¹⁹

Cortázar juega tanto con la incertidumbre e inestabilidad de la realidad como la de la ficción, para descubrir nuevos rumbos y borrar las

¹⁷ Michel Montaigne, *Ensayos*, p. 210.

¹⁸ J. Cortázar, "Notas sobre la novela contemporánea, en *Realidad*, 5, 1949, p.242.

¹⁹ "Borges cuenta cómo hace sus cuentos", en el suplemento cultural *Sábado* de *Unomásuno*, México, 19 de junio de 1982, p.7.

fronteras entre lo real y la fantasía poética, y si niega la realidad exterior también la afirma como Borges:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos(...) El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.²⁰

En este cuento Cortázar no niega la sucesión temporal, la subvierte, tampoco niega la realidad aparente, la diluye; pero sí es un juego semejante a los de Borges en "Las ruinas circulares" o "El sur", donde un hombre no sabe si está soñando a otro o si el otro es quien lo está soñando a él. Pero este relato es totalmente diferente en el tono, ya que el cuento es para ser leído en su agonía hacia la disolución, por lo que tenemos que agudizar el olfato, si nos falla la mirada, ya que "todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más fuera de nosotros mismos, sin la menor garantía"²¹ y, así hay que ir olfateando los desafíos de esta mirada que nos dice que si todo es perecedero, sin embargo, sobrevive lo que es susceptible de múltiples interpretaciones. Todos sus relatos nos desafían con múltiples conjeturas o hipótesis a una solución, pero no hay una definitiva, pues esa solución no existe.

Si la narración clásica se caracteriza por la precisión y el orden, la nueva narrativa descubre, con mayor fuerza, la virtud de lo desconocido, lo absurdo o indefinido. Esa sensación de "no estar del todo", el "mas o

20 Jorge Luis Borges, "Nueva refutación del tiempo" *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 771.

21 J. Cortázar, "Las babas del diablo", en *Cuentos completos*, t.I, México, Alfaguara, 2002, p.70

menos", o "El no sé qué" de sus relatos reflejan la inquietud por lo impreciso e inexplicable, pero esa inquietud es parte también de nuestra nostalgia de la mentalidad lógica que desea el control del conocimiento, la precisión y el orden.²² Cortázar propone algo semejante a lo que señala Omar Calabrese respecto al concepto Neobarroco de una buena parte de la literatura actual, la que se caracteriza por lo la inestabilidad, lo caótico basado en los fractales,²³ en configuraciones caleidoscópicas que es la formación y disolución de imágenes realistas (como en el caso de este cuento), los nudos y los laberintos (como figuras de ese caos que el lector debe llenar o desenredar con conjeturas) y mayor destreza perceptiva: "un orden nuevo de comunicación, donde predomina, como en el Barroco, la agudeza, la astucia y maravilla."²⁴ La imaginación expresa

22 Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987, p 179

23 "Cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, accidentada, interrumpida, donde la geometría euclidiana no es suficiente para describirlos. En casos de monstruosidad geométrica exige dimensiones no enteras correspondiente a fracciones que replantean una serie de principios geométricos y en especial la concepción de dimensión... La cultura creativa está produciendo en este mismo fenómeno, objetos inestables, complejos, polidimensionales, opuestos, invertidos, cambiados de orden, de modo que las lógicas precedentes no pueden reconocerlos fácilmente. La geometría fractal se emparenta con muchas investigaciones sobre los fenómenos caóticos, como por ejemplo, el calidoscopio, el collage de fragmentos, etc.; dimensiones fraccionadas que abaten el orden normal de la comunicación y proponen un nuevo orden, éste se da si, al mismo tiempo, hay una mutación perceptiva de mayor destreza..." Calabrese, *op. cit.*, p.196. Lo fractal en este cuento se refiere a los fragmentos que incorpora para reciclarlos y construir estos dos mundos recíprocamente accesibles; además, está lo liminal que consiste en poder entrar y salir de ambos mundos en un abrir y cerrar de ojos, pero sin perderse del sentido de la totalidad del texto, de la unidad encaminada a la revelación final. Fragmentos que si bien construyen un microcosmos, éste se abre a posibilidades macrocósmicas

24 *Op. cit.*, p. 250

deseos irrealizables en el plano de la realidad histórica; pero nos deja con la pregunta de que esto, que parece pura imaginación, ¿no es después de todo, una realidad posible? Lo paradójico nos induce al desafío de la imaginación y revela al objeto artístico como algo no concluido y que estimula la invención.

2.3 El doble y la figura en galerías y pasajes de "El otro cielo".

El espacio y la figura:

Los cuentos de Cortázar comparten dos o más mundos simultáneos y nos acercan a ciertas formas de comprensión, a eso que él llamaba coagular, cuajar, cristalizar en figuras y que en "El otro cielo" se van construyendo cuando el adolescente deambula como en sueños por calles misteriosas, donde a cada paso acecha el miedo a la muerte y lo prohibido. La unidad de la trama se compone con fragmentos de ambos mundos y comunican un orden secreto más allá de las distancias temporales y espaciales.

Los acontecimientos siempre se configuran por la concurrencia de un espacio que los determina y la doble espacialidad es una característica de su ficción. Estos lugares pueden o no tener referencia extratextual, ya que la ficción siempre es un lugar imaginario; sin embargo, Cortázar inscribe a sus personajes en sitios claramente definidos y altamente referenciales, pero desplazados hacia zonas más congruentes con el deseo del sujeto; por lo que el personaje o personajes necesitan transgredir o subvertir el espacio circunscrito al que rechazan y llegar a esas zonas privilegiadas que sólo están en ciertos lugares a los que se trasladan.

El desplazamiento, elemento muy común en su narrativa, es un rito de pasaje, una metáfora espacial que denota un nuevo modo de existir; en este caso, deslizarse de un horizonte histórico a otro, como en "La noche boca arriba": cuento precursor de éste. En ambos relatos brincamos de un espacio y tiempo a otro, en forma oscilatoria, incluso en un mismo párrafo; muy diferente a otros relatos, donde el cambio espacial es violento e imprevisto como en "Continuidad de los parques". Otras veces, el personaje salta de lo cotidiano a infinitas posibilidades emocionales como en "El perseguidor", donde se pierde la noción espacio-temporal, para lograr la plenitud del deseo. Salvo esos instantes excepcionales, es necesario dar el brinco espacial, donde pueda producirse un nuevo discurso afín con el

mundo interior del protagonista; juego que permite no sólo unir lugares, sino la fuerza imaginativa y sus convergencias,¹ las que amplifican y expanden los puntos de vista, ya que el personaje frecuentemente se desdobra, para lograr un trato extraordinario con la realidad.

Casi todos sus cuentos coinciden con éste, en cuanto a que el espacio del sujeto es rechazado y remplazado por otro imaginado; pero esta concepción del espacio va cambiando. Por ejemplo, en "Lejana", el lugar deseado es solitario, pero aquí el espacio anhelado está poblado por otros personajes heterogéneos, por lo que el enfoque es diferente. La visión es en retrospectiva y el punto de vista es paródico -sin dejar de ser nostálgico- sobre el ensueño de este "yo" adolescente que tiene un pie en París y otro en Buenos Aires; sin embargo, la "patria secreta" (París) está, al igual que su mundo rutinario, sitiado por la violencia, el crimen, la guerra o las dictaduras.

Lo laberíntico y las fuerzas abismales son las claves de las figuras² entre un ambiente fantasmal parisino de finales del siglo XIX (en vísperas de la guerra franco-prusiana de 1879) y el mundo cotidiano del adolescente, situado dentro de una familia convencional en Buenos Aires, a finales de la Segunda Guerra Mundial. El adolescente se enfrenta al misterio y al miedo, a la ambivalencia, al desdoblamiento, a la pérdida de identidad en el doble y las figuras que se van conformando a medida que va describiendo un ritmo oscilante. Esta configuración espacial definida por el arreglo y la proporción de movimientos, establece analogías y triangulaciones del protagonista con otros personajes.

¹ En la convergencia se concentran y salen las tendencias internas; pero es también la divergencia del lenguaje que se desdobra y se enfrenta con su doble, ese demonio crítico. Es el momento, como lo señala D. Arrigucci, "del juego peligroso entre la contemplación de su propia imagen y al mismo tiempo, el arco suicida del escorpión", *ob cit.*, p. 317.

² Las figuras y los dobles son posibilidades o ampliaciones del yo, como en una cadena interminable de repeticiones cíclicas, "donde el yo se difunde, o trata de hacerlo, en otros destinos como parte de un legado ancestral". "Marta Morello-Frosch, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, Vol.34, núm.66, p.329.

Su recorrido al submundo parisino precipita encuentros al azar -pero elegidos por el deseo inconsciente y alimentado por lecturas. Al mismo tiempo, los elementos metonímicos de circunstancias históricas muy diferentes se van uniendo por la selección de aspectos análogos, como el terror a la guerra o las dictaduras. Es decir, el recorrido entre un tiempo objetivo y otro subjetivo van instaurando las analogías y la figura-constelación³, donde ya no tiene que ver tanto con la identidad personal, como en los dobles, sino con la identificación con el drama colectivo en general.

Cortázar concibe el tiempo como elástico; por ejemplo, aquí enlaza al "yo" con los demás personajes imaginados en una dimensión extratemporal y que se simboliza en la figura: "Él busca una teoría de la unidad en un mundo múltiple y variado. La constancia de esta búsqueda se manifiesta en la continua utilización del tema del doble y la figura, en una realidad y un tiempo que son dobles".⁴ La condición humana y la muerte es una presencia constante en sus cuentos y según el concepto de figura, el ser humano participa de la inmortalidad, es decir, de la continuidad y repetición de lo mismo en otros seres humanos, como lo que intenta evitar el personaje con su doble Luc, en "Una flor amarilla".

Después de publicada *Rayuela* y en el mismo año en que da a conocer *Todos los fuegos el fuego* (1966) -al que pertenece este relato- tiene lugar una entrevista, donde Cortázar explica la noción de figura, que no se refiere a la sola interacción entre individuos, sino a la constelación de personajes:

Tengo la impresión de que todo esto ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de

³ Cortázar toma el término de "una constelación de figuras" de una discusión de Jean Cocteau sobre el hecho de que las estrellas individuales no saben que son parte de una constelación más grande como la Osa Mayor. Luis Harss, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p.278.

⁴ Joan Hartmann, "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1969, pp.539-549.

lo individual... Uno de los tantos problemas, ya sospechados en *Rayuela*, es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad, de que es uno de los eslabones de esa especie de superación, de superestructura.⁵

En la misma entrevista señalada, Cortázar define la noción de figura:

Es como el sentimiento –que muchos tenemos. Sin duda, pero que yo sufro de una manera intensa- de que aparte de nuestros destinos individuales, somos parte de figuras que desconocemos.⁶

Así, los lectores estamos advertidos que nada de lo que sepamos será plenamente descifrable, que nuestro deseo de aclaración sólo será un mínimo acercamiento, porque el espejo del doble o la figura nos revela (pero no devela) toda la incógnita. Por ejemplo, esos pasajes o galerías están destinados a la redundancia, porque, como espejos del inconsciente, pueden brincar a cada paso en frases o gestos heredados, pero que desconocemos, aunque seamos parte de ello y estemos repitiéndolos desde siglos atrás. Este cuento refleja el imaginario colectivo, tanto de los argentinos en particular, como de los latinoamericanos en general y llama la atención que aquí se vuelven a unir los mismos lugares geográficos de *Rayuela*, lo que nos hace relacionar a este "yo" con Oliveira, así como el juego de llegar al cielo que aquí es tanto nostálgico como paródico, en un ritmo espacial oscilatorio como en "La noche boca arriba".

Análisis interpretativo:

El cuento está narrado en primera persona y este "yo" narrador-protagonista hace un extracto inquietante de su propio relato retrospectivo en el primer párrafo:

⁵ Luis Harss, *Los nuestros*, 1966, p.289.

⁶ Julio Cortázar, "El otro cielo" de la colección *Todos los fuegos el fuego*, en *Cuentos completos de Cortázar*, t.I, México, Alfaguara, 1966, p.278.

Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra. Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía. Y por eso, si echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo, hay ratos en que ya sería tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de bolsa) y con un poco de suerte encontrar a Josiane y quedarme con ella hasta la mañana siguiente.⁷

La desilusión por no poder transitar de un espacio a otro como lo hacía en la adolescencia es la incógnita con que construye la trama de estos dos planos que se van entrelazando en el ir y venir entre el Pasaje Güemes en Buenos Aires y el área de la Galerie Vivienne en París. "El otro cielo" es una aventura evocada nostálgicamente a través de lecturas, donde el "yo" participa en varias figuras alternativas, "como eslabones de una especie de superestructura", construidas para establecer un diálogo nostálgico con el pasado y que, al mismo tiempo, es una especie de parodia al imaginario colectivo del argentino -del cual el mismo Cortázar formó parte. Asimismo, está la identificación del "yo" con Lautrémont, en particular, con el fantasma persecutorio de *Los cantos de Maldoror* y el miedo al desconocimiento de su propia imagen en espejo. Igualmente vemos el mismo tipo de crítica a la condición humana, un especie de reconstrucción literaria y evocación de Lautréamont y la lengua del mal.

Los personajes de las Galerías Vivienne recrean el ambiente donde vivió Lautréamont, antecedente importante del Surrealismo y experto en el manejo del doble⁸. Para Cortázar, los dobles, los pasajes o puentes son uno de sus grandes temas y por eso el protagonista subraya:

⁷ *Op. cit.*, p. 590.

⁸ La idea del desdoblamiento del yo se reitera obsesivamente a lo largo de *los cantos*; en cambio, el doble en este cuento no es una duplicación de la personalidad, sino un deseo de expansión del yo; la posibilidad de poder ampliar el campo de visión al doble.

⁹ "El otro cielo", p. 590.

Casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre.⁹

Los pasajes son puentes hacia el interior, lo instintivo y abismal al que se deja arrastrar el adolescente por un impulso afectivo hacia ese otro siglo de escritores malditos. Las galerías lo seducen hacia "la patria secreta", en donde quisiera llegar a una nueva relación como individuo y ahí desenvolverse libremente como si tuviera antiguos tratos con las apariciones. El pasaje permite mayor porosidad de percepción e ironía, para dejar caer en el lector un efecto de extrañeza al estar participando de ambos mundos -inclusive en un mismo párrafo- y poder establecer nuevas relaciones con el pasado y con la realidad presente. El pasado del submundo parisino es lo profundo y desconocido, el encuentro sexual del adolescente y un mundo mitológico del imaginario colectivo del que habla Carl Jung, así como la importancia del deseo sexual del que siempre nos habla Sigmund Freud y también Cortázar.

En la primera parte del cuento está el desdoblamiento del adolescente en París y su enamoramiento con Josiene. Al introducir los *dos epígrafes de Los cantos de Maldoror* y a Lautréamot como personaje -se le conoce como "el sudamericano"- éstos se integran al relato en una intertextualidad que nos habla del deseo ambiguo de identificación y rechazo al mismo tiempo, porque el protagonista vive al "sudamericano" como su fantasma, su doble con miedo y deseo de acercamiento. En este concepto del doble no hay confusión de personajes, ni subordinación de uno a otro, "sino una posibilidad de enriquecimiento vital que permite asomarse a zonas ignoradas o remotas, como si las viviéramos"¹⁰.

¹⁰ Marta Morello-Frosch, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Vol.34, núms. 66, p323-330.

Esos *cantos* de fuerzas abismales y permanente rebeldía son el excitante subversivo en el espacio nocturno, donde este jovencito se enamora de una prostituta encantadora en una época de bohemia y terror en vísperas de la guerra franco-prusiana de 1870. Sin embargo, el peligro inmediato es un estrangulador de mujeres, elemento que, junto a otros, conforma un collage entre autobiografía del narrador, referencias históricas, novela policíaca y folletinesca: "que bonita y dulce era Josiane en su buhardilla de novela barata"¹¹

Ambas ciudades están perfectamente cartografiadas. París con sus calles alrededor de las galerías es muy semejante a como las describe Lautréamont en *Los cantos de Maldoror*. Estas imágenes visuales, casi plásticas nos dan fragmentos de una época de gran fuerza referencial, sobre todo en el Modernismo y, estos *cantos*, como antecedente importante en el Surrealismo. La expectativa de París que pareciera ser el lugar del encuentro amoroso, resulta ser también lo opuesto: el lugar del miedo, el hampa y el sadismo sexual, donde el erotismo tiene evocaciones siniestras, pues "El otro infierno" hace eco a *Los cantos de Maldoror*, para volverse el espacio intersticial por donde se accede a una realidad flexible y porosa, a una visión compleja y contradictoria, por la que el narrador siente nostalgia y angustia, esperanza y miedo.

En París, el adolescente se identifica con Maldoror en la tendencia a la unión de los contrarios y la desintegración, a lo desmesurado, a la carga de imágenes que sugieren lo más siniestro y sobre todo, al grito de resistencia a la domesticación. De aquí que forme una figura con Isidore Duchase (el verdadero nombre de Lautréamont) al querer participar, de alguna manera, de una búsqueda común. El protagonista quisiera responder a esa

¹¹ "El otro cielo", p. 592.

llamada, cuando Maldoror dice: "yo buscaba un alma similar a la mía, y no pude encontrarla".¹²

El relato es un reconocimiento, un homenaje a sus *cantos*, como el que le hace Alfred Jarry al colocarlos en la biblioteca del Dr. Faustroll, creador de la patafísica¹³. Lautréamont representa la búsqueda desgarradora de los que persiguen la verdadera cara –aunque sea escatológica- en un mundo que la esconde bajo múltiples caras y hace pagar un alto precio a quien lo intente; pero la grandiosidad humana consiste en ese deseo hasta la muerte, para ir más allá y dar cuerpo a lo imaginado, a lo imposible y es lo que hace de estas existencias de máxima creatividad, un destino apocalíptico.

Aquí, el "yo" quiere establecer mayores coincidencias, pero su cosmovisión convencional y burocrática impide el encuentro con Lautréamont. Lo que interesa señalar es la estandarización de la vida burguesa que inició precisamente en esa época y de la que el "yo" es portador. Con Josiane se inicia una danza fantasmal y voluptuosa que preludia riesgos y desgracias a través de sus ojos que parece que no le pertenecen -de acuerdo a como lo señala el epígrafe de los *Cantos*. El amor pasaporte de Josiane le permite deambular por los alrededores de las galerías y entrever jirones de distintas vidas, donde el lector debe ayudar a construir una figura o muchas, sólo hay que acercarse y entrever múltiples rumbos.

El primer epígrafe está tomado del canto IV, estrofa 5, de *Maldoror*. Ahí, el extrañamiento se expresa cuando ve pasar una sombra que lo mira, lo persigue y hechiza: "...esos ojos no te pertenecen ¿de dónde los has tomado? Un día vi pasar ante mí una mujer rubia; ella los tenía parecidos a

¹² Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Canto II, estrofa 13, p. 133.

¹³ "Colegio de Patafísica: fundado en 1949 por un conjunto de entusiastas de Jarry con el objeto de estudiar y difundir la obra, no sólo de Jarry, sino de otros escritores de espíritu similar... Entre sus adherentes figuran muchos ex-surrealistas como Prévert, Queneau, Miró, Duchamp, Max Ernst..." en *Antología de poesía surrealista francesa*, trad. De Aldo Pellegrini, México, ed.Coma, 1981, p.319.

los tuyos: tú se los arrancaste".¹⁴ Esos ojos, que miraban a Maldoror, eran su propio fantasma en un desconocimiento de su imagen, por lo que decide romper el espejo. Es el equivalente al extrañamiento del adolescente de este cuento, al desdoblamiento, al miedo a perder su identidad; es también la mirada existencial enfrentada a la angustia de "la mirada del otro" que nos deforma y crea de nuevo a cada instante. En fin, miradas que sirven para identificaciones, rechazos y modificaciones que unen al "yo" con los otros todos que forman la figura.

El "yo" inhibido y aturdido por el deseo sexual deambulaba por el Pasaje Güemes: "territorio ambiguo donde ya hace tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado"¹⁵. Este Pasaje está situado en Buenos Aires:

Estábamos por ese entonces en plena dictadura militar, una más en la interminable serie, pero la gente se apasionaba sobre todo por el desenlace inminente de la guerra... se improvisaban manifestaciones en el centro para celebrar el avance aliado y la liberación de las capitales europeas, mientras la policía cargaba contra los estudiantes y las mujeres...¹⁶



El protagonista vive el pasaje Güemes como un mísero consuelo, como "la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión

¹⁴ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, p. 181.

¹⁵ "El otro cielo", p. 596.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 603.

del pecado y de las pastillas de menta"¹⁷. Ahí observa los cines, donde se proyectan películas pornográficas, los puestos de revistas prohibidas y cómo se vocean "las ediciones vespertinas con crímenes a toda página"¹⁸, al mismo tiempo que aprieta el sobrecito que contiene el preservativo que nunca se atreverá a usar:

...ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias... presuntos paraísos en lo más alto, con mujeres de la vida y amorales como les llamaban en los diarios... Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída.¹⁹



Este ir y venir del pasaje Güemes a las galerías Vivienne en una misma secuencia o párrafo, nos hace brincar de un continente a otro, como en "La noche boca arriba" qué en un abrir y cerrar de ojos vamos de un mundo al otro. También los olores son percepciones para saber en que espacio está situado el protagonista e insiste en las diferencias de olores de ambos mundos, tal y como lo hace en el otro cuento señalado. El "yo" narrador no parece tener conciencia de estar trasgrediendo espacios y tiempos

¹⁷ *Op. cit.*, p. 590

¹⁸ *Op. cit.*, p.cit.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 591.

históricos, porque lo que interesa subrayar es el tiempo elástico y su secreta unidad.

Si en 1867, fecha en que Isidore Ducasse publica *Los cantos de Maldoror*, Francia está amenazada por el miedo de la invasión prusiana y finalmente es derrotada en 1870; igualmente, "Argentina es ocupada progresivamente por el ejército hasta la subida del poder de Juan Domingo Perón (1945) donde se consolida un control completo.²⁰ La elección de la Guerra de los años 70 significa *La comedia humana* del triunfo de la burguesía y el naufragio de los ideales revolucionarios. Así, vemos a Lautréamont dentro de una realidad degradada -la novela de folletín en la que están Josiene y el narrador- frente a las alas del artista hechas para el vuelo inventivo y que se rompen en ese espacio.

Lautréamont es el personaje de fondo de ese barrio parisino y quien solía vagabundear por los alrededores de Las galerías al igual que el personaje narrador de este cuento. Lautréamont, "el sudamericano" e Isidoro Ducasse (su verdadero nombre) forman una figura. Este poeta vivió su niñez y juventud en Uruguay y el resto de su vida en París, semejante a Cortázar quien nació en Bruselas, pero pasó su niñez y juventud en Buenos Aires y el resto de su vida en París. El "yo" narrador, "el sudamericano" y los ojos persecutores del fantasma de *Maldoror* forman analógicamente otra figura también triangulada. Del lado de acá, el adolescente, al salir de su casa, lleva encima la voz de la autoridad que lo doblega, lo somete e inclusive lo humilla:

Las Josianes de aquellos días debían mirarme con un gesto entre maternal y divertido, yo con unos miserables centavos en el bolsillo pero andando como un hombre, el chambergo requintado y las manos en los bolsillos, fumando un Commander

²⁰ Emir Rodríguez Monegal, "Le < Fantome > de Lautréamont" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. xxxix julio-diciembre de 1973, p. 629.

precisamente porque mi padrastro me había profetizado que acabaría ciego por culpa del tabaco rubio"²¹

Enfrentada a esta autoridad está la voz del deseo, como el grito de rebeldía de Lautréamont a la domesticación y que se establece en ambos lados; es la ciudad (sin importar tiempos o espacios) donde el deseo hace posible todo tipo de encuentros en ese vagabundeo que le ocurría: "Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía."²² Nostalgia de una época en que "las cosas me sucedían cuando menos pensaba en ellas, empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire..."²³

En la zona diurna de la ciudad, el "yo " trabaja como corredor de Bolsa; ahí donde sólo habita el gesto convencional y donde se obliga a ingresar al joven, como la única forma de dominar al pequeño monstruo deseante que habita en él; pero ésta es la parte del lado de acá, en el lado de allá también está "la bolsa" localizada casi enfrente de las galerías Vivienne, lo que rompe con la simetría de los dos mundos descritos y los vuelven angustiosamente relativos, indecisos, ambiguos, porque la "bolsa" en ambos lados es la continuidad, la herencia de *Las ilusiones perdidas*. Pero lo que no es indeciso, es el deseo, "la patria secreta", donde está la libertad corporal, físico-amorosa, el deseo de ser otro, como lo profundo del inconsciente, donde él quisiera participar y fusionarse al "sudamericano", como en "El axolotl", "Lejana" y muchos otros dobles; pero el "yo" ahogado

²¹ "El otro cielo", p.590. En el trabajo de Rodríguez Monegal nos dice que los tabacos rubios tenían la connotación de que eran cigarrillos que sólo fumaban los homosexuales, Llama la atención que aparezca una figura representativa de la paternidad en la narrativa de Cortázar y sólo sea para reprimir y humillar.

²¹ *op. cit.*, p. cit.

²² *op. cit.*, p. 590

²³ *op. cit.*, p. cit.

en el *status quo* penetra en el laberinto cargado de miedo por el minotauro –en este caso, "el sudamericano"- por lo que el encuentro no se da.

El protagonista en el sueño (o ensueño) se ve a sí mismo como actor y espectador que desea acercarse y conocer al sudamericano: su fantasma, el que sí sabe sobre la verdad de la invención; pero el "yo" tiene miedo a conocerse y a salirse de sí mismo, al exilio que implica las exigencias de lo imaginario, a perderse en los encuentros, en los dobles y otros elementos, incluso siniestros.

El adolescente quiere ser otro, apoderarse de otras identidades que lo atraen como ésta del "sudamericano" o los poetas malditos, los simbolistas, los grandes rebeldes, para formar con ellos una figura; pero su cosmovisión, su ideología se lo impide, ella limita sus posibilidades creativas y tiene miedo a esa actitud apocalíptica y sin límites de Lautréamont, quien se arriesga al extremo, incluso a la autodestrucción.

El terror en París es cada vez mayor por los asesinatos; pero al "yo" no parece preocuparle la situación, el miedo de Josiene lo convierte en un especie de afrodisíaco que lo mantiene como apartado del ambiente de miedo, trasgresión de crímenes y fantasmas como espejos:

Josiene no se alejaba de la galería porque era la época en que no se hablaba más que de los crímenes de Laurent y la pobre vivía aterrada. Algo de ese terror se transformaba en gracia, en gestos casi esquivos, en puro deseo...cómo nos reíamos esa noche a la sola idea de que yo pudiera ser Laurent, qué bonita y dulce era Josiane en su bohardilla de novela barata, con el miedo del estrangulador rondando por París y esa manera de apretarse más y más contra mí mientras pasábamos revista a los asesinatos de Laurent.²⁴

El protagonista goza el terror porque le permite vivir tiempos extras junto a Josiene, por lo que agradece a los fantasmas y los miedos por el estrangulador al que se confunde con "El sudamericano"; estos dos

²⁴ *Op. cit.*, p. 592.

personajes condimentan el relato de evocaciones con una buena dosis de sadismo dentro de la novela de folletín, en la que el "yo" y Josiene están insertos. Su cosmovisión no puede ni quiere ver la autodestrucción a la que se lanza el artista en un salto decisivo, por lo que el "yo" pasará de ser testigo ocular a víctima de la trama.

En todas estas asociaciones hacia las figuras está también el elemento irónico humorístico que se burla de sí mismo y de los demás latino-americanos que veían "El otro cielo" en Europa. No en balde elige este ambiente entre atractivo y decadente: "ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas, presuntos paraísos..."²⁵ que esconde profundos misterios que desarrolla, en parte, como parodia folletinesca y cuento policíaco; pues la autoridad encargada de capturar al estrangulador -como en "Los asesinatos de la calle Morgue" de Edgar A. Poe- parece no encontrarlo, aunque finalmente la justicia sí se cumple con la pena capital.

En el primer encuentro con Josiane está aludiendo al segundo epígrafe, también de Lautréamont (*Canto VI, I*): "...nos miramos por primera vez en lo más hondo de la Galerie Vivienne, bajo las figuras de yeso que el pico de gas llenaba de temblores (las guirnaldas iban y venían entre los dedos de las Musas polvorientas)..."²⁶ y que aparece para dividir el cuento en dos partes. División que se da justamente cuando el protagonista está a punto de hablar con "El sudamericano", pero no se atreve: "ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer".²⁷ El sentimiento de transgresión era ingresar a un territorio inseguro que sería enfrentarse a la creación y también a la autodestrucción; "creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme".²⁸ Por no atreverse a dar el

²⁵ *Op. cit.*, p. 590.

²⁶ *Op. cit.*, p. 592.

²⁷ *Op. cit.*, p. 598.

²⁸ *Op. cit.*, p.598.

paso definitivo, seguirá en la ambigüedad indefinidamente. En cambio, Lautréamont sí dio el salto decisivo.

El "sudamericano" muere en la segunda parte del cuento, al mismo tiempo que Laurent, el asesino, es finalmente capturado. Esta segunda parte separa, en el lado de París: el antes y la guerra franco-prusiana y, del lado de Buenos Aires: las dictaduras anteriores y el momento de las elecciones, cuando Perón toma el poder. El epígrafe también está en francés: "*Où sont-ils passés les becs de gaz? Que sont-elles devenues les vendeuses d'amour*".²⁹ Se refiere precisamente a estos picos de gas (los faroles de la Galería) y a las vendedoras del amor que han desaparecido – de acuerdo a *los cantos*– y que en este relato tiemblan de miedo por el asesino Laurent que se encarga de estrangularlas. Las guirnaldas son las coronas de esas estatuas que efectivamente están en la Galería Vivienne, donde conoció el amor de Josiene y ese otro infierno, al que no volverá.

Las coronas de guirnaldas forman, junto con los demás elementos, una figura final y simbólica con la que se cierra el cuento. Pero aquí interesa señalar que antiguamente las coronas de guirnaldas se untaban de brea y se arrojaban encendidas desde una plaza sitiada para descubrir las obras nocturnas del enemigo; en el relato, estas mujeres son parte de esa figura simbólica que, al ser lanzadas a la calle, ponen en escena el crimen, como premoniciones de los otros crímenes de guerra que se avecinan.

Pero la figura abarca a todos los personajes vistos como flores mortuorias, opuestas a, por ejemplo, "Una flor amarilla", donde la figura de la flor es positiva, pero no aquí, que es el sitio de la *comedia humana*, donde se reúnen simbólicamente la autenticidad del artista y el "yo" defensor del *status quo*, ambos recorren el barrio con la misma avidez de adolescente, entre un extrañamiento polimorfo y deseos transgresores. La silueta del sudamericano asustaba a las prostitutas y Josiene dice aterrada:

²⁹ *Op. cit.*, p.cit.

"no me gusta esa manera que tiene de mirarnos",³⁰ pues buscaba, en los espacios prohibidos de las galerías, satisfacer sus deseos infractores, que tienen que ver con la mirada: "...no te mira, la verdad es que te clava los ojos, pero no te mira" ³¹. El primer epígrafe nos hace pensar que los ojos azules de Josiene no le pertenecen, sino que fueron sustraídos a alguna asesinada³² por Laurent o Lautréamont, ya que ambos se confunden en el relato, inclusive en la fonética; pero el primero permanece oscuro y "el sudamericano" se pasea en una especie de estado cataléptico: "una expresión distante y a la vez curiosamente fija, la cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de sueño y rehúsa dar el paso que lo devolverá a la vigilia."³³ Pero del sueño diurno de Maldoror, quien sufría de insomnio, no quiere saber nada el "yo", porque su mirada es la única forma de conocimiento de este personaje y, a propósito de la mirada, nos dice otro personaje de Cortázar:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más fuera de nosotros mismos, sin la menor garantía (...) De todas maneras si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil. ³⁴

Si el mirar es un saber y "todo mirar rezuma falsedad" indica que mirar es falsear; entonces se posee un saber falso, pero se vuelve posible, porque de antemano se prevé la falsedad de lo mirado, lo que implica que entraríamos en el mundo de las cosas en el "puede ser". Así el sudamericano "puede ser" el criminal. Inclusive, puede haber otro doble con el

³⁰ *Op. cit.*, p. 596.

³¹ *Op. cit.*, p.597. Ver la semejanza de la descripción de la mirada que hace el fotógrafo en "Las babas del diablo" del hombre del carro, al que presupone intenciones perversas.

³² Así lo ve Alejandra Pizarnik, "notas sobre un cuento de Cortázar:"El otro cielo", en *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, pp.320-325. También así aparece en *Los Cantos de Maldoror*.

³³ "El otro cielo", p.595.

³⁴ J. Cortázar. "Las babas del diablo", en *Las armas secretas, Cuentos completos de Cortázar*, t.I, p. 70.

Marqués de Sade, al establecer analogías entre Laurent y la erótica sádica criminal operando en una escenografía de libertinaje y una mirada que paraliza a la víctima. También se puede asociar con otros poetas malditos, como podría ser Baudelaire con los que se formaría otra figura ya no triangular, sino más compleja, la que remataría con el final.

Después de una noche de juerga, Josiene, el narrador y "la barra" de amigos asisten juntos a la ejecución de un condenado a muerte. Al ser testigos cómplices, quedan incluidos dentro de esa compleja figura identificada con Eros y el sadismo, con Eros y Tánatos en la que se incluye a la ley que, con la pena de muerte, también asesina. Todas estas imágenes móviles son figuras con las que podemos producir nuestra propia película en dos sentidos: uno literal, relacionado a lo secuencial y otro que tiene que ver con la imaginación, con el hueco que hay que llenar con creación o interpretación.

El relato enfrenta la autenticidad artística y la vida convencional de la que el "yo" es representante; así, el protagonista quisiera, pero le es imposible acercarse al artista. Además, a donde quiera que vaya, repite los mismos patrones: por ejemplo, logra desprenderse de la familia y la novia, pero, en el "otro cielo" sus relaciones son semejantes, pues no sabemos nada ni de Josiane ni de la novia, salvo que ésta es un patrón de convencionalismo, pero Josiane no es muy diferente:

El sentimiento familiar de Josiane era muy vivo y estaba lleno de respeto por las instituciones y los parentescos: soy poco amigo de confidencias, pero como de algo teníamos que hablar y lo que ella me había dejado saber de su vida ya estaba comentado, casi inevitablemente volvíamos a mis problemas de hombre soltero.³⁵

Con ella comparte la sexualidad, pero el resto de la comunicación es tan desdichada como con su novia: "Josiane se las arreglaba muchas veces para pasar la noche conmigo, y su pieza empezó a llenarnos los huecos de

³⁵ *Op. cit.*, p. 592.

un diálogo que no siempre era fácil...³⁶ En todo el relato se elude cualquier tipo de conocimiento femenino, Josiene es un especie de muñeca ¿qué sabemos de ella? Sus ojos azules, que no sabemos si le pertenecen o no, el abrigo llamativo, su manguito a lo Sade y su disponibilidad limitada. La única sensibilidad que le conocemos es el miedo al estrangulador y a la mirada de "el sudamericano" que la fija como objeto de su perversión. Ella es el decorado simbolista o modernista que afirma ese medio ambiente y funciona como el objeto de satisfacción sexual del "yo", una pobre satisfacción rentada por unas horas. Además, tiene siempre la mirada vigilante del amo que la posee y también, supuestamente, la cuida como el padrastro que se encarga de imponerse al "yo", para vigilarlo de que no fume determinados cigarros, pues se quedaría ciego. Si recordamos que Edipo se autocastiga con la ceguera por haber cometido el incesto, aquí el castigo está representado por la guillotina.

El cuento termina con dos muertes: la del sudamericano y el criminal. La guillotina, el final del sueño y el regreso a la vida cotidiana configuran un mismo sentido de castración y muerte, porque, al regresar a Buenos Aires es como la aceptación del incesto y su castigo, pues regresa a lo que no quiere: el tipo de trabajo, la familia, la mujer y el país que se hunde cada vez más en dictaduras. Al morir su doble, el fantasma de Lautréamont, él queda como muerto en vida.

Este cuento expresa dos intenciones simultáneas: la necesidad de tomar distancia de la tradición heredada de sus predecesores y, a la vez, recordarla en forma irónica. La actitud del yo es nostálgica y, al mismo tiempo, el narrador está jugando con esta tradición argentina y también latinoamericana de ver "El otro cielo" en París. En el "yo" no existe un profundo deseo de cambio, ya que encuentra lo mismo a donde quiera que vaya, porque está, al igual que los personajes de "Todos los fuegos el

³⁶ *Op. cit.*, p. 593.

fuego" (de la misma colección), determinado por la ideología dominante. La elección de Lautrémont está en función de la cosmovisión rebelde más radical del artista, para contrastarla con la convencional. Así, establece la gran diferencia entre la inercia del "yo" que quiere escapar de su medio ambiente, pero que en nada se asemeja al sumo riesgo de búsqueda que significa un artista como Lautrémont.

3.1 Los agujeros negros y la porosidad deseada.

Cortázar enfrenta las dos caras de nuestro mundo concebido como doble, para dislocar ese sistema de oposiciones, armar un rompecabezas y encontrar el pasaje de lo fragmentario a la unidad de sentido de la figura.¹ Su narrativa se inserta en las paradojas y la obsesión de los contrarios; podemos distinguir, al menos, dos pares de opuestos: la realidad aparental y la imaginación, el pensamiento crítico y el impulso creativo, donde lo fragmentario, heterogéneo y antagónico se unen, rechazan o fusionan hasta obtener la porosidad deseada en asociaciones insólitas, montajes que provocan la entrevisión de un orden secreto; pues, de repente, lo dispar e inconexo cobra sentido, una coherencia lúdica que, aunque nada tiene que ver con la lógica, apunta al meollo de lo verdaderamente humano, donde el montaje le sirve para la obtención de una imagen integral reveladora.

Como las fuerzas oscuras de lo irracional o inconsciente no se dejan captar fácilmente, él cuenta con los símbolos, las metáforas y las analogías que como "cronopios" y "esperanzas" desean que el caos no sea caos, sino la distorsión de una figura que se nos escapa, puentes hacia un centro, donde lo discordante tenga sentido. Esta noción de figura es el anhelo que mantiene a este perseguidor insaciable de la porosidad de la lengua, del extrañamiento del mundo y la descolocación, para llegar a la unidad. En la figura encuentra el máximo desarrollo la porosidad de su universo y esas extrañas relaciones de duplicidad en el campo psicológico.

En los desdoblamientos, los personajes buscan el ingreso en otro ser, para ampliar la percepción, los puntos de vista. La porosidad implica un ir y venir para traspasar las barreras de los límites; por ejemplo, la simbiosis con

¹ "En las figuras cortazarianas, una multiplicidad de elementos heterogéneos, más allá del tiempo y el espacio, cristalizarían en una revelación de la realidad. La búsqueda de ese punto donde sería posible una supervisión de la realidad integral presupone la mística "correspondencia universal" de Baudelaire, *Le premier voyants*, según Rimbaud, lo que acarrea, en el plano del lenguaje poético, una supervaloración de la imagen, del principio de analogía que permite la aproximación de los objetos más dispares..."Davi Arrigucci, *op. cit.*, p. 117.

lo animal es un pasaje de un estado de existencia a otro, donde la porosidad del lenguaje puede tocar mundos simultáneos, porque Cortázar no busca el conocimiento mediatizado por la razón, sino a la imaginación como herramienta, para lograr contactos más allá de la lógica, más allá de los vacíos de la realidad que describe Johnny Carter en "El perseguidor":

...en la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo.²

Esos agujeros no los ven todos los personajes, inclusive quien los percibe no tiene una idea clara de su búsqueda; sin embargo, la angustia es el rasgo común ante esos huecos que están ahí señalando su proliferación y nos confrontan con el carácter ficticio, no sólo de la ficción, sino también de nuestra concepción de realidad, ya que sólo contactamos con ella a través de lo aparential, la ideología y las imágenes racionales; en cambio, penetrar más allá implica ya no un interés intelectual, sino una auténtica "pasión del alma que desea experimentar la entelequia, no sólo definirla."³

Esta participación en la esencia del otro, le abre la mejor de las puertas para ir a jugar: "por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libero del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa..."⁴, porque la música es el paradigma de la porosidad, de la sensibilidad, donde se precisa ese algo que se escapa, y sin embargo, se entrevé como pleno de posibilidades, como la emoción que se vive en la poesía y el amor, donde parece que estamos a punto de ser lo que verdaderamente deseamos y finalmente se escapa.

² J. Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1980, p.319.

³ Lida Aronne Amestoy, "La búsqueda del "yo" al "nosotros", en *Julio Cortázar: la isla final*, Ultramar, Barcelona, 1988, p. 377

⁴ J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 7.

Su creación, centrada en la porosidad del lenguaje, nos da esa misma porosidad entre realidad y ficción; como en "Continuidad de los parques", donde el mismo título señala la interpenetración entre ambas historias, en las que el lector también entra en el juego como testigo lector, para formar una figura que se fusiona al desdoblamiento del personaje del sillón verde. Así, cada cuento abre múltiples caminos en la forma de relacionarse con el mundo a través del juego profundo con el lenguaje: "porque el hombre es gracias a la palabra que lo nombra"⁵. Su alquimia verbal nos muestra un universo que en cada esquina se abre a los encuentros mágicos, metafísicos, eróticos, políticos, como una especie de chamán y equilibrista que llega al punto más próximo del "estado límite". En ese punto límite se desautomatiza la percepción del mundo, gracias a "la tensión, el ritmo, la pulsación interna..."⁶ que llevan a la catarsis, porque todo logro poético es catártico –al igual que la música o la relación sexual amorosa- donde el arrebatado se adelanta y no espera al pensamiento, se accede por descolocación y disolvencias que exceden a la voluntad.

Ese estado límite de máxima porosidad o amplitud está también en el campo psicológico con los dobles, donde el personaje ingresa en otro ser; por ejemplo, Alina Reyes -protagonista de "Lejana", en *Bestiario*- desea ser otra, pero sin dejar de ser ella misma, sino como una ampliación del yo; sin embargo, la porosidad la sobrepasa, ya que, en este caso, la otra traspasa el cuerpo de Alina, para volverse otra, semejante a "La noche boca arriba", donde el personaje ya no se enfrenta al bisturí del cirujano, sino al cuchillo de obsidiana del sacerdote azteca; en ambos cuentos, se subvierte la realidad y el personaje. En "Axolotl" -*Final de juego*- se da la posesión de lo otro, sin dejar de ser él mismo, pues el protagonista, aunque se vuelve batracio, no pierde su subjetividad.

⁵ Bella Jozef, "La metafísica del tango o más allá de la realidad", en *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, Univ. de Guadalajara, U.N.A.M., F.C.E., México, 2002, p. 38.

⁶ J. Cortázar, *Último round*, p. 78.

Los dobles nos acercan a la idea de figura cíclica, donde “el destino de un hombre está unido, en el tiempo y el espacio, al destino de otros hombres o figuras en una serie infinita de concatenaciones”⁷ Así, en “La noche boca arriba”, el ser contemporáneo y su doble onírico vienen a ser la misma persona. En “las puertas del cielo”, Celina reaparece después de muerta en su doble: una bailarina que expande su destino, como si ella hubiera continuado en el baile, porque los dobles son como puentes para amplificar la experiencia de realidades similares, aunque lejanas, donde se repite la vida en forma semejante y en otro contexto; pero, por momentos es idéntica, ya que comparte “un orden secreto” como ampliación del yo en otra dimensión.

Así, “En las armas secretas”, el personaje es al mismo tiempo Michel y el nazi, sin que Michel esté conciente de ello, hasta que comienza a percibir ese *dejá vu* en el pasamano de la escalera y otras premoniciones, como cantar una canción de Shumann en alemán, sin conocer el idioma. La identificación de Michel va siendo gradual hasta el momento de la seducción amorosa, donde ya no es él mismo, sino el nazi repitiendo la violación, porque él, sin saberlo, es parte de esa figura histórica que regresa para repetirse.

Si los dobles son muy frecuentes en toda la narrativa de Cortázar, cada cuento presenta aspectos diferentes y que se unen a figuras reiterativas. Por ejemplo, el doble (del sueño) de “La noche boca arriba” se junta al presente, porque todos los fuegos (son) el fuego, es decir, el destino de muerte es el de todos y en todos los tiempos. Cortázar siempre rompe con el tiempo lineal, lo prefiere y necesita elástico, para moverse libremente y absorber también otros tiempos, como el cíclico de “Una flor amarilla”; donde no hay recursos oníricos para la idea de la figura –como en “La noche boca arriba”– ni para diferenciar el mundo fantástico y el real, sino que el tiempo objetivo (de la vida cotidiana) y el subjetivo (imaginario y psicológico) están fundidos. El protagonista de este cuento sabe que Luc es su doble, pero él quiere terminar con la repetición del fracaso de su vida; por eso, cuando Luc muere,

⁷ Luis Harss, *Los nuestros*, p. 288-289.

en forma sospechosa, el protagonista descansa por haber roto la cadena interminable de la inmortalidad; es decir, la repetición de lo mismo:

...lo peor de todo no era el destino de Luc: lo peor era que él moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda⁸

Gracias a la flor amarilla recupera el deseo de vivir y su continuidad repetitiva, por lo que vuelve a buscar otro doble, y la continuidad de esa figura positiva lo salva hacia la vida; lo que no sucede, por ejemplo, en el desdoblamiento del personaje del "El otro cielo", donde el yo es parte de esa imagen colectiva y, aunque quisiera romper la cadena para formar parte de otra figura con los hombres de excepción, como Lautréamont, finalmente le es imposible, porque está dentro de ese orden secreto que, en este caso, es el imaginario colectivo, la ideología, el *status quo* con el que forma figura, lo que lo lleva a la frustración y termina aceptando todo lo que no quiere, pero de lo que él no es consciente, al igual que los protagonistas de "Todos los fuegos el fuego" quienes "están fatalmente ligados a esa figura, que los lleva impersonal y mecánicamente, a un fin predestinado y colectivo"⁹

Así, el yo de "El otro cielo" quiere, pero no se atreve a formar parte de otra figura, por lo que repite lo mismo en su imaginación que en su vida cotidiana, e igualmente se deja ir por ese otro medio ambiente tan semejante al suyo. No logra hacer contacto con el ser de excepción, lo que lo volvería perseguidor; en cambio, sí participa, como cómplice pasivo, de esa absurda escena de la ejecución, la que vive trivialmente; algo semejante al absurdo que se plantea en "Instrucciones para John Howell", por lo que tendrá que huir del escenario de "El otro cielo" y aceptar todo lo que no quiere y, en el fondo, sentirse impotente e interiormente culpable.

⁸ *Op.cit.*, p. 339.

⁹ Marta Morello- Frosch, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, Vol. 34, núm. 66, p.323.

La culpa también forma figura como en "Cartas a mamá" -*Las armas secretas*- donde el protagonista y su pareja son perseguidos por la imagen de Nico, el hermano muerto, del que se sienten responsables, inclusive, de su muerte. La confusión de las cartas de la mamá hace que Nico reviva en su imaginario, ya no como víctima, sino como victimario en la conciencia culpígena de esta pareja. En fin, hay muchos dobles que sirven para replantear problemas de la falsa conciencia y que el doble desenmascara, como la doble que es "Circe", "Lejana", "El ídolo de las Cícladas", "El río", "La isla a medio día", entre otros.

La introducción de lo excepcional resulta estratégico, porque de improviso sobreviene lo imposible, en un mundo en que lo imposible está desterrado. Así, lo excepcional o lo fantástico funcionan como rajaduras de la coherencia, de la estabilidad y sus leyes inflexibles, para permitir la máxima adaptación a lo desconocido y facilita la apertura a otros referentes, como el caso de los dobles que revelan la falsa conciencia, el inconsciente colectivo, o se fusionan a otros mundos y otras formas de existencia, pero sin desvincularse de lo real, como lo señala Vargas Llosa, "estas ficciones nunca se desencarnan y trasladan a lo abstracto, siguen plantadas en lo cotidiano y lo concreto".¹⁰

Toda su narrativa es un ejercicio tan lúcidamente crítico que se podría explicar como muchas pinturas de Magritte; ambos logran una ambientación semejante y ciertas técnicas minuciosamente realistas, en asociaciones insólitas, imposibles a la realidad lógica; ambos substituyen la causalidad por analogías poéticas, que en Cortázar emanan de su gran porosidad rítmica de la que es consciente: "siempre tuve obediencia a los ritmos";¹¹ ellos amplifican la capacidad de percepción:

Ese sentimiento de porosidad virtual, de que lo único capaz de permitir el adelanto era provocar irrupciones intersticiales sin la

¹⁰ Vargas Llosa, Mario, "El trompetista de Deyá", en *La Nación*, Buenos Aires, 13/2/94, pag.1.

¹¹ González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p.17.

pretensión de abarcar la entera superficie de la esponja fenoménica...¹²

Esta porosidad absorbe como esponja lo heterogéneo y fragmentario como movimientos espontáneos de la sensibilidad o imaginación analógica, que vale más que la razón, porque: "a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera."¹³ Así, sus cuentos, aparentemente cotidianos, siempre son tejidos de otra manera a los significados lógicos, gracias a la tensión, el ritmo y la pulsación interna. Al respecto nos dice Jung:

La concentración y la tensión de las fuerzas psíquicas tiene algo que siempre aparece como mágico; desarrolla una fuerza tan extraordinaria que excede en mucho a la capacidad volitiva consciente. Esto puede observarse experimentalmente de preferencia en los estados de concentración artificiales, como en la hipnosis.¹⁴

Cortázar transporta la espontaneidad, sensibilidad, tensión y concentración del jazz, al dominio de su lenguaje, para encauzarse con la misma intensidad a sus juegos con las palabras; incluso, su porosidad se refleja en la caracterización que hace del cuento breve: "una fugacidad en una transparencia",¹⁵ que como la fotografía busca el intersticio y capta el "ser en el instante". El lugar exacto de participación simbiótica, que él señala como esencial en Keats, se pueden aplicar a su misma poética y su tres modos de vivencia: 1. "Ser poeta es no tener identidad, es ser un camaleón. 2. El mundo es lo imaginado, aprehensión de belleza que es verdad. 3. El presente no es tiempo sino ser".¹⁶

En las analogías encuentra tanto la porosidad del lenguaje como el punto de convergencia, donde se suman las energías dispersas de diferentes

¹² J. Cortázar, *Último Round*, p 108.

¹³ *La vuelta al día en ochenta mundos*, p.7.

¹⁴ Carl, Gustav Jung, "El espíritu en el cuento", en *Simbología del espíritu*, Buenos Aires, F.C.E., 1962, p.23.

¹⁵ "Algunos aspectos del cuento", p.6.

¹⁶ *Op. cit.*, p.cit.

géneros y diversas artes, específicamente la música y también la plástica. La convergencia está, sobre todo, en los opuestos que expresan la profundidad del ser humano que está hecha de contradicciones, de múltiples niveles y dimensiones, como la proliferación de dobles, que son posibilidades de enriquecimiento, para la mayor cercanía a los otros todos que también somos, y que sería lo opuesto a quedarse aislado, como el personaje de "La noche boca arriba" que recorre el laberinto de su soledad y no quiere saber nada del otro, porque es una pesadilla.

Esta porosidad que absorbe lo heterogéneo e inclusive lo opuesto hace que "poesía y prosa se potencien recíprocamente"¹⁷, lo que le permite incursionar en dimensiones reacias al conocimiento racional. "Su función es trascender un orden para instituir un orden nuevo que contenga al anterior, pero que también se sitúe por encima de él."¹⁸ Cortázar siempre busca nuevas perspectivas que ensanchen las relaciones y los niveles de realidad que la imaginación amplifica y supera, al mismo tiempo que es una crítica a la visión puramente de "retina".

Su poética duda sobre el lenguaje, oscila entre lo real y lo irreal y busca una forma que "sólo podría resultar de una nueva visión del mundo"¹⁹ que es lo que perciben y buscan los perseguidores:

Lo que define al perseguidor cortazariano no es su desintegración esquizoide (que verdaderamente refleja la personalidad típica de nuestro siglo), sino su voluntad de superarla. En este sentido, la totalidad de la obra del autor es una esperanzadora metáfora para el predicamento actual del hombre moderno.²⁰

Las disolvencias y los desdoblamientos no son divisiones de la personalidad esquizofrénica, sino posibilidades para profundizar en la realidad. Son juegos con los que Cortázar fusiona todos los elementos en pugna. La intensidad del deseo encuentra valor poético en todas partes, en el swing

¹⁷ J. Cortázar, *Salvo el crepúsculo* p.57.

¹⁸ Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio*, p.119.

¹⁹ J. Cortázar, *Los premios*, Madrid, Sedamay, 1976, p.254.

²⁰ Lida Aronne Amestoy, "La búsqueda del "yo" al " nosotros" en *Julio Cortázar: la isla final*, Ed. Ultramar, Barcelona, 1988, p. 379.

y el sueño, el azar, el sin sentido, el anagrama vivo en Alina Reyes, el absurdo; en fin, en todo aquello que esté libre de la lógica que pretende legislar la realidad. Lo que le interesa poner en claro es que nada es ajeno a la poesía y que su narrativa, como lo señala Saúl Yurkievich: "se asienta en la realidad de la lengua, en el gozo en toda su amplitud que transgrede los límites de la experiencia admisible"²¹ porque "la narración es un hecho de lenguaje y el lenguaje significa sin imitar".²² Este asentarse en la realidad de la lengua lo expresa Octavio Paz, aunque se refiera concretamente a la poesía:

...el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba: poeta y lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje...²³

Los agujeros negros:

La narrativa de Cortázar implica una compleja interacción de fuerzas, una constelación de acontecimientos y un dinamismo que se puede ver como paralelo a la tendencia de la ciencia contemporánea, la que ha abandonado una visión estática del orden y ha perdido su seguridad en lo racional. Actualmente la ciencia se enfrenta al extrañamiento ante el universo, como bien lo señala Umberto Eco, pues "ya no obedece a los esquemas de otras épocas más completas y seguras, sin que por otra parte se posean aún las fórmulas para reducir a claridad cuanto está aconteciendo a nuestro alrededor."²⁴ Por ejemplo, la física al ampliar la cosmología, nos relata, como dentro del género fantástico, el descubrimiento de los agujeros negros:

Cuerpo celeste de gran masa que agotada su energía interna sufre un colapso gravitatorio, concentra su masa en un radio inferior a 10 kms. y deja de ser visible, porque la velocidad de escape supera la velocidad de la luz. Hasta hora no se ha detectado con claridad ningún agujero negro, pero se cree que los hay en el centro de ciertas galaxias y que pueden ser poderosas fuentes de energía²⁵.

²¹ Saúl Yurkievich, *Suma Crítica*, México, Tierra Firme, F.C.E., 1997, p. 402.

²² Gerard Genette, *Discours du récit*, en *Figuras III*, Paris, Seuil, 1972, p.164.

²³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1947, p.197.

²⁴ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p.145.

²⁵ *Diccionario enciclopédico Grijalbo*, 1986.

Así, la literatura contemporánea se enfrenta a la velocidad de esos poderosos agujeros negros, los que se corresponden a los agujeros de nuestro conocimiento, esos que Cortázar capta en cualquier rincón del aire, para que en ese instante aparezca la energía poética, el frenesí de Johnny Carter.

Él nos cuenta que Víctor Laforge solía decir: "para qué la metafísica cuando tenemos a la física palpable", y añade: "Nada puede curarnos mejor del antropocentrismo, autor de todos nuestros males, que asomarse a la física de lo infinitamente grande (o pequeño). Con cualquier texto de divulgación científica se recobra vivamente el sentimiento del absurdo, pero esta vez es un sentimiento al alcance de la mano, nacido de cosas tangibles o demostrables, casi consolador. Ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer".²⁶

Para Cortázar, el límite de la realidad es el límite de nuestro lenguaje, por lo que "nuestra verdad posible tiene que ser invención".²⁷ Su insaciable sed de ir más allá de las posibilidades, lo hace sentirse a cada paso otro, desdoblarse y ansiar lo que está más allá de lo aparente; investigar en los agujeros negros de nuestra realidad, para establecer la propia verosimilitud poética que es la máxima libertad de asociación, de analogía; como la que usa para definir el cuento breve: "una fugacidad en una transparencia".²⁸

²⁶ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 26.

²⁷ *Rayuela*, p.439.

²⁸ "Algunos aspectos del cuento", p. 6.

3.2 Lo absurdo se combate con lo absurdo.

Los personajes de los cuentos de Cortázar están atrapados en la vida cotidiana y padecen el extravío, el terror de este tiempo y espacio laberínticos, donde intentan un nivel de percepción diferente del de la conciencia. La actitud de los perseguidores es semejante a esa figura mitológica de Sísifo y su condición tan humana (incongruente) de intentar llegar a la cima a pesar de la caída inminente, porque llegar a esos instantes de plenitud son tan necesarios al ser humano como el aire que respira. La necesidad de búsqueda de un sentido, dentro del absurdo del mundo, es fundamental; pero como decía Saint Exupéry, "lo esencial es invisible a los ojos".

Entre el deseo profundo y el absurdo del mundo laberíntico hay un precario equilibrio, al que, además, el razonamiento le añade otro, pues pretende ignorar o superar lo incongruente por medio de la razón, ya que en este tipo de conocimiento se elude lo irracional por incomprendible y, sin embargo, hace creer en el poder de la razón. Cortázar se pregunta ¿de qué sirve lo racional cuando en cada esquina se encuentra el azar, el acto gratuito, el sinsentido, lo paradójico, el inconsciente y toda la gama de lo irracional? Sus relatos nos hacen ver lo racional en un perímetro muy limitado, para enfrentarse al enorme desconocimiento de lo irracional y cobra sentido el absurdo de que vivir racionalmente es irracional, ya que elude una gran parte del ser humano. Paradoja que lejos de apartarnos en realidad la penetra; esta prueba de la insuficiencia de la razón también la señala sutilmente Borges:

Hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado fuerte, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y seguro en el tiempo; pero hemos permitido tenues y eternos intersticios de sin razón en su estructura para poder saber que es falso.¹

¹ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, p. 120.

Frente al absurdo, Cortázar encontró no la desesperación, sino la excepción:

...el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no consistía en las leyes, sino en la excepción a las leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo²

La contradicción lógica –la paradoja- se vuelve la fuente de acceso; esa falla, entre otras del sistema, es el intersticio, la posibilidad, la excepción y las excepciones son múltiples; por ejemplo, la unión de los contrarios que lo atrae como a los surrealistas, que como él, creen en la magia alquímica de la palabra, aunque ésta se haya eclipsado por las caóticas circunstancias de la actual situación del ser humano, quien instalado en el absurdo lucha contra el absurdo, para desviar el orden de los acontecimientos, como la puesta en escena de "Instrucciones para John Howell".

Este cuento inicia con un comentario sobre el teatro: "...pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso",³ porque si bien el teatro (la ficción) nos aleja de la realidad, al mismo tiempo nos acerca más a ella. Lo absurdo, que subraya sobre la ficción en este cuento, es que no es ficción, sino la realidad bajo la forma de espectáculo, de farsa grotesca.

Rice, el protagonista, es espectador de una obra que le parece mediocre y, de repente, es obligado con amenazas veladas y en forma incoherente a representar un papel teatral que desencadena múltiples mecanismos del absurdo. Al subir al escenario, se vuelve testigo de otro absurdo, pues Eva, la actriz tiene pánico de ser verdaderamente asesinada en la escena y le pide ayuda: "no dejes que me maten"⁴, "quédate conmigo hasta el final"⁵. Rice

² Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", *Op. cit.* P. 4.

³ "Instrucciones para John Howell", en *Todos los fuegos el fuego, Cuentos completos*, t. I, México, Alfaguara, 2001, p.570.

⁴ *Op. cit.*, p. cit.

⁵ *Op. cit.*, p.576.

descubre el juego, pero las instrucciones impuestas no le permiten ningún tipo de cambio, de improvisación; sin embargo intenta rebelarse contra ese final terrible. Al querer combatir el absurdo con otro absurdo, como es salirse de las instrucciones para la representación, lo sacan violentamente de la escena y colocan a otro actor, para que continúe con el papel de John Howell.

Una vez arrojado de la escena, el protagonista regresa de nuevo a ser espectador, pero ahora tiene conciencia de la verdad disfrazada de representación. Sin embargo, como está del lado pasivo del espectador y en la aparente seguridad, desde la butaca de luneta; piensa que "es inconcebible que pueda ocurrir algo así".⁶ La duda sobre si es o no cierto que la estén matando le produce doble pánico, por ella y por él, quien se imagina ser la próxima víctima, al haberse involucrado en la trama absurda, en vez de haber actuado de acuerdo a su conciencia. Rice comienza a justificarse e incluso niega la posibilidad del absurdo: "pero yo no tengo nada que ver",⁷ "no ha ocurrido nada; no es posible que cosas así ocurran, lo habían echado del teatro, lo había apartado de eso que tenía que suceder".⁸ La falsa conciencia y sus justificaciones lo impulsan a la fuga, a correr fuera del teatro. De ser testigo pasa a ser víctima de su propia conciencia y huye por calles y puentes; pero, por momentos se detiene, porque (otro absurdo) no sabe concretamente de que está huyendo y éste es el absurdo mayor: "la pasividad y la huida ante el mundo es lo que va haciendo rutinario el absurdo."⁹ El personaje de este cuento se involucra en la trama absurda y no reacciona por su pasividad o miedo. Así, vemos el mundo a través de toda la ambigüedad derivada de la limitación del ángulo de visión de Rice y esta limitación de visión es la que le interesa profundizar a Cortázar.

⁶ *Op. cit.*, p.578.

⁷ *Op. cit.*, p. cit.

⁸ *Op. cit.*, p.cit..

⁹ D. Arrigucci, *op.cit.*, p.252.

Él busca despertar en el lector lo adormecido de todos los posibles e imposibles, para enfrentar el caos y el absurdo, como lo señala en *Rayuela*: "sólo viviendo absurdamente se podrá romper alguna vez ese absurdo infinito...", ¹⁰ para encontrar el otro lado de la gran costumbre, pues si el mundo ha sido construido por medio de la razón, ésta nos ha mostrado que lo esencial no puede conocerse racionalmente y menos en un mundo absurdamente desconcertante y opresivo, cuya única salida, muchas veces, reside en el humor negro, y a veces, jocosamente cómico, como en los cronopios, que al luchar contra "cronos", echa a volar una imaginación y una crítica profundas.

Su perspectiva cancela la aparente seguridad, porque nada es sólito; así, decide desrealizar lo real y realizar lo irreal, en una permanente revolución de la imaginación que lo acerca al absurdo de Antonin Artaud y Alfred Jarry en busca de nuevas transformaciones y donde, a veces, el horror o lo trágico son tratados en forma cómica, incongruente, con la clara intención de colocar al lector fuera de la experiencia racional. Su manejo del absurdo está entre la desesperación y el humor que mientras más difícil o trágica la situación más lúdico y lúcido se vuelve el esfuerzo creador. Por ejemplo, el famoso encuentro con Berthe Trepapat en esa escena del sinsentido, donde decide aceptar lo absurdo y lo grotesco.

A nivel social, lo incongruente, como "Las instrucciones para John Howell" es lo increíblemente absurdo de un sistema que victimiza al ser humano y se vuelve incomprensible para él como en Kafka; pero, Cortázar no quiere solamente representar lo absurdo que hace víctima al hombre, sino confrontar al lector y hacerlo partícipe en una posibilidad de salida entre lo lógico, lo probable, lo irracional, lo falso, lo inefable, o lo que vaya a saber que sea, porque no es posible encasillarlo; pero, obliga al lector a rebelarse contra lo dado y a participar activamente en la interpretación de los datos propuestos por el autor, como la confusión de lo real y lo

¹⁰ *Rayuela*, p.121

fantástico, sus elipsis, las analogías, las fuerzas sugestivas de las figuras y todo lo que nos haga desconfiar de la realidad aparente para averiguar su mecánica más profunda.

Esta idea dentro y en contra del absurdo del mundo no puede ser indagada sin la simultánea pregunta por la esencia del ser, problema literario que lo aproxima a filósofos como Nietzsche, entre otros. Ambos buscan la esencia de las cosas, pero ésta permanece enigmática, porque la esencia no es algo que hay que captar, sino crear contra el lenguaje mediatizado, por lo que también, la metáfora no tiene un sentido retórico clásico, sino, más bien, es un uso estratégico, un recurso para desenmascarar las metáforas que constituyen todo concepto:

Como la abeja para poder sobrevivir construye las celdas y las llena de miel que recoge del exterior, la ciencia construye una arquitectura formal vacía (los conceptos) y hace entrar en ella la totalidad del mundo¹¹

En contraste con este mundo conceptual, donde todo ha sido jerarquizado y clasificado hasta construir el orden racional y razonable, Cortázar lo subvierte para precipitarse como Nietzsche, en el caos irracional de la vida: "Gracias al arte y al mito que levantan prohibiciones, todo deviene posible: la naturaleza, lejos de ser reducida a cenizas, es magnífica: es arte, juega con ella misma, arma y desarma mundos..".¹² Pero hay que señalar que Cortázar no utiliza instrumentos teórico-filosóficos, él es como el revés de la teoría, se guía con un oído finísimo que no se le escapa ni una nota de la historia y un talento aún más vivo para cambiar la vida. En su literatura, la imaginación es la herramienta no para el conocimiento, sino para el libre vuelo, para poner en juego todas las dudas y rechazar los discursos dominantes, para introducir la emotividad como lo más genuino y hacer un alegato contra la sociedad y su máquina absurdamente normativa.

¹¹ Sara Kofman, "Nietzsche y la metáfora" en *Poétique*, (París, núm., 5, 1971) p.82. Cita tomada de Alazraki, *op cit*, p.43.

¹² *Op. cit.*, p.43-44.

Por la fuerza de la emotividad se asemeja a Nietzsche, el artista apasionado por la música, no el teórico, pues Cortázar siempre buscó más en los poetas que considera prototipos del perseguidor, como Lautrémont, Artur Rimbaud, Antonin Artaud y Alfred Jarry, entre otros; los que lucharon contra la óptica falsa que enmascara la realidad y desecharon la posibilidad de conocer racionalmente, para aprehender el mundo por medio de la intuición; pero todos ellos tienen que estar "entre" lo apolíneo (el rigor del lenguaje) y lo dionisiaco (el sentimiento).

La música y la poesía son dionisiacas, poseen el poder de impulsar, a quien entra en contacto con ellas, a un movimiento pasional, embriagador y participativo como componente esencial de la obra de arte; no el orden y el concepto, sino la sensibilidad, la fuerza irracional, el ritmo. El estado de ánimo musical se vuelve el hilo conductor de la fuerza paradójica con lo que se asemeja a Nietzsche; pero Cortázar le da muchas vueltas de tuercas por vía de la imaginación y múltiples aperturas como lo fantástico, lo psicológico, la ambigüedad del mundo actual, la incertidumbre, entre muchas otras. Él no tiene la voluntad de poder, pero sí de poseer lo otro por medio de un estado de ánimo musical que funciona como hilo conductor de la fuerza irracional del mundo.

En Cortázar las estrategias de lo fantástico proponen imágenes que prescinden del orden racional y de lo aparentemente más sólido de nuestra cultura, para descubrir un orden que desborda lo convencional, que lo niega y va más allá hacia nuevas posibilidades del ser. Umberto Eco observa que en la obra abierta se habla cada vez más del "campo de posibilidades", en donde se ven resonancias también de las ciencias actuales que parecen confirmar la desconfianza hacia esa imagen racionalmente ordenada de la realidad, y no sólo en la literatura fantástica, sino en toda literatura y el arte actual:

La noción de campo proviene de la física y sobrentiende una renovada visión de las relaciones clásicas de causa efecto, unívoca y unilateralmente entendidas. En cambio, implica una compleja interacción

de fuerzas, una constelación de acontecimientos, un dinamismo de la estructura. La noción de posibilidad es una noción filosófica que refleja toda una tendencia de la ciencia contemporánea a abandonar una visión estática y silogística del orden...¹³

En Cortázar, las metáforas fantásticas aluden a alguna obsesión, fobia, tensión, neurosis que no se expresan en términos lógicos, lo que sería imposible y, además, eso no importa, sino su comprensión más inmediata. Lo fantástico es una manera de conocer lo racionalmente incognoscible, de expresar artísticamente lo que es inexpresable lógicamente. Por ejemplo, los conejitos del cuento "Una carta a una señorita en París", son una metáfora y un rechazo a fuerzas que condicionan las diversas facetas ocultas del "yo". La carga emocional se libera mediante el proceso creador y son una solución eficaz para liberarse de los monstruos y alimañas que, como en Kafka, lo encierran; por lo que lo fantástico no es una desviación puramente imaginativa de la realidad, sino que simultáneamente penetra más allá de la aprehensión racionalista de la realidad.

La toma de conciencia del lector, a través de la lectura de los relatos de Cortázar, es opuesta a la que suministra la cultura. Él establece la legitimidad de los sueños y los monstruos que habitan territorios invisibles para la retina de la razón y al trasladarlos a la vigilia se presentan como irreales, pero no así a la lógica del sueño, donde nada es monstruoso, esa calificación –nos dice Cortázar– se la ponemos al despertar. Su objetivo es que nos vinculemos a lo irracional, para recuperar los límites de la libertad amenazada por la tradición racional.

Al ejercitar la libertad se alcanzan otros logros que la razón no permite, como la búsqueda de la simultaneidad, por ejemplo del cubismo, o lo irracional del psicoanálisis, la improvisación y, en general, el vasto experimento de los surrealistas. Su narrativa nos hace ver lo importante que es incluir tanto lo racional como lo irracional con igual necesidad, para

¹³ Umberto Eco, *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp.44-45.

contactar con la realidad profunda. Cortázar luchó toda su vida para liberar ese "yo" conformado por lo racional; su búsqueda es semejante a la de los surrealistas que considera "la empresa más alta del hombre contemporáneo, como previsión y tentativa de un humanismo integrado"¹⁴

Su narrativa busca en los vacíos inexplicables de la realidad y las excepciones que ayudan a sacar a la luz lo oscuro del ser, lo reprimido, para liberarse y liberarnos de los hábitos que nos encierran, por lo que hay que romper con la rutina, como esos vuelos desconcertantes de Johnny, en una búsqueda que le exige avanzar, aunque sea incapaz de satisfacerse, pero que vale como acicate continuo: "...una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad",¹⁵ "algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender, pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no entenderemos nunca".¹⁶ La permanente oposición "entre" Johnny y Bruno complementan la creatividad y la crítica; pero el crítico, a diferencia de Johnny, es capaz de enmascarar la realidad con justificaciones absurdas y de valor ideológico, semejantes a las señaladas por Rice en "Instrucciones para John Howell"

Este cuento es el paradigma del perseguidor y se sitúa en lo más humano, es decir, entre lo absurdo y la lucidez y es a partir del absurdo que Cortázar paradójicamente ejerce la defensa de lo humano. En el absurdo trágico se concibe al mundo como un caos ininteligible y la vida humana como "una pasión inútil"; por ejemplo en Kafka los deseos siempre se frustran y las preguntas nunca reciben respuesta por lo que nunca se podrá entrar en el Castillo; el ser humano y el universo son movidos por un absurdo total hasta volverse una convicción apabullante. Lo trágico de

¹⁴ Julio Cortázar, "Irracionalismo y eficacia", en *Realidad*, núm. 6, septiembre-diciembre, 1949, p. 253.

¹⁵ "El perseguidor", en *Cuentos completos*, t. I, p. 242.

¹⁶ *Op. cit.*, p.252.

Kafka, nos dice Canclini,¹⁷ establece lo absurdo como realidad verdadera y su fuerza vuelve inútil las conductas habituales.

El otro absurdo, que nos señala Canclini, se refiere a la reflexión que hace Heidegger sobre la existencia inauténtica; para este filósofo, el hombre auténtico es el que vive con la responsabilidad de su muerte. El inauténtico se comporta de manera opuesta, vive la muerte como una ceremonia o un acto social que les ocurre a los otros y mientras le llega a uno hay que disimular, como en "Conducta en los velorios", ocupando la vida en una existencia trivial que diluya la intranquilidad, por lo que el ser humano se vuelve incapaz de comunicar algo personal, auténtico.

El absurdo humorístico no hace sucumbir toda la realidad, únicamente ataca el estilo de vida inauténtico. Cortázar une el absurdo trágico y el humorístico para dejar al descubierto la falsa conciencia, para que el ser humano se enfrente ante su verdad fundamental; pero ¿cuál es esta verdad? Cada uno tiene que descubrirla y no en la superficialidad, sino interrogándonos por el sentido de la existencia, abriendo puertas o buscando un centro; es decir, siendo perseguidores. Para Cortázar, la existencia, absurda o no, debe obstinarse en la creación y la lucidez crítica, y en especial, hacer que la literatura se fusione a la vida.

¹⁷Nestor García Canclini, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968, pp. 50-75.

3.3 Instantes poético-plásticos en "Graffiti".¹

"La subversiva aventura de hacer dibujos surrealistas en una ciudad apresada por los militares, es percibir (como en un eco autónomo) el entusiasmo y la gravidez lúdica de la obra de Tàpies".²

Para Cortázar, lo que llamamos realidad es apenas la experiencia fenoménica, lo "real" está debajo de ella y puede surgir en cualquier momento como coherencia de lo imaginado, lo que lo conecta con la concepción surrealista, donde lo maravilloso está en cualquier parte si sabemos verlo, por eso su obra coincide también con grandes pintores como Magritte; pero Cortázar continuó su exploración por distintas vías hacia una creación entendida progresivamente como testimonio de su preocupación ideológica con los movimientos de liberación popular y hacia un arte contra la estética tradicional, lo que coincide con la obra de Tàpies a quien dedica este relato.

Es imposible separar a Cortázar de su época y circunstancia, en este caso las dictaduras latinoamericanas de los años 60 a los 80 y que pesa en esta obra de manera definitiva, ya que incorpora y fusiona problemas políticos. El cuento fue escrito en 1980 y relata hechos que suceden en una atmósfera de terror; alude a la tortura, la desaparición y el asesinato político. Es un entramado entre estructuras narrativas y descripciones plásticas; estas últimas son la sustancia medular donde la figura de la pareja cobra vida y un tono vehemente de los dibujos que son el puente pictórico-afectivo, para desarrollar una serie de estrategias visuales que buscan eludir la censura, al expresarse, denunciar y producir una obra poética que intenta combatir el horror.

¹ "Graffiti" de la colección *Queremos tanto a Glenda*, en *los cuentos completos de Cortázar*, t. 2, Alfaguara, México, 2002, pp.307-400.

² Alberto Paredes, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, UNAM, 1968, p. 348.

La inserción de los *graffiti* afecta a la distribución narrativa y el ritmo, así como la tensión y la intensidad de la prosa que oscila con descripciones plástico-poéticas. La mirada lúdica es la forma creativo-imaginativa de afrontar lo trágico del medio ambiente y acercarse a los personajes que, a pesar de estar inmersos en este funesto y absurdo destino, dejan en relieve el movimiento de libertad interno, que se traduce en dinamismo exterior.

Este relato nos muestra la difícil tensión de fusionar la realidad histórica y la ficción, ya que se centra tanto en la estructura de lo contado como en los hechos que se iban desarrollando al mismo tiempo en su referente extratextual. Al inicio del cuento, el protagonista está jugando y no es muy consciente, pero los acontecimientos lo van transformando. El relato logra proyectar los hechos hacia una dimensión afectiva que contrasta con el medio ambiente, para ver más allá del terror y la muerte.

"Graffiti" se refiere a trazos efímeros y anónimos, a una pintura realizada en lugares públicos, dibujos espontáneos y rápidos, para comunicarse eludiendo la censura y represión. La dedicatoria a Antoni Tàpies se refiere "al juego de saber mirar", de posar una mirada distinta y de otro modo sobre las cosas; por ejemplo, en sus pinturas hay muchas puertas y muros que son trampolines, como un medio para alcanzar lo indecible que nos rodea y desviadas de la función utilitaria; trazos, fragmentos y figuras, a veces geométricas, que sufren alteraciones como manchas, desgarramientos, o desmoronamientos, muy semejantes a lo que vemos en estas descripciones de los dibujos. La dedicatoria del cuento puede referirse también a los libros de Tàpies que por el solo título: *El arte contra la estética* (1973) o *La realidad como un arte* (1978) tienen ya una gran coincidencia con la obra de Cortázar.

La narración comienza como un subtítulo: "Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego" y sigue un comentario casual: "supongo

que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo". Este "supongo" es enunciado por el "yo" narrador que no vuelve a usar la primera persona, sino hasta el final del relato. Si bien utiliza la segunda persona, la tercera también está presente y oculta en "ella" que es el personaje con el que el "tú" se comunica a través de las pinturas. La narración se construye a partir de un juego ambiguo entre narrador y personaje. Los dibujos están dedicados a la comunicación poético-amorosa entre tú y ella, quienes conforman la historia. El relato brinca de una dimensión política a una poética, donde lo textual se refiere a lo extratextual, para confrontarlo con los dibujos que son el deseo de libertad y afecto.

El uso deliberadamente confuso del tú tiende a interpretarse como un "yo", lo que produce distorsiones que vuelven ambiguas las identificaciones de quién es el que habla, así como los significados de estos deícticos que problematizan la perspectiva desde la cual se enuncia la historia y la procedencia de la voz. Además, hay otro elemento de mayor confusión: el desdoblamiento de la narradora en personaje, porque también es "ella", ese personaje ausente y presente que se comunica con el "tú" por medio de los dibujos, pero que no adquiere voz, sino hasta el final del cuento.

Al principio, la confusión hace pensar que "tú" es un desdoblamiento del "yo" como un diálogo de la conciencia del personaje; pero al final, cuando aparece la narradora como "yo", trastoca todo el relato, pero no se descubre, sino al cierre del cuento con la siguiente despedida: "así como (yo) había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos."³

La voz y el punto de vista provienen de lugares diferentes. La voz es de la narradora, pero se limita a mostrar la conciencia del personaje quien busca la comunicación con "ella". La narradora se imagina y supone que el "tú" la reconoce en su valor de máximo riesgo al atreverse a expresarse con los dibujos. La confusión surge, sobre todo, porque al mismo tiempo que

³ "Graffiti", p. 400.

ve desde la mirada del personaje, es también ella un personaje; es decir, es objeto de su propia mirada. Ella es "yo" y representa, al mismo tiempo, a una de tantas desaparecidas innombrables. La mirada va dirigiendo la trama; pues, mirarse o mirar es ubicarse en un lugar excéntrico que está tanto afuera como adentro del otro. El juego de la mirada, tema principal de la obra, reta al medio ambiente represivo hasta lograr una unidad poético-política.

La tensión e intensidad narrativa está desde el principio; en el primer párrafo, nos sitúa ya en el "miedo" ambiente, aunque todavía no sabemos por qué es el miedo, pero éste queda subrayado por las estrategias para poder ver los *graffiti* : "mirar con precaución desde la otra acera, nunca de frente sino desde la otra acera y en diagonal, fingiendo interés por la vitrina de a lado, yéndote en seguida"⁴ La narración va caminando por una zona minada por lo que hay que estar muy atentos para mirar. La clave del cuento está en la vista, que se va a llenar de significados hasta ser lo más importante.

La gente veía los dibujos de pasada, por supuesto sin detenerse por miedo a la prohibición de cualquier tipo de expresión, pero tú "te divertías dominando tu miedo (. . .) y cada tanto elegías el lugar y la hora propicia para hacer un dibujo. Una sola vez escribiste una frase con tiza negra: "a mi también me duele" y de inmediato la borró la policía"⁵ Las estrategias de la mirada luchan contra el sistema que prosigue en aumentar los muertos y son también una forma para sobreponerse al horror.

El lenguaje descriptivo va adquiriendo un contenido icónico al producir imágenes visuales con signos lingüísticos, y opone dos campos semánticos heterogéneos. La descripción plástica dibuja la esperanza y el texto verbal nos narra la fatalidad de los acontecimientos; asimismo, las secuencias de estos dibujos son como escenificaciones amorosas para detener lo que

⁴ *Op. cit.*, p. 397.

⁵ *Op. cit.*, p.cit.

está por suceder, un intento por alejar ese episodio que parece querer unificarlo todo: la tortura y la muerte que ronda en el relato.

El cuento es un juego sutil entre espera y sorpresa, entre lo verosímil previsto y lo imprevisible. La gran sorpresa es descubrir que ella, la que participa y se arriesga al borde de la muerte para lograr la comunicación, es la narradora; la misma que cierra el relato con la despedida:

Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas ,,,⁶

Los dibujos, como juego estratégico, logran un enfoque de esperanza que abre un espacio opuesto a la violencia y asesinatos, donde se había echado andar la mecánica del horror sin causa definible o precisa: "En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo";⁷ sólo las estrategias de la vista podrán encontrar un mínimo espacio abierto y ejercer esa libertad que los lleva más allá de sí mismos y más allá de ese tiempo imposible, porque ahí no existía nada fuera del silencio, la represión y el asesinato.

Durante los primeros dibujos estamos en suspenso respecto a ella que ha ido a dibujar, pero no regresa; la incertidumbre de su presencia o ausencia refleja la angustia. La resistencia está en el esfuerzo pictórico para adquirir un espacio abierto contra ese tiempo que borra todos los espacios. Los dibujos son la comunicación entre el protagonista, ella y los lectores, para ir juntos a un tiempo "diferente, sigiloso y amenazante pero más bello"⁸ con mucha incertidumbre, Ires y venires para mirar las pinturas de colores cálidos, inacabados y rápidamente borrados, discontinuos y fragmentados al igual que la narración, con lo que logra reflejar el espacio circundante y, al mismo tiempo, detiene esa cotidiana represión siempre al borde de la muerte.

⁶ *Op. cit.*, p. 400.

⁷ *Op. cit.*, p. 398.

⁸ *Op. cit.*, p. 398.

Al insertar las descripciones plásticas, la mirada detiene a la narración y capta la totalidad afectiva del instante, por lo que el tiempo queda como detenido, sustraído a la destrucción. Los dibujos forman figuras, símbolos afectivos que transforman el relato; un poco, como la fotografía en "Las babas del diablo". Este espacio pictórico es la sutura poética; "un lugar más limpio donde casi cabía la esperanza".⁹ La pareja lucha a muerte para hacer un agujero al tiempo y conservar esos instantes de comunicación única. La intensidad y la tensión se concentra en las imágenes visuales, para anular el tiempo de máxima represión.

Las pinturas son un discurso afectivo de sumo riesgo, ya que todos los lugares están acotados por el miedo a cualquier tipo de comunicación. El encuentro es frustrado, pero el dibujo es una obsesión cada vez mayor para acercarse a ese llamado y seguir buscando el más mínimo intersticio. El espacio es aprovechado al máximo, es la lucha a muerte por lograrlo; lo opuesto a, por ejemplo, "Casa tomada", donde nunca se aprovechan los espacios. Allá, los personajes aceptan pasivamente su suerte al margen de los acontecimientos, sitiados y desplazados; en cambio, aquí se rebelan aunque en ello se les vaya la vida.

El "tú" estaba aparentemente más confiado "de que no corría ningún peligro porque sabía elegir bien "pues no dejaba de estar siempre alerta, pero cuando aparecen los dibujos de ella, el miedo se duplica; el peligro es cada vez más grande, aumentan las patrullas policíacas y él sabe que ella no se detendrá, que responderá con otro dibujo, y efectivamente la apresan, torturan y la llevan al lugar más lúgubre, donde sólo espera el fin. En esta situación es cuando ella evoca la historia de este encuentro amoroso y nunca realizado, sólo plasmado en los *graffiti*. El protagonista entra en crisis frente a esta visión que nada ni nadie puede cambiar y lucha para soportar la realidad de los hechos.

⁹ *Op. cit.*, p. 397.

El motivo de la ciudad se nos impone por su silencioso sufrimiento que tiene que tragarse la desaparición de sus ciudadanos. Esta narradora es parte de esas fuerzas habitantes de la ciudad que lucha por un mínimo de libertad y el *graffiti* es la puerta, la comunicación con el otro que también trata de hacer un cambio espacio-temporal. Tú y ella son las voces afectivas y fragmentadas dentro de una colectividad amordazada, donde el tono afectivo contrasta con la máquina del terror que flota en la atmósfera y en donde no es posible ver caras ni responsables directos, sólo los autómatas militares y los policías obedeciendo órdenes.

El que la comunicación sea con una mujer y que resulte ser la narradora parece un reconocimiento a la lucha de tantas mujeres en las dictaduras militares que también fueron víctimas de asesinatos; así como la desaparición de miles de activistas denunciados por las madres de Mayo, especialmente en Chile, Uruguay (1973) y Argentina (1976).

La primera imagen que aparece ante la vista del lector es este graffiti como claves de sí misma:

Vos mismo no podías probártelo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura... Una noche viste su primer dibujo solo; lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos. Era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte.¹⁰

La interpretación del dibujo, que presupone femenino, es un reconocimiento amoroso a esa mirada valiente y afectiva. La calidez de estas descripciones plásticas son el aliento que fecunda los sueños y las esperanzas que cohabitan en estos dibujos. Las tizas cálidas, rojas y azules aprovechan la textura de las maderas carcomidas de la puerta. La expresividad de los materiales es empleada como símbolo de lo que está

¹⁰ *Op. cit.*, p. 398.

pasando: la puerta donde se dibuja está cerrada, lo opuesto a su famosa frase de "abrir la puerta para ir a jugar"; además, está carcomida, por el paso del tiempo, pero sobre todo, por el tiempo que están viviendo. Los clavos, representan también el peligro y recuerdan aquella mirada del personaje que está en el coche en "Las babas del diablo" y que le mira con amenaza, "con los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata." ¹¹ Es la misma sensación de amenaza inminente ante la cual ella pide ayuda.

Este espacio afectivo es, al mismo tiempo, una premonición dolorosa de que ella desaparezca. Los sentimiento de miedo y felicidad dibujan el siguiente pasaje:

Volviste al alba, después que las patrullas ralearon en su sordo drenaje, y en el resto de la puerta dibujaste un rápido paisaje con velas y tajamares; de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar; pero ella sabría mirarlo, y más adelante: " le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco."¹²

Velas y tajamares¹³ que abren ese otro espacio de esperanza al tiempo emparedado hacia la posibilidad de la mirada recíproca, a ese "dibujo sonoro"; sinestesias que sólo ellos y el lector sabrán interpretar. Ambas miradas quedan intensamente vinculadas, cuando en un principio eran un puro juego al azar. Ellos quedan unidos y ambos están fusionados a la ciudad-víctima.

El último dibujo esperanzador es "un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble", a modo de mensaje de apoyo y admiración a su resistencia, a su fuerza de roble. Él solo puede verla a través de sus

¹¹ "Las babas del diablo", *Cuentos completos*, t. 1, Alfaguara, México, 2002, p. 222.

¹² "Graffiti", p. 398.

¹³ Estas velas y tajamares tienen relación con lo que señala Cortázar en *La vuelta al día en 80 mundos*: "Nadie ignora lo que es el punto bélico de un navío; lugar de convergencia, punto de inserción misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado," México, Siglo veintiuno, 1967, p.47.

dibujos y el día que la arrestan; la relación entre ellos se revela en ese triángulo visual que se tiende del él al dibujo y del dibujo a ella, semejante a "Orientación de los gatos", cuando describe a Alana: "La iba viendo darse a cada pintura, mis ojos multiplicaban un triángulo fulminante que se tendía de ella al cuadro y del cuadro a mí mismo para volver aprehender el cambio"¹⁴

El protagonista, protegido por el azar, ve la violencia y tortura con que se la llevan presa:

...un pelo negro tironeado por unas manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran. Deja un dibujo desgarrado; un esbozo en azul, los trazos de ese naranja que eran como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo truncado que los policías habían borroneado antes de llevársela; quedaba lo bastante para comprender que había querido responder a tu triángulo con otra figura, un círculo o acaso era espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora.¹⁵

Este dibujo expresionista y fragmentado refleja el enorme choque entre una esperanza afectiva y el significado del horror que la destruye; es la tortura que deforma al ser humano y que nos habla del referente extratextual. Toda esta secuencia es un collage, donde varios géneros se dan cita: cuento, *graffiti*, poema; palabras e imágenes que se tienden hacia el otro como un puente, un diálogo vivo: "una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora".

"Un mes después" -ahora sí domina el tiempo, para expresar lo largo de esa temporada en el infierno- él regresa al lugar donde dibujaban juntos:

...en ese silencio que nadie se atrevía a quebrar... y en el mismo lugar donde ella había dejado su dibujo, llenaste las maderas con un grito verde, una roja llamada de reconocimiento y amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza.¹⁶

¹⁴ "Orientación de los gatos", Alfaguara, t.II, p.330

¹⁵ "Graffiti", p, 399.

¹⁶ *Op. cit.*, p. cit.

Después de su aprensión y tortura, él deja esta pintura desgarradora como "el grito" de Munch por su perplejidad angustiante, pero que es también de amor y esperanza. Un instante colmado de mudez y angustiosa evidencia visual.

Podemos señalar algunas diferencias y semejanzas entre este cuento y por ejemplo "La noche boca arriba". En ambos, el espacio se concibe como la morada, pero ésta ha sido invadida y violada por el terror: el prehispánico de la guerra florida y el de las dictaduras hispanoamericanas del siglo XX. Los espacios libres están tan acotados en ambos cuentos que al leer "Graffiti" recordamos la imposibilidad y debilidad del personaje de "La noche boca arriba", donde los peligros lo acosan hasta atraparlo para el sacrificio, pero la gran diferencia está en la relación afectiva de la pareja de "Graffiti", en su solidaridad y autoconciencia. Aquí luchan contra aquel determinismo de "La noche boca arriba"; sin embargo, el sistema represivo y al azar, que persigue a muerte es el mismo. Otra oposición es que aquí no hay sueño, ni duermevela, sino un estado permanente de alerta. El oficio del "tú" es imaginar estrategias contra el acoso y responder creativamente a cada esperada o inesperada coyuntura.

La mecánica del terror y la temática de la mirada dominan ambos cuentos. En "Graffiti" se expresa la violencia y las muertes en el referente extratextual y, hasta la fecha, se siguen solapando las verdaderas motivaciones que determinaron ese destino. El cuento dibuja la ciudad y sus habitantes ausentes porque desaparecen y, desaparecen porque son secuestrados, torturados y asesinados por el aparato demasiado presente de los militares y la policía. La ausencia, incluyendo a la narradora, es un hecho físico y político; es la violencia loca de un sistema asesino, nada diferente de la "guerra florida". Lo que ha cambiado es la resistencia, el

movimiento de libertad interno que se traduce en dinamismo exterior y esto cambia la mirada, el punto de vista.

Otro cambio drástico es la soledad del personaje de la "la noche boca arriba," quien no quiere saber nada del otro, éste es una pesadilla y quiere que se quede atado al pasado; en cambio aquí el narrador y los personajes están unidos fraternalmente en una lucha por la libertad dentro del presente, el mismo presente en donde están sucediendo los hechos (extratextuales). Si allá el personaje no tenía mucha conciencia de su situación porque estaba dormido, aquí contrasta la hiperconciencia del protagonista, que posee estrategias para aprovechar cualquier coyuntura, para romper ese determinismo inmanejable de "La noche boca arriba." La mirada afectiva de "Graffiti" contrasta con la incomunicación de los personajes del otro cuento, donde no se ven, se desplazan o rechazan; sin embargo, en ambos cuentos la manera de mirar es la que va configurando a la narración, pero allá no había ningún tipo de relación intersubjetiva.

Otra diferencia es que la mirada entre uno y otro personaje no se da en ritmo pendular como en "La noche boca arriba", sino que aquí se triangula por los elementos plásticos; pero finalmente, las "velas y los tajamares" y ella como "otro puerto con velas", no nos pueden llevar a un viaje alejado de la tragedia de la ciudad sitiada, sino que ha de conducirnos muy sutilmente hacia el más terrible mundo en que la dicha es imposible, porque la muerte es la única expresión de las dictaduras, desde las prehispánicas al presente y donde la esperanza de ir a otro lado es el tránsito casi inevitable a la muerte.

Lo más angustiante del cuento es obviamente su fuerte referencia a la tragedia de las dictaduras latinoamericanas, a sistemas que violan todos los derechos y jamás se juzgan, no hay justicia, sino víctimas al azar, idéntico a la guerra florida de los aztecas. Esta denuncia, compromiso y solidaridad, ya estaba en el personaje del moteca en "La noche boca arriba", aunque no tan explícito. En ambos relatos, el espacio vital es la

gran limitante, el mismo juego contrapuntístico entre una realidad sitiada y la esperanza; pero la esperanza también es muy diferente a la de "La noche boca arriba"; aquí, la casi esperanza, la cosmovisión buscada no es llegar al mundo enfermizo y hospitalario del motociclista, estilo la *Montaña mágica* de Thomas Mann, sino a una lucha permanente y cotidiana por encontrar espacios, posibilidades de vida libre.

En ambos cuentos, el tema de la muerte está presente, pero aquí no sólo como problema existencial, sino sobre todo político. Otra diferencia es que en "Graffiti" no hay revelación, nos quedamos en el silencio, cuando surge la identidad de la narradora, para pedirle que siga en la lucha, porque ella ha entrado a otra dimensión, más allá de los triángulos, espejos o pasajes: "solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad".¹⁷ La mirada escarba en la apariencia y hace estallar la vista en multiplicidad de fragmentos de esta tragedia latinoamericana. Se instala la incertidumbre y un silencio autorreflexivo que señala que hay que afinar las estrategias de la mirada frente a una realidad terriblemente conflictiva e incierta.

Este cuento que nadie quisiera contar, nos deja una riqueza emocional al desarrollar estrategias de la mirada, para poder ver al prójimo, para unirse en ese importantísimo territorio afectivo; y si la narradora desaparece deja "una roja llamarada de reconocimiento y de amor"¹⁸, lo cual ya es "casi una esperanza".

¹⁷ *Op. cit.*, p. 400.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 499.

3.4 Los recuerdos en el espejo de la escritura: "Deshoras"¹

"No quiero la terrible limitación del que vive tan sólo de aquello capaz de tener sentido. Yo no: quiero una verdad inventada. "

Clarice Lispector, *Agua viva*.

La anécdota del cuento es muy sencilla. Sara es el recuerdo del amor adolescente e idealizado que, después de muchos años, vuelve a encontrar casualmente; revive el pasado y realiza el deseo que había estado reprimido y se mostraba ambiguo, confundido con otros afectos, Aníbal, el protagonista, le confiesa su amor adolescente y, finalmente pasan la noche juntos, pero, al final, el narrador reconoce que este encuentro no tuvo lugar, que lo inventó para "decirle la verdad" a Sara.

El relato es una autobiografía del narrador con imágenes retrospectivas de la adolescencia; evocaciones que cristalizan en un encuentro virtual tan en vivo, que no podemos creer que no hayan sucedido, si no es porque "lo imprevisto (está) dentro de parámetros pre-vistos";² es decir, cuando el poeta encuentra la especial forma de relación en que debe articularlos, "en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible",³ porque la comunicación poética se proyecta fuera de sí, en el deseo y éste se realiza a partir de "la tensión, el ritmo y la pulsación interna".

La narración comienza con un especie de prólogo en primera persona, como una tentativa crítica e irónica que quiere y no quiere recordar el tránsito de la adolescencia y enfatiza la duda sobre si vale o no la pena escribir esos recuerdos, de que tal vez:

...nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para

¹"Deshoras" da título a su último libro de cuentos (1982) e incluye ocho textos; "Botella al mar", "Fin de etapa", "Segundo viaje", "Satarsa", "La escuela de noche", "Pesadillas" y "Diario para un cuento". Las citas están tomadas de *Los cuentos completos* de Cortázar, T.II, México, Alfaguara, 1996.

²"El cuento breve y sus alrededores", *Último round*, p. 78.

³"Deshoras", p. 477.

tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si el mero recuerdo se abriera paso a una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad.⁴

Este narrador en primera persona duda e ironiza lo deseado, como una relación contradictoria respecto al pasado: "una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad", porque recordar conlleva ambos sentimientos, por lo que no es fácil volver la vista hacia un tiempo y espacio desaparecidos, pero que continúan en la memoria y, aunque no se pueden volver a vivir, se reconstruyen en ese espacio imaginario que escenifica la escritura. No es que aquí las palabras sean más verdaderas, como bien lo señala burlescamente el narrador: "para tenerlas ahí como las corbatas en el armario", sino que ellas construyen otra cosa -la nostalgia- y son el puente entre el narrador y lo vivido: "Nunca supe bien por qué, pero una y otra vez volvía a cosas que otros habían aprendido a olvidar para no arrastrarse en la vida con tanto tiempo sobre los hombros"⁵

De nuevo, el comentario es irónico frente a la memoria y la imposibilidad de olvido. El recuerdo lo desubica del presente, pero la conciencia racional menoscaba el deseo profundo de no abandonar el objeto perdido y regresar para acariciar aquel recuerdo amoroso que volverá a burlarse en su huida. Al recuperar, en otro terreno, lo que el presente olvida se descubre el sentido o el sin sentido de lo que terminó haciendo de nosotros lo que somos, pues sólo se recuerda lo que ya no está; es decir, el deseo adquiere un nuevo punto de vista complementario a la vivencia, como diría Valery: "Lo que el deseo engendra es siempre lo más claro que existe".⁶

Como este narrador es tan reticente y no permite seguir avanzando con sus desviaciones y juegos irónicos, sólo titubea y no se atreve a revelar el verdadero sentimiento nostálgico de ese amor y sus recuerdos, en los que también están

Op. cit., p. 470.

Op. cit., p. Cit.

Paul Valery, *Varieté*, p.115.

presentes los muy ambiguos de su amistad con Doro, entonces decide proyectarse en la historia bajo la forma de una tercera persona, pues reconoce:

...que no era capaz de sentirme escribiendo separadamente sobre Doro, aceptarme desde afuera de la página y escribiendo sobre Doro. Verlo era verme simultáneamente como Aníbal con Doro⁷.

Estrategia que le sirve para separarse de su alter ego, situándose el "yo" fuera de la página y así, dar lugar al personaje Aníbal y la figura del narrador delegado. En este recuerdo hay un juego sutil de distancia respecto del amigo, quien de alguna manera era su rival y con el que perdió todo contacto: "Nunca más supo de Doro y no le importó"⁸; él es sólo un pretexto para hablar de la infancia en esa casa donde estaba Sara, la hermana. Doro era el intermediario para poder verla y, además, con una carga de envidia por la atención materna de ella hacia su hermano, atención de la que Aníbal carecía.

La escritura echa andar una concreción privilegiada por la mirada, a partir de la selección de los dos puntos de vista de los narradores: el "yo" inicial y final, y el narrador en tercera persona, quien desarrolla el relato lineal en focalización interna fija en Aníbal; pero, si se reemplazara en nombre de Aníbal por el "yo", no cambiaría la anécdota, pero sí el sentido; el desdoblamiento del "yo" narrador por el narrador delegado es una estrategia de discursos estrictamente separados para poder decir y desmentir, pero sobre todo, resaltar la verdad de la invención del encuentro erótico que paradójicamente, sin ser real, es lo más verdadero.

El relato retrospectivo también abarca el presente; en el primer segmento está la adolescencia en Bánfield y después, la edad adulta en Buenos Aires. En las dos partes, Sara es la idealización de la adolescencia; ambigua en la primer segmento y muy concreta en el segundo. La comunicación con ella es puramente visual y posteriormente virtual; por lo que la mirada se vuelve el eje constructivo del cuento, tanto en la fase adolescente como en la adulta:

Op. cit., p. 470.

Op. cit., p. 477.

De Sara le quedaban pocas imágenes, pero cada una se recortaba como un vitral a la hora del sol más alto, con azules y rojos y verdes penetrando el espacio hasta hacerle daño, a veces Aníbal veía sobre todo su pelo rubio cayéndole sobre los hombros como una caricia que él hubiera querido sentir contra su cara...⁹

Este vitral de gran intensidad en colores y emociones vale como un cuadro, una pintura muda de la memoria que lo llama para volver a ese territorio y hacer de esa imagen fija una historia en movimiento. La fuerza de ese vitral "penetrando el espacio hasta hacerle daño", lo lleva a una búsqueda ya fuera de todo espacio, hacia esa parte afectiva que no está presente, pero que sigue estando y, aunque a "deshoras", sigue siendo su universo expresivo. Un espacio orientado hacia la nostalgia y esa nostalgia es lo más importante del deseo, como lo señala Morelli en *Rayuela*: "Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia"¹⁰

La construcción de la mirada es semejante a la de "La noche boca arriba", porque si allá pasamos del sueño a la vigilia en un abrir y cerrar de ojos aquí también, cuando Aníbal cierra los ojos ve a Sara y desaparece al abrirlos. "La miraba con los ojos cerrados," o "sintió que algo le subía a los ojos, que la almohada se volvía Sara".¹¹ Por ejemplo, el siguiente pasaje cuando está enfermo y la extraña:

Abrazado a la almohada se sentía de pronto tan solo, y *cuando abría los ojos* en el cuarto ya vacío de Sara era como una marea de congoja y delicia porque nadie, nadie podía saber de su amor, ni siquiera Sara, nadie podía comprender esa pena y ese deseo de morir por Sara...¹²

Su vida familiar era un "encierro gris y neblinoso", pero los veranos jugaba todo el tiempo en casa de Doro. La noche se asocia a los espacios interiores y por supuesto a sus pensamientos y ensueños. Espacios que implican cierta libertad que el adolescente obtiene imaginándose a Sara que lo acaricia y lo cuida; no

⁹ *Op. cit.*, p. 471.

¹⁰ *Rayuela*, p.34.

¹¹ "Deshoras", p. 472.

¹² *Op. cit.*, p. 473.

tiene fantasías eróticas con ella, sino una relación ambivalente entre un afecto maternal idealizado y el deseo sexual que reprime. Ella queda excluida de las fantasías eróticas, éstas se desplazan a otras chicas:

y cuando sus manos bajaban y empezaba a acariciarse como Doro, como todos los chicos, Sara no entraba en sus imágenes, era la hija del almacenero o la prima Yolanda, eso no podía suceder con Sara que venía a cuidarlo de noche como lo cuidaba a Doro, con ella no había más que esa delicia de imaginarla inclinándose sobre él y acariciándolo y el amor era eso, aunque Aníbal ya supiera lo que podía ser el amor y se lo imaginara con Yolanda, todo lo que él le haría alguna vez a Yolanda o a la chica del almacenero.¹³

En uno de los juegos, los dos amigos caen en el lodo, se llenan de barro y van a la casa a bañarse. A partir de la escena en la regadera, el sentimiento de ambigüedad se mezcla con vergüenza y humillación, porque ella lo ve desnudo: "qué ganas de morirse de veras después de haberla visto mirándolos en la ducha".¹⁴ Los ojos de Sara lo tasan y congelan; es una mirada entre perversa e impositiva de adulto, que no se preocupa por la sensibilidad adolescente:

..no se dieron cuenta de que la puerta se había abierto y que Sara estaba ahí mirándolos, acercándose a Doro para sacarle el jabón de la mano y frotárselo en la espalda. Aníbal no supo que hacer, parado en la bañera se puso la mano en la barriga, después se dio vuelta de golpe para que Sara no lo viera y fue todavía peor, de tres cuartos y con el agua corriéndole por la cara, cambiando de lado y otra vez de espaldas, hasta que Sara le alcanzó el jabón con un lávate mejor las orejas, tenés barro por todas partes.¹⁵

Después de esta escena desaparecen las ensoñaciones nocturnas: "aunque apretaba los párpados lo único que veía era a Doro y a él en la regadera, a Sara acercándose para inspeccionarlos de arriba abajo..."¹⁶ También a partir de este punto hay otros cambios importantes en la vida de los dos amigos. Se terminan las vacaciones, Sara se casa y Aníbal se va a estudiar a Buenos Aires. Todo

¹³ *Op. cit.*, p. cit.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 475.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 474.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 475.

¹⁷ *Op. cit.*, p. cit.

empieza a cambiar rápidamente: "cambio que no querían admitir los dos amigos, por una separación que los grandes les imponían, como tantas cosas, sin preocuparse por ellos, sin consultarlos"¹⁷, como aquella mirada distante y burlona de Sara. A esa mirada se añade la escena erótica virtual que le describe Doro de Sara como amante en su noche de bodas, donde su deseo se aclara, pero se frustra y queda fijo en la memoria. La ciudad "se va tragando poco a poco a Aníbal" y de Sara sólo van quedando algunas imágenes aisladas, que él seguirá recordando en otros cuerpos:

... algo en María o Felisa le recordaba por un momento a Sara. Un día del segundo año la vio nítidamente al salir de un sueño y le dolió con un dolor amargo y quemante, al fin y al cabo no había estado tan enamorado de ella, total antes era un chico y Sara nunca le había prestado atención como ahora Felisa o la rubia de la farmacia.¹⁸

Los deseos hacia otras chicas –entre ellas, Felisa con la que se casa- nacen a partir de esta historia de origen, porque Sara subyace idealizada y se entromete al triangularse con el deseo de otros cuerpos. La idealización es campo fértil en la adolescencia que al enfrentarse al mundo, debe matar sus más secretos anhelos e ilusiones. Eso es lo que trata de hacer Aníbal al triangular el deseo, pero en el fondo ese objeto aparentemente inexistente se torna único, insustituible y se petrifica. Ella queda fija en el inconsciente que tendrá que exorcizar de algún modo; por lo pronto el juego ha llegado a su fin, y con él, el fin de la adolescencia.

Muchos años después cree ver a Sara en la calle y "Bruscamente recordó que la noche antes había soñado con ella", un sueño recurrente que lo lleva a crear la presencia virtual de Sara, la que si bien no es real, es la más verdadera. En la siguiente secuencia, al verla venir hacia él:

vestida de blanco, idéntica a entonces con el pelo azotándole los hombros a cada paso en un juego de luces doradas, encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que lo extrañó¹⁹

¹⁸ *Op. cit.*, p. 477.

¹⁹ *Op. cit.*, p. cit.

El extrañamiento, característica muy importante de su narrativa, está aquí muy claramente descrito; este estar entre el sueño, el ensueño, la invención y la realidad es el punto de convergencia, el puente o pasaje, para dar lugar a la verdad de la invención, es decir, borra los límites, gracias a una aguda profundización de los componentes narrativos, porque sin que nos demos cuenta, el narrador ya está en otro espacio mucho más poroso, para establecer el contacto deseado. El acto presente de caminar por la calle, el recuerdo, el sueño y la fantasía completan lo que no se dio en la realidad; es decir, la corrigen al unificar estos tres elementos en este efecto excelentemente logrado.

Mientras que los recuerdos en Bánfield son como objetos manejables, "como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa", el contacto virtual y momentáneo con Sara produce un sentimiento de tal plenitud erótica que dura lo que el proceso de enunciación. Esta escena establece un enorme contraste a la narración mimética, lineal y autobiográfica, que sirve para marcar la discrepancia entre estos dos tipos de narración.

La presencia virtual de Sara se presenta con tal fuerza de realidad que la sorpresa es que el "yo" narrador lo desmienta. Escena que corrobora la frase de Antonin Artaud "Nunca real, siempre verdadero" porque la invención expresa la verdad más honda, más íntima. Al hacer presente a Sara puede hablar con ella y transforma aquella imposibilidad; pues, ahora sí es posible rehacer los hechos desde otro punto de vista, el deseado: y nos señala que toda escritura de recuerdos conlleva un *plus* de invención; al mismo tiempo que subraya los mecanismos psicológicos de dominación.

En esta mitificación del amor idealizado está presente la crítica a la vida cotidiana y los valores vigentes que se ponen en juego. El medio en que se desarrolla el niño y el adolescente no es favorable; se le segrega, lo que genera un ser solitario y determina una mayor oposición frente a la realidad con la cual se vincula la cotidianidad y los sueños. La relación con los adultos es de distancia, el cuento no refleja una cercanía familiar. El adolescente está incomunicado, sólo

Sara se mueve en ese mundo de su apreciación afectiva, pero este afecto es imaginado; en cambio, el contacto con el adulto es distante y en su papel represor.

La escena inventada realiza lo deseado y es también el camino del proceso de la escritura de los recuerdos. Las imágenes visuales son el dispositivo que lo lleva a la escritura, o como diría Rimbaud: "por los sentidos se llega a la página". El deseo se mimetiza estéticamente y acepta la manipulación cognitiva ejercida por el arte:

...las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombra-ban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme conocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, escuchar su voz y verle el pelo azotándole los hombros, irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas y caricias...²⁰

El narrador nos presenta este cuento como confesión de su propia vida, pero ésta no es la experiencia misma, porque se transforma al narrarse; los huecos de la memoria inventan o reinterpretan y se produce otra cosa mucho más allá de un simple fragmento de un recuerdo. Es la construcción estética para poder ver el deseo que produce la verdad de la invención, aunque después, se imponga el implacable retorno a la rutina, como en "El otro cielo" o "La autopista del sur" y muchos otros.

El gesto de Anibal que cerraba los ojos par ver a Sara, al final se subvierte, pues al apagar la luz deja de escribir –deja de verla- y regresa a lo cotidiano que sustituye la "imagen instantánea resolviéndose en una blancura de sábanas y la casi inmediata, furiosa convulsión de los cuerpos en un interminable encuentro"²¹. Apagar la lámpara es abrir los ojos al entorno de todos los días, y a pesar de que el "yo" narrador desmiente la veracidad del encuentro, quisiera

²⁰*Op. cit.*, p. 480.

²¹*Op. cit.*, p. 479

continuar en la escritura porque "era tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo". Aquí, le interesa subrayar el contraste entre los recuerdos –como las corbatas- y la vivencia plena, que hace resaltar el poder mágico de las palabras:

que habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara... escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevaría a encontrar a Sara y dejarme conocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad,...²²

Paradójicamente, la verdad es la invención. Lo que quiere subrayar es la creación de la escena que culmina con la verdad más honda y la que es capaz de transformar la historia y rectificar los hechos por la verdad deseada.

En todos los relatos de Cortázar, el amor existe sólo en la imposibilidad, en el deseo siempre ausente y presente, donde se incluye un tercero, -en este caso Felisa en el segundo segmento y Doro en el primero. Construye intermediarios para no abandonarse, para no aceptar el amor que lo recorre y que finalmente acepta como invención; es decir, como lo más verdadero, lo que nos recuerda a Oliveira. El tema de la imposibilidad del amor romántico es una constante, no sólo en la narrativa de Cortázar, sino en la historia de la literatura; es decir, este tema de la Maga es recurrente y semejante a esta Sara, a Josianne en "El otro cielo" por decir algunos. Esta historia romántica se une a muchos otros clásicos como Tristán e Isolda, Abelardo y Eloisa, Romeo y Julieta y, tantos de la vida cotidiana como este maravilloso relato de Aníbal.

La imagen final lo deja fijo en la nostalgia y al mismo tiempo, esa imagen fue la que puso en movimiento la historia: "una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad". La mirada de Aníbal es semejante a la de Oliveira que guarda una posición equidistante o un punto inmóvil entre dos posiciones; porque no elige, no se decide, contempla e imagina:

Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro, Etienne es un

²² *Op. cit.*, p. 480.

cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en la pieza pero no estás. Vos estas mirando la pieza, no estás en la pieza.²³

Esta descolocación en el adolescente se caracteriza por la imposibilidad del deseo que se idealiza y se vuelve, desde un principio, una renuncia al objeto real; en su lugar se fantasean imágenes, para fundar el efecto de verdad, para realizar "lo necesario y previsible". Este sentimiento de plenitud erótica va más allá de la historia de Sara, pues nos remite a la experiencia artística, que aunque impedida por la realidad cotidiana, exorciza el deseo. En este relato, la imposibilidad del amor estaba por la diferencia de edades entre Anibal y Sara, además de la triangulación con Doro y el Edipo.

Cortázar siempre nos pone en contacto con lo más vital de un sentimiento imposible; lo experimenta y lo comparte con el lector, pero al final, debe regresar, al igual que nosotros, a la realidad cotidiana, a ver la tele que es apagar la imaginación y enfrentarse a lo trivial y cotidiano, como es esta enajenación infantil masificada del Pato Donald.²⁴

En estos últimos relatos acentúa la importancia de la mirada que había sido característica de toda su obra. Si bien la mirada expresa los estados psíquicos momentáneos como sorpresa, alegría, tristeza etc., y que aparecen en cualquier escritor, en Cortázar, la mirada es un atributo y una valoración constante, con ella caracteriza a muchos de sus personajes; en especial, en esta última colección, donde hay una relación simbiótica con la pintura, como en "Fin de etapa", y la necesidad de profundizar, transformar y corregir la realidad como en este cuento. La mirada está en la frontera entre verse hacia el interior de sí mismo y el verse en los ojos de otros. Su visión maravillosa está sujeta a una relación pulsional, simbiótica con lo visto como en "Axolotl", "Fin de etapa", "La noche boca arriba", "Manuscrito encontrado en un bolsillo", "Orientación de los gatos", entre otros. Los procesos visuales siempre están asociados a relaciones sentimentales y apuntan hacia una forma de conjunción con el otro y en

²³ *Rayuela*, p. 34.

²⁴ "Deshoras", pp. 479-480.

general, al contacto con las zonas oscuras (lo onírico, el inconsciente, lo demencial, lo instintivo).

En este encuentro erótico, el "yo" se dibuja a sí mismo en un conflicto entre la sinceridad y la necesidad de vencerla para lograr la verdad estética: "¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de todo sostén?"²⁵ Frases que contrastan con su deseo más íntimo: "Las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiendo porque nombraban a Sara".²⁶ La sinceridad es el gran obstáculo a vencer y "Sólo una larga disciplina, un aprendizaje de no sentir las cosas sino literariamente, pueden llevar al espíritu a esta cima".²⁷ Gracias a sus armas secretas, las palabras lo llevan y nos llevan a la emoción y, si la emoción es lo irracional, la imaginación está en la combinación de imagen y emoción.

²⁵ *Op. cit.*, p. Cit.

²⁶ *Op. cit.*, . 489.

²⁷ Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, Alianza, Madrid, 1985, p. 268.

Conclusiones.

Cortázar vio nuestra vida cotidiana a través de una rendija excepcional para revelar simultáneamente, sin salirse de la realidad, un orden más secreto e invisible a los ojos. Su narrativa nos descubre al ser humano en su verdadera ambigüedad, a través de juegos laberínticos que propician las digresiones y multiplican las incertidumbres, como la simultaneidad y fusión de dos personajes, dos tramas, dos lenguajes, dos civilizaciones o ciudades que se confunden, porque el tiempo y el espacio son a la vez reales (referenciales) e imaginarios.

En sus cuentos observamos una dialéctica muy original, en donde los contrarios –tendencia fantástica y realismo, poesía y prosa, esencia y apariencia, gratuidad y compromiso- se remplazan incesantemente los unos a los otros. La yuxtaposición de las dos tramas simultáneas se interfieren mutuamente con un lenguaje destructor, innovador, insólito, con mezclas de idiomas y juegos lingüísticos -gílgico, anagrama, palíndroma, entre otros- así como las intencionadas omisiones que obscurecen el mensaje y fortalecen el desorden del sistema lógico hacia transformaciones que permitan vislumbrar nuevos rumbos, como ese descenso a los infiernos de la pesadilla, para transformar “La noche boca arriba” o para revelar un mismo infierno en “El otro cielo”.

La perplejidad que provocan sus relatos nos lanza preguntas, retos para descifrar la multiplicidad de sentidos que asoman al revés de la trama y nos miran como “Axolotl” esperando ser rescatados. Cada lector descifra algunos y todos descubrimos, al menos, el pasaje o puente, donde se lleva a cabo el choque entre la enorme fuerza del deseo y la ruptura con la rigidez cotidiana. Por ejemplo, los cuentos de Bestiario nos dejan confusos porque, dentro de un marco realista, de repente, nos saca de quicio esa nueva rebanada de lo invisible que ha conseguido corporizar en un tigre, en los conejitos, en las mancuspias de “Cefalea” o en las fuerzas desconocidas que se apoderan de “La casa tomada”; es decir, lo que estaba reprimido, hasta

que el azar o el sueño lo hizo visible. Cortázar nunca rechaza o duda de la realidad, sino la manera de acercarse a ella. En su narrativa, la realidad es invadida por el mundo ficcional, para que el mundo literario-poético sea el nuestro: "...sigo tercamente convencido de que poesía y prosa se potencian recíprocamente..",¹ para poder contactar con "un orden más secreto y menos comunicable".²

Su narrativa nos traslada de la vida rutinaria a la excepción y entonces, como otro Julio Verne, llega al centro de la tierra, del laberinto, donde están de las pulsiones que pugnan por salir y romper la costra aparental, la que como reflejos condicionados interfiere siempre, para obstaculizar las imágenes creativas. En cambio, su capacidad inventiva, incluso en esa especie de ensayo y miscelánea que recorre no sé cuantos deseos por hora hasta dar *La vuelta al día en ochenta mundos* o nos lleva por recorridos en metro, donde, distraídos y desde una ventana, vemos reflejadas las imágenes de Magritte o una mano que se escapa sola hacia el encuentro o cualquier desencuentro; todo, menos la causalidad lógica, porque esa otra parte del ser humano, que el racionalismo elude y que nos ha acostumbrado a ver como distanciado o ajeno a nosotros, es lo que Cortázar fusiona.

También incorpora la mitología clásica a nuevas travesías por "La Cícladas", "Circe" "las ménades", el minotauro o esa insólita mitología contemporánea de *Historia de cronopios y famas*, la más lúdica de sus obras. Gozamos y sufrimos la Odisea cotidiana de todos los fuegos y el fuego de su alquimia verbal que conjuga el absoluto en un instante, como Johnny Carter; pero a veces, el personaje imposibilitado de "las armas secretas" decide sacar sus conejitos del inconsciente del ropero y lanzarse por la ventana, pero "No se culpe a nadie" de esta inmovilidad asfixiante, porque en la narrativa de Cortázar, la inmovilidad nos conduce al mayor de los agujeros del conocimiento, como en "La noche boca arriba", que es el

¹ Salvo el crepúsculo, p.¹⁵

² "Algunos aspectos del cuento", *op. cit.*, p. 6.

camino hacia la muerte anunciada o premonitoria.

A veces duda un poco, digamos unos cuantos párrafos, o casi todo el cuento, porque los hilos de la virgen (araña) se columpian entre las nubes, los peligros de la contax y contar esa historia enmarañada por "las babas del diablo", por el mareo que acarrea la conciencia, la duda y la insuficiencia del lenguaje lógico, para dar salida a la carga imaginativo-emocional. Titubeos de donde surgen geniales experimentos del laberinto de su lenguaje hacia nuevas revelaciones sobre las dificultades de contar este relato.

Su deseo de ir más allá de las posibilidades hace que el personaje se desdoble en otro, para amplificar la visión al doble, para comprender y completar al "yo" con los otros que también somos, para ir y venir cambiando de tiempos y espacios como de camisa, porque necesita amplificar la visión y desdoblar el lenguaje, para que sea al mismo tiempo invención y crítica, y el punto de vista crítico es de mayor importancia. Su sed insaciable de ser otro y muchos más lo lanza a los encuentros a deshoras, a los desencuentros y contratiempos, para darle siempre otra vuelta de tuerca a esperanza; pues hay que "torcerle el cuello al cine", para renovar el lenguaje y lograr la revelación de ese otro orden siempre tan secreto y menos comunicable. En cada cuento plantea diferentes retos hacia logros creativo-críticos, pues sus deseos poseen un sin fin de estrategias en la punta afiladísima de su pluma que da vueltas y revueltas hasta dibujar la figura.

Muchos de sus personajes, sin dejar de ser ellos mismos son otros, pierden o amplifican su identidad al fusionarse en otro –el doble- para volverse ubicuos, multifacético y polivalentes. Su narrativa anhela borrar todas las fronteras hacia otra mirada que la cultura y la ciencia han oscurecido. Presenta, dentro de nuestro mundo cotidiano, otros mundos muy diferentes con una imaginación que el lenguaje racional no logra explicar, porque el lenguaje corriente no nos sirve para apresar el sentido único de seres y cosas que pertenecen a órdenes más secretos. Sus cuentos

invitan a explorar la gran variedad y las dicotomías, para descubrir ese otro orden más amplio o abierto a otra comprensión del mundo que, al mismo tiempo, integre las fuerzas en lucha y elimine las distancias, las dicotomías.

Los perseguidores parten de la descolocación del mundo cotidiano y un profundo deseo de llenar esa insatisfacción permanente frente a los vacíos de la realidad, con la esperanza de encontrar una especie de segunda realidad en esos agujeros y que, al mismo tiempo, sean concordantes con el deseo de unidad; pero, para llegar al encuentro y fusión de estos dos mundos opuestos dentro de este mundo, rompe y ataca los sistemas y órdenes dominantes; una vez demolidos vuelve a hacer un montaje para reordenarlos de acuerdo con el deseo. La otra realidad está en los vacíos del conocimiento, en lo misterioso del inconsciente y los deseos que también ilustra por vía del sueño, donde se borran los límites de tiempos y espacios, que siendo diferentes se fusionan, porque los sueños y los mitos son revelaciones del inconsciente que abarcan una realidad más amplia, en el sentido de que unifican la realidad exterior e interior, lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente que el racionalismo ha dividido en dos facetas opuestas, cuando están integradas en el ser humano.

Cortázar amalgama fragmentos de realidades diferentes -el inconsciente, el sueño, los elementos mitológico, las fuerzas inexplicables y mágicas y la cotidianidad- para integrarlas a un todo con sentido y un deseo de puentes y pasajes, porque los personajes no se conforman con su individualidad, sino que buscan: "ser y ser más que un hombre; ser todos los grados posibles de la esencia, las formas ópticas que albergan el caracol, el ruiseñor...",³ para ser a la vez "él mismo y el ser del cual participa"⁴. Esta participación con el otro, esta ansia de ser más que sí mismo se expresa por medio de la poesía, el mito y el sueño. Él busca en todas las zonas marginales del conocimiento, en las formas más intensas del sentimiento: el amor, la

³ "Para una poética", *op. cit.*, p. 137.

⁴ "Algunos aspectos del cuento", *op.cit.*, p. 6..

muerte, la música, la transformación de lo humano en animal o amalgama planos históricos diferentes.

No acepta reglas de razón porque ésta no le sirve para entrar en las paradojas y fusionar elementos opuestos. Las metáforas, las metonimias, el oxímoron, las analogías, entre muchos otros, los utiliza con un sentido poético que integra a sus cuentos y lo fantástico facilita la alteración de la realidad, para que se confirme el deseo y sus posibilidades sin límites. Lo que los personajes buscan no está fuera de ellos mismos, sino en su misma esfera, "en una interpenetración que lo excede, porque rompe las barreras de su situación personal para experimentar, sin salirse de lo real, una transformación ideal",⁵ donde cese la dualidad y la dialéctica para que queden unidos tiempos y espacios disímbolos, donde fuerzas, situaciones o un ser del pasado pueda asomarse en el presente (un azteca, un nazi, Lautréamont, entre otros.)

Los personajes nunca están aquí o allá, sino "entre", y este "estar entre", o "no estar del todo" hace que busquen la otredad en forma oblicua; muchas veces a través de intercesores, como los vidrios del metro que reflejan las miradas en "Manuscrito hallado en un bolsillo", las galerías, los puentes que facilitan la entrevisión, porque el encuentro total es imposible. Este estar "entre" adquiere multiplicidad de formas; por ejemplo, entre la adolescencia y la madurez, entre dos tiempos y espacios diferentes, entre la realidad y el paraíso perdido- como el deseo de regresar y revivir la adolescencia perdida en una especie de segunda adolescencia ("Deshoras"), o quedarse en la adolescencia de las galerías parisinas que representan su juventud; en fin, donde los lectores logramos observar y convivir simultáneamente en dos mundos.

La persecución del deseo no termina nunca en estos juegos laberínticos de casas cerradas y asfixiantes, camiones, metros opresores o reveladores, pasillos de barco, el popurrí de dobles y otras metamorfosis. La porosidad de

⁵ Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la otredad*, New York, Peter Long Publishing, 1996., p.190.

su prosa logra que un ser se funda con otro ser, sin dejar de ser él mismo; pero, romper con lo racional llega a ser trágico, porque si lo racional persiste en el rechazo a lo inconsciente, puede producir el suicidio ("Carta a una señorita en París") o el muy frecuente regreso a la frustración del mundo cerrado ("Deshoras", "El otro cielo" "La autopista del sur" y muchos más).

Cortázar siempre exige la máxima tensión y participación; no quiere un lector pasivo que, inconsciente de la verdad de la ficción, se vuelva juguete de la trama, como en "Instrucciones para John Howell", donde el protagonista oscila entre la pasividad y su participación como actor en la representación. Sin embargo, él regresa a la pasividad de la butaca, pero ya en un desconcierto total, lo que le impulsa a una huida vertiginosa y a una serie de justificaciones que van aumentando el absurdo. Este personaje, al no tener la fuerza de rebelión suficiente para cambiar su actitud pasiva, va haciendo rutinario el absurdo.

Cada uno de los cuentos de Cortázar es una experimentación muy compleja y difícil, en lucha permanente contra el miedo al cambio; miedo que va haciendo más absurdo el absurdo, en vez de rebelarse contra lo aparential y ahondar en lo desconocido. Sus juegos más profundos intentan –por ejemplo en Axolotl– traspasar los límites del conocimiento humano como un testimonio del deseo esperanzador y dramático de la condición humana.

Si los puentes comunican el paso a diversos planos de existencia, la noción de figura los une a pesar de la distancia que los separa, para compartir situaciones análogas; es decir, "una cosa son los puentes y pasajes y otra la noción de figura, donde ya no hay ningún desdoblamiento, sino una culminación con el todo.⁶ La noción de figura integra multiplicidad de elementos heterogéneos, más allá del tiempo y el espacio; a partir de "La noche boca arriba" se anticipa la noción de figura, donde las correspondencias de destinos paralelos forman parte de un sistema que abarca a todos,

⁶ Lauri Hutt Kahn, *Vislumbrar la otredad. op, cit.*, p. 194.

como la constelación de las estrellas. En esta superestructura "el ser pierde importancia como individuo y se relaciona con lo demás de un modo más profundo que expande la identidad, rompe los niveles y se acerca a un modo de ser trascendental",⁷ no en el sentido de otro mundo más allá del nuestro, sino en la misma condición humana que no es intrascendente, sino de resultados y consecuencia y que abarca a todos; por lo que es necesario tomar conciencia del mundo absurdo, la condición humana de angustia, soledad, ansia de identidad, responsabilidad y comunicación, a través de una realidad mejor ahondada.

Con Cortázar aprendemos o comprobamos que la creación artística es un juego ambiguo y perturbador, una búsqueda oblicua y amenazadora que afirma la libertad de creación del ser humano y su capacidad de desear ir siempre más allá de sus posibilidades. Él luchó toda su vida contra las tradicionales opciones maniqueas de nuestro pensamiento. Las ideas de materia-espíritu, realismo-idealismo, alma-cuerpo son limitantes, frente a la multiplicidad de puntos de vista que nos da su narrativa, para profundizar en nuestra realidad paradójica. Su carácter abierto, irónico y dinámico –en el sentido de una relación más rica con el mundo y los seres humanos- nos acerca mejor a su empresa revolucionaria, a desescribir o desandar la literatura –tradicional, realista, psicológica, fantástica- en busca de algo que sea más que literatura, superación humana. Leerlo no es fácil, pero nos ayuda a ser mejores lectores.

⁷Johan Hartmann, "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", *Rev. Iberoamericana*, Pittsburg, 69, p. 537.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar; aproximaciones a su obra*, Madrid, Anthropos, 1994.
- , *En busca del unicornio, elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredo, México, 1968.
- , "homo sapiens vs. Homo ludens en tres cuentos de Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol. XXXIII, núms., 84-85, julio- diciembre, 1973.
- Alvarado, Ramón y Lauro Zavala(compiladores):, *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, México, U.N.A.M., 1991.
- Arrigucci Jr. Davi, *El alacrán atrapado (La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, México, U.N.A.M. y Fondo de Cultura, 2002.
- Barrenechea, Ana Ma. y E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo veintiuno, 1980.
- , *S / z*, México, Siglo veintiuno, 1980.
- , *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo veintiuno, 1989.
- Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1981.
- Bella Jozef, "La metafísica del tango o más allá de la realidad", en *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, Univ. de Guadalajara, U.N.A.M. y F.C.E., México,2002.
- Benedetti, Mario, "Julio Cortázar, un escritor para lectores cómplices", en *Tiempos Modernos*, Buenos Aires, abril, núm,2, 1965.
- Butor, Michel: *Sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Chanady, Amarill, "Julio Cortázar: una respuesta latinoamericana a la literatura del Agotamiento", en Fernando Burgos, *Los ochenta mundos de Cortázar*, ensayos, Madrid, 1987.

- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Antropos, 1989.
- , *Estados de ánimo del psicoanálisis*, México, Paidós, 2001.
- Díaz Ruiz, Ignacio, *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*, Mex., UNAM, 1992.
- Eco, Humberto, *Obra abierta*, Mex., Artemisa, 1985.
- Filer, Malva E., *Los mundos de Julio Cortázar*, Madrid, Las Américas, Publishing Co., 1970.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, París, Gallimard, 1969.
- Fröhlicher, Peter, *La mirada recíproca*, Suiza, Ed. scientifiques européennes, 1995.
- Freud, Sigmund, *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 1970.
- Fuentes, Carlos, "La caja de pandora" en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- García Canclini, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Genette, Gérard, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Trad. De Nora Rosenfeld y Ma. Cristina Mata, Córdoba, 1970.
- , *Palimpsestos, literatura en segundo grado*, París, Seuil, 1982.
- Giacomán, Helmy F., *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Anaya, 1972
- Goloboff, G. Mario, *La biografía de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Harss, Luis, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- Hartmann, Joan, "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1969.
- Hutt Kahn, Lauri, *Vislumbrar la otredad* (Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar), New York, Peter Long Publishing, 1996.

- Jitrik, Noé, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez (ed), 1996.
- Jung, Carl Gustav, "la fenomenología del espíritu en el cuento". En *Simbología del Espíritu*, México, F.C.E., 1962, pp.22-50.
- Lagmonovich, David, *Estudios sobre los cuentos de Cortázar*, Barcelona, Hispam, col. Blanquerra, 1975.
- Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Buenos Aires, Pellegrini, 1964.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 1969.
- , *El pabellón del vacío* (antología), introducción de Ciro Bianchi Ross, México, Océano, 2002.
- Morello-Frosch, Marta, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIV, núm, 66, Jul-dic., 1968.
- Nietzsche, Friedrich S., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1969.
- Ontañón de Lope, Paciencia, *En torno a Julio Cortázar*, México, U.N.A.M., 1995.
- Paredes, Alberto, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, U.N.A.M., 1988.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, del romanticismo a la vanguardia, Barral, 1965.
- , *El arco y la lira*, 3ª ed. , México, F.C.E., 1972.
- Pereira, Armando, *Deseo y escritura*, México, Premiá, 1985.
- Pessoa, Fernando, *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza, 1985.
- Picón Garfield, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.
- Pimentel, Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo veintiuno, 2001.

Pizarnik, Alejandra, "Notas sobre un cuento de Cortázar: "El otro cielo", en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos, Argentina*, Carlos Pérez (ed), 1968.

Praz, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.

Prego Gadea, Omar. *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 2001.

Rodríguez Monegal, Emir, "El fantasma de Lautréamont", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol., XXXIX, Jul-dic., 1973.

Roy, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Península, 1974.

Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1967.

Scholz, László: *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda. 1977.

Simo, Ana Ma. Et al., *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, (sin fecha).

Sola, Graciela de, *Julio Cortázar y el nuevo hombre*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Solares, Ignacio, *Imagen de Julio Cortázar*, México, U.N.A.M., Univ. de Guadalajara y F.C.E., 2002.

Suzuki, D.T., *Essays in zen Buddhism*, New York, Grove Press, Inc., 1985.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Madrid, Planeta, 1971.

Valdivieso, Jaime, "Carpentier y Cortázar: dos visiones de un mundo en crisis", *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Méx., Joaquín Mortiz, 1975.

Xirau, Ramón, *Poesía y conocimiento*, México, Joaquín Mortiz, 1978.

Waugh, Patricia, *Metafiction. The theory and practice of Self-Conscious fiction*, New York, Routledge London and New York, 1984.

Yurkievich, Saúl: *Suma Crítica*, México, Tierra Firme. F.C.E., 1997.

Zúñiga, Dulce María, "Julio Cortázar: las leyes de la excepción", en *Otra flor amarilla*, México, U.N.A.M. y F.C.E., 2002..

Obras de Cortázar

Los Reyes, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

Cuentos completos, t. I y T. II, , México, Alfaguara, 2003.

Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

Los premios, Madrid, Sedamay, 1976.

La vuelta al día en ochenta mundos, México, Siglo veintiuno, 1967.

62, modelo para armar, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Último round, México, Siglo veintiuno, 1969.

Pameos y Meopas, Barcelona, Ocnos, 1971.

Prosa del observatorio, Barcelona, Lumen, 1972.

La casilla de los morelli, Ed. prólogo y notas de Julio Ortega, Buenos Aires, Tusquets, 1988.

Imagen de John Keats, Buenos Aires, Alfaguara, 1962.

"Para una poética", en *La Torre* II, núm, 7, 1954.

"Situación de la novela", en *Cuadernos Americanos*, Buenos Aires, julio-agosto, Vol.IX, núm. 4, 1950.

"Un cadáver viviente", en *Realidad*, Buenos Aires, año III, vol.5, 1949.

"Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, La Habana, año II, febrero, 1963.

Diario de Andrés Fava, México, Alfaguara, 1995.

Obra Crítica, Tomo I y III, ed., Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1983.

-----, Tomo II, ed. Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1983.