



---

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**  
**Universidad Nacional de La Plata**



**41**

**Julio Cortázar y el Relato Fantástico**

---

**M. Goloboff - G. Goldchluk - L. Juárez - G. Rogers**  
**G. Piatti - S. Souilla - C. Featherston**

# Julio Cortázar y el relato fantástico

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

# Julio Cortázar y el relato fantástico

Mario Goloboff  
Graciela Goldchluk  
Laura Juárez  
Geraldine Rogers  
Graciela Piatti  
Susana Inés Souilla  
Cristina A. Featherston Haugh de Arregui

## **COMITÉ EDITORIAL:**

### **TITULARES:**

**DR. FERNANDO BARBA**  
**LIC. GUSTAVO BOMBINI**  
**DRA. MARÍA MALBRÁN**  
**PROF. VERÓNICA DELGADO**  
**SR. JUAN MISURACA**

### **ALTERNOS:**

**DRA. MARÍA LUISA FEMENÍAS**  
**DR. MIGUEL ANGEL MONTEZANTI**  
**PSIC. CARMEN TALOU**  
**PROF. HERNÁN SORGENTINI**  
**SRTA. CECILIA LORENZETI**

### **SECRETARIO DE EXTENSIÓN:**

**PROF. CARLOS CARBALLO**

### ***DISEÑO DE TAPA:***

**DCV ALEJANDRA GAUDIO**

### ***PAGINACIÓN ELECTRÓNICA:***

**PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ**  
**E-MAIL: MARTINEZ@ISIS.UNLP.EDU.AR**

### ***DIAGRAMACIÓN:***

**JANE AVRIL COMUNICACIÓN EDITORIAL**  
**530 NRO. 1160 "2", TELS. (0221) 4225718 // 15 5696331, (1900) LA PLATA**  
**E-MAIL: RUBENVAC@NETVERK.COM.AR**

---

**Para correspondencia y canje dirigirse a: Comité Editorial**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**  
**Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina**

# Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

## *Decano*

Dr. José Luis de Diego

## *Vicedecano*

Prof. Ricardo Crisorio

## *Secretario de Asuntos Académicos*

Dr. Aníbal Viguera

## *Secretaria de Investigaciones*

Prof. Silvia Mallo

## *Secretaria de Posgrado*

Dra. Gloria Chicote

## *Secretario de Extensión*

Mg. Carlos G. Carballo

## *Area de Actualización y Perfeccionamiento*

Prof. Carlos Di Croce

## *Asuntos Estudiantiles y Relaciones Institucionales*

Prof. Cristian Vaccarini

## *Area de Ingreso*

Mg. Susana Sautel

## *Area de Coordinación Técnico Administrativa*

Prof. Luis Viguera

## *Area de Infraestructura y mantenimiento*

Prof. Paula Palacios

## **Consejo Académico**

### *Claustro Docente*

Prof. Luis Adriani	Psic. Helena Lunazzi
Prof. Ana María Barletta	Dr. Miguel Dalmaroni
Prof. Adriana Boffi	Prof. Miguel Angel Silva
Mg. Susana Sautel	

### *Claustro de Graduados*

Prof. Hernán Sorgentini	Lic. Graciela Goldchluk
-------------------------	-------------------------

### *Claustro Estudiantil*

Ana Rusconi	Anabella Lufrano
Alejandro Fernández Plastino	Ignacio Ignici

---

## SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

---

- nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES
- nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I
- nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II
- nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA
- nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA
- nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES
- nº 7 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I
- nº 8 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1988) T. I
- nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES
- nº 10 TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES
- nº 11 ESTUDIOS HISTORIA RURAL II
- nº 12 MITOS, ALTARES Y FANTASMAS
- nº 13 ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL
- nº 14 TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS
- nº 15 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III
- nº 16 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I
- nº 17 EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS.
- nº 18 ESTUDIOS DE LÍRICA LATINA
- nº 19 HISTORIA Y HUMANIDADES
- nº 20 MERCADO DE TRABAJO Y CONSUMO ALIMENTICIO EN LA ARGENTINA AGROEXPORTADORA
- nº 21 HOMENAJE A MANUEL PUIG
- nº 22 IGLESIA, SOCIEDAD Y ECONOMÍA COLONIAL
- nº 23 PSICOLOGÍA: DOCENCIA E INVESTIGACIÓN
- nº 24 LITERATURA ARGENTINA Y NACIONALISMO
- nº 25 FRONTERA GANADERA Y GUERRA CON EL INDIO DURANTE EL SIGLO XVIII
- nº 26 HISTORIADORES DEL SIGLO XIX Y LA HISTORIA DE AMÉRICA
- nº 27 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL IV
- nº 28 ESTRUCTURA DISCURSIVA DE LA ENTREVISTA RADIAL
- nº 29 LA MÚSICA COMO DEVELADORA DEL SENTIDO DEL ARTE EN MARCEL PROUST
- nº 30 ROMANCES. POESÍA ORAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
- nº 31 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA II. INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA RICARDO LEVENE
- nº 32 LITERATURA POLICIAL EN LA ARGENTINA. WALEIS, BORGES, SAER.
- nº 33 CONSUMO ALIMENTICIO EN SECTORES POBRES URBANOS DEL GRAN LA PLATA
- nº 34 LA BÚSQUEDA POR MATERIA Y LA DESCRIPCIÓN DE CONTENIDO EN EL CATÁLOGO EN LÍNEA
- nº 35 LA ROMANA. PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS ELEGÍAS DEL *CORPUS TIBULLIANUM*
- nº 36 TEXTOS ESPECIALIZADOS: COMPRENSIÓN Y TRADUCCIÓN POR PROFESIONALES DEL ÁREA CIENTÍFICO-TÉCNICA Y POR TRADUCTORES.
- nº 37 PSICOLOGÍA, DOCENCIA E INVESTIGACIÓN II
- nº 38 POLÍTICAS DE MODERNIZACIÓN UNIVERSITARIA Y CAMBIO INSTITUCIONAL
- nº 39 ESPACIO TECNOLÓGICO, POBLACION Y REPRODUCCION SOCIAL EN EL SECTOR HORTICOLA DE LA PLATA
- nº 40 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL V
- nº 41 JULIO CORTÁZAR Y EL RELATO FANTÁSTICO

# Introducción

Entre julio y agosto de 1998, dirigí un Seminario de Grado y Posgrado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Seminario que estuvo dedicado a la cuentística de Julio Cortázar y que llevó por título “Julio Cortázar y el relato fantástico”. El mismo tenía como objetivos el análisis de las relaciones entre la obra cuentística de Julio Cortázar y el relato fantástico argentino contemporáneo, el estudio de la evolución de la cuentística de Cortázar, y el intento de caracterización de su especificidad narrativa, así como de su originalidad respecto al tratamiento de los contextos sociales y políticos.

La bibliografía suponía dos tipos de textos, de lectura prácticamente obligatoria: los libros de cuentos que se mencionan a continuación, así como textos teóricos del propio autor, y ciertos trabajos críticos sobre sus obras, que se indicaron en clase. Los libros de cuentos son *Bestiario*, 1951, *Las armas secretas*, 1959, *Final del juego* (2da. ed.), 1964, *Todos los fuegos el fuego*, 1966, *Octaedro*, 1974, *Alguien que anda por ahí*, 1977, *Queremos tanto a Glenda*, 1980, *Deshoras*, 1982.

Todos los participantes intervinieron con exposiciones orales, y escribieron trabajos, seis de los cuales, luego de ser aprobados para su publicación, se presentan aquí. Dichos trabajos cubren una gama sumamente significativa de las preocupaciones críticas sobre la cuentística de Julio Cortázar, desde sus primeros relatos a los últimos publicados en vida del autor, y se enmarcan perfectamente en los objetivos del Seminario, tanto en lo que respecta a las hipótesis sobre la especificidad del fantástico cortazariano como en lo que hace a la evolución y a las relaciones internas de su propia obra.

Así, el interés temprano de Cortázar por la mitología y su presencia

explícita e implícita en los textos son abordados por Laura Juárez en “Tradición y ruptura: Apuntes sobre el repertorio mítico en algunos relatos de Julio Cortázar”, un trabajo que muestra la transgresión producida por Cortázar en la tradición clásica de la literatura mitológica, efectuada a partir de la lectura que el autor hizo del Surrealismo. Y que ubica esa originalidad en la doble vertiente cortazariana de tradición y ruptura, de esteticismo e inquietud popular.

Desde otra óptica, Geraldine Rogers en “Multitudes argentinas (de fines de siglo XIX a Cortázar): ménades, monstruos y bandas” explora también la veta mitológica y la del Surrealismo, pero emplazadas en la mirada sociológica argentina sobre la presencia de las multitudes en el país desde los orígenes del fenómeno inmigratorio. El trabajo instala los relatos en una tradición de ‘rechazo a la invasión’ en la cultura argentina, y analiza la tensión que se produce en Cortázar entre aquella actitud ante las masas, y la adhesión a las escuelas y las prácticas de las Vanguardias estéticas y literarias.

Uno de los tópicos textuales del autor es estudiado en “Lo ‘no dicho’ como principio constitutivo de lo fantástico en ‘Cartas de mamá’, de Julio Cortázar”, por Graciela Piatti, quien trabaja el motivo de la carta, así como el uso del paréntesis, y en ambos casos descubre relaciones nuevas en la literatura fantástica de Cortázar, así como destaca la presencia de lo femenino, y el papel de lo silenciado por el narrador.

Otro de los tópicos cortazarianos, el de las relaciones de la literatura con las demás prácticas estéticas, y en especial con la fotografía, es abordado en un trabajo, el de Susana Inés Souilla, que reúne dos de los cuentos fundamentales de este autor sobre el tema: “‘Apocalipsis de Solentiname’ (1977) y ‘Las babas del diablo’ (1968). La mirada y la escritura como modos de aproximación a lo otro. Dinamismo de la imagen fotográfica. Limitaciones del lenguaje”. En este trabajo se demuestra la evolución consciente e inconsciente de un cuento a otro, así como la continuidad de los protagonistas, de las tramas y de la misma preocupación estética que *“no puede escapar a lo ético”*.

Las relaciones de Cortázar con las ideas y las prácticas políticas del siglo se ponen de relieve en el trabajo de Cristina A. Featherston Haugh de Arregui, “Relaciones conflictivas: fantástico y compromiso político en ‘Segunda vez’ y ‘La escuela de noche’ de Julio Cortázar”. El trabajo contiene una exposición y un análisis minuciosos de ambos relatos con el objeto de demostrar, a la luz de la



teoría ortodoxa sobre el género, que ninguno de ellos *“alcanza la ambigüedad propia del fantástico aunque ambos trabajan motivos de naturaleza fantástica”*.

Finalmente, el trabajo de Graciela Goldchuk, “Julio Cortázar y la escritura incesante: de ‘Diario para un cuento’ a ‘Las puertas del cielo’” traza un arco que reúne uno de sus primeros cuentos con el último cuento del último libro publicado en vida del autor. El trabajo expone la relación entre ambos relatos invirtiendo la ecuación causa-efecto, ya que a través del análisis de “Diario para un cuento” propone nuevas interpretaciones de lectura de “Las puertas del cielo”, a la vez que sostiene una continuidad (y no ruptura) entre las preocupaciones políticas del Cortázar socialista y sus inquietudes de la época de *Bestiario*.

Las hipótesis de trabajo que propuse a los participantes del Seminario fueron, pues, vastamente consideradas, desarrolladas y reformuladas bajo mi consejo y orientación, y los ensayos aquí presentados son el fruto de tales elaboraciones, individuales y también colectivas.

Uno de los temas en el que hice mayor hincapié fue el de las relaciones entre los relatos de Cortázar y el relato fantástico argentino contemporáneo, para tratar de elucidar la especificidad cortazariana respecto del resto de los autores. Naturalmente, quien entre éstos ocupó un lugar predominante fue Jorge Luis Borges y las influencias que el mismo habría ejercido en Cortázar.

En no pocas oportunidades se ha presentado a Cortázar como un “continuador” de Borges, o como a un escritor fuertemente influido por él. Sin embargo, las concepciones de ambos sobre el relato fantástico son bastante diferentes, y por eso lo son también sus prácticas. El mundo de Borges es (como éste lo dice de algún otro autor) *“profesionalmente irreal”*. No hay para él otra realidad que la irrealidad. Ni otra causalidad que la fantástica. El mundo todo pertenece a esta categoría; la realidad, como tal, no tiene existencia alguna. Por eso, lo fantástico es, en Borges, un orden completo que se contrapone -completamente- al orden de la realidad.

La práctica cuentística de Cortázar no coincide con esta concepción. Pero no se trata solamente de la elaboración de los cuentos. Durante toda su vida, Julio Cortázar ha reflexionado y ha ido publicando algunos trabajos sobre el particular. Hay por lo menos tres que conviene retener cuando se habla de este tema: “Algunos aspectos del cuento”<sup>1</sup>, “Notas sobre lo gótico en el Río de La

Plata<sup>2</sup> y “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”<sup>3</sup>.

El primero comienza por esta declaración:

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

En el segundo artículo, se asigna al género fantástico una acepción muy amplia, la que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y Cortázar manifiesta haberlo buscado por caminos distintos de los del gótico.

En el tercer trabajo, reconoce como *“rasgo predominante de mi obra”* *“lo sobrenatural o lo fantástico”*, modalidad ésta a la que caracteriza como la más ficcional, es decir, el más auténtico de todos los géneros literarios, el que, por definición, vuelve la espalda a la realidad. Declara que, personalmente, no encuentra ninguna definición que le satisfaga, y asume el problema como uno de *“vocabulario”* y *“de empleo”*, sin establecer grandes diferencias entre *“fantástico”*, *“maravilloso”*, *“extraño”*. Admite que hay variación histórica en la elaboración del concepto, y también de una cultura a otra. Para él, la inquietud surge *“en un plano que yo clasificaría de ordinario”*. Hay zonas de la realidad que se prefieren ignorar o relegar. La situación fantástica suele presentarse de manera *“intersticial”* (entre dos momentos o dos actos racionales). Para Cortázar, lo fantástico borgeano *“hace pensar en un despiadado teorema geométrico...”*. Sus cuentos producen *“un secreto terror”* de *“los propios poderes de la imaginación”*.

Nos parece, en resumen, que la idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, inesperado, excepcional, extraordinario. Y en consonancia, esto es lo que sucede casi siempre en sus cuentos: todo comienza en un universo trivial, familiar, concreto, en el que, poco a poco, casi imperceptible-

mente, van entrando los signos de la inquietud que terminarán por descomponerla, por crear una nueva realidad. Así se presenta, por lo general, su cuentística: puertas que se abren, caminos insólitos o inesperados, relaciones insospechadas entre las cosas, entre los seres, alteración de hábitos, creación de nuevas conductas, de nuevos horizontes.

Para Cortázar, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico. Lo que, en su opinión, sucede, es que una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho, limitado, los contornos de la realidad. Pero dentro de ésta caben, deben caber, los sueños, las fantasías, los desórdenes. Por ello, cada vez que habla de realismo, le agrega comúnmente un adjetivo: “*ingenuo*”, “*falso*”, etcétera. Un verdadero realismo para él debe estirar los límites de lo real, dejar ver sus “*intersticios*”, dejar asomar lo que una mirada demasiado normalizada se oculta. El mundo fantástico, para Cortázar, está dentro del nuestro.

Desde un punto de vista público (lo que no quita que haya sido profundamente interior), e ideológico y político, la revolución cubana representó, en la vida de Julio Cortázar, una bisagra fundamental, y fue la causante de cambios irreversibles, tanto en su concepción del mundo, de la historia latinoamericana y de los deberes del intelectual, como del sentido de su propia obra.

Sin abandonar el cuidado de la forma, ni su adhesión a los postulados de una literatura de alta conformación estética, a partir de los años 60 había comenzado a verificarse en él un esfuerzo visible por incorporar ciertos temas y, sobre todo, por transmitir ciertos contenidos. Lo social y lo político, hasta entonces presentes de un modo muy metafórico en sus primeros cuentos, hicieron irrupción de una manera clara y resuelta.

Por otra parte, la presencia de las masas, vivida al principio como intrusión y agresión, como profanación de la más recóndita intimidad y como mancillamiento de los valores del espíritu (en el cuento “Casa tomada”, por ejemplo, es difícil no ver la aparición -sentida como invasora- del peronismo), sería concebida en adelante como la fragua necesaria en la que la obra artística debe abreviar y enriquecerse.

De niño mimado y conflictuado con *Sur*, de solitario fantaseador urbano, de exquisito lector de la literatura y de refinado oyente de la música de élite, Cortázar (algo abruptamente, para algunos; por la lógica de los tiempos y de sus

propias pulsiones internas, para otros) se transformará en defensor y propagandista de revoluciones, en hábil, convincente ideólogo de una rejuvenecida y matizada literatura de compromiso.

Impregnado, pues, de esa nueva concepción del mundo y de la vida, habría querido también imprimir a su literatura fantástica un signo acorde con aquélla. E introducir en la anécdotas narradas (anécdotas ficticias, fantásticas, generalmente poco verosímiles) hechos políticos, conocidos de la historia contemporánea. Este intento, probablemente plasmado en muchos de los libros posteriores al '60, señalaría una modalidad nueva en el "género", modalidad cuyas defensa y práctica deben reconocerse en primer lugar a este autor.

Ahora bien: éstos, que son los pasos conocidos (y reconocidos por Julio Cortázar) en su camino de aprehensión de los contextos sociales y políticos, pueden haber sido distintos, sin embargo, en la interioridad de su proceso de escritura. Por ello, una de las cuestiones que sometí al Seminario fue la de dilucidar si, como suele afirmarse (hasta por el mismo Cortázar) hubo dos períodos o comportamientos textuales tan diferentes, casi opuestos, o si, sobre la base de una unidad fundamental en la preocupación por los contextos, hubo sólo manifestaciones diversas (pero no radicalmente distintas). Es decir, si la inclusión de los contextos sería nueva, un cambio a partir de los cambios personales del autor, o si sólo habría un acento mayor, más explícito. En suma: qué constituiría "lo invariable" y qué "lo cambiante" en la producción textual.

Asimismo, tanto el tema anterior (el de su especificidad respecto de otros autores del género) como éste recientemente enunciado se vincularían en el hecho de que en los textos fantásticos de Cortázar (de todas las épocas) hay una posición novedosa, diferenciable, específica respecto de los referentes. Ya que, si en su mayoría, los textos de la literatura fantástica no reenvían *stricto sensu*, por su propia naturaleza, a un referente, los de Cortázar, en cambio, subrayan la referencialidad, así como su lucha contra todas las convenciones, las lingüísticas en primer lugar. En conjunto, su ejercicio del género fantástico ya no representaría solamente una diferencia filosófica, ideológica, o una mirada distinta sobre el mundo, sino que se inscribiría en la estructura misma del llamado "género" fantástico, traduciría una postura original, distinta, nueva sobre lo verosímil.

Naturalmente, no todas estas inquietudes (y muchas otras que fueron

apareciendo a medida que se desarrollaba el Seminario) son respondidas o satisfechas por este conjunto de trabajos. El que además no abarca, con un criterio que hubiera sido meramente antológico, todos los relatos del autor (hecho que por otra parte nos permite alentar la esperanza de una continuación y profundización en la tarea). Pero, indudablemente, ellos responden a no pocos de los interrogantes, lo hacen con solidez científica y con originalidad, y abren nuevas perspectivas críticas para el estudio de una de las obras fundamentales en la literatura del siglo.

**Mario Goloboff**

## *Notas*

---

<sup>1</sup> Cortázar, Julio (1962-63), "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, N° 15-16, La Habana, 1962-63.

<sup>2</sup> Cortázar, Julio (1975), "Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata", *Caravelle*, N° 25, Toulouse, 1975.

<sup>3</sup> Cortázar, Julio (1995), *Obras completas*, Madrid, Alfaguara, T. III; pp. 89-111.

# Tradicción y ruptura: Apuntes sobre el repertorio mítico en algunos relatos de Julio Cortázar

LAURA JUÁREZ

Es sabido que la mitología ocupó un espacio importante en las preocupaciones del joven Cortázar<sup>1</sup>, tanto es así que construye uno de sus primeros escritos, el poema dramático *Los Reyes* (1949), sobre la base del mito del Minotauro. El texto resulta una versión que introduce una nueva perspectiva sobre las clásicas: presenta una alteración de la leyenda original porque propone, en palabras del escritor, “la defensa del Minotauro”<sup>2</sup>. En efecto, en esta obra la mencionada “defensa” se efectúa, en principio, ya desde la posibilidad abierta por el título de que el Minotauro, Teseo y Minos estén igualados en su calidad de reyes, y porque a lo largo del drama se pone de manifiesto que estos últimos sustentarían su poder y su reinado en la posesión-dominio (por el encierro en el laberinto en el caso de Minos, y por la victoria al darle muerte en el de Teseo) del primero. Pero además, la variación se da gracias a la visión positiva de la enunciación respecto del Minotauro y, fundamentalmente, por la reiteración de aspectos centrales de la historia mítica con un sentido trastocado: el amor sensual de *Ariana* hacia el Minotauro -al que repetidas veces en el curso de la obra reconoce como su hermano- y no hacia Teseo, la mueve a entregar el ovillo al héroe esperando en realidad que el Minotauro le dé muerte y encuentre, de ese modo y gracias a la ayuda de su “astucia” femenina, un camino de liberación del laberinto. Es decir, una perspectiva contraria a las clásicas. Si bien esto es así y hay en *Los Reyes* un distanciamiento y una alteración sobre todo del sentido de los episodios del mito, también puede decirse –a la luz de ciertos textos posteriores- que el drama mantiene y conserva ciertos parámetros que lo sujetan a la tradición que retoma: continúa la

estructura en escenas que nos remiten a la tragedia clásica; se reiteran, aunque con las distancias señaladas, los espacios y los eventos fundamentales de la historia mítica; el lenguaje remeda por momentos la forma de enunciación elevada de la tragedia, tanto es así que el propio Cortázar afirma: “En *Los Reyes* me despedí de un lenguaje estetizante, que me hubiera ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos.”<sup>3</sup>

El trabajo que nos ocupa parte de esta problemática y se centra en un pequeño corpus de relatos de Julio Cortázar que también introducen la literatura precedente a través del mito, pero que presentan respecto de ésta un tratamiento diferente o, si se quiere, sobredimensionado en relación con la ruptura y el distanciamiento que, germinalmente y de un modo aún no definitivo, se presentaba en el drama *Los Reyes*. En “Circe” y “Las Ménades”<sup>4</sup> la literatura del pasado adquiere un nuevo uso, se refuncionaliza y, al mismo tiempo, aparece surcada por un movimiento transgresivo. Intentamos mostrar, por una parte, que los textos instauran una ruptura de la tradición y lo canónico y que este procedimiento deriva de la lectura cortazariana del surrealismo. En las ficciones mencionadas, los elementos convencionales del pasado son separados de su primitivo contexto, conviven con los acontecimientos cotidianos narrados y son experiencias vividas por los personajes. Esto permite leer una “desacralización” y desliteraturización de los materiales vinculables con las narraciones míticas: Julio Cortázar le saca las comillas a la tradición clásica, se apropia de ella y de este modo establece cierta ruptura destinada a producir un efecto de reducción de su jerarquía literaria. Por otro lado, pretendemos dar cuenta de una operación ambigua que se establece en estos textos por medio de la introducción de fragmentos del mito: si bien en las ficciones se pone en escena una desjerarquización de lo literario del canon al homologarlo con lo cotidiano, cuestionamiento que, como dijimos, se relaciona y surge de la lectura cortazariana del surrealismo, por otro lado y en tanto esas referencias funcionan como citas de autoridad, sirven también para legitimar la literatura en la que se insertan y de la que son un antecedente prestigioso. Finalmente, nos proponemos estudiar la función de los elementos anteriores en la construcción de la poética de Julio Cortázar y los modos en que contribuyen a producir el efecto fantástico de los relatos.

Antes de entrar en los textos que constituyen nuestro objeto, es necesario

detenemos un momento para analizar las lecturas y concepciones cortazarianas que sustentan los modos de representación del material mítico en su literatura. Por una parte y como se ha señalado repetidas veces, cabe destacar algunas reflexiones del autor apuntadas en “La urna griega en la poesía de John Keats”<sup>5</sup>, trabajo crítico redactado en 1946 que resulta útil como introducción al problema. Así, entre los dos caminos por los que Cortázar considera posible el acceso a los *órdenes espirituales de la antigüedad grecolatina*, él prefiere el modo de *apropiación* en que Keats lo ha hecho:

*Él asume [Keats] la mitología (...) como por derecho propio. La asume desde dentro, entera y viviente... (p. 41)*

*A la noción de mitología como adorno retórico (...), opone Keats una visión del mundo mítico en la que empeña la actitud total de su ser sin apropiación literaria sino como recobrando un bien propio y natural<sup>6</sup> (p.42)*

Cortázar propone una relación *vital* con los elementos y materiales de la tradición y se opone a una incorporación meramente estética y racional de los valores clásicos. Los contactos que así se han llevado a cabo resultan para él reductivos pues se centran únicamente en un período limitado de lo griego -el siglo de apogeo- y además, no ven en ellos *más que los ápices estéticos* (p.28).

Pero no sólo las concepciones de Keats influyen en Julio Cortázar. Los modos de representación de lo clásico que se despliegan en los textos que serán nuestro objeto se relacionan también y remiten necesariamente a una ruptura vanguardista, y más específicamente al surrealismo en los términos en que el autor lo consideraba. En los relatos, la literatura que se reescribe pierde parte de su valor en tanto que literatura e interesa más como argumento para ser vivido. Este hecho no se explica suficientemente si no es conectado con los aspectos que la lectura cortazariana del surrealismo privilegia: la idea de acercar el campo del arte a la vida.

Hay una serie de artículos críticos<sup>7</sup> que sirven para determinar cuáles son los elementos que retoma, cuáles los que valoriza y cuáles los que deja de lado en su evaluación del movimiento. Uno de los más significativos es el titulado “Muerte de Antonin Artaud” (1948). Allí Julio Cortázar realiza, en primer lugar,



un homenaje a ese *hombre que no es muy bien leído* porque expresa lo que para él es el surrealismo auténtico: *un surrealismo no literario, anti y extraliterario* (p. 153); en segundo lugar, se opone a que el surrealismo sea considerado un capítulo de la historia de la literatura, pues para él la excede y es *...cosmovisión ... una empresa de conquista de la realidad* (p.153); en tercer lugar, rescata el hecho de que siempre *Vivir importa más que escribir, salvo que el escribir sea –como tan pocas veces- un vivir*, y finalmente, se hace portavoz de las palabras de Artaud para expresar su ruego de que la esfera literaria entre en el ámbito de la vida real:

*“Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas” (...)* *“Quiero que los poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe o de Gérard de Nerval se vuelvan verdaderos, y que la vida salga de los libros ...”* (p. 155)

Y es esta idea de integrar el arte a la vida, de vivir un poema o una obra de arte lo que también sustenta –junto con lo que Cortázar valoraba en Keats- el hecho de que en sus textos se produzca una apropiación de los mitos y que el episodio tradicional se transforme y trastrueque, como veremos, en experiencias que viven los personajes.

“El Ídolo de las Cícladas”<sup>8</sup> resulta una continuación de todo lo dicho pues desde la ficción se ponen en juego las mismas concepciones. El relato expresa y enuncia narratológicamente la poética cortazariana respecto de los modos en que la tradición clásica debe ingresar a la literatura. En primer lugar, esto sucede porque el cuento presenta una distancia crítica en relación con los acercamientos meramente racionales y estéticos:

*Morand maldijo en silencio esa manía sistemática de recomponer la vida como restauraba un vaso griego en el museo, pegando minuciosamente los ínfimos trozos...* (p. 72)

Y cuando Somoza describe a Morand el trance que ha sufrido, le dice:

*-Es tan sencillo (...). Siempre sentí que la piel todavía estaba en contacto*

*con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los Egeos, fueran culpables de ese error. (p. 73)<sup>9</sup>*

En el primer fragmento, la crítica se introduce porque aparecen homologadas dos acciones que se presentan como negativas: racionalizar la vida y reconstruir el vaso. Además, puede observarse la distancia respecto de la visión de lo griego como objeto estético para cuidar y conservar en tanto debe ser admirado en una vidriera. En el segundo, se evidencia la perspectiva que privilegia la enunciación pues a un esperado *contacto vital* se le oponen los *camino equivocados* y es en contra de este último enfoque que deben leerse los episodios que *viven* los personajes en “El Ídolo de las Cícladas”. Ellos logran *...llegar a la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos de la ciencia...* (p.68), se trata de establecer, aunque esto pueda ser peligroso<sup>10</sup>, no un contacto *racional* con la obra de arte, sino una relación que posibilite una identificación cercana:

*Ya por entonces había empezado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla; Morand (...) escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre la reiteración de los gestos y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial... (p. 71)<sup>11</sup>*

Somoza hace réplicas pero para *vivirlas*, porque sólo así, si el arte implica una experiencia vital e invade el espacio de la vida, es legítimo repetir -o reescribir- el pasado. En este texto también aparece la consideración de Julio Cortázar de que lo productivo de lo helénico va mucho más allá del tiempo que abarca su presunto siglo de apogeo. La estatuilla egea que aparece en el cuento proviene de la civilización ciclaica y pone, a Somoza primero y después al narrador, en contacto con un tiempo y espacio remotos, alejados de las coordenadas espacio-temporales en que se ha considerado el desarrollo de la plenitud del arte griego. Esto implica una revalorización del arte pre-clásico, relacionado con lo irracional, y significa establecer un contacto con el mundo griego que trata de deslindarse de los moldes acartonados con los que el

clasicismo francés sobre todo lo encasilló<sup>12</sup>.

De modo que, todo esto que aparece formulado en términos narrativos en “El Ídolo de las Cícladas”, más las teorizaciones apuntadas sobre Keats, y la recuperación cortazariana de la idea surrealista de acercar el arte a la vida, son los conceptos y perspectivas que sustentan los modos de representación del material mítico en los cuentos de Julio Cortázar que nos ocupan. Así, si empezamos por “Circe”, podemos decir que, a diferencia de lo que, como veremos, ocurre en “Las Ménades”, la referencia a la tradición canónica aparece únicamente en el título. Sin ese título sería casi imposible establecer la filiación de Delia Mañara con la protagonista de la historia mítica. Ahora bien, es necesario entonces despejar los sentidos que se despliegan a partir de este hecho y las consecuencias que se producen en la decodificación y lectura del cuento.

A partir de la mención de la maga y hechicera Circe, los acontecimientos narrados cobran otra perspectiva. Por un lado, el anclaje del título produce la recuperación de fragmentos y restos de la historia mítica en la historia narrada. Así, pueden identificarse como episodios derivados del mito el hecho de que los animales se sometan a Delia y tenga un dominio- como dice el texto- sobre ellos, que prepare licores, que aparezca vestida de negro de modo similar al que describe Ovidio<sup>13</sup> a la protagonista del mito, que se dedique a la *costura y el bordado* —en la versión de Homero<sup>14</sup>, cuando llega Odiseo a la isla Eea, Circe está *labrando una tela*-, que los demás personajes participen de los manjares de Delia, etc. Por otro lado, el título funciona como clave de una segunda lectura posible del relato que se sobreimprime sobre la de la historia de los acontecimientos cotidianos que, aunque un tanto inquietantes y misteriosos, viven Delia Mañara, Mario y los demás personajes: el título abre un espacio de lectura que hace surgir y confirma, detrás de la simple historia de un noviazgo un poco traumático, una historia fantástica de brujería, hechizo, magia, historia donde los licores empiezan a leerse como pociones mágicas y venenos. En otras palabras, la referencia mítica del título traslada definitivamente el relato hacia lo fantástico, y sugiere una muerte de los novios producida por los encantamientos de una hechicera. Cabe destacar que también otros elementos contribuyen a lo fantástico: el epígrafe fundamentalmente, las dudas de los vecinos del barrio, los anónimos, la *araña* que se encuentra en el apellido Mañara, etc, pero es el

anclaje “Circe” lo que, en definitiva, vehiculiza todos estos elementos y los resalta. Así, los fragmentos siguientes sirven para evidenciar cómo el sostén del repertorio mítico genera una lectura hacia lo fantástico:

*Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. (p. 94)*

*Hizo un gesto como para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico. (p. 108)<sup>15</sup>*

Es desde los saberes del mito que se concluye que lo que hace Delia es dominación y magia, y no otra cosa. Puede pensarse, por lo tanto, que a partir del título se asegura el carácter fantástico de los acontecimientos que van a ser narrados, y se llama la atención o se sugiere al lector al modo de una clave de lectura—estrategia muy cortazariana, por otra parte— cómo debe ser decodificado el relato.

Por otra parte, los protagonistas viven una historia equiparable y homologable a la del pasado del mito, y Delia Mañara resulta, en este sentido, la versión viviente en el mundo actual de la Circe legendaria. De modo que la alta literatura en la que Circe es un personaje bastante importante queda situada en el mismo nivel que los acontecimientos domésticos y convencionales que son ficcionalizados. Por ese efecto, ese canon consagrado pierde parte de su jerarquía e importa más como experiencia para ser vivida: Cortázar desestima con este mecanismo el carácter literario, acartonado y clásico de estas versiones, las separa de su contexto original, las relaciona con lo que en principio no podría ser relacionado y así consigue tanto transgredirlas como lograr que sean un episodio más en la vida de sus personajes<sup>16</sup>.

Pero la referencia a los contenidos de la literatura griega genera también un efecto ambiguo. Tanto en este cuento como en “Las Ménades”, los materiales míticos además de formar parte de un mecanismo de ruptura que desjerarquiza lo literario como tal, funcionan, al mismo tiempo, como citas de autoridad. Estos elementos del pasado ponen en contacto relatos que aparentemente sólo narraban episodios cotidianos con un circuito prestigioso, los

colocan como continuación de la tradición canónica y sugieren así la vinculación de esos textos con la más alta literatura. Este mecanismo de jerarquización y legitimación de lo convencional de una historia puede relacionarse con la voluntad esteticista de Cortázar por esos años. Deliberada o inconscientemente por parte de Cortázar, la referencia a lo clásico contribuye a delimitar un espacio prestigioso para los textos que los enaltece en tanto resultan ser la continuación de los modelos fundadores de la literatura occidental. Pero, es necesario reiterarlo, esa operación es ambigua porque los textos simultáneamente ponen en juego una transgresión de la tradición canónica.

En “Las Ménades” ese procedimiento de ruptura se lleva al extremo. El relato pone en escena una serie de eventos extraordinarios, equiparables a un *delirio dionisiaco*, que se suscitan entre el público y la orquesta durante un espectáculo musical realizado en el teatro Corona de una ciudad *sin arte*. En principio, podemos decir que la transgresión a lo clásico está dada en tanto el texto de Cortázar retoma fragmentariamente y no reproduce en su totalidad ninguna de las variantes del mito en las que participan estas mujeres posesas: el cuento no sólo instauro una ruptura con el pasado al constituir una versión absolutamente libre, sino que además se apropia de episodios aislados de la leyenda original y los inserta como partes de la ficción en forma de restos, alusiones y motivos. Así, cuando el narrador describe a una de las mujeres que es presa del *entusiasmo*, dice que *estaba con los ojos fijos en la espalda del Maestro, perdida en la música; (...) y que parecía que algo le brillaba debajo de la boca, en la barbilla*, (p. 58) con lo cual se inscribe uno de los motivos asociados al delirio de las Ménades poseídas por Dionisos, casi del mismo modo en que aparece, por ejemplo en *Las Bacantes* de Eurípides –*Ella estaba poseída por el espíritu de Bromio. Revolvía los ojos en frenética mirada y por su boca salía la espuma del delirio*-<sup>17</sup>. A continuación, podemos ver, cómo metafóricamente o por comparaciones se introducen, en otros casos, el espacio y algunos elementos relacionables con el mito:

*La mujer de rojo y sus seguidores (...) llegaban ya bajo el podio en el preciso momento en que el Maestro, igual a un matador que envaina su estoque en el toro, metía la batuta en el último muro de sonido y se doblaba hacia delante, agotado, como si el aire vibrante lo hubiese corneado, con el*

*impulso final. Cuando se enderezó (...) el espacio era un vidrio instantáneamente trizado por un bosque de lanzas agudísimas, los aplausos y gritos confundiéndose en una materia insoportablemente grosera y rezumante pero llena a su vez de cierta grandeza . (p. 59)<sup>18</sup>*

Al principio de la cita puede pensarse que aparece una alusión a Dioniso que es *el niño cornudo* según Graves<sup>19</sup> y el toro<sup>20</sup> ( pues ésta es una de las formas animales en que se manifestaba el dios) y una referencia a su rivalidad con el músico Orfeo, -el Maestro- que, por otra parte, en algunas versiones del mito es matado por las Ménades<sup>21</sup>. Luego, la descripción nos muestra cómo el escenario musical del teatro Corona se entreabre y se produce un desplazamiento a otra esfera, donde encontramos los espacios agrestes en los que, en muchas variantes, se desata el delirio místico de las Bacantes, zona que, funcionando paralelamente a la de los acontecimientos narrados, podría leerse como aquello que sirve de sustento y proporciona la *grandeza* que el espectáculo *grosero* del teatro Corona no posee.

Pero además, podemos decir que la ruptura se establece en el cuento de Julio Cortázar, porque ese delirio místico -equivalente a los episodios de las Ménades de la historia tradicional- se transforma en una experiencia que *viven* personajes que tienen poco o nada que ver con los que se construyen en torno de las variantes míticas y, fundamentalmente, porque lo mítico aparece homologado en el relato a una manifestación cultural que es fuertemente degradada por la posición de la enunciación. El texto retoma un material muy trabajado como unidad narrativa en el canon occidental –piénsese en *Las Bacantes* de Eurípides- y no sólo no lo respeta y lo introduce fragmentariamente, sino que sobre todo lo hace funcionar en un ámbito que además de doméstico, rutinario y convencional, carece de jerarquía literaria. Es decir, el texto pone en juego un contraste irónico, pues tanto desde el título, como por las alusiones, motivos y restos del mito que se entretajan en los eventos ficcionalizados, se equiparan y se sitúan a un mismo nivel esos materiales de alta jerarquía estética en la tradición occidental y el episodio musical narrado, con escasa o nula jerarquía artística, destinado a las masas y donde la cultura sufre una invasión-asimilación destructora y es devorada en un acto casi de canibalismo: ...*cuando estuve a su lado vi que [la mujer vestida de rojo] se pasaba la lengua por los labios que*

*sonreían*" (p. 64). Este contraste también se evidencia en los caricaturescos nombres de los personajes: *Dr Epifanía, Dr Palacín, las de Epifanía* –que pueden relacionarse irónicamente con el mito- junto al coloquial, la Beba, y en expresiones como *vociferaba su entusiasmo; -La Quinta –me humedeció en la oreja la señora de Jonatán-. El éxtasis de la tragedia* (p. 57), donde, en ambos casos, se ponen en correlación términos ligados de algún modo con lo sobrenatural y la divinidad –*entusiasmo, éxtasis*- y que además se asocian a algunos de los episodios protagonizados por las Ménades, con otros que remiten decididamente a lo grotesco y a lo bajo –*vociferaba, me humedeció en la oreja*-.

Esta equivalencia entre lo jerarquizado estéticamente y lo carente y hasta opuesto a esa jerarquía, implica, como dijimos más arriba, una transgresión y esta transgresión se intensifica aún más si pensamos que, en buena medida, lo mítico sirve de soporte y constituye un recurso tendiente a acentuar algunos de los aspectos degradados de esa expresión de las masas populares ante la cultura que es narrada. En este sentido, es importante destacar que, en las referencias y en lo enunciado a lo largo del texto, puede constatarse un privilegio y selección de las alusiones mitológicas en función de lo erótico, lo animal<sup>22</sup>, lo sensorial y lo irracional. Así, casi al principio del relato se refiere que *A la Beba le gustaba más Strauss, porque era fuerte, verdaderamente un Don Juan alemán, con esos cuernos y esos trombones* (p. 52); más adelante, de una de las protagonistas del delirio se dice que lanzó un grito *como de espasmo amoroso o de histeria, que se dobló hacia atrás, sobre esa especie de raro unicornio de bronce que tienen las plateas del Corona.* (p. 57) y finalmente el narrador sostiene que la mujer de rojo *Avanzaba lentamente, [yo] hubiera dicho que agazapada aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de su marcha, un avance a pasos lentos, hipnóticos, como quien se prepara a dar un salto.* (p. 58)<sup>23</sup>

Esta preferencia por lo erótico, lo sensorial y lo irracional puede conectarse también -y en el mismo sentido de lo que ocurría en "El ídolo de las Cícladas"- con la postura vitalista que defendía Julio Cortázar respecto del ingreso del canon y la tradición en la literatura, con la idea de unir el arte a la vida y con la oposición a lo racional que convertiría al mito en algo semejante a una pieza para ser observada en una vidriera<sup>24</sup>. Por otra parte, en "Las Ménades" esto se

conjuga al hecho mencionado más arriba de que los episodios y fragmentos del canon forman parte de la vida de los personajes -que se apropian de esos fragmentos-, y contribuye a definir una poética, una ética de la literatura que empalma con los postulados que habían sido rescatados por el autor en el surrealismo. Julio Cortázar parecería decir: estas cosas están en la vida, no son compartimentos estancos de un saber literario; por lo tanto hay que integrarlas, hacerlas aparecer en los episodios triviales, cotidianos, reales, en el diario discurrir de todos los días.

Es importante destacar que, de esa manera, se abre la posibilidad de que las Ménades puedan aparecer en cualquier parte, lo cual no sólo significa la desliteraturización de lo literario y la entrada de la tradición clásica en un espacio en principio ajeno o alejado, sino que además se relaciona con preocupaciones que empalman con las teorizaciones del autor sobre lo fantástico. Cortázar<sup>25</sup> propone extender los límites de la realidad, para él lo real abarca un espacio mucho más amplio del que, en un principio, se le concedería. Por ello aquí podemos decir que se está escenificando algo parecido: estos delirios místicos no son exclusivos de la literatura y pueden surgir en cualquier momento a nuestro alrededor<sup>26</sup>. Pero también en “Las Ménades” el mito contribuye a la producción del efecto fantástico y funciona como recurso apropiado para producir el pasaje. El material mítico es útil para Cortázar porque en su concepción aparece vinculado con lo primordial, se contrapone a la lógica y representa aquello que excede y se opone a los límites de la razón. En el relato es un trasfondo que no sólo contribuye desde lo episódico o desde el contenido con lo fantástico, sino que también sustenta e intensifica la serie de sucesos inexplicables, irracionales y misteriosos que viven los personajes.

Finalmente, a partir de las narraciones trabajadas podemos decir que aquí aparece la definición de una poética que se desprende de la influencia de la perspectiva de Keats en Julio Cortázar y de su visión del surrealismo. Entonces, los modos de representación del material mítico en la literatura cortazariana se vinculan tanto con esa relación *vital* opuesta a una incorporación meramente estética y racional de los elementos de la tradición que el escritor valoraba en Keats, como con la idea de integrar el arte a la vida, de vivir un poema o una obra de arte, de exceder lo literario, que proviene de los aspectos que retoma y privilegia en su evaluación del movimiento surrealista. También puede afirmarse



que en los textos se pone en juego un movimiento ambiguo que el repertorio de materiales míticos vehiculiza. Así, por un lado, estos elementos provenientes de la tradición clásica conectan los relatos ficcionales con episodios fundamentales en el canon occidental y los legitiman al convertirlos en su continuación y, por otro lado, los cuentos escenifican una desliteraturización y ruptura en tanto se presenta al arte participando de la vida y convertido en una experiencia rutinaria en los avatares cotidianos de los personajes.

## Notas

<sup>1</sup> Goloboff, Mario (1998), *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 27-38.

<sup>2</sup> Harss, Luis (1994), "Cortázar o la cachetada metafísica", reproducido en *Rayuela*, Buenos Aires, FCE. Allí Cortázar expresa sus apreciaciones respecto de *Los Reyes*: "Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariadna hablan del Minotauro, y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasífae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar en el Laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica." (p. 686)

<sup>3</sup> Entrevista de Luis Mario Schneider a Julio Cortázar (1963), en *Revista de la universidad de México*, Vol. XVII, n° 9, mayo de 1963.

<sup>4</sup> Cortázar, Julio (1966), "Circe", en *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, y Cortázar Julio (1991), "Las Ménades" en *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana. En todas las citas que aparecen a continuación indicamos únicamente el número de página.

<sup>5</sup> Cortázar, Julio (1946) "La urna griega en la poesía de John Keats" en *Revista de Estudios Clásicos*, Mendoza. Reproducido en Cortázar, Julio (1994), *Obra crítica/ 2*, Buenos Aires, Alfaguara.

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>7</sup> Cortázar, Julio (1994), *Teoría del túnel*; "Muerte de Antonin Artaud"; "Un cadáver viviente" en *Obra crítica /1;2*, Buenos Aires, Alfaguara.

<sup>8</sup> Cortázar, Julio (1991), "El Ídolo de las Cícladas", en *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana. En adelante, cuando hagamos referencia a este texto, sólo indicaremos el número de página.

<sup>9</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>10</sup> En muchos textos de Julio Cortázar salir de lo convencional y de los límites impuestos por la razón occidental significa un castigo. En relatos como el que nos ocupa, como en "Axolotl", "La noche boca arriba", aparecen personajes que son víctimas de haber transgredido. Es una especie de rebelión y revancha de la razón represora lo que hace que los protagonistas al mismo tiempo que se liberan sufran las consecuencias de la liberación.

<sup>11</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>12</sup> "La urna griega en la poesía de John Keats", Op. Cit.

<sup>13</sup> Ovidio (1996), *Las metamorfosis*, México,

Porrúa, Libro XIV, pp. 196-211.

<sup>14</sup> Homero (1994), *La Odisea*, Buenos Aires, Losada.

<sup>15</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>16</sup> Si atendemos a ciertos elementos que atraviesan el relato, podría conjeturarse además, que en "Circe" el mito clásico está atravesado también por alusiones y motivos que hacen referencia al mito de Don Juan. Esta hipótesis puede pensarse, en principio, no sólo por los eventos narrados, a partir de los cuales, lo que sería posible denominar una variante femenina del burlador Don Juan, disfruta con el sufrimiento que le provoca a sucesivos novios que han muerto por su culpa – como se sugiere en el texto- y burlándose de ellos al convidarlos con dulces que esconden cucarachas – "[Mario] Hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos, Delia se sonreía como burlándose" (p. 100)-, sino que además, esto surge fundamentalmente, por el apellido de Delia, Mañara, y porque Mañara se ha vinculado con frecuencia a la leyenda del libertino Don Juan. A este respecto cabe destacar, en primer lugar, que algunas versiones que retoman el mito, llaman al personaje Mañara: la de Alexandre Dumas, *-Don Juan de Mañara-* y el drama en verso de Edmond Haraucourt -titulado igualmente *Don Juan de Mañara*. También, que repetidas veces se ha mencionado y se ha discutido sobre la certeza de que un personaje histórico, Miguel de Mañara, el gran arrepentido, sea una de las fuentes de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* de Tirso de Molina. Finalmente, recordemos los versos de Antonio Machado en "Retrato" donde se asocia Mañara al mito del libertino: *¡Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido!*. En relación con la hipótesis apuntada más arriba, puede referirse además, por una parte, el efecto de fascinación sobrenatural y ambigua que genera Delia – atracción y rechazo- y la virtualidad diabólica de su hechizo sobre los hombres, paralelos a los de su contrapartida masculina, y, por otra parte, también la invitación a comer bombones que encierran cucarachas, pues, en algunas versiones del mito de Don Juan (como la de Tirso de

Molina) el episodio de la cena macabra presenta algo similar en tanto el muerto le sirve al personaje alacranes, víboras y guisadillo de uñas. (Para la problemática respecto de las asociaciones entre Mañara y Don Juan, véase: de los Ríos, Blanca (1962). "La confusión entre Mañara y Tenorio", *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, vol. II, Madrid; Alborg, José Luis (1980) "Tirso de Molina", en *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos. Sobre el personaje de Miguel de Mañara puede consultarse Orozco Díaz, Emilio (1980). "Características generales del siglo XVII" en *Historia de la literatura Española*, planeada y coordinada por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, vol II, Renacimiento y Barroco, pp. 498-511).

<sup>17</sup> Eurípides. (1989) *Las diecinueve tragedias*, México, Porrúa, p. 491.

<sup>18</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>19</sup> Robert Graves, (1993), *Los mitos griegos*. Buenos Aires, Alianza Editorial. p. 125.

<sup>20</sup> Robert Graves, Op. Cit. p. 131

<sup>21</sup> Esta versión de la muerte de Orfeo por las Ménades parece ser la principal alusión del relato.

<sup>22</sup> Las comparaciones con animales son reiteradas y en muchos casos exceden el dominio de lo mítico para expresar una distancia crítica respecto de la manifestación popular de locura y entusiasmo ante el arte. Es decir, en la perspectiva del narrador, aparecen como un modo de degradación –por la caricatura y el grotesco-, de las expresiones entusiastas del público. Ejemplos de esto son: *las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes* (p. 51); *Cayo (...) bebía soda como un camello sediento* (p. 53); *un enorme zumbido de colmena alborotada* (p. 54); *Miré hacia el paraíso (...) una masa negra, como moscas en un tarro de dulce. En las tertulias (...) daban la impresión de bandadas de cuervos* (p. 54); *el calor y la humedad habían convertido a la mayoría de los asistentes en lamentables langostinos sudorosos* (p. 56).

<sup>23</sup> El subrayado es nuestro. También se pueden señalar, en relación con algunos de esos aspectos, muchos otros fragmentos

del texto. Por ejemplo, con referencia a lo erótico –y también a lo irracional-: ...*el clamor venía de uno de los paícos de la derecha. Y con él los primeros aplausos sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad.* (p. 59)

<sup>24</sup> Aunque, es necesario señalar, que, del mismo modo que en “El ídolo de las Cícladas” el desenfreno que esto provoca, la postura condenatoria del narrador y

la resolución de los episodios del relato, parecerían remarcar el peligro que esto encierra.

<sup>25</sup> Cortázar, Julio (1994), “Algunos aspectos del cuento” en *Obra crítica /2*, Buenos Aires, Alfaguara.

<sup>26</sup> Esto nos conduce a una lectura política del relato, lectura que no intentamos desarrollar ahora pero donde se denuncia el peligro evidente de estas fuerzas irracionales representadas por las Ménades -los peronistas- que están muy cerca, no en la literatura y que amenazan a los que como el narrador-espectador terminan con horror casi acorralados por ese delirio *pega-pega*.

## Bibliografía

### 1) Textos de Julio Cortázar

#### a) Textos literarios

Cortázar, Julio (1966), “Circe”, en *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana.

Cortázar, Julio (1991), “Las Ménades” en *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana.

Cortázar, Julio (1991), “El ídolo de las Cícladas” en *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana.

#### b) Reportajes y ensayos críticos de Julio Cortázar

b.1) Ensayos críticos extraídos de Cortázar, Julio (1994), *Obra crítica /1;2*; Buenos Aires, Alfaguara.

“La urna griega en la poesía de John Keats” (1946)

*Teoría del túnel* (1947)

“Diccionario de la mitología”

“Miscelánea antigüa”

“Muerte de Antonin Artaud” (1948)

“Un cadáver viviente” (1949)

“Irracionalismo y eficacia” (1949)

“Para una poética”(1954)

“Algunos aspectos del cuento” (1962-1963) Cortázar, Julio (1996), *Imagen de John Keats*, Buenos Aires, Alfaguara.

#### b.2) Reportajes

Castro-Klaren, Sara (1980), “Julio Cortázar lector. Conversación con Julio Cortázar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 365-366, Octubre de 1980.

Gonzalez Bermejo, Ernesto (1978), “Conversaciones con Julio Cortázar”, Barcelona, Edhasa.

Prego, Omar (1982), “Julio Cortázar entre la revolución y el mito” en *Segunda época*, Año III, n° 17/18, abril de 1982.

## 2) Bibliografía teórica y crítica

Alazraki, Jaime(1983), *En busca del unicornio*, Madrid, Gredos.

Avellaneda, Andrés (1983), “Cortázar. Los años de *Bestiario*”, en *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana.

Goloboff, Mario (1998), *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.

Graves, Robert (1993), *Los mitos griegos*.

- Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Grimal, Pierre (1994), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Harss, Luis (1994), "Cortázar o la cachetada metafísica" reproducido en *Rayuela*, Buenos Aires, FCE.
- Hernández, Ana María (1975), "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar" en *Revista Iberoamericana*, n° 91, abril-junio de 1975.
- Jitrik, Noé (1969), "Notas sobre la zona sagrada y el mundo de los otros en *Bestiario de Julio Cortázar*" en AAVV, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez.
- Lastra, Pedro (comp.) (1981), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus.
- Montaldo, Graciela (1983), "Contextos de producción" reproducido en *Rayuela*, Buenos Aires, FCE.
- Nadeau, Maurice (1993), *Historia del surrealismo* (1970), Montevideo, Altamira.
- Rama, Ángel (1966), "Plenitud de Cortázar", *Marcha*, Año XXVII, n° 1303, 13 de mayo de 1966.
- Tamborenea, Mónica (1986), *Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Hachette.

# Multitudes argentinas (de fines de siglo XIX a Cortázar): ménades, monstruos y bandas

GERALDINE ROGERS

*“la banda me ocupaba  
como si yo fuera  
el escenario del Ópera”.*

*(“La banda”)*

“Las ménades”<sup>1</sup> puede ser leído como condensación de un conflicto que se encuentra una y otra vez en la relación del escritor con sus textos. El relato sugiere una fuerte conexión con cierto tópico de la cultura argentina en nada ajeno a las preocupaciones de Cortázar desde 1945 hasta fines de los años cincuenta: la presencia inquietante y creciente de las masas o multitudes en determinado momento de la historia. Un progresivo rechazo hacia aspectos “elitistas” de su propia obra - así debió valorarlos después de adherir a la revolución Cubana -, un corrimiento conciente de aquella tendencia y una actitud artística vitalista define al intelectual de los años sesenta, que diseña para sí un vuelco hacia otro espacio ideológico y estético:

*“Con Perón se había creado la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando ‘Perón, Perón, qué grande sós’, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando”.*<sup>2</sup>

El eje de esta lectura parte de “Las ménades” y se extiende hacia otros relatos que le son próximos en cierto aspecto: “Las puertas del cielo”<sup>3</sup> y “La banda”<sup>4</sup>.

“Las ménades” crea un núcleo persistente de ambigüedad significativa que permite ver allí la imagen de una contradicción. ¿En qué consiste? ¿Cuáles son sus puntos de cruce?

La *lástima* y el *asco* (M, 50), el *espanto lúcido* (M, 54) con que el espectador contempla el entusiasmo de la multitud en el teatro Corona coloca al yo narrador de “Las ménades” en una tradición de “rechazo a la invasión” en la cultura argentina, que comienza durante el período inmigratorio de fines del siglo XIX, con el consecuente horror de las elites y los intentos positivistas de estudiar y “controlar” esos avances. Se trata de la resistencia a las manifestaciones sociales y culturales que comienzan a disputar ilegítimamente – tal es lo que se siente - un espacio largamente hegemonizado por otra clase. Después de 1945 serán “las patas en las fuentes”, las “fiestas del monstruo”<sup>5</sup>, o “los monstruos” cortazarianos, que como ménades, se caracterizan “*por su encarnizamiento en hacer bajar los músicos a la platea*” (M, 56).

Por otro lado, pueden leerse en este relato ciertos aspectos ligados a la actitud exhibidamente “vanguardista” que cultivó Cortázar en varios de sus textos, en relativa tensión con el aspecto señalado en el párrafo anterior. La primera persona del narrador de “Las ménades” asume una posición ambivalente (de superioridad pero también de autoexclusión del “éxtasis” y el “entusiasmo”) al “*no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde afuera, a lo entomólogo. Qué le iba a hacer, -dice en una frase donde observa su propia posición- es una cosa que me ocurre siempre en la vida, y casi he llegado a aprovechar esta aptitud para no comprometerme en nada*” (M,48). Las multitudes-ménades encarnan marcadamente, en cambio, una de las formas del desideratum vanguardista: el espectador (o lector) como creador “participante”, la unión de arte y erotismo, el culto a lo irracional, la potencia creadora de la destrucción.

## Multitudes argentinas

*“yo jamás hubiera imaginado  
que en Buenos Aires hubiera  
una banda de mujeres tan fenomenal  
(aludo a la cantidad)”.*

*(“La banda”)*

En el último año del siglo pasado, José María Ramos Mejía publicó el primer texto argentino de sociología moderna post inmigración, *Las multitudes argentinas*<sup>6</sup> (1899): allí propuso una descripción de los nuevos grupos sociales, sus “gustos dudosos”, su tendencia a las exageraciones dramáticas, y de una sensibilidad fácilmente sugestionable. que el médico-sociólogo resumió como carencia de control racional. Este trabajo científico hubiera podido servir de marco interpretativo al asombrado asistente del teatro Corona, lugar “*que tiene caprichos de mujer histérica*” (M,44), ya que según Ramos Mejía la multitud - “punto más, punto menos, tiene las mismas deficiencias y particularidades mentales de la mujer”<sup>7</sup>:

*“... son impresionables y veleidosas como las mujeres apasionadas, puro inconsciente; fogosas, pero llenas de luz fugaz; amantes ante todo de la sensación violenta, del color vivo, de la musicalidad ruidosa, del hombre bello y de las grandes estaturas; porque la multitud es sensual, arrebatada y llena de lujuria para el placer de los sentidos. No raciocina, siente. Es poco inteligente, razona mal, pero imagina mucho y deforme; todo lo quiere grande, ampuloso (...) ampliando y magnificándolo todo en proporciones megalomaniacas. Enamorada de la leyenda de cuyo color vive, todo se convierte entre sus manos en cuento de hadas o en fantasías vesánicas; no porque tenga una sensibilidad artística o facultades estéticas exigentes, sino porque careciendo del contrapeso de las funciones superiores del espíritu, todo lo entrega a la sensación y a la tendencia de supersticiosa grandeza (...). La ‘ilusión’ que es la gran deformadora de las cosas, y la ‘alucinación, que es capaz de crear ‘mundos de la nada’, aun en el cerebro*

*más palurdo, son a menudo el recipiente en que terminan sus exaltaciones particulares. Lo que toma entre sus dedos es para achatarlo, estirarlo, deformarlo; por eso véis que de un clavo es capaz de hacer una espada, de una escoba una cruz”.*<sup>8</sup>

Ramos Mejía tomó sus ideas de Gustave Le Bon, que en *Psychologie de foules* (1895) había realizado un estudio minucioso de esas muchedumbres que “llegan rápidamente a lo extremo”, y cuya descripción interesó profundamente a Freud, quien dedicó un capítulo a la obra de Le Bon en *Psicología de las masas*<sup>9</sup> (1920).

También Ortega y Gasset, cuyos escritos y conferencias tuvieron extraordinaria aceptación en la Argentina desde 1916, se ocupó del tema en *La rebelión de las masas* (1927). Para Ortega la cultura era una combinación del clásico cultivo de lo espiritual junto a una ética del esfuerzo y del autocontrol, y la rebelión de las masas equivalía a “la invasión vertical de los bárbaros”<sup>10</sup>.

Sin afirmar cuál de estos textos pudo haber integrado la biblioteca de Cortázar, si es que esto ocurrió en algún caso, lo cierto es que la discusión sobre las multitudes constituye una tradición en la cultura argentina, alimentada por diversos préstamos y adaptaciones a las situaciones históricas, y toda la constelación de significados sobre el tema puede ser pensado por lo tanto como parte de las condiciones de producción de “Las ménades” y de otros relatos.

## Los derechos de la penumbra y el silencio

*“Como son tantos, todo lo inundan: los teatros de segundo y tercer orden, los paseos que son gratis, las iglesias (...), las calles las plazas, los asilos, los hospitales, los circos y los mercados”.*

*(Las multitudes argentinas)*

Una muchedumbre de mujeres provoca indignación y “náuseas” (B,85) al narrador de “La banda”, cuya contextualización social y política es mucho más inmediata que en “Las ménades”: la acción de “La banda” transcurre en 1947 y las apreciaciones del narrador sobre el mal gusto son fuertemente clasistas: “Señoras preponderantemente obesas se diseminaban en la platea, y al igual



que la que tenía al lado aparecían acompañadas de una prole más o menos numerosa. Le extrañó que gente así sacara plateas en el Ópera, varias de tales señoras tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas, hablaban con abundancia de ademanes de neto corte italiano, y sometían a sus niños a un régimen de pellizcos e invocaciones. (...) Llegaban parejas, grupos de tres o cuatro señoritas venidas con lo que Villa Crespo o Parque Lezama estiman elegante, y había grandes encuentros, presentaciones y entusiasmos en distintos sectores de la platea” (B, 86). Lucio, el asombrado espectador en este caso, se va del país porque en él no se preservan “los manoseados derechos de la penumbra y el silencio” (B,88). La sensación de avance social ilegítimo frente a las “legítimas náuseas” (B,85) de Lucio, la amenaza de apropiación de un territorio antes reservado a su clase, se evidencia en la imagen de pertenencia e identidad que hace coincidir la subjetividad del protagonista con el espacio del teatro: “...la banda me ocupaba como si yo fuera el escenario del Ópera” (B,88).

El mundo de “los monstruos” que identifica a Celina en “Las puertas del cielo” constituye otra imagen de apropiación cultural, cuyos significados se ligan al sentido común dentro de la tradición de rechazo: los monstruos todo lo devoran. En esta ocasión el narrador nombra explícitamente al autor de la teoría que sustenta su punto de vista: “(Para una ficha: estudiar, siguiendo a Ortega, los contactos del hombre del pueblo y la técnica. Ahí donde se creería un choque hay en cambio asimilación violenta y aprovechamiento; Mauro hablaba de refrigeración o de superheterodinos con la suficiencia porteña que cree que todo le es debido.)” (PC,127-128).

En “Las ménades” el avance es desde el comienzo lucha por la posesión “me quedé a distancia del palco, poco dispuesto a disputarles su derecho a individuos absolutamente enloquecidos de entusiasmo” (M,55). El relato comienza con la voz de un narrador que se siente propietario de un espacio que domina y reconoce -“Don Pérez me condujo a mi platea” (M,44)-, esto es progresivamente cuestionado por un público que reclama un lugar de mayor protagonismo y un reconocimiento por parte del director de orquesta: “A veces pienso que debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos” (M,45). El espacio entero del teatro es invadido y los instrumentos (de la cultura) expropiados: “una multitud delirante rodeaba a los

*violinistas, les quitaba los instrumentos (se los oía crujir y reventarse como enormes cucarachas marrones) y empezaba a tirarlos del escenario a la platea” (M,54). Finalmente, el músico es devorado.*

La calidad inferior del público es remarcada por el narrador mediante expresiones de animalidad: *“un enorme zumbido de colmena alborotada”, “una masa negra, como moscas en un tarro de dulce”, “daban la impresión de bandadas de cuervos”, “lamentables langostinos sudorosos”, “como una manada de búfalos a la carrera”, “gritando como una rata pisoteada”, “como un camello sediento”, “como gallinitas cacareantes”.* El escaso prestigio de los animales con los que se realizan los símiles subraya la brutalidad y el mal gusto de un público que expone su cursilería en un lenguaje que, en términos de Ramos Mejía, deforma todo lo que toca y crea “mundos de la nada”: los asistentes dicen *“que en vez de una orquesta son como susurros de voces de duendes” (M,47), “que Mendelssohn había estado bestial, que era una música como de terciopelo y de gasas, y que tenía un romanticismo divino. Uno podía quedarse toda la vida oyendo el nocturno, y el scherzo estaba tocado como por manos de hadas” (M,49).* El estilo indirecto libre implica la ironía y la superioridad de un narrador que marca su distinción y su distancia del resto del público por medio de un juicio de buen gusto, escandalizándose con el programa musical de *“insolente arbitrariedad estética” (M,44).* Sin embargo, el rechazo es expresado mediante una forma que no logra del todo la diferenciación que se desea mostrar, por el uso de un registro oral de clase media: *“un concierto donde después de Strauss, Debussy, y sobre el pucho Beethoven” (M,44).*

## Un duro cielo conquistado

*“Aureola peculiar llena de efluvios carnales que seduce irresistiblemente la imaginación y los sentidos siempre alborotados de las mujeres, fantásticas de suyo”.  
(Las multitudes argentinas)*

En “Las ménades” la apropiación culmina en antropofagia cultural en un crescendo minuciosamente construido mediante el lenguaje y la estructura del relato. La ambigüedad de sentido de *“esa cosa gelatinosa” (M,50)* que ataca al

maestro se condensa en las palabras del narrador, que aun dominado por el espanto, percibe en sí cierta dualidad contradictoria cuando siente que *“era entre conmovedor e irritante ver el entusiasmo del público por lo que acababa de escuchar”*(M,48). Señalamos hasta aquí que la antropofagia colectiva puede ligarse a toda la tradición de rechazo a lo percibido como algo cultural y socialmente invasor. Sin embargo, como se indicó brevemente al comienzo de este artículo, el entusiasmo que culmina en festín devorador puede ser leído también a partir de la postura vitalista propia de las vanguardias, explicitada y desarrollada en otros textos de Cortázar, como cuando escribe sobre Rimbaud:

*“Siempre he pensado que el descenso de Rimbaud a los infiernos (...) era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba. La desesperación, el insulto, la amargura, todo lo que lo subleva ante la contemplación de la existencia burguesa que se ve obligado a soportar, es prueba de que hay en él un hombre ansioso de vivir”*.<sup>11</sup>

Las ménades son, desde este punto de vista, masas humanas que llevan a cabo, y hasta las últimas consecuencias, los mandatos de un manifiesto vitalista-vanguardista: rebeldía contra la cultura, los cánones consagrados, y los convencionalismos (*épater le bourgeois*), encarnación de lo irracional (lo salvaje, lo primitivo, lo femenino, lo inconciente), y postulación de “otras vías” de conexión entre vida y arte<sup>12</sup>. En el ensayo “Para una poética” Cortázar compara la mentalidad mágica primitiva con la percepción artística del poeta:

*“Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la forma mágica del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad (...). Una mera revisión antropológica muestra en seguida que tal concepción coincide (analógicamente, claro) con la noción mágica del primitivo (...). Rozamos aquí la raíz misma de lo lírico, que es un ir hacia el ser, un avanzar en procura del ser. El poeta hereda de sus remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no sea en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, mago metafísico, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser”*.<sup>13</sup>

La “*confusión*” (M,56) que ve el narrador de “Las ménades” y de la que se mantiene siempre al margen representa al mismo tiempo una fusión – con connotación erótica y religiosa –, una unión del público con el músico y de los miembros de la multitud entre sí, cuya “*fraternidad en la admiración*”(M,47) genera el “*sentimiento colectivo que envolvía la sala*”(M,49). Como en el baile al que asiste Celina en “Las puertas del cielo”, donde “*los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación*” (PC,130).

Según Georges Bataille<sup>14</sup> las experiencias artísticas, eróticas y religiosas pueden representar diversas formas de pasaje de lo discontinuo a lo continuo y dan cuenta de la nostalgia de una continuidad perdida y del deseo de eliminar la individualidad perecedera. Al mismo tiempo, el elemento de destrucción-fusión que está presente en los fundamentos del erotismo justifica una semejanza entre el acto de amor y el acto de sacrificio. En este plano, la experiencia de la multitud representa, tanto en “Las puertas del cielo” como en “Las ménades”, la posibilidad de un pasaje transformador que lleva a la disolución de la individualidad, a la indistinción en la totalidad, al abandono de la categoría limitadora de sujeto. En “Las puertas del cielo” el narrador relata sus observaciones sobre Celina en el baile: “*yo la había visto transfigurarse al entrar*” (PC,132), “*la felicidad la transformaba de una manera atroz*” (PC,136), “*Me quedó inteligencia para medir la devastación de su felicidad, su cara arrobada y estúpida en el paraíso al fin logrado (...) Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales...*” (PC,136).

En “Las ménades” se acentúa la connotación erótica y sagrada de la experiencia de la multitud. La chica de las convulsiones lanza “*un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria*” (M,51) que coincide con “*el éxtasis de la tragedia*” de la Quinta de Beethoven. Luego, “*los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad*” (M,52).

La aparición de lo sagrado ligada a la multitud no carece de elementos paródicos, como en el apellido de la familia Epifanía (*epipháneia*: “manifestación”, “aparición” en el sentido divino) y cuyas hijas forman parte del exaltado público que manifiesta su entusiasmo. Esta última palabra aparece una considerable cantidad de veces en el texto (*enthousiasmós*: “inspirado por los dioses”) para señalar la actitud del público. Finalmente, el avance de la mujer de rojo, sus movimientos hipnóticos, su mirada fija, los miembros de la multitud que se le van sumando atrás suyo en el camino hacia el maestro, conforman la descripción de una ceremonia en la que la música constituye un templo de adoración y sacrificio ritual “*un Karnak de sonido por cuya nave avanzaban paso a paso la mujer roja y sus seguidores*” (M,52).

“Las ménades” expone la ambigüedad de sentidos condensados en la imagen de la multitud, y muestra en forma paradigmática algo que atraviesa la narrativa de Cortázar, “una escritura contradictoria de la nostalgia: todo aquello que se propone como futuro de la escritura, se convierte súbitamente en ‘pasado’ arcaico del sujeto”<sup>15</sup>.

Afirmado en la certeza de posesión de los espacios e instrumentos de la cultura dominante, el narrador rechaza ante todo la sensibilidad de una muchedumbre que no sabe distinguir las formas, los estilos y sobre todo que no distingue el arte de la vida. Un “gusto bárbaro” es el que confunde la significación estética con la emoción, y compromete los límites de la subjetividad individual participando de una “*cosa gelatinosa*” e indiferenciada. Pero al mismo tiempo y de manera conflictiva, en este relato el “gusto bárbaro” coincide con el “volverse salvaje”<sup>16</sup> y con otros tópicos de la vanguardia. Allí es donde, junto a Rimbaud (punto de partida estético de Cortázar), las ménades, los monstruos y las bandas pueden decir: “me gustaban los cuadros idiotas, las cornisas, los escenarios y las telas de los saltimbanquis, los rótulos populares; me gustaba la literatura pasada de moda, el latín de la iglesia, los libros eróticos sin ortografía, las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas, los libritos para niños, los viejos libretos de las óperas, los refranes insulsos y los ritmos ingenuos”<sup>17</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> Cortázar, Julio, "Las ménades". En: *Final del Juego*. Publicado en el siguiente volumen: Cortázar, Julio, *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1989. Todas las citas del relato (M) corresponden a esta edición.
- <sup>2</sup> González Bermejo (1978), *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa; p. 119.
- <sup>3</sup> Cortázar, Julio, "Las puertas del cielo". En: *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986. Todas las citas del relato (PC) corresponden a esta edición.
- <sup>4</sup> Cortázar, Julio, "La banda". En: *Final del Juego*. Publicado en el siguiente volumen: Cortázar, Julio, *Ceremonias*. Barcelona, Seix Barral, 1989. Todas las citas del relato (B) corresponden a esta edición.
- <sup>5</sup> Borges y Bioy Casares (1955), "La fiesta del monstruo". En: *Marcha* n° 783, Montevideo, 1955.
- <sup>6</sup> Ramos Mejía, José M. (1912) *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires, Ed. Lajouane.
- <sup>7</sup> Ramos Mejía, José M. Op. Cit., p. 91-92.
- <sup>8</sup> Ramos Mejía, José M. Op. Cit., p. 8.
- <sup>9</sup> Freud, Sigmund. *Psicología de las masas*. Buenos Aires, Alianza, 1989.
- <sup>10</sup> Ortega y Gasset (1937), *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe; p. 62.
- <sup>11</sup> Julio Denis (1941), "Rimbaud", *Huella*, N° 1, Buenos Aires, 1941, p.32.. Citado en: Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994), Barcelona, Editorial Anthropos; pp. 25-26.
- <sup>12</sup> De Micheli, Mario (1968), *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba.
- <sup>13</sup> Cortázar, Julio (1954), "Para una poética", *La torre*, II, 7, Puerto Rico, 1954. Citado en: Alazraki, Jaime. Op.cit., p. 193.
- <sup>14</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- <sup>15</sup> Rosa, Nicolás (1980), "Julio Cortázar", en: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL; p. 106.
- <sup>16</sup> De Micheli, Mario, "Volverse salvaje", en Op. Cit.; pp. 43 y ss.
- <sup>17</sup> Citado en: De Micheli, Mario, Op. Cit.; p.57.

# “Lo “no dicho” como principio constitutivo de lo fantástico en “Cartas de mamá” de Julio Cortázar”

GRACIELA PIATTI

Los cuentos de Julio Cortázar han sido leídos por la crítica en general, a partir de un mayor o menor acercamiento al género fantástico, donde la irrupción de un elemento extraño desestabiliza el orden cotidiano. Esta irrupción, que no tiene explicación racional ni sobrenatural, deja al lector en un estado de incertidumbre o perplejidad que se debe a la situación de ambigüedad que da lugar, potencialmente, a varias interpretaciones. Tal vez, a esta lectura haya contribuido un artículo del propio Cortázar en el cual expresa: “... *Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo...*”

“Cartas de mamá”, cuento incluido en Las armas secretas pertenece, ciertamente, al género fantástico: en un ambiente cotidiano en el cual desarrollan su vida Laura y Luis, la presencia de Nico al aludirse a él como si estuviera vivo, a pesar de que este personaje había muerto hacía más de dos años, desestabiliza y produce perplejidad en el lector.

La hipótesis que trataré de demostrar es que en “Cartas de mamá”, al menos en este cuento, lo “no dicho” es el principio constitutivo de lo fantástico; y que la materialización del fantasma de Nico cumple una función ambigua en el plano del discurso, puesta al servicio de la construcción de un relato en donde el lector se ve impulsado a desconfiar de esa presencia y a avanzar al otro lado de las palabras. Lo que se relata, lo que el discurso rescata, es una de las historias posibles.

Todorov<sup>2</sup> plantea la presencia de dos aspectos en toda obra literaria, uno referido a los hechos que se relatan, la denominada fábula por los formalistas rusos; y otro constituido por la forma en que el narrador presenta al primero, el

tema, o lo que los estructuralistas denominaron discurso.

Según mi hipótesis, en “Cartas de mamá”, convivirían en el interior del discurso por lo menos tres niveles, el de la historia, el del discurso, y una segunda historia que el lector rescata a partir de lo “no dicho”; a esta última historia accede guiado por los rasgos textuales que el narrador deja marcados en su discurso y que logran que el lector desplace el interés desde la superficie hacia algunos puntos que, planteados como enigmas, no se resuelven en el plano de lo dicho.

Cortázar declaraba: “...*La realidad que me rodeaba no tenía mucho interés para mí. Yo veía los huecos digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las sillas, si puedo usar esa imagen...*”<sup>3</sup> Mi lectura propone también privilegiar los huecos, desplegar el relato y ver qué se oculta en los intersticios, presentes en el nivel del discurso, a través de:

1. Las cartas, y
2. Los paréntesis

1) Las cartas. “ Cada carta de mamá (...) cambiaba de golpe la vida de Luis...”

Ya desde el título se destaca que lo importante son las cartas, que en este caso se erigen como representantes de uno de los mitos personales de Cortázar, como los puentes y los pasajes.

Las cartas enlazan París con Buenos Aires, lo real con lo fantástico. De este modo, en este cuento, el pasaje de uno a otro plano se realiza así a través de la escritura.

La primera carta a la que se hace referencia es justamente la que instala el fantasma de Nico en la cotidianeidad que los personajes viven en París, cotidianeidad que podría definirse como monotonía programada y conseguida con esfuerzo: “...*dentro del orden de las cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida...*”; pero se aclara que, aún las cartas anteriores, las que, desde el punto de vista de Luis, sólo informaban sobre situaciones triviales, por su sola presencia lo inquietaban, al punto de que “...*salir a la calle no era ya lo mismo que el día anterior, que todos los días anteriores...*”



La actitud de Laura ante las cartas era diametralmente opuesta a la de Luis, ella las releía: “ *a las mujeres les gusta releer las cartas, mirarlas de un lado y de otro, parecen extraer un segundo sentido cada vez que vuelven a sacarlas y a mirarlas...*”

El narrador realiza en este pasaje dos operaciones; por un lado señala la existencia de una alianza entre “las mujeres” que leen de otra manera y pueden extraer un sentido segundo, que no estaría ubicado más allá, sino en el revés del propio discurso, en el “otro lado”. Por otra parte nos da instrucciones de lectura, habituales en la literatura de Cortázar<sup>4</sup> particularmente para este cuento que relata hechos “triviales”; y sugiere que para escapar a la costumbre del “lector hembra”, sigamos el modelo practicado en el relato por una mujer.

Es evidente que la comunicación se establece entre la madre de Luis, y Laura, ya que ésta extrae el significado oculto de las cartas al fijar su atención en lo que no dicen. Esta alianza entre mujeres se mantiene a lo largo de todo el cuento y se funda en un presupuesto compartido que se disemina por el texto y que el discurso transmite sin explicitarlo.

Lo que comparten Laura y la madre de Luis, el presupuesto o sobrentendido, proviene del hecho de que no sólo participan en la comunicación por medio de las cartas, sino que se erigen en co-participantes que conocen, comprenden y evalúan de la misma manera la situación enunciada. Las cartas, en este caso, encierran en sí las características que Voloshinov señala en el enunciado cotidiano: “...*La situación extra-verbal se integra al enunciado como un elemento indispensable para su constitución semántica...*”<sup>5</sup>

Los presupuestos que enlazan a los interlocutores se dan, en este cuento, en un doble plano: por un lado entre las mujeres, y por otro en la relación narrador/lector. El narrador propone esta relación a través de guiños constantes inscriptos en su discurso, para que el lector se vea obligado a buscar un sentido más allá de lo expresado. De este modo, el relato instituye un universo virtual que se convierte en telón de fondo del diálogo, no a través de un contexto externo sino inmanente; el presupuesto es así el objeto de una complicidad<sup>6</sup>.

Luis es el personaje excluido en la estrecha relación que establecen, por medio de las cartas, los personajes femeninos, en la cual entra el fantasma de Nico como parte constitutiva del presupuesto que las une. Luis ve sólo los signos exteriores, la reacción que las cartas causan en Laura, e intuye que atentan

contra la nueva vida que trata de imponerse “... por el efecto que le haría la forma en que a Laura iba a importarle la carta de mamá (...) Y él habría sabido todo el tiempo que Laura se contenía para no gritar...”

Las tres últimas cartas que reciben son las que reinstalan la presencia de Nico en escena por medio de la mención de su nombre. Este dato que sería la irrupción del elemento fantástico que rompe el orden, según la consideración clásica de lo que es un relato fantástico, podría considerarse desde otra perspectiva, ya que la línea de lectura que elegí se refuerza con la forma de aludir al muerto: el nombre aparece apocopado, y el narrador se demora en señalar las características de su escritura: “...con la N larga y temblorosa, la o con una cola torcida...” La sílaba que se elide es las, que por ser un artículo femenino plural, aludiría a ellas, a las mujeres, a la madre de Luis y a Laura que se reencuentran y sellan su alianza en la estación de Saint-Lazare, (y otra vez la sílaba elidida), a la cual Nico llega para instalarse en París.

La irrupción de esta materialización del fantasma de Nico se presenta como desestabilizadora del orden construido trabajosamente por Luis. Sin embargo, es esta misma materialización la que restituye el orden en el final del cuento, ya que rompe la sensación de abismo en la que estaba inmerso el lector.

Desde esta perspectiva, el fantasma podría ser considerado como elemento de una paradoja, según la cual el efecto fantástico, una vez producido, permite volver al orden anterior que se revela así como “irreal”. Como si la aparición de Nico pusiera al descubierto, (para el lector), que la vida de Laura y Luis, tan “normal”, es una vida de fantasmas. Esta irrealidad de su vida presente se evidenciaba en el relato a través de lo no dicho que el lector percibía como inquietante. El fantasma logra destruir dicha inquietud y al brindar una presencia se mitiga la perplejidad en que se encontraba el lector a causa de lo que percibía pero que el relato no explicitaba: lo no dicho.

Y ahora estarán Luis y Laura enfrentados otra vez a Nico, o a su fantasma, como al principio, o como lo estuvieron siempre sin decirlo; porque el fantasma estuvo todo el tiempo presente en su interior y en la zona del “acuerdo tácito” que ellos también habían pactado. Laura manifestaba su presencia a través de las pesadillas que no relataba, y Luis trataba de alejarlo imponiéndose una vida en la que el ausente no tuviera cabida.

Al desplazarse Nico a la zona del discurso, al abandonar el lugar de lo no

dicho, el efecto fantástico se atenúa, se vislumbra un cambio en la relación de los personajes a través del diálogo, en el cual por primera vez emerge Nico, aunque por medio de la 3ra. persona gramatical, llamada por Benveniste la “no persona”:

“-A vos no te parece que está más flaco?- dijo.

Laura hizo un gesto. Un brillo paralelo le bajaba por las mejillas.

-Un poco-dijo-. Uno va cambiando...”

Las cartas cumplen en este cuento cuatro funciones. En primer término establecen el contacto entre un orden y otro, entre Buenos Aires y París. Por otra parte conforman la huella visible del pacto establecido entre ambas mujeres y también de ellas con Nico(las). En este sentido se torna significativo el dato aportado por el narrador al mencionar que una de las cartas en las que se nombra a Nico fue escrita en respuesta a una carta de Laura. Una tercera función que cumplen, a través de la modalidad específica de estas cartas, es la de señalar que lo importante no es lo que transmiten sino lo que queda entre líneas, aquella información que no se expresa, la que se ubica en el terreno de lo presupuesto y que sólo Laura es capaz de recuperar. La significación y la forma que adquieren los presupuestos están determinadas por el carácter de la interacción social de los participantes en el enunciado: , “...*Hasta podría pensarse que las cartas eran siempre la misma escueta y mediocre, sin nada interesante...*”

Finalmente, hacen evidente la existencia de otra historia que se desarrolla en el territorio de lo no dicho. Con respecto a esto, es de destacar que nos enteramos del contenido de las cartas, no por medio de su transcripción, sino a través de lo que el narrador rescata de ellas; esto implica que se privilegian ciertos pasajes y se ocultan otros, y así se agrega un nuevo pliegue, se oculta hasta lo dicho.

Si la carta, por ser un discurso, recupera de la realidad sólo una parte, al no ser transcripta en su totalidad, agrega un no dicho a lo no dicho original. Exasperando el procedimiento, el narrador no transcribe ningún pasaje de las cartas que Luis escribe a su madre. Lo que sí sabemos es que en las cartas anteriores a la que instala el escándalo con la irrupción de un nombre, Nico

actuaba por doble ausencia: física, por estar muerto, y discursiva, ya que no se lo mencionaba.

## 2) Los paréntesis. “...La irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis...”

Los paréntesis son rasgos textuales exclusivos del discurso escrito y característicos de la lengua informativa, donde en general se usan para aclarar un sentido ya expresado. Sin embargo, en “Cartas de mamá”, se incluyen en ellos señales de lo que se piensa, o encierran en su interior datos en apariencia aclaratorios pero que sirven para disparar nuevos sentidos. Conforman en su conjunto una estética de lo discontinuo, de recorte, de enmarcación; producen un hiato textual, proponen una espera y, considerados como unidades separables dotadas de cierta autonomía, las frases encerradas en ellos proponen un “pacto de lectura” distinto al que se da en el resto del relato; el lector es así interpelado en una nueva categoría y según nuevos horizontes de expectativas. Al medir una pausa en el enunciado, logran polarizar el foco de la percepción: se leerá de una manera el relato y de otra el revés de ese relato que emerge en las frases enmarcadas encerradas entre paréntesis. Estas frases constituyen un lugar textual privilegiado, dissociable y dissociante, y tejen una red semántica de fuerte organización interna, un armado en mosaico de un espacio semántico que es re-sentido por el lector. Las unidades demarcadas nítidamente dentro del enunciado por medio de los paréntesis, también son muy demarcantes; demarcan fronteras internas entre diferentes áreas del texto, señalan focalizaciones distintas y realizan un corte entre una narración englobante y una narración englobada. Esta función demarcadora, esta tendencia a hacerse un lugar en los intersticios contribuye más a la comprensión que a la extensión del referente, e impulsa al lector a ir por debajo de lo dicho, por detrás, a buscar un sentido tras las apariencias accesorias de la superficie. Por otra parte, el signo gráfico de los paréntesis ( ) reproduce la imagen de dos espejos enfrentados y nos remite así a la sensación de abismo que experimenta el lector ante un relato fantástico.

La primera frase del cuento alude a que el protagonista siente que vive en “libertad condicional” y, sugestivamente, la frase que cierra el primer párrafo vuelve a hacer mención a la libertad condicional relacionándola, asemejándola,

a la sensación que provoca en un discurso una palabra entre paréntesis:

*“...No quedaba más que una parva libertad condicional, la irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación...”*

Si, siguiendo la línea desde la cual focalizamos la lectura de las cartas, tomamos esta frase como instrucción de lectura, podemos notar que el texto encerrado entre paréntesis sería el que expresa aquello que se piensa y no se dice; los resquicios por donde se asoma la posibilidad de otra historia, o la misma pero recuperada en el discurso desde otra perspectiva; y es esta ambigüedad la que actúa como disparadora del efecto fantástico.

Las zonas que el narrador demarca dentro del discurso por medio del signo gráfico que consideramos, introducen un segundo nivel de narración donde hay una voz que se ubica en el nivel de las conciencias y dialoga con el narrador principal:

*“...No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara (¿No le importaba gran cosa lo que ella pudiera sentir, mientras lo disimulara?)*

*No, no le importaba gran cosa. (¿No le importaba?)...”*

Este segundo narrador parece adoptar el punto de vista de los pensamientos que ni siquiera para Luis son claros. De esta manera estaríamos en presencia de un narrador primero que intuye que hay algo más en el revés de su relato pero que se atiene a narrar lo que observa en una primera aproximación a los hechos de la historia, aunque posibilitando que en sucesivas frases encerradas entre paréntesis comience a emerger una parte de lo no dicho. También, en este segundo nivel de narración se da paso a otra voz, en este caso metanarrativa, que cuestiona la postura adoptada por el narrador principal: *“... porque el rostro de Laura ¿no estaría lleno de alivio? (No era una pregunta, pero cómo decirlo de otra manera?)...”*

Este doble plano narrativo crea ambigüedad e incertidumbre que son las sensaciones que producen en el lector el efecto fantástico. El doble plano se

corroborar con frases que se insertan a lo largo del relato; son frases aisladas que adquieren sentido sólo si se las considera como justificación de las que se encuentran entre paréntesis: “...*Pero la primera verdad, suponiendo que hubiera otra detrás, la verdad más inmediata, por decirlo así...*”, y dan cuenta de que puede existir otra verdad, que ésta que se relata es sólo la más visible.

En “Cartas de mamá”, se evidencia lo que Todorov señala como característico de los relatos fantásticos: una marcada insistencia en la importancia de la actividad del lector<sup>7</sup>. Y, además, el relato parece responder al lineamiento teórico que planteó Hemingway para la construcción de sus obras:

*“...Era un cuento... Lo omití basándome en mi recién estrenada teoría de que uno puede omitir cualquier parte de un relato a condición de saber muy bien lo que omite, y de que la parte omitida comunica más fuerza al relato y le da al lector la sensación de que hay más de lo que se ha dicho...”<sup>8</sup>*

## Notas

<sup>1</sup> “El cuento en la Revolución”, *El Escarabajo de Oro*, Año IV, N21, Diciembre de 1963; P. 13

<sup>2</sup> Todorov, Tzvetan, “Les catégories du récit littéraire”, en *Communications*, N 8, París, du Seuil, 1966

<sup>3</sup> Entrevista de Elena Paniatowska, “La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de ) 80 preguntas”, citado en Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Seix Barral, Argentina, 1998; P.25

<sup>4</sup> Muchos textos de Cortázar adoptan la forma de manual, en este sentido es posible leer “Instrucciones para dar cuerda al reloj”, en *Historias de cronopios y de famas*, o el

“Tablero de direcciones” de *Rayuela*.

<sup>5</sup> Voloshinov, V, *El discurso en la vida y el discurso en la poesía (Contribución a una poética sociológica)*. Tomado de: Todorov, Tzvetan (comp.) *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, París, Seuil, 1981.

<sup>6</sup> Es probable que M. Antín haya leído el cuento desde esta perspectiva, y esto lo haya llevado a titular su versión cinematográfica, La cifra impar.

<sup>7</sup> Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Bs. As. , Tiempo Contemporáneo, 1974.

<sup>8</sup> Hemingway, Ernest, *París era una fiesta*, Emecé Editores S.A., Bs. As. , 1979.

# *Apocalipsis de Solentiname y Las babas del diablo*

## La mirada y la escritura como modos de aproximación a lo otro.

SUSANA INÉS SOUILLA

Más allá de la evidente semejanza de las historias y motivos de *Las babas del diablo* y *Apocalipsis de Solentiname*<sup>1</sup> (protagonistas intelectuales que sacan fotos que, al ser reveladas y contempladas, cobran “vida” y una dimensión de realidad que perturban todo lo esperado), lo que nos proponemos en este trabajo es mostrar cómo en ambos cuentos surge la misma concepción de la relación del hombre con su entorno, su manera de percibirlo, interpretarlo, intervenir en él transformándolo y transformándose, lo cual se traduce a su vez en una concepción de lo fantástico y, en este caso particular, en una concepción de la escritura en relación con la fotografía.

Haremos también, en el análisis textual de estos cuentos, el intento de captar, en las trayectorias de los protagonistas, un proceso que implica una continuidad y una evolución: de un personaje traductor a otro escritor; del hombre más reflexivo y analítico al hombre más “niño”, más permeable y que se deja invadir por la sorpresa; de un cuento fantástico a un cuento fantástico con un contexto político: el compromiso con una realidad común, cotidiana, en donde el protagonista salva a un débil de sus victimarios, crece hasta ser un compromiso con la realidad política; pero en ambos casos el compromiso se impone desde lo no racional, desde la espontánea sensibilidad con el mundo circundante, como algo no meditado, no previsto o programado. En distintas medidas, en ambos cuentos, la preocupación estética no puede escapar a lo ético.

En primer lugar, analizaremos *Apocalipsis de Solentiname* y luego tomaremos *Las babas del diablo*, sin abandonar el primer cuento. Nos

centraremos en la cuestión de la imagen - básicamente la imagen fotográfica - y su relación con la mirada y el lenguaje

La espacialidad y la contemplación de lo espacial recorren el cuento : la observación del lugar de arribo (San José de Costa Rica) con ojos asombrados ; la escritura como algo desplegado en el espacio: "...mejor pasamos a otra línea. /La otra línea era (p.96.)<sup>2</sup>; la disposición de los cuadros contra la pared para ser observados y fotografiados ; el asombro ante la reproducción de una imagen sobre una superficie de papel; la inexplicable extrañeza ante el despliegue de imágenes proyectadas en la pared que instala una vez más en un cuento de Cortázar la fluctuación entre lo fantástico y lo real.

En *Apocalipsis* se juega con la frecuente inversión de lo fantástico y lo real pero de una manera diferente y a la vez más sutil : en una primera lectura superficial o literal, el plano que al principio se presenta como el real es el del viaje propiamente dicho y sus vicisitudes ( traslados, inminente conferencia, ducha en el hotel, encuentros, paseos, visitas) . Luego del regreso del narrador, la proyección de horrores, se presenta como la dimensión de lo fantástico. Sin embargo, en una lectura más profunda, la proyección escandalosa es la verdad y el viaje "físico", con todo su pintoresquismo, recibimientos , saludos, transportes, fotos turísticas, es un ritual, una convención - y por lo tanto, también, una creación mental humana -, la corteza superficial y a veces engañosa :

*Volví a San José, estuve en La Habana y anduve por ahí haciendo cosas, de vuelta a París con un cansancio lleno de nostalgia, Claudine calladita esperándome en Orly, otra vez la vida de reloj pulsera y merci monsieur, bonjour madame, los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine .(p. 100)*

A la demora y al orden en los detalles del viaje que se dan al principio del cuento, se sucede esta aceleración en la enumeración de diversos elementos sin orden. El protagonista, a su regreso, no ve los espacios habituales como antes : hay cierto extrañamiento, cierta visión del entorno como si fuese raro, ajeno. Otra vez asistimos a este particular tratamiento de lo fantástico por parte de Cortázar: lo fantástico no es algo opuesto a la realidad, sino, en todo caso, una dimensión de la realidad, una densidad de lo real, que en este cuento tiene



que ver con la percepción y con el acceso a un saber : tenemos también otra vez en un cuento de Cortázar al que queda de un lado (Claudine, que sólo percibe el costado pintoresco de las fotos, y que por lo tanto no accede a la verdad esencial) y el narrador que lo trasciende y que llega a una zona más verdadera, la más profunda y dolorosa<sup>3</sup>.

Otra cuestión que es posible tratar en este cuento es el juego de silencio - sorpresa. Se pueden rastrear, a través de todo el relato, dos isotopías: una, relativa al silencio, y otra, relativa a la sorpresa y la revelación . La frase que abre el cuento que se puede considerar como símbolo o clave del contenido del mismo: lo que está "calladito" -las fotos, por ejemplo- dice más de lo que parece a simple vista :

*"Los ticos son siempre así, más bien calladitos pero llenos de sorpresas .(p. 95)*

Otros ejemplos :

*Solamente que a las siete cuando ya era hora de caminar por San José y ver si era sencillo y parejito, como me habían dicho, una mano se me prendió del saco y detrás estaba Ernesto Cardenal (...). Siempre me sorprende, siempre me conmueve que alguien como Ernesto(... (p.96)*

*(...) de golpe la ventanilla se llenó de mercurio y de nada y también de Claudine que estaba silenciosa (...) (p.103)*

*No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora(...) (p.105 )*

El cuento se abre con un silencio y se cierra con un silencio. Pero son dos silencios distintos : el primero es el silencio del no saber, el silencio de Claudine, el silencio de lo que todavía no se manifiesta; luego de la sorpresa, de la revelación, del Apocalipsis (con toda su carga connotativa : descorrimiento del velo, revelación y también el horror, en este caso el horror de la realidad latinoamericana), sobreviene otro silencio: lo inefable, lo que no se puede transmitir. En correspondencia con la escritura, el cuento también es eso: la ruptura de un silencio, la ocupación de un silencio : el cuento está limitado por

un comienzo y por un final de lo no dicho : el primero, antes de que comience el cuento es la expectativa en base a saberes previos que tienen que ver con lo leído, con el canon, con lo convencional; el último, un silencio cargado de resonancias.

Obviamente esto se relaciona con las fotos y con lo que ellas pueden decir. En este caso, tenemos, en particular, la foto de viaje, la foto turística y su inocente misión de rescatar algo que se cree permanente e inalterable: la imagen fotográfica y la pretendida fidelidad a una supuesta realidad. La foto obraría, en este uso, como testimonio y como una suerte de apropiación. Del mismo modo , existe una tendencia a vincular la palabra (el relato) con lo subjetivo y lo visual icónico (la foto), con lo objetivo y estable: esta parece ofrecer una sensación de realidad más fuerte que el relato y sería una precaria forma de llevar a los otros, los que quedaron, la propia experiencia de viaje. Pero ocurre que esas fotos tienen una densidad de significado para el que las tomó y no para aquellos a quien son mostradas. Finalmente, no hay forma de detener el tiempo ni de transmitir la experiencia. Esto explica la diferente visión de Claudine y el protagonista con su deliberado silencio final.

Según Lorenzo Vilches “fotografía y realidad parecen ser una pareja indisociable no sólo en la historia de la reproducción icónica” (p.14 ), es decir, la fotografía sería concebida como un reflejo, como un registro de la realidad, pero la relación entre la imagen y la realidad es mucho más compleja y la imagen fotográfica no escapa a esta complejidad:

*La fotografía es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador. Son ellos los que plantean la pregunta sobre la imagen: ¿Una imagen es una manifestación de algo? ¿La imagen es reflejo del mundo o produce presencia del mundo? (p. 14)*

Por su parte, Jesús M. de Miguel distingue tres clases de fotografía: : fotos-ventana, fotos-espejo, y fotos-regla. La primera (foto-venana) pretende reproducir exactamente el mundo visible o, al menos una parte del mundo visible, la parte de la realidad que puede ser enfocada por el fotógrafo; la foto sería

entonces un instrumento de documentación . La segunda (foto-espejo) refleja no ya la realidad en sí, sino los sentimientos del fotógrafo que desarrolla una estrategia de expresión en la cual la realidad es sólo una excusa para transmitir mensaje. Por último está la foto-regla, que intenta producir significado y reglar lo que es deseable o no, bueno o malo, tal como sucede en la publicidad. Teniendo en cuenta este planteo, el protagonista de *Apocalipsis*, toma las fotos con la intención de rescatar una realidad (foto-ventana), para “llevarse” una parte de esa realidad que ha visitado. Pero él no sólo es quien toma esas fotos sino que es uno de sus espectadores y, como tal, no accede a ese registro inicial sino que construye una versión de la realidad más profunda a partir del contexto en que esas tomas han sido realizadas. Las imágenes, entonces, ya no son un mero registro de la realidad sino disparadores de memoria, de vivencias, de analogías, de asociaciones.

En los dos primeros párrafos de *Las babas del diablo*, el narrador plantea la dificultad de trasvasar una experiencia al lenguaje. La lengua, fuertemente categorizada (personas gramaticales, número, género, tiempos verbales, etc.), resulta un instrumento limitado para representar una realidad caótica, múltiple, infinita. En el primer párrafo, se plantea, por ejemplo, la focalización a elegir, y a lo largo del cuento va variando, va fluctuando el narrador, que pasa alternativamente de la primera a la tercera persona, de la identificación con la mirada del personaje (narrador testigo o protagonista) a la mirada de un narrador ajeno a los hechos, distante de los mismos (narrador omnisciente, fuera del mundo narrado)<sup>4</sup>.

De entrada, el cuento plantea lo ambiguo, lo indefinible:

*Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto ; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo). (p.201)*

No podemos precisar a quién se refiere el “nosotros” y “el resto” (¿los otros escritores “más comprometidos” ? ¿ los otros personajes de la historia ?). Deliberadamente Cortázar usa palabras pronominales o de sentido muy amplio e indefinido. Elude la precisión, la definición, para ir acercándose a la materia escurridiza de su relato.

Así como el fotógrafo, el narrador está tratando de elegir el enfoque, el punto de vista narrativo. Las cosas nunca pueden ser en sí para el hombre, sino que son las cosas más una mirada, mejor dicho, desde una determinada mirada, desde un determinado ángulo.

Pero contar, transmitir, comunicar es una imperiosa necesidad , “*un cosquilleo en el estómago*” (recordemos “*Diario para un cuento*” ; el cosquilleo en la garganta de *Carta a una señorita en Paris*) y hay que aceptar el contar con esas limitaciones. El pensamiento es estructura, necesita del orden para “apropiarse” de algún modo, del acontecer:

*Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. (p.202)*

El narrador sitúa los hechos ( lugar, tiempo, momento de la enunciación) y también sitúa (y repite) su posición como contador:

*Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o es eso que ha ocurrido o lo que estoy viendo ( nubes y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que solamente es mi verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere .(p.202)*

En el cuento se puede establecer una relación entre lo que es escribir y sacar fotografías. Una de las relaciones es la elección, la necesidad ineludible de escoger un punto de vista, un lugar desde donde mirar. La expresión “punto de vista” que se usa en literatura o en teoría literaria, nos está señalando esa asimilación. Si bien escribir es escribir sobre un acontecer - plasmar sucesos ocurridos en una dimensión temporal - y fotografiar es tratar de detener el tiempo

en un momento - captar lo simultáneo de una imagen - lo visual y lo temporal, lo simultáneo y lo efímero, están presentes en ambos procedimientos : cuando escribe, el escritor va formando imágenes en su mente, y a su vez el fotógrafo trata de captar, más que la imagen en sí - un conjunto de colores y formas - lo esencial de un acontecer condensado en un punto.

Esto mismo se puede trasladar a lo que ocurre al receptor : cuando leemos formamos imágenes en nuestra mente y, cuando miramos una foto, “completamos” mentalmente el acontecer que dio lugar a ese punto visual recatado por la cámara. El que mira la foto, ya revelada y ampliada o proyectada en la pared ( lo vemos en *Apocalipsis* y en *Las babas* ), no ve imágenes estáticas sino que interpreta, ve un suceso. La foto es un fragmento de realidad a partir del cual se puede construir la historia que contiene ese fragmento. La foto es metonímica (y el relato también lo es , de algún modo : nunca se puede contar toda la historia, desde el momento en que sólo es posible hacerlo desde un ángulo determinado, es decir, haciendo un recorte). De acuerdo con Vilches:

*Una fotografía es un fragmento de fragmento. Una fotografía nunca puede representar totalmente el modelo ideal de lo que ha sido fotografiado. Un perfil en primer plano, por ejemplo, representa solamente un lado del rostro, pero es nuestra competencia perceptiva la que completa la parte significativa que falta. (p.66)*

Sacar una foto y escribir un cuento requieren una especial atención, una sensibilidad de observación : puesto que no se puede contar todo, hay que decir, rescatar lo esencial (que no está solamente en lo mirado sino en el que mira). Tanto en la escritura como en la fotografía hay una obligación de mirada, de captación atenta y de elección de encuadre:

*(...), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. (p.204)*

Lo anteriormente citado muestra la diferencia entre *ver* y *mirar* . Sacar una foto, enfocar con una lente es mirar por antonomasia, es tratar de captar,

*perseguir* el punto exacto, el momento justo en que puede germinar una revelación<sup>5</sup>.

No sería excesivo decir, entonces, que la foto también es narrativa<sup>6</sup>. En *Apocalipsis*, el protagonista ve, en la proyección, cosas que están pasando, ve movimiento, ve historias. Un elemento lingüístico que contribuye a esta sensación de acción de la imagen o imagen en movimiento es el uso del gerundio, con su doble valor, en este caso, de adjetivo y verbo:

*(...) la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala(...)  
 (...) alguien mirando de frente(...) : llevándose una mano al mentón(...)  
 (...) la sombra de espaldas metiéndole un cable en las piernas, los dos tipos de frente hablando entre ellos (...)* (pp. 103-105)

En este punto del análisis, es inevitable citar al propio Cortázar, cuando distingue el cuento y la novela en “*Algunos Aspectos del cuento*”:

*(...) la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida que una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras que 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. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional ; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier - Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja : la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el ‘clímax’ de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven*

*precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenibles en la foto o en el cuento<sup>7</sup>.*

Volviendo a la diferencia entre “ver” y “mirar”, esta puede considerarse no sólo en el acto de tomar una foto sino en el acto de ser el receptor, el espectador de la misma. Según Jesús M. de Miguel, en el vistazo o mirada rápida, el espectador realiza un reconocimiento de la foto y se “apropia” del mensaje directo que esta puede contener, lo cual produce una especie de tranquilidad, la tranquilidad y el placer que genera el tener poder sobre algo. Pero la mirada lenta, atenta, incluso la experiencia de mirar una foto durante minutos lleva a descubrir otros significados, más o menos ocultos. Citamos a de Miguel:

*Pueden ser significados generados voluntariamente por el fotógrafo/a o incluso inadvertidos por ese fotógrafo/a. Se establecen relaciones con otros contextos, entornos, culturas, normas sociales, etc. Algunas fotos chocan o inquietan sin que se sepa por qué. (...) En una mirada lenta se va perdiendo el poder sobre la mirada y sobre la foto. Llega un momento en que los ojos se sienten confusos, no saben a dónde mirar. Se pierde progresivamente el poder sobre la foto –inicialmente apropiada- para terminar siendo poseído/a por la propia foto. (...) Una foto vista lentamente termina produciendo ansiedad, intranquilidad, inquietud, incluso desconcierto. La foto recupera el poder sobre el observador/a (p.31)*

En *Las babas del diablo*, el que sacó la foto completa la historia a partir de su ampliación, y ya no se trata del “*recuerdo petrificado, como toda foto*” (p.211), por el contrario, esa imagen empieza a tener más poder que su propio autor, se sale de sus bordes y pertenece a otro tiempo, dejando al observador “*desde este lado, prisionero de otro tiempo*” (p.213), atrapado, sin posibilidad, por el momento, de modificar el curso de los hechos. Esta necesidad de intervención, esta necesidad de volver el tiempo atrás es casi idéntica a la situación que se

plantea en *Apocalipsis* : "(...) y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte" (p.103). En este último cuento, el observador de fotos no es dueño de sí mientras asiste a la proyección ; no sabe, por momentos, si apretó o no el botón, no sabe exactamente qué hizo en el baño, si lloró o vomitó. Presumimos que gritó porque se sorprende de que Claudine no grite mientras mira las fotos y porque, al final, la pantalla se llenó de mercurio y silencio. En *Las babas*, el observador es más consciente de lo que hace mientras mira, tiene ciertos propósitos y los cumple : grita, atrae la atención de la mujer y del hombre hacia sí, hace girar la cámara de nuevo y provoca una distracción que consigue salvar nuevamente al chico. Luego de que termina todo, el observador - fotógrafo rompe en llanto y se despierta en otro plano, el de las nubes y las palomas.

En uno y otro cuento, tenemos un sujeto observador que atrapa imágenes o intenta atraparlas con un propósito de posesión, de rescate, lo cual plantearía una relación de superioridad del sujeto frente al objeto. En el caso de *Apocalipsis*, el que saca las fotos lo hace con cierta actitud turística : apropiarse de los cuadros, de su pintoresquismo, llevárselos y proyectarlos en su casa, actitud de la cual se ríe Ernesto Cardenal. El mundo inocente y estático, sin perspectivas de esos cuadros no es más que la inocencia con que el personaje los mira y cree poder llegar a poseerlos. Podría ser la actitud del hombre consumista, turista, en un planteo que postula un sujeto consumidor y un objeto a consumir, un sujeto turista que visita y un lugar visitado o recorrido en su superficie y supuestamente siempre igual a sí mismo. En este planteo , nada ni nadie se transformaría. El sujeto volvería a su lugar de origen , seguiría siendo el mismo pero con un "plus" dado por el "yo estuve allí, yo tuve y tengo un poder sobre esas cosas puesto que de alguna manera las pude traer". Sin embargo, al regreso, podríamos decir que la situación es otra: tanto el sujeto observador como los objetos observados han sido transformados, aunque, en realidad, es el observador el que sufre la verdadera transformación. En *Apocalipsis* y en *Las babas* el objeto observado se impone con su carga de violencia, aparecen elementos no previstos por el sujeto observador y que este logra interpretar cuando ya no se puede retroceder. En *Las babas*, hay todavía un poco más de poder en el protagonista, pero, de todas maneras, finalmente ambos observadores quedan sumidos en soledad, incomunicados, solos con sus verdades. En ambos casos, se impone



una vivencia sorpresiva que deja del otro lado o en otro plano lo razonado, lo cuidadosamente calculado, las primeras intenciones de poseer permaneciendo a la distancia.<sup>8</sup>

Lo problemático del mirar (así como lo problemático del escribir) está sin duda más acentuado en *Las babas del diablo*, como corresponde a un fotógrafo aficionado, no ocasional, y a un traductor, obligado a detenerse a buscar la exactitud en las difíciles y matizadas correspondencias entre las lenguas. Cuando Michel vislumbra lo que puede estar ocurriéndole al muchachito, se detiene a reflexionar sobre la naturaleza del acto de mirar, gesto semejante al que tuvo antes de comenzar a contar la historia:

*Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible ; basta elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena - y ,claro, todo esto es más bien difícil. (p. 205)*

A partir de la visión del chico y la mujer, Michel arma una historia, reconstruye los sucesos previos y también un posible futuro, en base a su saber derivado de la experiencia o lecturas. Su actitud es la de estar “afuera de”, del otro lado ; es la posición del espectador:

*Todo esto podía ocurrir pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose. (p.207)*

A punto de sacar la foto, Michel intuye toda una historia entre la mujer y el chico, con zonas ambiguas ( seducción no para tener un amante sino para otro fin difícil de comprender): “*Michel es culpable de literatura*” .(p.207)

El momento de sacar la foto es mágico: transforma las relaciones entre los personajes : el fotógrafo comprueba que lo que parecía una relación de a dos

era en realidad un triángulo que se desarmó ante el “clic”, con la huida del chico. Entonces se formó otro triángulo que incluyó al observador externo: la realidad fue transformada por el hecho de ser observada. Nuevamente, por la retirada del fotógrafo, vuelve a formarse una figura dual, pero esta vez entre el hombre del auto y la mujer que pasa a tener una actitud semejante a la que hasta ahora había tenido el chico:

*Me pareció que la mujer, de espaldas al parapeto, pasaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida ( p.210)<sup>9</sup>*

Esta sutileza o sensibilidad de observación del fotógrafo aficionado se da también, con matices distintos, en el protagonista de *Apocalipsis*: en este caso tenemos más bien un observador que se asombra ante lo más cotidiano, con rasgos infantiles, más libre del sesgo tan reflexivo del traductor - fotógrafo. Es la mirada del que juega seriamente a que todo puede suceder y, de un momento a otro, lo mágico puede darse (que, por ejemplo, la foto de familia se llene con “Napoleón a caballo”); la mirada de quien es capaz, por momentos, de olvidar lo aprendido y los esquemas racionales. Es una actitud más *porosa*, más propia del que se deja sorprender que la de aquel que pone en juego todo su saber previo ante determinada experiencia que se presenta.

En conclusión, podríamos hablar de una continuidad entre los dos cuentos, consciente en el autor:

- a) La mención de *Blow-up*, que da como un guiño o una clave. Necesariamente el lector recuerda *Las babas*, al comenzar a leer *Apocalipsis*.
- b) Los elementos autobiográficos en ambos cuentos, innegablemente acentuados en *Apocalipsis*.
- c) El acto de sacar fotos con cierta actitud turística, externa, de observador separado de lo observado, y el cambio de esta actitud después, a partir de una experiencia reveladora en que la ampliación de la foto, en el primer caso, y la proyección de fotos, en el segundo, muestran otra cara de la realidad.
- d) En ambos, la dimensión fantástica se muestra como un acceso a una

forma más verdadera y auténtica de mirar el mundo : la inclusión inevitable de uno mismo en lo observado, la transformación del observador y por lo tanto de su visión de las cosas. Cortázar está postulando un universo en donde el hombre es parte del mismo, no un mero manipulador (propietario, consumidor, turista)<sup>10</sup>. En uno y otro cuento el efecto fantástico se da por la irrupción de la *realidad* en la foto y esa *realidad*, en definitiva, no es otra cosa que un nivel de comprensión más profundo por parte del que la observa después de *revelarla* y contemplarla *al regreso*, pasado un tiempo decantador de la experiencia.

e) La relación entre escribir y sacar fotos : en ambos cuentos los protagonistas que sacan y miran (*leen*) sus fotos, son escritores ( uno de ellos, traductor) y, en distinta medida, aparece el hecho de escribir como algo problemático ( elegir el punto de vista, no encontrar los términos exactos para la traducción, en *Las babas* ; el diálogo del narrador de *Apocalipsis* consigo mismo: “(..) *pero decilo nomás viejo(...)*” ; “(..) *mejor pasamos a la otra línea*”.)

f) La concepción de la imagen fotográfica como algo que dice más que la mera disposición y relación de formas y colores. La foto es algo dinámico, y en tanto que es imagen, es algo que incluye la mirada. Según Jesús M. de Miguel, en la foto está, aunque no se la vea, la persona que sacó la foto<sup>11</sup>. De un acto de mirar, tanto quien mira como lo mirado sufren transformaciones. Cada acto de mirar - y también cada acto de leer - es único<sup>12</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> Cortázar, Julio, *Ceremonias*. Planeta, Buenos Aires, 1989.  
Cortázar, Julio, *Alguien que anda por ahí*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996.
- <sup>2</sup> A su vez, la cuestión del viaje se puede trasladar a la trayectoria literaria de Cortázar: de cierta literatura hermética, a los ojos de los críticos, a una más llana o accesible. También cabe destacar la mención de Blow - up, filme realizado a partir de *Las babas del diablo*.
- <sup>3</sup> "Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir". González Bermejo, Ernesto, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Contrapunto, Buenos Aires, 1986 (p. 49).  
"Para el caso de Cortázar, que es el caso que nos interesa, la concepción de una literatura fantástica responde a una necesidad de mayor y más auténtica realidad, por oposición al 'falso realismo' que es el de las concepciones esclerosadas del mundo. De ahí un rasgo dominante en sus cuentos : recorrer con mirada nueva la más trillada realidad de lo cotidiano para hacer resaltar todo lo que en ella se esconde de extraordinario y, más que nada, de inquietante." Rama, Ángel , "Plenitud de Cortázar", *Marcha*, Año XXVII, N° 1303, mayo 1966.  
"Lo fantástico interviene como afán de apertura hacia las zonas inexploradas, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo mítico y mimético, que posibilite nuestra máxima porosidad fenoménica, nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido." Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar : al calor de tu sombra*, Legasa, Buenos Aires, 1985 (p. 82).
- <sup>4</sup> "Esta vacilación estilística que abre el cuento *Las babas del diablo*, plantea la dificultad del narrador para encontrar la perspectiva correcta, su lugar dentro del relato. En esencia, se trata de un problema de lenguaje. Cómo superar las limitaciones del habla cotidiana a fin de ofrecer simultáneamente los diversos enfoques de una situación, cómo liberar al idioma de las restricciones lógicas y dejarlo que diga plenamente la verdad del hombre." García Canclini, Néstor, *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968 (p.81).
- <sup>5</sup> "La foto de arte desmultiplica la obra única, pero la buena instantánea del fotorreportero es en sí misma única. Si ella ha desencantado a la imagen manual, el aparato fotográfico ha reencantado lo acontecido con el 'documento sensacional'. Lo maravilloso maquinista es el scoop. No lo no visto, sino lo 'jamás visto'. El instante que no conocerá una segunda vez. La cara inaccesible de la diva. El gesto imborrable, irrecusable del deportista del político o del *quidam*. El estremecimiento se desliza, más allá de los museos, de lo intemporal a la actualidad." Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona Paidós, 1998. ( p.223)
- <sup>6</sup> Según M. Jesús Buxó y Rey "las palabras y las imágenes siguen métodos distintos para construir significado y narrar versiones de la realidad. Textualidad y visualidad son dos formas de informar y narrar la experiencia humana. La primera dispone de estructuras lingüísticas y metalingüísticas para refinar y hacer más efectivas las estrategias de representación y los argumentos. Pero esta eficacia no puede ser considerada en detrimento de la complejidad de la segunda, esto es, de las posibilidades propias de representación visual." Buxó, M. de Jesús y de Miguel, Jesús M. (Eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*. Barcelona, Proyecto a Ediciones, 1999.( p.10)
- <sup>7</sup> Cortázar, Julio, *Algunos aspectos del cuento*. (En : *La casilla de los Morelli*, Edición, prólogo y notas de Julio Ortega. Barcelona, Tusquets, 1973.)
- <sup>8</sup> "A medida que crece nuestro dominio de las

cosas, disminuye nuestra aptitud para dominar, aunque sea con la inteligencia, ese dominio." Debray, Régis. Op.cit.(p. 224)

<sup>9</sup> "La ramera que intenta seducir al muchacho para el hombre 'vampiro' en *Las babas del diablo* proporciona otra metáfora para las relaciones parasitarias pseudohumanas. Una vez más es el ojo de la cámara falsa el que representa la verdadera visión y el verdadero sentimiento humanos. No es el eje de mujer (hombre - muchacho, sino el eje Fotógrafo/ Objetivo (o Escritor/ Obra literaria) lo que resuelve la relación verdadera del sujeto con la otredad." Aronne Amestoy, Lida, "La búsqueda del 'yo' al 'nosotros'. Génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar " (En : *Julio Cortázar : La isla final*. Edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco. Ultramar Ediciones, Barcelona, 1981, pp. 373 - 389 )

<sup>10</sup> "El conocimiento es simplemente una dimensión del hombre y cuando afirmamos una cosa de él, sea lo que sea, implícitamente estamos afirmando lo mismo del hombre. Si el conocimiento o el significado es autogenerador es porque el hombre nunca se contenta ni se siente satisfecho con lo establecido. Al contrario, el hombre avanza perpetuamente hacia aquello que él no es ( lo otro), hacia un mundo que todavía no existe pero que puede existir en los intervalos, en los huecos, en los intersticios de la realidad porosa. Este concepto de realidad o conocimiento

autogenerador no es exclusivo ni original de Cortázar. Se encuentra en la raíz de la ciencia contemporánea, sobre todo desde que la teoría de la relatividad nos enseñó a pensar en los objetos como estando esencialmente en movimiento y no por naturaleza inmóviles." (p. 359). Castro - Klarén, Sara, "Fabulación ontológica : hacia una teoría de la literatura de Cortázar " (En : *Julio Cortázar : La isla final*, pp . 349 - 372 )

<sup>11</sup> "En fotografía (y en vídeo) conviene diferenciar entre el fotógrafo/a, la cámara y el espectador/a. Los tres (fotógrafo, cámara, espectador), miran, enfocan incluso, pero tienen ideas diferentes de lo que buscan, y sacan conclusiones distintas." M. Jesús Buxó y de Miguel, Jesús M. op.cit. (p.27)

<sup>12</sup> María Eugenia Dubois sintetiza tres concepciones de la lectura : la idea de la lectura como conjunto de habilidades, según la cual , "el lector es ajeno al texto y su papel se reduce a extraer el sentido de aquel" ; la lectura como proceso interactivo, que sostiene que "la experiencia previa del lector juega un papel fundamental en la construcción del sentido del texto" ; y la lectura como proceso transaccional, en el cual "la comprensión surge de la compenetración de lector y texto y es así algo único a ese evento". Dubois, María Eugenia, *El proceso de lectura : de la teoría a la práctica*, Buenos Aires, Aique, 1995 (pp.9 - 19) .

## Bibliografía

Alazraki, Jaime *et al* (1983) , *Julio Cortázar : La isla final*, Barcelona, Ultramar.  
Buxó, M. Jesús y de Miguel, Jesús M. (Eds.) ( 1999), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, televisión*, Barcelona, Proyecto A Ediciones.  
Cortázar, Julio ( 1973) , *La casilla de los*

*Morelli*, Barcelona, Tusquets.

Debray, Régis (1998) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* ,Barcelona Paidós.

Dubois, María Eugenia (1995), *El proceso de lectura : de la teoría a la práctica*, Buenos Aires, Aique.

García Canclini, Néstor (1968), *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires, Nova.  
González Bermejo, Ernesto (1986), *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Buenos Aires, Contrapunto.  
Rama, Ángel (1966), "Plenitud de

Cortázar", *Marcha*, Año XXVII, N° 1303, mayo 1966.

Vilches, Lorenzo (1997), *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós.

Yurkievich, Saúl (1987), *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Legasa.

# Relaciones conflictivas: fantástico y compromiso político en “Segunda vez” y “La escuela de noche” de Julio Cortázar

**CRISTINA A. FEATHERSTON HAUGH DE ARREGUI.**

Las relaciones entre literatura y política y las transformaciones que éstas manifiestan en la producción cortazariana han interesado no sólo a la crítica sino al mismo autor. Testimonio de ese interés lo constituye la reiteración de preguntas sobre el tema que los entrevistadores formulan a Cortázar. Estas relaciones se han constituido a menudo como puntos de tensión. Conocida es la sostenida defensa de Cortázar de su libertad creativa, su no aceptación de condicionamientos<sup>1</sup>. Sin embargo, en los últimos escritos sobre el tema publicados en vida del autor (trátase de entrevistas o de discursos escritos por el mismo Cortázar) se observa un cambio de actitud. Así, en la entrevista que le realizara Rosa Montero el 14 de marzo de 1982, ante la pregunta sobre la dualidad entre el político y el escritor, la entrevistadora cree observar una dificultad entre lo literario y la finalidad política en los textos de Cortázar; éste responde:

Sí, yo sé que la dificultad está en eso, en esa tentativa de lo que yo llamo convergencia entre el discurso político y el discurso literario, dándole a la palabra “discurso” el valor de escritura. Desde luego es difícil porque el discurso político es el lenguaje, destinado a la comunicación, es la prosa en su acepción más prosaica mientras que la literatura es la utilización estética del lenguaje. Acercar esas vertientes y tratar de armonizarlas es un problema que no sólo me preocupa a mí sino que está preocupando a muchísimos escritores, sobre todo, a los latinoamericanos (Rayuela, edición de Archivos, p. 794)

Posición muy semejante manifiesta en una respuesta a Jason Weiss en una entrevista publicada en Paris Review, en 1983. . Al formularse la pregunta sobre el mismo tema pero acentuando la problemática de las relaciones entre fantástico y cotidianeidad en los cuentos de Deshoras (1982) , Cortázar afirma lo siguiente:<sup>2</sup>

Sí, en estos últimos cuentos he tenido la sensación de que hay menos distancia entre lo que llamamos fantástico y lo que llamamos real. En mis cuentos anteriores, la distancia era más general, porque lo fantástico era verdaderamente fantástico y, a veces, rozaba lo sobrenatural. Ahora mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico( Jason Weiss, 1995. p.99)

Aún más. En esa misma entrevista consultado sobre el impacto que su apoyo a las luchas de liberación en Latinoamérica han tenido en el acercamiento en sus textos entre lo fantástico y lo real , el autor acepta que lo real ha absorbido su atención y realiza una valoración de su obra en los siguientes términos:

... me siento menos libre que antes. Es decir, hace treinta años escribía cosas que me venían a la cabeza y sólo las juzgaba con cierto criterio estético. Ahora creo que sigo juzgándolas con cierto criterio estético, en primer lugar porque soy un escritor, pero ahora soy un escritor atormentado, muy preocupado por la situación de Latinoamérica y, en consecuencia, esa preocupación se filtra en mi escritura de manera consciente o inconsciente. Pero a pesar de esos relatos que hacen referencias muy precisas a cuestiones ideológicas, mis cuentos en esencia no han cambiado. Siguen siendo relatos fantásticos.(Weiss, 1995, p.99)

Interesa destacar en esta extensa cita algunos de los conceptos enunciados por Cortázar: por un lado, sentimiento de pérdida de libertad; por otro su consideración de sí mismo como escritor atormentado.<sup>3</sup> La idea de “ escritor atormentado” indica una tensión, un conflicto. <sup>4</sup> En tercer lugar, destaquemos



que su cita es de 1983, por tanto, es válido conjeturar que se refiere a los cuentos escritos por esa época y confiesa que *“ha usado lo fantástico para tratar ese tema de una manera que, en mi opinión está muy próxima a la realidad”*. En cuarto lugar, Cortázar afirma que *“sus cuentos en esencia no han cambiado”*. Precisamente nos interesa enfocar de qué manera la tensión entre realidad y fantástico aparecen en dos textos de esta época: *“Segunda vez”* de Alguien anda por ahí (1977) y *“La escuela de noche”* de Deshoras (1982). ¿Se resuelve o no la tensión que el autor manifiesta entre política y estética? El problema lo enfrenta, por un lado, con una cuestión estética: hacer efectivo el compromiso sin caer en el panfleto, en el discurso político, en el documental y, por otro, con una cuestión ética que- según las declaraciones que acabamos de citar- preocupaba a Cortázar: la eficacia del arte, de la palabra para combatir atropellos e injusticias. Se trata de ver de qué manera en estos cuentos el autor logra o no fundir la nueva visión que tiene de la realidad latinoamericana sin dejar por ello de escribir literatura fantástica.<sup>5</sup>

Recordemos en este momento que, para Zvetan Todorov, la ambigüedad a nivel del enunciado y la duda a nivel de la naturaleza del hecho narrado son conceptos sobre los que se cimienta el fenómeno fantástico. En su ya canónico trabajo Introducción a la literatura fantástica, Todorov sintetiza del siguiente modo las condiciones que, a su juicio, debe tener un cuento fantástico:

Nuestra definición del fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones: en primer lugar, que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación sobrenatural de los hechos. Luego esta vacilación puede ser también sentida por un personaje(...). Finalmente es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. (Todorov, 1970, p.44)

Consideremos, en primer lugar, el cuento *“Segunda vez”*. El texto se presenta con una falsa inocencia realista. El primer aspecto destacable es el

juego de los narradores. Si bien el suceso medular de la narración está narrado desde la focalización de María Elena, este relato está enmarcado por un narrador en primera persona que abre y cierra el cuento. Este marco narrativo permite establecer una dicotomía inicial:

Nosotros	/	ellos
(funcionarios)		
esperábamos		
sin apuro		
las preocupaciones del nosotros		
son: el café, las carreras, cigarrillo.		

El narrador adelanta, desde el comienzo, el indicio de que la acción se cumple en dos pasos: a) averiguación, b) procedimiento. En el nivel léxico es interesante notar la combinación que el narrador utiliza entre un lenguaje coloquial: “meter la pata”, “era de ley”, “minga”, “pasar sin escombros” y lexemas provenientes de la jerga administrativa: “trámite que le concierne”, “procedan”, “convocatoria”, etc.

En la dicotomía establecida entre nosotros /ellos se incorpora una nueva instancia: pasividad para nosotros (“*ahí esperando*”)/ actividad para ellos (“*caen para el trámite*”).

Abruptamente cambia la focalización y pasamos a captar los hechos desde la mirada asombrada de María Elena. La visión de la protagonista es diferente: frente a la rutinaria familiaridad con que el primer narrador presenta su tarea, la focalización femenina insiste en la extrañeza, en lo atípico, en los elementos suscitadores de asombro:

- Convocatoria con aire serio
- Extrañeza por la ubicación de la oficina en la calle Maza
- Extrañeza ante la ausencia de bandera
- Extrañeza ante el aspecto del edificio: la entrada era angosta, la chapa

parecía apenas la de un médico, falta de ascensor para llegar a un tercer piso, etc

Se destaca la mirada asustada y atenta de María Elena. Como es la primera vez que viene no quiere cometer errores. La observación minuciosa de esta realidad para ella desconocida le permite captar la rutina vigente en la sala de espera: la puerta de salida de la oficina se abre y se cierra con un ritmo. La apertura de la puerta da paso a la salida de la persona citada, la persona siguiente procede a levantarse y a entrar. La puerta se vuelve a cerrar y luego de un tiempo variable, se abre para repetirse la ceremonia. Marcado por este ritmo, el discurso se refiere a conocidas situaciones en toda sala de espera de una oficina: las complicaciones, las quejas, etc. Incorporada María Elena a esa rutina, "iniciada" por quien ya ha estado, Carlos, irrumpe el hecho atípico que quiebra esa normalidad lograda, el hecho que primero no entiende y que, en realidad, no llega a entender nunca: Carlos, el compañero de espera rompe el ritmo de entradas y salidas. Ante la marcada insistencia con que se ha dibujado dicho ritmo, Carlos señala la excepción. Si bien María Elena había comenzado por manifestar su extrañeza, en el mismo momento en que se había abandonado a la normalidad y convencionalidad del ambiente, se siente amenazada por el elemento distorsivo del sistema.

Dentro de la oficina, el discurso presenta dos procesos contrapuestos que reiteran la posición inicial de los narradores: por un lado los gestos mecánicos del funcionario( sin levantar la mirada, tiende la mano sin pronunciar palabra para pedir la citación, recomendaciones sobre la letra). María Elena responde con un proceso mecánico correlativo al del funcionario: el llenado de la ficha ( antigüedad en el empleo, profesión, etc..) y , con otro opuesto al automatismo del primero que evidencia el resurgimiento de la extrañeza y de la duda que sigue un desarrollo gradual de acrecentamiento. El texto señala detalladamente el devenir del pensamiento de María Elena, que va desde la molestia informé (***"algo le molestaba, algo que no estaba del todo claro"*** Cortázar, 1994,p. 138) hasta la precisión de la extrañeza (***"...Era raro que Carlos no hubiera salido como los otros. Era raro porque la oficina tenía solamente una puerta..." p. 138).***

La frase final del relato se constituye en una ironía cuando María Elena

trata de tranquilizarse pensando que en la segunda vez **“capaz que las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué”** (Cortázar, 1994, p.139). El cambio de perspectiva narrativa retoma la dicotomía inicial : si al comienzo era nosotros/ellos, nosotros esperamos/ellos caen. Ahora es nosotros sabemos ( victimarios)/ ella no sabe (víctima). La ambigüedad que el texto ha mantenido, creada por la discordancia entre banalidad aparente y peligro latente, se desambigua en la última intervención de la voz narrativa de primera persona que espera la segunda visita para **“proceder”**.

Es evidente que el texto ha explotado varios motivos fantásticos: el de la sala cerrada, sin salida o con salida misteriosa y el de la desaparición de lo sustancial pero, a través de las voces narrativas, fija, en cierta medida la decodificación. La situación opresiva se ve intensificada, en el plano del discurso, con la circularidad de la focalización del narrador:

nosotros/ella/nosotros  
sabemos/ no sabe/ sabemos.

Este mismo esquema se da en el plano de la historia donde la situación narrada por el cuento puede repetirse al infinito: primer día en que uno se encuentra con alguien que va por segunda vez, que manifiesta conocer el mecanismo, que va a desaparecer por puertas invisibles( Carlos sabe/María Elena no sabe// María Elena sabe/x no sabe). En realidad el único que sabe es el narrador y también su conocimiento es limitado: **“si algo patinaba no la iban a tomar con nosotros, los responsables estaban arriba...”**( Cortázar, 1994, p. 134). Sin embargo, la gran diferencia entre el “saber limitado” de Elena y el saber limitado del narrador en primera persona es que, mientras a Elena el conocimiento/desconocimiento la atormenta, al narrador le basta para poder construir su rutina de cafés , fijas de carreras, etc.

Cortázar ha advertido en Ultimo Round ( Cortázar, 1974, p.171) sobre las facilidades que amenazan a la literatura fantástica **“cuando se reemplaza el tiempo ordinario por una especie de full time de lo fantástico o cuando se practica la operación contraria y el “tiempo de lo fantástico es una cuña instantánea y efímera en la masa de lo consuetudinario.”** En el primer caso

la ruptura del orden se convierte en una norma, en el segundo el fantástico no emerge del interior del relato. En "Segunda vez", los procesos de extrañeza que antes mencionábamos integran una secuencia que apunta al mismo plano: la duda desde la perspectiva de María Elena. La línea ascendente de la extrañeza (duda fantástica) se ve abruptamente interrumpida por la certeza del narrador que sí sabe cuál será la resolución del conflicto. Nos preguntábamos más arriba si Cortázar lograba en este cuento resolver la tensión entre compromiso y fantástico. Catherine Breillon en su artículo "Lo fantástico y sus técnicas en Alguien anda por ahí de Julio Cortázar" incluye a "Segunda vez" junto con otros tres cuentos del libro a los que se refiere en los siguientes términos:

Lo que nos interesa recalcar, es que en Alguien anda por ahí, los cuentos llamados "comprometidos" figuran precisamente entre los cuentos que más responden a las exigencias estéticas y literarias del género fantástico, evitando así Cortázar en caer (sic) en un realismo combativo o doctrinario, e integrando de manera coherente su exploración ideológica personal a la búsqueda literaria que le venía impulsando desde sus primeros relatos. (Breillon, 1997, p.131)

Coincidimos con Breillon en que Cortázar no cae en un realismo combativo o doctrinario pero no podemos dejar de ver que una de las características que el fantástico exige, que es la vacilación entre la explicación natural y la sobrenatural de los acontecimientos, no se da en este texto, al menos para el lector implícito en el cuento. La duda, la ambigüedad queda abolida por la certeza presentada por el narrador. Ningún lector contemporáneo con el mínimo conocimiento del contexto histórico de la dictadura argentina del 76 dejará de interpretar el mensaje político del cuento. Es verdad que Cortázar utiliza motivos fantásticos pero éstos quedan anquilosados por las certezas del narrador. El recurso fantástico de la entrada a una sala sin puertas, la inmaterialización de lo consistente (en este caso Carlos) no son más que motivos que configuran, sin mencionarlo, la figura histórica del desaparecido.

Pasemos a considerar, en segunda instancia, un cuento incluido en el último libro de cuentos publicado en vida de Cortázar. Se trata, como adelantáramos, del libro Deshoras. Se observa con respecto a este libro cierta

coincidencia de la crítica en considerarlo como uno en que la relación entre literatura fantástica y compromiso político, entre literatura y vida, se ponen en evidencia. Jaime Alazraki en su artículo " Los últimos cuentos de Cortázar" se refiere al libro en los siguientes términos:

La ficción se convierte en una poderosa óptica de la vida. Ficción y realidad se tocan, y desde esa nueva simbiosis de imágenes superpuestas la opacidad de los hechos cede, la literatura ve y alecciona. El relato no es la realidad, pero desde el relato la realidad dice algo no dicho desde el orden a que está sometida( Alazraki, 1994, p.166)

En esta misma línea de pensamiento se manifiestan Raúl Silva Cáceres y Terry Peavler. Este último sostiene que los cuentos fantásticos de esta última etapa de Cortázar suponen una "menor suspensión de la incredulidad" que los primeros. El cuento del que nos ocuparemos, " La escuela de noche", es según Raúl Silva Cáceres uno de los últimos relatos escritos por Cortázar.<sup>6</sup>

El texto aparece estructurado sobre una serie de ambigüedades que contribuyen a la creación de varios niveles de significación<sup>7</sup> en los cuales se integran los elementos fantásticos e históricos.

Un primer nivel de lectura posibilitaría leer el cuento como un relato de pasaje de infancia a adolescencia( el hecho de que quieren realizar la experiencia antes de salir de séptimo grado), narración de los ritos de iniciación sobre los que Cortázar ha escrito más de una vez. El narrador, desde una focalización casi única en este caso, es protagonista de los hechos narrados pero el hiato temporal que lo separa del sí mismo que realiza la experiencia le permite establecer una evidente distancia moral entre su condición de narrador maduro y su joven ser aventurero. La frase de apertura del cuento es clara en cuanto a la explicitación de las distancias: "**De Nito ya no sé nada ni quiero saber. Han pasado tantas cosas, a lo mejor todavía está allá o se murió, o anda afuera**" ( Cortázar, 1994, p.494). Se evidencia el distanciamiento de su sí mismo joven y del otro personaje del relato. Este interés de distanciamiento logra triunfar en el plano diurno, cuando el "**no sé ni quiero saber**" se impone pero es derrotado en el plano nocturno de la pesadilla, cuando los sueños del narrador retornan a los años 30 una y otra vez. La oposición entre diurno / nocturno que afecta

a la memoria/ olvido del narrador es también vertebradora en el cuento y se mantiene a lo largo de su desarrollo:

Escuela normal/ escuela anormal

Escuela manyada/ escuela medio rara (*“para mí la escuela no era tan normal como pretendía su nombre” Cortázar, 1994, p.454.*)

En el plano de la historia, en el nivel de significación que nos ocupa, la intención explícita de la expedición programada es *“acabar de entender cosas que se nos habían escapado”, “explicar esa incomodidad que Willy y yo sentíamos a ratos” (Cortázar, 1994, p. 454)*, tratar de averiguar si la escuela era la misma escuela a la noche o si *“era un poco frankenstein en la oscuridad” (Cortázar, 19994, p. 455)*. La concepción de experiencia no-diurna está reforzada por el aislamiento espacial de la escuela (detrás de una reja). La aventura- que no de otra manera se plantea en este primer nivel de significación- les permite asistir a una fiesta carnavalesca, violentamente transgresora de los órdenes constituidos.<sup>8</sup> El mundo diurno, normal de la escuela aparece metamorfoseado:

**Mundo diurno**

**Mundo nocturno**

Rumores sobre la misoginia del director -- travestismo del director

*(peluca pelirroja, pestañas de 5 cm, senos de goma)*

La pobre señorita Maggi ----- encabeza el llamado examen oftalmológico

Le tiene terror al director ----- pareja del director

Fiori, un pesado de sexto ----- disfrazado de militar

*“un oficial mandando y andá a pedir razones”*

El marica Morerira ----- mujer

En lo que llamamos el primer nivel de significación pareciera que la experiencia más importante es la de la iniciación sexual, el placer ligado al erotismo que experimenta el narrador, Toto. Sin embargo la fiesta va cargándose de simbolismos que nos llevan a otro plano de significación: las acciones se suceden con un valor ambiguo: baile informal, travestismo, tortura y asesinato del perro, la gallina ciega con el Rengo como primer gallito ciego, salto al rango en sus dos variantes: salto sin pegar/salto pegando. La formalización de la fiesta va en orden creciente hasta que el rengo ordena formación y silencio, situación que precede al decálogo. El narrador recuerda haber huido de la experiencia nocturna al escuchar la primera ley del decálogo: ***“Del orden emana la fuerza y de la fuerza emana el orden..”***. Este artículo permite el paso de un nivel de significación – llamémoslo no histórico- a uno histórico donde la historia (story) se resignifica a partir del contexto de los hechos narrados: explícitamente el narrador ha confesado que ***“a veces sueño con los años treinta en Buenos Aires.”*** (Cortázar, 1994, p.454).

El contexto histórico aludido no es insignificante: la segunda presidencia de Yrigoyen se extiende desde 1928 hasta la Revolución del 6 de septiembre de 1930. La revolución del 30 (Uriburu) marca el comienzo de un período histórico caracterizado por el quiebre frecuente del orden institucional por parte de las fuerzas armadas. Al referirse a este levantamiento, el historiador norteamericano Robert A. Potash hace el siguiente comentario:

Los acontecimientos del 6 de setiembre de 1930 señalaron el fin de una era en la Argentina. Ese fatídico sábado, el movimiento de un reducido número de fuerzas militares argentinas en las calles de Buenos Aires derribó el segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen y puso fin al experimento con un gobierno elegido por el pueblo. Pero en ese día de invierno no sólo concluyó el experimento. Terminó también una sucesión ininterrumpida de presidentes constitucionales que había durado casi setenta años. (Potash, 1971, p.176)

Este segundo nivel, reforzado por la idea de orden, se relaciona también con la crítica cortazariana al sistema educativo argentino. En sus conversaciones con Prego, Cortázar al referirse a “La escuela de noche” pone el acento en



la crítica que el cuento explicita sobre el sistema académico argentino:

Todo esto es presuntuoso, pedante, pomposo; precisamente porque yo lo vi, lo sentí y lo sufrí tanto en la Argentina, lo odio profundamente. Tuve que soportar una educación en la que muchos profesores eran unos inútiles inoperantes pero pomposos y pedantes. Sentía que estaba perdiendo el tiempo con esa gente (Prego, 1985, p.57).

Más allá de este segundo nivel de interpretación, la pesadilla de los años 30 y su escuela de noche se transforma en una metáfora de la Guerra Sucia en la Argentina del 76-82 y se asocia al contexto de la producción del cuento. Alazraki, al analizar este cuento, sin especificar los niveles que nosotros marcamos, lo caracteriza como **“una miniatura del régimen militar: miedo, terror, violencia agazapados bajo esa misma apariencia de escuela que forma a los futuros ciudadanos de la patria”** (Alazraki, 1994, p.159). En este nivel de interpretación las metáforas se explicitan y corren el riesgo de transformarse en alegorías: saltar sin pegar, ejemplifica a la violencia insensata, la tortura y el asesinato del perro se constituyen en descripción de la tortura militar. La escuela deja de ser un lugar físico para pasar a ser símbolo de una institución gubernamental dirigida por un hombre cuyo travestismo está aludiendo a los uniformes militares. El final del texto es amenazante: lo nocturno, lo monstruoso termina adueñándose de lo diurno. El narrador Toto reconoce asombrado que su amigo Nito está **“en otra cosa”**, que el aspecto oscuro de la escuela ha triunfado sobre su normalidad. La escuela de noche -en sus distintas significaciones- acalla a Nito, lo atrapa, lo silencia.

“La escuela de noche” ejemplifica, una vez más, a nuestro juicio, las difíciles relaciones entre fantástico y compromiso. Para Raúl Silva Cáceres lo fantástico de este cuento está en el motivo del baile o de la ceremonia infernal; para Nancy Kason, en la ambigüedad de niveles interpretativos. Para Mario Goloboff es una **“alegoría del momento de la dictadura”** (Goloboff, 1998, p.269). Creemos que ni lo uno ni lo otro. Si hemos elegido “La escuela de noche”, privilegiándolo sobre textos netamente fantásticos de Deshoras<sup>9</sup>, es porque en él como en “Segunda vez” podemos observar de qué manera el problema ético del Cortázar abierto a la problemática latinoamericana suscita

cuestiones de difícil solución en el plano estético. A nuestro juicio ninguno de los dos cuentos analizados alcanza la ambigüedad propia del fantástico aunque ambos trabajan motivos de naturaleza fantástica. Esos motivos- que sí los hay en ambos- se supeditan a la intencionalidad política sin por ello sujetarse al contenidismo o “popularismo”<sup>10</sup> que el autor tanto criticaba. Posiblemente Cortázar, como tantos otros escritores, se esté adelantando a su época y exigiendo una nueva categorización de lo fantástico que permita incorporar estos textos conflictivos que responden a un momento de la historia latinoamericana en que ***lo fantástico está más próximo a lo que llamamos realidad porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico.***

## Notas

<sup>1</sup> Podemos citar la conocida “Carta a Retamar” de 1967 y ya más cercano al período que nos ocupa su escrito “El intelectual y la política” del año 1983.

<sup>2</sup> La pregunta de Weiss es la siguiente: “ En algunos de los relatos de su libro más reciente, Deshoras, lo fantástico parece inspirado más que nunca en el mundo real. ¿Usted siente que lo fantástico y lo real se están convirtiendo en una sola cosa, y en su caso particular, manteniendo la ambigüedad fantástica?”

<sup>3</sup> Cortázar no utiliza el vocablo que pudiéramos esperar de escritor comprometido. ¿ Ese tormento vendrá de su falta de libertad estética o de la realidad que ahora conoce y antes no?

<sup>4</sup> Tormento: angustia o dolor físico./ Congoja, angustia, aflicción/ Dolor corporal que se causaba al reo contra el cual había prueba o sospecha para obligarle a confesar o declarar./

<sup>5</sup> En el ya canónico estudio de Zvetan Todorov (1970) el crítico centra sus discusiones sobre lo fantástico en dos sistemas de oposición: a) indagación de lo fantástico en la organización de la textualidad y del enunciado y b) interrogaciones sobre la naturaleza de los hechos contados. Es decir, cuestionamientos sobre la natura-

leza del texto y la naturaleza de los hechos narrados. Surgen de estas dos cuestiones las oposiciones que Todorov establece entre literatura fantástica y poesía y luego entre literatura fantástica y alegoría. En cuanto a la naturaleza de los hechos narrados, Todorov ve la constitución de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño.

<sup>6</sup> Raúl Silva Cáceres, 1997, p. 200.

<sup>7</sup> Esta propuesta ya ha sido relizada por Nancy Kason en su artículo “El compromiso político en “La escuela de noche”.

<sup>8</sup> Raúl Silva Cáceres considera que estos elementos carnavalescos se constituyen en el verdadero elemento fantástico del cuento; además considera que los mismos permiten una estrecha lectura comparativa con el cuento “La máscara de la Muerte Roja” de Edgar Allan Poe.

<sup>9</sup> “Segunda vuelta” y “Fin de etapa” son cuentos en que Cortázar utiliza el fantástico en un sentido puro. En ninguno de los dos cuentos aparecen las relaciones que nos ocupan en este trabajo

<sup>10</sup> Tomamos este término de una entrevista que Cortázar concediera al poeta y traductor búlgaro Rumen Stoyanov sobre el tema “ El deber del escritor”.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime.(1994)*Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*.Barcelona, Anthropos.
- Bretillon, Catherine. (1997) "Lo fantástico y sus técnicas en *Alguien anda por ahí* de Julio Cortázar". En: Ezquerro, Milagros. *Aspects du récit fantastique rioplatense*. Clamecy, L'Harmattan.
- Cortázar, Julio. (1974) *Octaedro*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1983) *Obra crítica 3*. Madrid, Alfaguara.
- (1994) *Cuentos completos 2*. Madrid, Alfaguara.
- Goloboff, Mario.(1998) *Julio Cortázar.La Biografía*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Kason, Nancy.(1992)"El compromiso político en "La escuela de noche" de Julio Cortázar". En: *Alba de América*, enero de 1993. Irving, California.
- Paris Review.(1995) *Confesiones de Escritores*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Peavler, Terry.(1990) *Julio Cortázar*. Boston, Twayne Publishers.
- Potash, Robert.(1971). *El ejército y la política en la Argentina, 1928-1945*.Buenos Aires, Hyspamérica.
- Prego, Omar.(1985) *La fascinación de la palabra, conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- Silva Cáceres, Raúl.(1997) *El árbol de las figuras. Estudio de los Motivos fantásticos en la Obra de Julio Cortázar*. París, LOM.
- Todorov, Tzvetan.(1970) *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

# Julio Cortázar y la escritura incesante: de “Diario para un cuento” a “Las puertas del cielo”

GRACIELA GOLDCHLUK

La elección de un título para el trabajo ya supone una toma de posición con respecto a uno de los problemas abordados por la crítica y discutidos en este seminario: si es lícito diferenciar entre un “primer Cortázar”, más literario, y un “segundo Cortázar”, más político. La respuesta, de todos modos, apunta en otro sentido, ya que pone el acento en una escritura que se transforma permanentemente, sin configurar dos identidades autoriales diferentes. Por otra parte, el título también postula una dirección que parece contradecir los supuestos críticos más tradicionales, en tanto pone en relación dos cuentos ubicados en los extremos de la producción cuentística del autor, pero no se trataría en este caso de un primer cuento que da origen al segundo (y último de *Deshoras*, 1982), sino que “Diario para un cuento” –en adelante DPC– de alguna manera provocaría un movimiento que repercute en “Las puertas del cielo” –en adelante LPC–, relato ubicado en el otro extremo de la narrativa breve de Cortázar (*Bestiario*, 1951), y de ese modo genera relecturas que atraviesan el conjunto de sus cuentos, en tanto allí –en los lugares de cruce– se dibujan nuevos recorridos que podrían llevar a otros cuentos: “Torito”, “El otro cielo”, “Las babas del diablo”. Ese movimiento, que tampoco se postula unidireccional sino primer gesto para deconstruir la idea de evolución, está motivado –como es evidente– por la importancia que tiene en el propio cuento de Cortázar la cita de Derrida.

En la discusión preliminar sobre la obra de Cortázar se ha postulado que, en tanto el texto fantástico no reenviaría a un referente sino a una referencialidad creada por la propia lengua, en la modalidad cortazariana habría un reenvío a referentes expresamente formulados como tales. En el caso de los cuentos que

nos ocupan, es precisamente en el vano intento de escribir un cuento que podríamos llamar realista: “¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla?” (DPC: 146) donde se pone en escena la imposibilidad de acceder al referente. Más allá de la asunción consciente de un problema inherente al hecho literario, en el caso específico de Cortázar este problema aparece ligado con la pretensión realista, mientras es en el relato llamado fantástico donde es posible acceder a un tipo de realidad y donde el referente no es cuestionado, sino presentado como el lugar donde ocurren los hechos: “Hardoy, que tenía toda mi confianza, se dedicó con deleite a espiarla, bañándose en la atmósfera de eso que él llamaba los bajos fondos” (DPC: 177); “Casi no escuché los gritos de las viejas y el revuelo en el patio, pero en cambio me acuerdo que el taxi costaba dos sesenta y que el chófer tenía una gorra de lustrina” (LPC: 118). Esta inclusión de la referencialidad de tipo realista en los relatos fantásticos aparece indisolublemente ligada al problema de los espacios representados, en donde lo cotidiano tiene un lugar predominante. Por otra parte, si el fantástico cortazariano postula una ampliación de los límites de lo real, no es extraño que una situación típicamente realista e incluso costumbrista, como es la historia de amor entre una prostituta y un marinero, adquiera visos fantásticos en relación con el tratamiento que se le da al espacio en dicho cuento:

*(...) para de paso entre tango y tango escupirme en plena cara, ellos de su lado escupiéndome sin verme, sin saber de mí y sobre todo importándoseles un carajo de mí, como el que escupe en una baldosa sin siquiera mirarla. Su ley y su mundo de ángeles, con Marucha y de algún modo también con la Dolly, y yo de este otro lado con el calambre y el Valium y Susana, con Hardoy que me seguía hablando de la milonga sin darse cuenta de que yo había sacado el pañuelo [...] para sacarme de alguna manera la escupida en plena cara. (DPC: 178)*

En esta resolución, el escándalo lógico que requiere el efecto fantástico está dado por la comunicación imposible entre dos espacios heterogéneos. En un ambiente que Hardoy sigue considerando típico y describiendo como tal, ‘Cortázar’ advierte el “mundo de ángeles” que obedece a sus propias leyes, desconocidas para él y para el abogado. Esta percepción es, paradójicamente,

la que abre el pasaje para que los ángeles escupan en la cara de quien está “*de este otro lado*”, pero ese pasaje no es advertido por Hardoy, que sigue hablando “*sin darse cuenta*”. De este modo, Cortázar nos reenvía a la milonga de Palermo donde se abrieron “*las puertas del cielo*”, pero al mismo tiempo nos sugiere que tal vez Hardoy no estaba comprendiendo la situación tan cabalmente como pensaba:

*Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente. (LPC: 137)*

Este párrafo final del cuento contiene su título; de este modo, desde un paratexto se confirma la interpretación del narrador personaje. La propia inclusión del cuento en un volumen de relatos fantásticos y la clara adscripción de este relato a esa corriente corroboran la comprensión, por parte de Hardoy, de las leyes que rigen el funcionamiento de ese espacio, donde no están ausentes las alusiones a los ángeles. Estas operaciones de autor –elección del título y adscripción al género– producen, sean o no conscientes, una jerarquización dentro de las funciones actanciales de los personajes, según la cual el abogado conoce las leyes que rigen ese espacio y Mauro –personaje perteneciente al círculo angélico– vaga sin rumbo y sin poder encontrar lo que anhela. De este modo, el final de DPC opera una inversión que desestabiliza esa jerarquía, ya que ahora resulta claro que Hardoy “*habla de la milonga sin darse cuenta*” de que los ángeles responden a sus propias leyes. Es entonces una nueva operación de autor –en este caso una operación consciente, como es seleccionar un personaje y un espacio que claramente remiten a un pasaje de un cuento determinado–, la que deconstruye el sistema de lectura de LPC y provoca un desplazamiento inesperado en las posiciones de poder.

Más allá de la ubicación de los personajes en cada cuento, ambas historias se resuelven en términos espaciales conocidos por los lectores de Cortázar: la diferencia la hace el estar “*del lado de allá*” o “*del lado de acá*”. Quedarse a “*las*

*puertas del cielo*” puede ser equivalente al movimiento deseante de la escritura que persiste cuando ya no queda *“ni el puro objeto ni el puro sujeto”* (DPC: 180). En este juego espacial, la ficcionalización del ejercicio de la escritura que supone la confección de apuntes previos para la realización de un cuento, escena de escritura totalmente contraria a la narrada una y otra vez por Cortázar en los reportajes, obliga a una nueva lectura del material que resulta posterior en esa lógica ficcional, es decir, los cuentos terminados. De este modo, leeremos DPC como un mapa de navegación, un “cuaderno de bitácora” o un “tablero de dirección” que nos marca algunos puntos de intensidad para transitar por LPC, acaso *“algo que es tan poco pero que vuelve y vuelve desde allá, desde lo que acaso hubiera tenido que ser de otra manera, como yo y como casi todo allá y aquí”* (DPC: 179-180).

### “Diario para un cuento”

El título del relato supone una problematización del género cuento, ya que se presenta como diario y se estructura como tal, a partir de la disposición espacial de los párrafos, la presencia de materiales diversos y las sucesivas dataciones que figuran un recorrido temporal lineal durante el mes de febrero de 1982. La principal diferencia entre un “diario” y este cuento, género a partir del cual leemos el texto de todos modos, es el carácter de escritura íntima que tiene el diario, destinado a ser leído únicamente por su autor, mientras que en este caso reconocemos la decisión de Julio Cortázar de publicar el texto y de incluirlo en determinado orden dentro de una colección de cuentos. La elección de la forma diario –ya practicada por Cortázar en “Lejana”– pone en escena el problema de la subjetividad, que en este caso se construye desde el título como una subjetividad de escritor a partir de la cual se selecciona el conjunto de las experiencias y reflexiones registradas. Las referencias biográficas con que el narrador comienza el cuento diseñan una imagen de escritor cercana al autor que lo firma, cuyo nombre aparece inscripto en el margen superior de las hojas pares del volumen; incluso la ausencia del nombre propio en el interior del texto ficcional funciona como otro dato que envía hacia el paratexto. Sin embargo, esta continuidad entre autor biográfico, autor textual y narrador, aparece problematizada con la inclusión de Hardoy, personaje narrador de LPC que

también presenta, aunque de diferente manera, una imagen de escritor. De este modo, el narrador de DPC –que llamaremos ‘Cortázar’ – adquiere un estatuto ambiguo que, al mismo tiempo que señala su carácter ficcional, refuerza la continuidad con el sujeto biográfico y cuestiona los límites entre ficción y experiencia. Así, en el interior de DPC, tiene lugar un encuentro entre ‘Cortázar’ y Hardoy donde se ajustan cuentas y se discuten asuntos de escritores.

Si bien Hardoy es abogado, no sólo se presenta como un observador que además escribe fichas (acaso un “diario de escritura” rudimentario), sino que el texto remite, en un salto inesperado, al momento de enunciación del cuento: *“Ahora (ahora que escribo) no veo otra imagen que una de mis veinte años en Sportivo Barracas, tirarme a la pileta y encontrar otro nadador en el fondo”* (LPC: 134). Podemos leer en esta observación una miniatura de DPC, un narrador que relata el intento de hablar de una mujer y que finalmente sólo habla de sí mismo: *“porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo”* (DPC: 180). Entre las actividades que ficcionalizan la escritura, la de abogado y la de traductor, median dos actitudes diferentes con respecto al objeto de la escritura, dos modos diferentes de construir (o de deconstruir) la historia.

## Hardoy y el poder de la letra escrita

Hardoy es un abogado eficaz que ha establecido una relación particular con Mauro, un puestero del Abasto, y con su esposa Celina, de quien se informa que había trabajado en un cabaret. La posesión de un saber técnico especializado le garantiza a Hardoy una mejor comprensión de los hechos narrados a lo largo del cuento, donde son numerosas las ocasiones en las que se explicita esta diferencia. La propia irrupción del narrador en primera persona está ligada a su carácter analítico, desde el momento que frente a la muerte de Celina repara en la frase que se la comunica. El velorio que sigue es una recopilación de lugares comunes no sólo analizados, sino también previstos por el narrador, donde no queda lugar para la sinceridad. Los participantes parecen responder a la lógica de *“las audiciones de preguntas y respuestas”* (LPC: 118) con la que quedan clasificados, lógica en la que un abogado tiene más chance de progresar que Misia Martita, José María y toda la galería de personajes sin apellido que se



presentan en el cuento, donde Hardoy es tratado de “*doctor*” antes de presentarse con apellido y título universitario. Esta disimetría jerárquica es el punto de vista desde el cual Hardoy reconstruye su amistad con la mujer muerta y su marido. En esta relación de tres, un vértice del triángulo está ocupado por el abogado que observa, y la base está formada por esta pareja que ignora todo sobre su propia vida: “*presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada*” (LPC: 120). A partir de esta relación imaginada, el abogado podrá “*medir*” el “*esfuerzo inconfesado*” de Mauro, y aún “*medir mejor*” para concluir sobre Celina: “*supe que todavía estaba con Kasidis*” (LPC: 124). Ningún hecho relatado en el cuento –con excepción del episodio fantástico del final– confirma o desmiente estas apreciaciones. De este modo, el triángulo amoroso se sostiene también en la jerarquía otorgada por el saber.

El cuento está dividido en cuatro partes separadas entre sí por blancos tipográficos que implican a la vez división y pasaje, ya que señalan o la entrada en el velorio o el paso de un determinado lapso temporal. La última parte asume la forma carnavalizada de una menipea, donde los problemas más serios se ven tratados en un ambiente de bajos fondos y es característica la distorsión del punto de vista por efectos de una colocación excéntrica y una percepción alterada. El espacio representado en este tramo de LPC se divide, al igual que en la menipea, en tres niveles que sugieren un descenso a los infiernos, donde presenciamos un “diálogo en el umbral” en el que los personajes se ubican entre la vida y la muerte:

*Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. (...) Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando;* (LPC: 127)

Lo curioso es que el narrador se ubica por fuera de los acontecimientos, construye una suerte de visión objetiva por oposición a la alteración perceptual de Mauro: “*yo lo dejaba hablar pero de cuando en cuando le servía cerveza*” (LPC: 126); “*Nos acomodamos contentos delante de dos cañas secas y Mauro se bebió la suya de un solo viaje (...) Llamó pidiendo otra*” (LPC: 128); “*Ya estaba un poco bebido al entrar en la cuarta caña*” (LPC: 131). Mientras Mauro se

sumerge en un torrente de sentimentalismo y alcohol, Hardoy exaspera las descripciones “objetivas”, en las que sin embargo apela a imágenes monstruosas donde no es difícil advertir una alteración en los sentidos. De lo que bebe Hardoy no se dice una palabra en el texto, y mientras Mauro camina “*con paso de borracho*” el narrador ni siquiera se pone de pie. El torrente sentimental de Mauro se convierte en Hardoy en un discurrir exacerbado que identifica a Celina con la milonga y culmina en la sentencia: “*Irse con Mauro había sido un error*” (LPC: 131). De este modo, el abogado se convierte en juez y decide reparar el error, si Celina “*había renunciado a su cielo de milonga*” (LPC: 132), la aparición la devuelve en su esencia, no en lo que fue efectivamente, sino en lo que “*pudo ser ella en lo de Kasidis (...) se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado*” (LPC: 136). De este modo, el hecho fantástico no rompe un orden sino que lo restituye, devolviendo a Celina a un espacio donde sería más accesible para Hardoy.

No se trata de postular una lectura psicologista del cuento que normalizaría el sentido clasificando el escándalo fantástico como alucinación alcohólica, sino de señalar que las lecturas más frecuentes del texto han seguido la posición del narrador personaje Hardoy. Precisamente DPC, el texto que nos devuelve al Santa Fe Palace, parte de una situación en la que Anabel –nueva Celina– está absolutamente disponible para ‘Cortázar’ –nuevo Hardoy–, pero en esta relectura se han perdido las certezas sobre el poder que otorga el dominio de la escritura. Un dato secundario apuntado en la primera página de LPC expresa esa misma desconfianza: “*Parece que el médico empezaba a escribir una larga receta cuando Celina abrió los ojos y se acabó de morir con una especie de tos, más bien un silbido*” (LPC: 117-118). Sin embargo, mientras la escritura que responde al saber médico se muestra ineficaz para detener el proceso de la vida y de la muerte, ya que confirma la lógica de un tiempo irreversible en un espacio homogéneo, la escritura literaria, que supone la incorporación de la incertidumbre, produce una alteración en el tiempo y reconoce la existencia de espacios heterogéneos (el “*lado de acá*” y el “*lado de allá*”) a los que, si no es posible acceder, al menos es posible asomarse.

## Diario para un cuento policial

Si DPC desencadena una relectura de LPC que pone en duda las certezas asumidas por el narrador, es precisamente porque en DPC media una distancia irónica entre autor textual y narrador que produce un destronamiento de la figura del escritor. La continuidad antes señalada entre autor biográfico y narrador subraya la necesidad de modificar el punto de vista del cuento de 1951:

*Sí, los verdaderos inocentes éramos los de corbata y tres idiomas: en todo caso Hardoy como buen abogado apreciaba su función de testigo presencial, la veía casi como una misión. Pero no es él sino yo quien quisiera escribir este cuento. (DPC: 161)*

A partir de esta diferencia: “no es él [Hardoy], sino yo [‘Cortázar’], quien quisiera escribir este cuento”, se organiza una máquina de lectura que expulsa la posibilidad de ser “testigo presencial” y redistribuye las atribuciones de inocencia. Retomando el lenguaje judicial, se abre un nuevo sistema de oposiciones: los inocentes frente a los iniciados (es decir, los que no saben frente a los que saben), y los inocentes frente a los culpables. Cuando el escritor Julio Cortázar se refiere en 1970 a su cuento LPC, comenta: “es un cuento reaccionario: eso me lo han dicho muchos críticos con cierta razón”, y más adelante: “Y a pesar de todo, yo creo que inconscientemente en ese momento me estaba rescatando por la vía del idioma; ahí, en mi terreno, en el terreno del escritor, porque yo entablé un contacto con ese cuento”. Se pueden leer en estas afirmaciones las dos oposiciones antes mencionadas: por un lado el escritor, considerado culpable por algunos críticos, debe indagar qué hay de cierto en esas acusaciones, y este es uno de los caminos que recorre DPC. Por otra parte, en el nivel inconsciente de la escritura, se rescata un encuentro del que el propio autor, retomando palabras de LPC, “no sabía nada”. Para recuperar ese contacto es que el escritor Cortázar necesita ridiculizar al narrador ‘Cortázar’, desmontando su sistema de escritura, *desescribiendo* el cuento.

El relato parte de la percepción de “un hueco de cuento” (DPC: 147) y se constituye, desde el título, en esa ausencia que es la que será narrada. Se trata entonces de presentizar la experiencia de una imposibilidad, ya que “eso [el

hueco] es Anabel” (DPC: 147). Desde esta perspectiva se puede leer el homenaje a Bioy Casares, quien sería capaz de escribir el cuento gracias a la distancia elegante que caracteriza su estilo. Este homenaje sincero sugiere, al mismo tiempo, que esa literatura ya ha sido escrita, es una escritura cerrada; y no es con él, sino con Hardoy –con el primer Cortázar–, que Cortázar tiene que discutir. Desde esta perspectiva, el doble sentido de la carnavalización produce también un movimiento de coronación en el interior del destronamiento. La “escupida en plena cara” que se produce en el final de DPC es al mismo tiempo una marca sobre el rostro de un personaje –señalado a la vez como máscara del escritor– que ha dejado atrás la pretensión de ser testigo y asume el rebajamiento como precio por establecer un contacto con el objeto que rodea y al cual sabe penosamente que no tendrá acceso.

El narrador de DPC participa de un triángulo amoroso análogo al de LPC, pero el texto desmiente permanentemente la construcción imaginaria que hace de la relación. En LPC, Mauro había sacado a Celina del ambiente de la milonga para formar una pareja, y Hardoy los observaba y lograba mantener el equilibrio; en DPC, William proyecta sacar a Anabel de la prostitución, y ‘Cortázar’ es el intermediario para que puedan comunicarse entre ellos. Si la superioridad de Hardoy queda implícita en el manejo de los códigos y no se desmiente a lo largo de todo el cuento, la superioridad de ‘Cortázar’ se expone para ser desmentida.

El manejo de diferentes códigos aparece ficcionalizado a través de la profesión de traductor –técnico, literario, epistolar– que lo pone en contacto con Anabel y su mundo. Sin embargo, aunque el narrador imagina que su tarea es de mediador imprescindible, queda establecido que a Anabel “se la veía capaz de entender bastantes palabras” (DPC: 157); y por su parte, William “me entiende todo, me clava los ojos amarillos y solamente le tengo que repetir algunas cosas” (DPC: 163). La facilidad de Hardoy en LPC para interpretar la situación y predecir los actos de los seres “simples” que lo rodean, se convierte en este cuento en una sucesión de interpretaciones erróneas y predicciones fallidas: “sólo ahora sé de veras lo que pasa, y es que nunca supe gran cosa de lo que había pasado” (DPC: 154). Bajo esta afirmación se pueden leer las inocencias de ‘Cortázar’, cuando se considera especial para Anabel y al mismo tiempo aclara que él no le cobra las traducciones, pero paga los servicios. Del mismo modo, su papel de traductor, que ‘Cortázar’ interpreta como de verdade-

ro autor de las cartas, aparece disminuido cuando se pone a prueba mediante una hojita agregada que no tiene finalmente ningún efecto sobre el comportamiento del destinatario. Cuando 'Cortázar' imagina a William celoso y argumenta *"no me tenía que olvidar que me había tenido confianza y hasta admiración"* (DPC: 174), el lector percibe claramente la ironía introducida por el autor textual en dicha afirmación.

Tales operaciones de rebajamiento de la imagen de autor pueden ser leídas como alegato contra la acusación de reaccionario que Cortázar recibió por varios cuentos de *Bestiario*, y en particular por LPC: *"Escritores que aprecio han sabido ironizar amablemente sobre el lenguaje de Anabel"*. Más que por una actitud reaccionaria, el escritor se entrega a *"esas facilidades de la cultura [que] me parecen un poco canallas"* por una limitación, ya que *"hasta por ahí me pasará hacerlo [ironizar] si al final escribo el cuento"* (DPC: 171). Eliminado el lugar de testigo, sólo queda contrarrestar el efecto canalla analizando el habla de la clase media ilustrada. Es así que Cortázar reflexiona sobre la actitud de los intelectuales con respecto al peronismo a través de un comentario sobre la conversación diversa de dos mujeres: *Nunca le oí la palabra "democracia" a Anabel, que sin embargo la escuchaba o leía veinte veces por día, y en cambio Susana la usaba con cualquier motivo y siempre con la misma cómoda conciencia de propietaria.* (DPC: 171-172). En esta escena, Cortázar escribe el revés de su propio relato sobre el peronismo: *"Esos tiempos: el peronismo ensordeciéndome a puro altoparlante en el centro"* (DPC: 154), pero no lo hace para desmentirse. La saturación en doble sentido —de un discurso y de otro— produce mutua sordera. Nuevamente, lo que queda en el terreno de lo fantástico es la pretensión de una comunicación posible entre esos dos espacios socialmente heterogéneos.

En este contexto se produce el episodio del veneno, modelizado en cada uno de esos espacios según diferentes sistemas culturales que se dejan leer también como géneros literarios. Para William y Anabel se trata de una solución típicamente melodramática para un problema del mismo carácter: Marucha es víctima de una mala mujer que le quita el trabajo y la única solución es matar a la Dolly. El plan surge durante una conversación y la institución legal se hace presente sólo como una amenaza, a través del dibujo tachado de un policía hecho sobre un papel que también se destruye. En lugar de la ley escrita,

funciona un sistema de lealtades que se cumple sin sobresaltos, incluyendo el reencuentro de los enamorados. El narrador –traductor y escritor– advierte la presencia del género: *“me lo decía desde la radionovela”* (DPC: 176), y no puede creer en su funcionamiento porque el sistema de verosimilitud que rige el melodrama no se corresponde con el verosímil del relato policial que modeliza su interpretación de los hechos, cuyos modelos son relatos escritos: *“Inútil decirme que a esa altura me estaba dejando llevar por deducciones tipo Dickson Carr o Ellery Queen”* (DPC: 173).

Coherentemente con estos modelos, ‘Cortázar’ va recogiendo pistas, se entera del plan a través de un documento escrito –una carta– y pretende resolver la situación basándose en el mismo sistema de jerarquías en el que confiaba Hardoy. Imagina una posición de superioridad basada en su dominio de los códigos escritos y agrega una hoja extra a la carta que traduce: *“Que yo fuera el traductor de las frases sentimentales de Anabel parecía darme un prestigio casi confesional”* (DPC: 170). Ante la ineficacia del recurso, desarrolla un razonamiento paranoico que desdobra el sentido de la palabra “inocente” en relación con la ley. De ese modo, se imagina inocente frente a la culpabilidad de William: la primera reacción que tiene ‘Cortázar’ al conocer la muerte de Dolly es pensar que *“se vengó”* (DPC: 175), pero no se refiere a Marucha sino a William, autor intelectual del crimen cuyo único objetivo sería inculpar al traductor con la prueba escrita de las cartas. A continuación, se define inocente de complicidad frente a nuevos temores de pruebas escritas: *“Cómo mierda hacerle entender que William no se iba a conformar con eso ahora, que seguramente escribiría para perfeccionar su venganza, para denunciarla a Anabel y de paso meterme en el ajo por encubridor”* (DPC: 176-177). Finalmente, huye de su domicilio por temor a ser perseguido y se coloca así en el lugar de inocencia de la víctima. Descartada la posibilidad de ser testigo presencial, los espacios de culpable, encubridor y víctima son visitados por ‘Cortázar’ en este recorrido de cuento que culmina en el Santa Fe Palace.

La aparición del delito marca una frontera que delimita la existencia de dos espacios irreconciliables. No hay en el cuento un juicio moral que condene el asesinato, ni pena por la víctima, que más bien parece ser la única culpable. Lo que emerge en el texto a partir del delito es la experiencia producida por el enfrentamiento de dos naturalezas heterogéneas, y en este sentido se puede

recuperar el comentario de Derrida sobre el encuentro del contemplador con la belleza de la obra de arte. El delito es la frontera que no puede atravesar el personaje “*de corbata y tres idiomas*”, cuyo comportamiento está modelado por la ley escrita. Es la experiencia que provoca la emergencia de lo otro: “*haberme dado cuenta de que en ese momento Anabel era como un ángel flotando por encima de la realidad*” (DPC: 176). El conocimiento de idiomas se muestra ineficaz frente a otra especie, ángel o gato, ya que si “*Anabel fue como la entrada trastornante de una gata siamesa en una sala de computadoras*” (DPC: 152), también William es “*como un gato amarillo*” (DPC: 163). Estas comparaciones que asoman a lo largo del texto hacen eclosión una vez que el narrador ha perdido el control sobre la situación, entonces Anabel y William no serán *como* gatos, sino que efectivamente, en la milonga que Hardoy espiaba sin entender del todo “*el ángel se había encontrado con el otro ángel*” (DPC: 177).

Ambos cuentos, “Las puertas del cielo” y “Diario para un cuento”, comparten y se reúnen en el Santa Fe Palace, un espacio que se configura a partir del cronotopo del umbral: entre la vida y la muerte o entre la realidad cotidiana y la realidad otra. En ese umbral dialogan dos momentos de la escritura cortazariana; es allí donde el compromiso político se revela como un compromiso literario y, al mismo tiempo, la literatura muestra su costado inevitablemente político.

## Notas

<sup>1</sup> La relación de génesis entre estos dos cuentos fue sugerida por Ana María Barrenechea en su seminario “Introducción a la crítica genética”. Como se verá en el análisis, esta relación no implica unidireccionalidad. Utilizo las siguientes ediciones: Cortázar, Julio (1951), “Las puertas del cielo”, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994; pp. 117-137; y Cortázar, Julio (1982), “Diario para un cuento”, *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; pp. 141-180. En adelante los cuentos serán citados respectivamente como LPC y DPC y se indicará el número de página según estas ediciones.

<sup>2</sup> Llamo ‘Cortázar’ al personaje narrador de DPC, según justifico más adelante. Las comillas simples aluden a su condición de personaje ficticio.

<sup>3</sup> “Lejana”, cuento que también pertenece a *Bestiario*, aparece aludido en “Satarsa”, otro relato de *Deshoras*: “Lo leí en un cuento donde había muchos palindromas pero sólo me acuerdo de ése” (p.59).

<sup>4</sup> Tomo el concepto de “figura de escritor” de María Teresa Gramuglio: “los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor, y estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (“La construcción de la imagen”, *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de La Cortada, 1992; p.37). Estas construcciones imaginarias de una “subjetividad en tanto escritor”

permiten ver "cuál es el lugar que [un escritor] piensa para sí en la literatura y en la sociedad" (p.38).

- <sup>5</sup> Otros paratextos refuerzan la continuidad entre el narrador de este cuento y el autor biográfico Cortázar. Bioy Casares recuerda sus encuentros con Cortázar en una entrevista reciente, realizada por Saúl Sosnowski: "Cortázar y yo nos vimos cinco veces en la vida pero nos queríamos mucho y él siempre fue generosísimo conmigo. Yo traté de ser recíproco en esa generosidad porque lo admiré muchísimo. Fíjese que nos pasó algo muy misterioso. Yo escribí un cuento de una persona que tomaba lo que se llamaba el vapor de la carrera (que iba de Buenos Aires a Montevideo) y en Montevideo iba al hotel Cervantes, que no era un hotel muy conocido. A partir de allí seguían varias etapas, pero lo curioso es que Cortázar escribió un cuento en que todas estas etapas eran la mismas que las mías. Ambos sentimos esa coincidencia como una bendición del destino de nuestra amistad." (En *Hispanérica. Revista de literatura*, Año XXV, N° 75, 1996; pp. 49-59.)

- <sup>6</sup> Varias de las observaciones desarrolladas en este apartado fueron motivadas por las intervenciones de Patricia Ríos en mis clases prácticas de Introducción a la Literatura de 1996.
- <sup>7</sup> Queda establecido en el cuento que Mauro ganó dinero gracias a él : "le hice ganar cinco mil pesos a Mauro" (LPC: 122).
- <sup>8</sup> La menipea a menudo contiene elementos fantásticos. (Cf. las características de este género cómico-serio en Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE; pp. 186-252.)
- <sup>9</sup> Reportaje de Francisco Urondo, en *Panorama*, noviembre de 1970, citado por Goloboff, Mario (1998), *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral; p.60.
- <sup>10</sup> La idea del delito como una frontera fue presentada por Josefina Ludmer en el IX Congreso Nacional de Literatura Argentina, en Río Cuarto Córdoba, el 17 de octubre de 1997, como parte de su actual investigación. Sus reflexiones motivaron mi lectura.
- <sup>11</sup> Por otra parte, el nombre de Anabel sugiere el de Luzbel, el ángel caído.



# Indice

Introducción..... 7

Mario Goloboff

Tradición y ruptura: Apuntes sobre el repertorio mítico  
en algunos relatos de Julio Cortázar ..... 15

LAURA JUÁREZ

Multitudes argentinas (de fines de siglo XIX a Cortázar):  
ménades, monstruos y bandas ..... 31

GERALDINE ROGERS

Lo "no dicho" como principio constitutivo de lo fantástico  
en "Cartas de mamá" de Julio Cortázar ..... 41

GRACIELA PIATTI

*Apocalipsis de Solentiname y Las babas del diablo*

La mirada y la escritura como modos de aproximación a lo otro. .... 49

SUSANA INÉS SOUILLA

Relaciones conflictivas: fantástico y compromiso político  
en "Segunda vez" y "La escuela de noche" de Julio Cortázar ..... 65

CRISTINA A. FEATHERSTON HAUGH DE ARREGUI.

Julio Cortázar y la escritura incesante:  
de "Diario para un cuento" a "Las puertas del cielo" ..... 79

GRACIELA GOLDCHLUK

**Este libro se terminó de imprimir en el  
Departamento de Medios Audiovisuales de la  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
de la Universidad Nacional de La Plata,  
en el mes de julio de 2001.**