



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LO FANTASTICO EN EL CUENTO "NO SE CULPE A NADIE" DE JULIO CORTAZAR

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS PRESENTA: LORENA LOPEZ NAVARRETE

Asesor: Dra. Marcela Leticia Palma Basualdo



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



2005

0349605



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para mis padres:
quienes me dieron la oportunidad de estudiar una carrera

Índice

1. Motivos personales.....	p.2
2. Introducción.....	p.4
3. Definición de lo fantástico.....	p.6
4. Imagen de la conciencia histórica.....	p.13
5. La metáfora como recurso literario para expresar lo neofantástico.....	p.19
6. Análisis del cuento.....	p.23
7. Conclusión.....	p.31
8. Bibliografía.....	p.33

I. Motivos personales.

Recuerdo un libro de Adolfo Bioy Casares de historias fantásticas. En él leí que una mujer de la alta sociedad decía que los pasajeros de un barco, cuyos boletos habían costado mucho menos que el de ella, gozaban de mejor trato del que ella recibía. Primero, según ella, porque los empleados del navío veían con recelo a los ricos y apenas advertían su presencia y le ponían mala cara. Segundo, como había menos gente rica a bordo, la comida destinada para ellos tardaba más tiempo en terminarse que la comida de los menos pudientes y por consiguiente pasaba más tiempo en refrigeración. Para no hacer esto más largo, ya que es siempre mejor leer la historia original, me voy a permitir contar el final y decir que, pese a todos los reclamos que presentó esta mujer, quería seguir siendo de la burguesía. Lo que es verdaderamente fantástico. Esta nueva manera de ver la realidad es lo que me causa fascinación .

Julio Cortázar tiene un cuento que se llama “La noche boca arriba” en su libro *Final del juego* en el que también está el planteamiento de una situación que nos pone a pensar en nuestra realidad, porque lo que parecería obvio en el cuento no lo es. El cuento comienza con la descripción de un accidente del protagonista quien vive en una ciudad moderna y cuando está tirado en el asfalto muy adolorido, Julio Cortázar con la palabra sueño cambia de situación y comienza la narración de la huida de una persona indígena en una guerra florida en la época que vivieron los aztecas. Julio Cortázar brinca de una historia a otra dentro del mismo cuento. Lo que parece ser la historia verdadera es el sueño y lo que parece ser el sueño es la historia verdadera.

Si un sueño puede dejar una huella en nosotros más profunda que alguna experiencia vivida en la realidad de vigilia, se puede decir, entonces, que tiene más peso que nuestra realidad vivida. El tiempo convierte nuestras experiencias en meras representaciones no diferentes de nuestras imágenes del sueño, por lo tanto el origen onírico o real de la imagen es irrelevante.

Lo mismo pasa con lo fantástico y lo real. Dice Jaime Alazraki en su libro *En busca del unicornio*:

Yo no sé donde empieza lo real y lo fantástico, se sitúa en un plano de la literatura donde los varios modos de representar o significar la realidad son igualmente válidos, rechaza la dicotomía real-fantástico como términos excluyentes, pero saben que están allí, existen porque responden a sistemas de enunciación con los supuestos que gobiernan la literatura realista como practicar la operación contraria.¹

La literatura fantástica según Jaime Alazraki no presenta la dicotomía real-fantástico, porque lo fantástico parte de los esquemas de la realidad. Ubicado lo fantástico en ese contexto permite descubrir algo más que una simple impresión de esa realidad. Esta nota se puede ver ejemplificada con la historia de la mujer que se queja del trato que le dan a bordo de un barco, mencionada en un principio.

Por la fascinación de ver la realidad con otra propuesta de la ya conocida oposición de lo real-fantástico, decidí hacer mi tesina sobre el cuento “No se culpe a nadie” del libro *Final del juego* de Julio Cortázar, para profundizar y ampliar más mis conocimientos en el proceso de investigación, sobre la literatura fantástica y sobre Julio Cortázar.

¹ Jaime Alazraki, *En Busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Editorial Gredos, Madrid, 1983, p. 70

Introducción

Muchos estudiosos han hecho reflexiones críticas y teóricas sobre el género fantástico pero “hasta ahora ninguna teoría ha elaborado un concepto que defina con certeza qué es la literatura fantástica.”² Rafael Olea Franco menciona que esto se debe a un error de perspectiva: “el interés de algún teórico por encontrar una formulación única, invariable e incluso transhistórica, que sirva para identificar el área de un género que, como cualquier otro, es siempre cambiante en alguno de sus rasgos.”³ Entre esas definiciones escogí la de Víctor Antonio Bravo: “Lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos [lo real o lo fantástico] transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo,”⁴ por que es la que mejor muestra un cambio en la definición de lo que se entiende por literatura fantástica. Para comprender mejor la literatura fantástica es necesario revisar la imagen de la conciencia histórica. Ya que en diferentes épocas han existido normas que configuran de manera unívoca la imagen de la realidad. Dentro de un contexto histórico se va escribiendo la literatura y si se comprende que la religión en Occidente dejó de ser la explicación del mundo en razón de lo divino, la literatura empieza a cuestionar la realidad. La literatura fantástica logra el cuestionamiento del mundo a través de un nuevo lenguaje: la metáfora, por ello la incluyo en este trabajo. Posteriormente analizo el cuento de Julio Cortázar “No se culpe a nadie” que forma parte del libro *Final del juego* publicado en 1956 . Julio Cortázar hace algunos comentarios sobre este libro en su conversación con Luis Harss:

² Rafael Olea Franco, *El reino de lo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco*, CONARTE, Nuevo León, 2004, p. 25

³ *Ibid*, p. 26

⁴ Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, México, UNAM, 1998, p. 36

En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es un libro que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí “El Perseguidor” había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema de lo fantástico por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía.⁵

Aunque en un principio le interesó lo fantástico por lo fantástico mismo, lo fantástico, no desapareció de su literatura, al contrario, es el rasgo predominante de su obra: “En los cuentos y novelas que yo he escrito, la presencia de lo que se denomina “lo sobrenatural” o “lo fantástico” es muy poderosa constituyendo tal vez el rasgo predominante de mi obra”⁶

Porque a través de lo fantástico, Julio Cortázar busca el cuestionamiento de la realidad y la interpretación de los cuentos que el lector pueda hacer, dependerá de cada lector.

El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas [...] no hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico.⁷

⁵ Luis Harss “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” en *Los maestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 273

⁶ Julio Cortázar “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” [1983] en *Obra crítica/3*, México, Alfaguara, 1994, p. 19

⁷ Julio Cortázar “Del sentimiento de lo fantástico” en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI Eds., México, 1967, p. 44

3. Definición de lo fantástico.

La aproximación a lo fantástico de Víctor Antonio Bravo en su libro *La irrupción y el límite*, es importante para tener una visión más amplia de lo fantástico. En él hace un recuento de los autores que han estudiado el tema de la literatura fantástica y menciona que para Roger Caillois, lo fantástico consiste en la aparición; para Louis Vax, lo fantástico es lo que crea un escándalo en la cabeza; Propp, dentro de una reflexión semiológica (el objetivo de toda construcción semiológica es construir modelos) da como resultado el “modelo” del cuento maravilloso. Quizás la tesis más difundida acerca de lo fantástico sea la de Tzvetan Todorov, quien partiendo de la tesis de Callois ha reflexionado más insistentemente sobre la naturaleza de lo fantástico, sobre lo fantástico de Vax, y tomando en gran medida las reflexiones sobre “lo siniestro” de Freud, intenta construir lo que podríamos llamar un “modelo del hecho fantástico”. El mérito de Todorov es el haber intentado configurar ese modelo, que se basa en la siguiente definición de lo fantástico: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”⁸ Así la vacilación del lector y del personaje es lo que da el carácter de fantástico a la obra. Esta vacilación en realidad dura muy poco, porque ante un hecho sobrenatural, inmediatamente el lector trata de encontrar una explicación. Esta puede ser proporcionada por el cuento o no. En caso de que encuentre alguna explicación estará ante un cuento de género extraño. Si la explicación que encuentra necesita de nuevas leyes de la naturaleza, estará entonces ante un cuento que se califica como maravilloso. Es importante señalar que lo extraño tiene que ver con los

⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 24

sentimientos de los personajes y del lector. El cuento trata de producir miedo, incertidumbre, etc., una parte tiene que ver con los fenómenos presentados por el cuento y la otra con algo que está más allá del cuento, sale de sus límites, esto hace que el modelo se rompa. Víctor Antonio Bravo agrega al respecto:

Este modelo que supone la delimitación de tres expresiones (“lo extraño, “lo fantástico”, “lo maravilloso”) es realmente un aporte sustancial para la clasificación –y clarificación- de la vasta producción de la literatura sobre lo sobrenatural; pensamos, no obstante que el modelo se quiebra cuando coloca el principio de esa delimitación no en una razón textual, sino en un elemento extratextual, en la duda del lector.⁹

Si lo fantástico depende del miedo que pueda sentir el lector, hay un elemento externo a la obra. A cada persona le dan miedo diferentes cosas y en distinta medida, por tal motivo el modelo se rompe.

Antes de dar la definición que Víctor Antonio Bravo escribe de la literatura fantástica conviene revisar, a grandes rasgos, la información de su libro *La irrupción y el límite* que ayuda a comprender mejor la definición.

En la Edad Media -caracterizada como la fase donde la realidad se concebía en función de la semejanza y la analogía, lo humano sólo tenía su explicación en razón de lo divino y, por tanto, lo “real” era un absoluto que se entendía a través de una dogmática-, se crea un mito: el del héroe victorioso del cuento de hadas y de la epopeya. Este mito que produjo universos tan ricos y tan rígidos como la saga artúrica de los caballeros de la Tabla Redonda, en Gran Bretaña, por ejemplo producía el esquema del mito de iniciación: separación-iniciación- retorno. El héroe recibe el llamado de la aventura y decide entrar en

⁹ Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, México, UNAM, 1998, p. 36

el mundo lleno de peligros donde, auxiliado por ayudantes mágicos, se enfrenta a prodigios sobrenaturales y fuerzas inconmensurables y donde obtiene victorias decisivas que lo llenan de honor. El héroe regresa entonces lleno de gloria. El héroe mítico de la epopeya (y de su variante en el cuento de hadas) o es victorioso o no es héroe.

A partir del siglo XV, durante el siglo XVI y parte del XVII se va a producir un cambio en el conocimiento occidental: Copérnico revela una relación distinta de la tierra con respecto al cosmos; Colón, con su travesía deshace el lenguaje dogmático sobre la concepción espacial del mundo; y Erasmo y Lutero ponen en cuestión el absoluto del dogma dando origen a la Reforma. Esta etapa de cambio del saber en Occidente ha sido denominada Edad Moderna o Renacimiento y una de sus características va a ser el cuestionamiento de “lo real” considerado como un absoluto. Esta remoción quiebra concepciones y dogmas, certezas y mitos; uno de esos mitos rotos va a ser justamente, el mito del héroe victorioso.

Cuando el héroe deja de ser glorioso deviene lo cómico y lo trágico. El héroe moderno [héroe paródico con el que se va a construir el discurso de la modernidad] nace del Renacimiento (lo llamaré “novelesco”, señala Víctor Antonio Bravo, para oponerlo al héroe mítico) es un héroe paródico que desemboca la mayoría de las veces en la tragedia. Se entiende por tragedia el acontecimiento penoso o terrible que afronta o provoca un determinado héroe o protagonista. Lo paródico supone la puesta en escena de una dualidad del mundo de la literatura como conciencia de sí misma, con conciencia de las dimensiones de su realidad respecto de la realidad del mundo. Este hecho pondrá en evidencia lo que será una de las razones fundamentales de la literatura desde el Renacimiento, el

cuestionamiento de “lo real”. Así, el hecho literario toma conciencia del dualismo que se pone en escena como una de las complejidades y de las razones de su producción. Esta puesta en escena supone que la primera indagatoria del hecho literario así caracterizado, se orienta sobre sí mismo para, a través de esta vía, plantearse como un cuestionamiento sobre el mundo. Mediante este razonamiento, Víctor Antonio Bravo propone que lo fantástico se va a constituir en una de las formas de esa conciencia a nivel del relato. A partir del romanticismo, el universo de la ficción va a intentar liberarse de las lógicas lineales y a explorar otras lógicas como posibles formas de la puesta en escena de su propio espesor; por ello lo fantástico literario a partir de este movimiento se cristaliza como una estética.

La definición que Víctor Antonio Bravo da de lo fantástico es: “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, [lo “real” o la ficción] transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”¹⁰ y poder, así, dar la conciencia a nivel de relato primero de lo que se expone, para luego pasar a la conciencia de la realidad. Este concepto no difiere de la idea que de lo fantástico tiene Julio Cortázar.

Julio Cortázar no tiene ninguna definición de lo que entiende por literatura fantástica, porque no ha encontrado explicación que lo satisfaga; para empezar, dice él, que existen problemas con el vocabulario, señala que los términos “maravilloso”, “fantástico”, “extraño”, etc., cambian de significado según quien los emplee. Por tal motivo, Cortázar se basa en su propia experiencia y en la manera como lo fue transmitiendo en sus cuentos y novelas para podernos dar una idea de lo que entiende por fantástico.

¹⁰ *Idem*, p. 7

Se remonta a su niñez y asegura que todos los niños son esencialmente góticos: “el niño está abierto como una esponja a muchos aspectos de la realidad que después serán criticados o rechazados por la razón y su aparato lógico.”¹¹ Así, el niño, sin emplear juicios preestablecidos, entiende lo fantástico como algo espeso y truculento. De adulto afina su sentido de lo fantástico y lo identifica con lo inexplicable. Para Cortázar lo fantástico era causa incesante de miedo y para liberarse de ese miedo empezó a escribir cuentos y a devorar libros. Sin sus lecturas, sobre todo las de Edgar Allan Poe, Cortázar asegura: “no me hubiera sentido con esa predisposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me impulsa a escribir presentándome ese acto como la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el terreno de *lo otro*”¹² *Lo otro* es otra realidad muy diferente de la tradicional en donde se encuentra lo horrendo y misterioso. Esa otra realidad: “no se encontraba en los recursos y trucos literarios de que depende la literatura fantástica tradicional para su tan celebrado *pathos*, que no se encontraba en esa escenografía verbal que consiste en ‘desorientar’ al lector desde el principio condicionándole dentro de un ambiente morboso a fin de obligarle a acceder dócilmente al misterio y al terror.”¹³ En mi opinión, la definición de Víctor Antonio Bravo coincide con la idea de lo fantástico que tiene Julio Cortázar, el acontecimiento fantástico: “se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera[...] Hay quien vive satisfecho en una visión binaria y prefiere pensar que lo fantástico no es

¹¹ Julio Cortázar “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica [1983], en *Obra crítica*/3, Alfaguara, México, 1994, p. 91

¹² *Idem*, p. 96

¹³ *Idem*, p. 96

más que una fabricación literaria.”¹⁴ La literatura cumple con la función de sacar al lector de sus casillas habituales, para que pueda confrontar una conciencia de lo literario y una conciencia del mundo en el que vive. Es decir, la literatura hace al lector que se pregunte sobre su mundo, que cuestione sobre todo lo que hay en él para conocerlo, ya que lo que se dice de él no es verdad absoluta o irrefutable. Julio Cortázar proponía un mundo que podía observarse y pensarse desde otro punto de vista y no solamente desde la ciencia. La ciencia es el medio con el que se trata de explicar el mundo hoy en día y si movemos al ser humano de allí, se siente perdido.

Esta misma idea de lo fantástico es la que tiene Jaime Alazraki, pero él no da el término de fantástico, sino de neofantástico:

“Si para la literatura el honor y el miedo constituían la ruta de acceso a lo otro, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la percepción del relato, su funcionamiento y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico”¹⁵

Alazraki le da el nombre de neofantástico a la literatura que no entra en aquella que se llama Gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas y de terror que se opone a las leyes naturales e influye en el destino de los personajes, sino a lo fantástico moderno. No es característica propia de lo neofantástico la nueva postulación de la realidad (idea que yo ya había mencionado con Víctor Antonio Bravo), sino de la literatura contemporánea. “El rechazo de normas o leyes que configuran de manera unívoca nuestra imagen de la realidad

¹⁴ *Idem*, p. 100

¹⁵ Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p. 28

no es un rasgo exclusivo de lo fantástico nuevo, sino, más bien, característica de la literatura contemporánea”¹⁶ y también dice que: “El carácter experimentalista del arte contemporáneo no responde sino a esa perdida seguridad, a la necesidad de reemplazar una imagen del mundo regida por inamovibles axiomas [...]”¹⁷ Esto ya lo había mencionado Víctor Antonio Bravo al decir que en la Edad Media lo humano tenía su explicación en razón de lo divino, pero dejó de ser así cuando se dio una concepción distinta en el conocimiento occidental; quiero ahondar en esto porque nuestro tiempo se distingue de otras épocas por la imagen que hacemos de nuestra conciencia histórica.

¹⁶ *Idem*, p. 145

¹⁷ *Idem*, p.30

4. Imagen de nuestra conciencia histórica

Nuestra conciencia histórica por una parte es una crítica del pasado y por otra, un intento de fundar una tradición basada en el cambio, esto es lo que distingue a la Modernidad. Matei Caleninescu en su libro *Cinco caras de la Modernidad: Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo*, relaciona la Modernidad con la cristiandad y distingue tres fases.

La primera está caracterizada por el uso medieval de *modernus* como opuesto a *antiquus*. *Modernus* designaba al hombre de hoy, un recién llegado, mientras que *antiquus* se refería a cualquiera cuyo nombre llegara desde el pasado rodeado de veneración, sin considerar si vivió antes o después de Cristo o si había sido o no cristiano.

Como resultado del Renacimiento, nociones tales como “antigüedad” o los “antiguos” designaban un pasado privilegiado y ejemplar –los tiempos clásicos paganos y los autores de Grecia y Roma-. Los modernos, se suponía, debían imitar a los antiguos, luego emularlos; hasta que algunos de los modernos se autoproclamaron superiores a los antiguos. Durante la mayor parte de este periodo se desafió directamente el principio de autoridad en todos los campos menos en la religión y la tradición permaneció como piedra angular de la teología. Los buenos cristianos de finales del siglo XVII y del XVIII sentían que el argumento religioso era demasiado atemporal para sus propósitos y se limitaron a usar conceptos seculares derivados de la filosofía de la razón y del progreso. Al final del periodo racionalista y empirista de la Ilustración, la idea de modernidad ha perdido gran parte de su previa neutralidad. Finalmente su conflicto de la religión salió a la luz y ser moderno se convirtió en algo equivalente a ser un libre pensador.

La tercera fase cubre el periodo romántico. El resurgimiento religioso en la literatura a finales del siglo XVIII, el nuevo énfasis dado al sentimiento y la intuición, combinado con la extendida locura por lo gótico y por toda la civilización de la Edad Media, son parte de una compleja reacción contra el intelectualismo del Siglo de las Luces y su contrapartida en estética: el Neoclasicismo. Uno de los resultados más interesantes del debate del inicio del Romanticismo en Alemania y después en otros países europeos, es la ampliación del concepto de modernidad, hasta cubrir todo lo romántico, por ejemplo, la era cristiana de la historia occidental. La idea de una poesía cristiana como distinta y superior a la de la antigüedad no era totalmente nueva. Ya lo habían expresado autores cristianos del siglo XVI y XVII, sólo para ser luego abandonada durante la época neoclásica, tanto por los “antiguos”, como por los “modernos”. La identificación romántica del *genio moderno* con el *genio de la cristiandad* y la idea de que, separadas por un abismo infranqueable, existen dos tipos de belleza perfectamente autónomos, la primera pagana, la segunda cristiana, constituyen un momento revolucionario en la historia de la modernidad estética. La cuidadosamente relativista filosofía de la belleza de la Ilustración es sustituida por un historicismo fatalista que enfatiza la idea de una total discontinuidad entre los ciclos culturales. Los periodos históricos nacen, se desarrollan y mueren. Atención en la conciencia que crea esta metáfora: ha resultado correcto vivir camino del final del ciclo cristiano, en una modernidad tanto vasta como estrecha, glorificadora y trágica. Es este nuevo sentimiento de modernidad, derivado de la noción de un cristianismo agónico, el que explica por qué los románticos fueron los primeros en concebir la muerte de Dios y en

incorporar en sus obras este esencial tema moderno mucho antes de que Nietzsche le concediera un lugar principal en su profética doctrina de Zaratustra.

La idea de que “Dios ha muerto” solamente es posible concebirla en Occidente con un sentimiento de desesperación, porque como nuestra idea del tiempo es lineal y por lo tanto irreversible, no podemos tener a Dios nuevamente.

Matei Calinescu menciona una cuarta fase que comienza aproximadamente a mitad del siglo XIX. En la que la separación de la modernidad y la cristiandad parece ser completa. La muerte de Dios parece haber abierto una nueva era de búsqueda religiosa. Esta búsqueda no se mide por sus resultados, sino en su intensidad. El fin es buscar. En esta crisis de búsqueda afloran las contradicciones para desestabilizar toda certeza e inducir a la desesperación y a la angustia existencial.

Por lo tanto, la modernidad en general, aunque intentara hacerlo, no logró suprimir la necesidad e imaginación religiosa del hombre y separándolas de su curso tradicional, puede que incluso las haya intensificado en forma de un indecible florecimiento de las heterodoxias –en la propia religión, en el pensamiento moral, social y político y en estética. El gran florecimiento del utopismo está directamente relacionado con el declive del papel tradicional del cristianismo, quizá el único hecho importante en la historia intelectual moderna de Occidente. Mirando atrás, aunque el hombre ya era mucho antes un soñador utópico, este parece ser el legado más significativo del siglo XVIII a nuestra modernidad, obsesionada como está por la idea y el mito de la Revolución.

Históricamente, el surgimiento y desarrollo de la vanguardia parece estar muy ligado a la crisis del hombre en el moderno mundo desacralizado. Podemos decir que la

urgencia antihumanista de los escritores y artistas durante la primera década del siglo XX, no era sólo una “reacción” (contra el romanticismo o el naturalismo), sino una profecía extrañamente exacta de su propia muerte, la muerte del hombre. Dentro del marco del pensamiento de Nietzsche, la muerte de Dios y la muerte del hombre estaban unidas entre sí. “El hombre al igual que Dios, había sido a lo largo de la historia moral de la humanidad la incorporación del *resentimiento*, una decepción resuelta con éxito por los ‘esclavos’ con el fin de subvertir los valores de la vida, es decir, los valores de los ‘maestros.’”¹⁸ Para Nietzsche la modernidad: “mientras que era una manifestación exacerbada del mismo antiguo “deseo de muerte”, tenía al menos una ventaja clara sobre el humanismo tradicional: reconocía que el humanismo ya no era viable como doctrina, y que, una vez Dios estuviera muerto, también el hombre debería abandonar el escenario de la historia.”¹⁹

Por esto mismo es necesario regresar a los orígenes aunque André Breton niegue la relación del surrealismo con el cristianismo al decir que la muerte de Dios es un absurdo total y, agrega: “para morir, estará usted de acuerdo conmigo en que hace falta haber existido.”²⁰ Esto sólo se puede explicar porque: “los surrealistas iniciales se consideraban dioses, pues, no se atenían al concepto de un Dios todopoderoso, y creían que el absoluto comenzaba y acababa en su propio inconsciente.”²¹ La muerte de Dios, como ya mencioné anteriormente, cuando se está inmerso en una concepción del tiempo lineal, no se ve un futuro. “Fue la propia alianza de la modernidad [mientras la idea de modernidad implique, tanto una crítica radical del pasado, como un compromiso definitivo de cambio y de valores

¹⁸ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1991, p. 127

¹⁹ *Idem*, p. 127

²⁰ André Bretón, *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 27

²¹ Gerald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, p. 140

del futuro] con el tiempo y la confianza duradera del concepto de progreso lo que hizo posible el mito de la autoconciencia y la vanguardia heroica en la lucha por el futuro.”²²

Por eso, dice Bretón con relación al surrealismo: “en los años 1924 y 1925 durante los cuales el surrealismo se organizó y formuló, había de ser, sin duda, con los años 30 y 31 aquellos en que nos mostramos más activamente rebeldes hacia todo conformismo y resueltamente más *insociables*. El mundo en que vivimos nos da la impresión de estar totalmente alienado y nosotros revocamos, de común acuerdo, los principios que lo regían.”²³ El surrealismo tenía una posición de rebeldía con el fin de tener un futuro; ya que el único heredero posible ante la ausencia de Dios fue la utopía del progreso, así que sus valores del futuro fueron: “Declarar que la razón es la esencia del hombre es ya cortarlo en dos pedazos, cosa que no ha dejado de hacer la tradición clásica. Ésta ha distinguido en el hombre lo que es razón y que, por tanto, es verdaderamente humano, y lo que no es razón y, por este hecho parece indigno del hombre, instintos y sentimientos. Toda la enseñanza de Freud, que cada vez más, era, en este terreno, nuestra guía estaba presente para indicarnos el peligro mortal de este corte.”²⁴ Precisamente Julio Cortázar escribió un ensayo titulado “Irracionalismo y eficacia” en donde demuestra que en el Nazismo hay una utilización sistemática racional de lo irracional. Lo irracional cae bajo las intenciones y las posibilidades de una razón mucho más eficaz y peligrosa que la irracionalidad. Lo que él considera irracional es el inconsciente, los instintos, las sensaciones, los sentimientos, las pasiones, la fe, los sueños, etc. Cortázar intenta despejar de todo lo negativo que se le

²² Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1991, p. 99

²³ André Bretón, *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1972, p. 96

²⁴ *Idem.*, p. 108

adjudica a lo irracional. Hay que recordar que *Final del juego* fue publicado en 1956 y hacía poco tiempo que había terminado la segunda guerra mundial. El caos que se vivió por la guerra era producto del racionalismo científico y si no se hacía algo , iba a terminar aniquilando al hombre. Bretón en su primer Manifiesto surrealista dado a conocer en 1929, expresa: “Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, [...] Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario.”²⁵ Un ejemplo de un problemas de primer orden, que no menciona en la cita anterior André Bretón, era la guerra, en la que todo es muerte, ¿dónde queda la idea de progreso para tener un mejor futuro?

²⁵ André Bretón, *Manifiesto del surrealismo*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, p. 25

5. La metáfora, recurso literario para expresar lo neofantástico

Menciona Harss: “La segunda guerra mundial tuvo algo de línea divisoria para nosotros. Nos golpeó la época y nos arrastraron los conflictos del siglo. En la híbrida Argentina particularmente, donde desde hacía tiempo amenazaba el apagón, el novelista comprendió pronto la imposibilidad de prolongar una falsa luna de miel con la realidad.”²⁶

Los efectos de la segunda guerra mundial se sienten en la Argentina al empezar a exportar productos agrícolas hacia los países ocupados en la economía de guerra y a producir productos de la industria liviana que de los países en guerra ya no los importaban, por lo que se multiplican las fábricas, los campesinos emigran del campo a la ciudad para mejorar su nivel de vida. “Para los cuarenta, la composición social de nuestra clase obrera urbana va cambiando fundamentalmente: de blanca, inmigrante, europea, seguidora de las grandes corrientes del pensamiento obrero, anarquista, socialista y comunista, rasgos que la caracterizaban hasta entonces, pasa a ser morocha, nacional o latinoamericana, muchas veces analfabeta, despolitizada, aunque no menos sedienta de bienestar y de justicia.”²⁷

Estas condiciones permiten el nacimiento y consolidación del peronismo. El peronismo tendía a enfrentar la clase popular con los intelectuales. Julio Cortázar no congenió con el régimen peronista y tampoco se identificó con la oposición “a la que desdeñaba por considerarla falta de principios y de oportunidades”²⁸ El peronismo no buscaba ayudar realmente al pueblo, únicamente lo hizo superficialmente.

²⁶ Luis Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” en *Los maestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, p. 252

²⁷ Mario Golobbof, *Julio Cortázar, La biografía*, Seix Barral, México, 1998, p. 49

²⁸ *Idem*, p. 58

Este es el contexto histórico en el que está situado el cuento “No se culpe nadie”. Es importante mencionarlo porque Julio Cortázar no puede desprenderse de sus esquemas de la realidad, ya que es en ella donde sitúa al lector para que, partiendo de éste, pueda descubrir algo más que una simple impresión.

Cuando Alazraki dice que *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, falta agregar que esto es posible a través de un lenguaje nuevo, porque la distancia que hay entre las cosas y nuestros conocimientos de ellas es enorme. Esta distancia se puede apreciar en la respuesta que le da Julio Cortázar a la pregunta de Omar Prego de por qué empezó a escribir:

Digamos que hacia los seis años yo me veo a mí mismo aceptando esa realidad que me enseñaban mis padres. Es decir, aceptándolas de lleno y, al mismo tiempo, traduciéndola continuamente a claves de tipo verbal [...] Es decir que el hecho de que un objeto tuviera un nombre no anulaba el nombre en la utilización realista del objeto como hace en general un niño. Un niño aprende que eso se llama silla y entonces después pide una silla o busca una silla, pero para él la palabra “silla” ya no tiene sentido separado de la cosa. Se ha vuelto un valor funcional de utilización.²⁹

Más adelante agrega:

Tu sabes que yo viví en una de esas casas en las que se han ido acumulado objetos que pertenecieron a los padres, a los abuelos, objetos que no sirven para nada pero que se quedan ahí metidos en cajones. Yo era un niño que exploraba ese mundo, y cuando encontraba tapones de frascos de perfume con facetas, esos que cuando los mirás ves reflejarse cincuenta veces la misma cosa, o cristales de colores que prisman y reflejan la luz, o lentes de anteojos que te dan una imagen más pequeña o más grande de lo que estás viendo, todo eso era hacer con objetos la realidad, lo que en el otro plano yo estaba haciendo también con las palabras.³⁰

²⁹ Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Muchnick Editores, Barcelona, 1985, p. 49

³⁰ *Idem*, p. 27

Quise citar las palabras de Julio Cortázar para que quedara claro lo que piensa el autor de las vocablos y cuál es esa realidad que quiere presentar. El manejo que le da al lenguaje para poder mostrar una situación distinta a la que está acostumbrado el hombre moderno se logra, dice Jaime Alazraki, por medio de la metáfora. Me gustaría recordar algo de lo mucho que dice Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* sobre la metáfora:

La metáfora se ha considerado un instrumento cognoscitivo (Vico), de naturaleza asociativa (Midleton Murria), nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento, pero que se opone al pensamiento lógico y que produce un cambio de sentido o un sentido *figurado* opuesto al sentido *literal o recto*; que ofrece más connotación discursiva diferente de la denotación.³¹

Entonces, al estar Julio Cortázar en contra de las limitaciones que nos impone la ciencia se puede apreciar que la metáfora es el recurso ideal para presentarnos *lo otro*. Esto hace pensar al lector porque los elementos que aparecen en los relatos fantásticos ya no pertenecen a un código establecido y la interpretación que se les dé dependerá de cada lector. Jaime Alazraki dice con relación a la metáfora: “Como todo lenguaje, las metáforas de la literatura neofantástica buscan también establecer puentes de comunicación; sólo que ahora el código que descifra esos signos ya no es el diccionario establecido por el uso. Es un código nuevo, inventado por el escritor para decir de alguna manera esos mensajes incommunicables en el llamado lenguaje de la comunicación.”³²

³¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, S.A., México, 1992, p. 310

³² Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p. 75

Julio Cortázar quiere que el lector se cuestione sobre su realidad, dice: “la literatura no nació para dar respuestas, tarea que constituye la finalidad específica de la ciencia y la filosofía, sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real”³³

Lo neofantástico recurre a las metáforas para producir una perplejidad o una inquietud, esto caracteriza a los relatos neofantásticos en cuanto a su intención, dice Jaime Alazraki, en contraste con los relatos fantásticos del siglo XIX cuya intención era causar miedo. En cuanto a su visión, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica, repito que la metáfora es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. Las metáforas son alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico. En los relatos fantásticos del siglo XIX, en donde todo se rige por causa y efecto, lo fantástico trata de romper esa regla. Lo que toca a la mecánica o *modus operandi*, el cuento fantástico nos introduce al elemento fantástico sin progresión gradual a diferencia de los relatos fantásticos del siglo XX, en los cuales sí sucedía que el elemento fantástico apareciera después de una serie de indicadores. Estos son los elementos que caracterizan a la literatura fantástica contemporánea, dice Jaime Alazraki.

³³ Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*, Muchnic Editores, 1984, p. 113

6. Análisis del cuento.

Empecemos por el título, “No se culpe a nadie” es una cláusula que suele usarse en las notas de los suicidas para que la policía no busque culpables de su muerte. En el cuento sin embargo no parece que el protagonista haya tomado la decisión de morir, sino que las circunstancias lo llevaron a ello, precisamente cuando su mano lo ataca en la cabeza y cae doce pisos.

Estos elementos del cuento ¿qué significado tienen?

Julio Cortázar compara el cuento con la fotografía en el sentido que tanto el cuentista como el fotógrafo tienen que limitar una imagen que contenga elementos 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.”³⁴

Lo significativo es lo que actúa en el lector y le permite proyectar su inteligencia y su sensibilidad mucho más allá de lo narrado. Para lograr esto en el cuento no aparecen elementos gratuitos. Esto coincide con lo que señala Edgar Allan Poe en relación con lo que piensa sobre la unidad de efecto o impresión. Dice que cuando se lee una obra en una o dos horas deja en nosotros una impresión precisamente porque no se interrumpió la lectura, de lo contrario el mundo exterior modifica o anula las impresiones del libro. “Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a

³⁴ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *Teoría del cuento. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala compilador, UNAM, México, 1993, p. 309

lograr el efecto preconcebido.”³⁵ Con todo esto se habrá conseguido dejar una pintura en la mente del lector.

Por esto, todo lo que se menciona en el cuento “No se culpe a nadie” luce justificado: el *pull-over* de lana, la mano que ataca la cabeza, la caída de doce pisos, etcétera tienen una razón de ser.

Este cuento habla de la situación política argentina en la época de Juan Domingo Perón porque duró en el poder doce años, de 1943 a 1955. Perón le dio muchos beneficios a la clase trabajadora, pero coartó la posibilidad de estructuración de un partido obrero independiente que mantuviera una relativa distancia del poder político burgués. Hasta 1949 la clase obrera fabril recibió beneficios pero solamente de la pequeña clase burguesa. El bienestar económico que se vivía en la Argentina en esa época no tenía bases sólidas porque:

El desarrollo capitalista industrial no se hizo dentro de las normas clásicas, o sea desarrollando el capital constante (maquinaria) o la técnica sino que se produjo con la utilización de una cantidad creciente de mano de obra. Por eso en 1949 afirmamos que, a medida que el país era más independiente, avanzando por el sendero de una pseudo industrialización basada en el mayor empleo de mano de obra, nuestra economía se tornaba cada vez más independiente del imperialismo y, por lo tanto esa vulnerabilidad tenía que hacer crisis.³⁶

Al no tener bases sólidas, esta economía en cualquier momento se podía caer y efectivamente, cayó. El imperialismo está presente en la economía argentina porque en septiembre de 1939, Estados Unidos surgió como una potencia imperialista de peso y su

³⁵ *Idem.*, p. 17

³⁶ Nahuel Moreno, *Método de interpretación de la historia argentina*, Ediciones pluma, Buenos Aires, 1975, p. 113

papel dentro del régimen capitalista mundial significó la destrucción del aparato productivo de los otros grandes centros imperialistas de poder (como Inglaterra y Alemania). En Argentina disminuyó paulatina y sistemáticamente la influencia británica y hubo un ascenso permanente, cada vez más acentuado del imperialismo yanqui. La política de retroceso de los ingleses tenía guardada las espaldas. A lo largo de casi un siglo, en los países que había dominado creó una elite y una burguesía nativa vinculadas al imperialismo por poderosos intereses. Esta capa social le facilitó la concreción rápida de la nueva etapa neo colonial para seguir controlando esos países desde el punto de vista económico. (un pequeño ejemplo de ese control inglés se ve con los ferrocarriles adquiridos por Perón, el primer plan inglés fue construir una sociedad mixta donde se le reconociera un capital elevadísimo y se le garantizara un interés del 4 %.)

El cuento comienza así “El frío complica siempre las cosas”. Pienso que el frío crea una necesidad, la necesidad de ponerse un *pull-over*, entonces cuando la sociedad-cuerpo tiene una necesidad complica siempre las cosas.

El *pull-over* azul simboliza el sistema de gobierno que favorece al imperialismo yanqui –por eso azul, creo-. Me parece que el *pull-over* es muy pequeño como para que el protagonista –Argentina- se lo pusiera fácilmente. Por esta razón hay una lucha entre la mano derecha, la mano izquierda y la cabeza. En vez de ayudar a la sociedad a satisfacer sus necesidades, a tener una vida saludable, tranquila, feliz..., hay una lucha de poder; no logran salir los partidos políticos; las dos manos en las respectivas mangas y mucho menos la cabeza por el cuello.

El bienestar que pretende dar a la sociedad la cabeza-Perón con el *pull-over*-sistema político, nada más es una apariencia para satisfacer las necesidades de calor, bienestar; ya que al ir entrando el cuerpo en el *pull-over*, la mano derecha es la única que logra salir por una manga. Los partidos políticos de derecha siempre dicen que las leyes que se emiten son para el bienestar de la sociedad, pero la realidad es que el beneficio sólo es para ellos y para la inversión extranjera. (Como las reformas en materia energética que se están tratando de hacer en México. Se dice que para el beneficio de todos los mexicanos se van a hacer, pero en realidad los del poder y los muy ricos se quieren apoderar de la única riqueza que le queda al país. Solamente en América Latina veo que las empresas petroleras y las compañías de luz quiebran; esto se debe en parte a la no reinversión de las ganancias en el mantenimiento de las mismas empresas y su modernización. Luego el gobierno permite la inversión extranjera para su rescate ¿rescate para quién?) El gobierno peronista firmó un contrato petrolero con una empresa yanqui. Dicho contrato se hallaba en consideración de las cámaras del gobierno. Este hecho hacía pensar a los argentinos que el imperialismo yanqui estaba arrebatando una zona del territorio argentino y en efecto, las miras de los yanquis no se orientaban a las reservas –como creía toda la oposición, incluyendo al partido comunista- sino a controlar la zona sur del continente como paso previo para el manejo y defensa del estrecho de Magallanes. El canal de Panamá peligraba ante la posibilidad inmediata de un bombardeo en caso de algún otro conflicto internacional.

La mujer, en el cuento, fue a comprar un regalo de casamiento y estaba esperando a su esposo, pero éste nunca llegó. Pienso que la mujer simboliza la burguesía porque va a gastar dinero y ella no está generando dinero con el sudor de su frente. Solamente lo recibe

de su esposo. Va a comprar un regalo, pero no es cualquier regalo, es un regalo de casamiento. La burguesía tiene relación con la Iglesia.

La Iglesia se opuso al gobierno peronista. Este gobierno había sido el que más concesiones le había dado en la historia. El peronismo había implantado la enseñanza religiosa en las escuelas y por eso la Iglesia apoyó la candidatura de Perón en el año de 1946. El cambio de actitud de la Iglesia se debió a que después de la Segunda Guerra Mundial, la Iglesia, se puso al servicio de la gran burguesía y, principalmente, de los planes ultrarreaccionarios yanquis, ya que era la única potencia que podía salvar ese orden de privilegios y explotación que la Iglesia tenía en la Argentina. Planteada la contienda Iglesia contra gobierno, Perón respondió a los ataques católicos con la anulación de la enseñanza religiosa, ley de divorcio y la amenaza de llamar a un constituyente para separar la Iglesia del Estado.

La oposición pro-imperialista se colocó del lado de la Iglesia Católica y propagaba información negativa del gobierno peronista. Un ejemplo de la información que se difundió fue que el gobierno ejercía presión contra un vasto sector del pueblo argentino, cuya fe religiosa fue convertida por el Régimen en problema político para servir a los propósitos de intimidación sobre los que se basaba su poder.

Intentar ponerse otra vez el *pull-over* significa intentar otras estrategias, pero la mano derecha sigue yendo y viniendo. Esa mano no ayuda en nada a la mano izquierda a salirse por la manga. Al contrario, trata de destruirla. Así son los partidos políticos, ruines: “es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a

menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera.”³⁷ Aunque cueste creerlo el partido Comunista apoyó a la Iglesia Católica y dijo que la reforma de la Constitución con el objeto de plantear la separación de la Iglesia del Estado sólo era una distracción para que el pueblo no pensara en la entrega del petróleo, de la siderurgia y de la metalurgia y para que tampoco pensarán los argentinos en la carestía de la vida.

El cuento dice: “parecería que la cabeza está a punto de abrirse paso porque la lana azul le aprieta ahora con una fuerza irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse.”³⁸ Aquí la cabeza- Perón no fue buen líder para ponerse bien el *pull-over* y quitar el frío. Con los ojos cerrados y apretados por la lana, no los puede abrir y ya no sabe qué hacer, además que lo que haga no lo puede ver, tampoco puede respirar y sólo traga pelusas azules. Para poder entender la presión que ejerce el *pull-over* sobre el protagonista hay que tener presente que el peronismo fue un periodo en que la economía gozó de una magnífica situación, pero ficticia porque sólo se aumentó la mano de obra y no la maquinaria y tecnología. Esto le permitió al peronismo, apoyándose en el movimiento obrero que controlaba en forma totalitaria, resistir la colonización yanqui. A su vez, Perón, aplicaba una política contradictoria al permitir que la estructura capitalista argentina (estructura terrateniente, grandes inversiones del imperialismo) siguiera subsistiendo. Esta fue la causa de la caída del peronismo y de que los yanquis pudieran apretar como el *pull-over* apretaba.

Ante un golpe de Estado fallido, organizado por la Iglesia y grupos opositores, en el

³⁷ Julio Cortázar, “No se culpe a nadie” en *Final del juego*, Alfaguara, Madrid, 1982, p. 295

³⁸ *Idem.*, p. 294

momento en que Perón hace concesiones ante el imperialismo yanqui – lo del petróleo-, Perón presenta su renuncia ante la Comisión general de trabajadores (CGT) y no ante las autoridades de la Nación, ya que Perón no quería utilizar el peso del movimiento obrero para terminar con la oligarquía (Perón tenía atada de pies y manos a la CGT porque le daba muchas concesiones y lo tenía muy bien controlada). La CGT no aceptó su renuncia y esto creó una confusión por la indefinición del presidente ante la ofensiva golpista. El sector marxista revolucionario declara, en relación con el rechazo de la renuncia por parte de la CGT, que aceptaba la voluntad de los obreros, pero que no eran peronistas, ni el ala izquierda del peronismo. En cambio, el peronista era un partido burgués que defendía a los patronos fueran o no los dueños de las fábricas o los terratenientes dueños de las tierras. El sector marxista quería que los obreros fueran los dueños de las fábricas y los campesinos, dueños de las tierras, pues eran los trabajadores los productores de la riqueza. Este sector marxista estaba a favor de la sustitución del gobierno de Perón, pero a veces apoyaba ese Régimen porque no quería que Perón fuese reemplazado por los curas, los patronos y por el imperialismo yanqui.

La mano izquierda que atacó al protagonista representa a los agentes de izquierda de la burguesía peronista ligada a los yanquis.

Julio Cortázar decidió irse a vivir a París para no tener que vivir en la Argentina durante el periodo de gobierno de Perón.

Cuando Omar Prego le dice a Cortázar que asumió una actitud claramente antiperonista Julio Cortázar contesta: “yo me sentía antiperonista pero nunca me integré a grupos políticos o grupos de pensamiento o de estudio que pudiera tratar de llegar a hacer una especie de práctica de ese antiperonismo. Todo quedaba en esa época en la opinión

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

personal, en lo que uno pensaba. Y curiosamente eso nos satisfacía a casi todos nosotros, nos parecía suficiente.”³⁹

Así, este cuento nos muestra lo que pensaba Julio Cortázar de la situación política argentina en la época de Perón.

Hago una pequeñísima descripción de la historia argentina porque así la veo en el cuento. Es contado desde un mismo punto de vista todo el tiempo, por una tercera persona gramatical que ya sabe el final de la historia porque parece ser una historia que se repite: es un meterse y sacarse *pull-overs* todo el tiempo. Se cuenta con la misma emoción desde el principio al final, pero como el cuento es un sólo párrafo con oraciones largas crea una especie de cansancio y ansiedad al tener que respirar menos a la hora de leerlo, sobre todo al final que ya no hay puntos. El narrador cuenta con sus detalles una situación dentro de un mundo de ficción de forma que resulta familiar y cercano para el lector que participa como oyente del relato y que se reconoce al verse al espejo, soy un hombre de traje gris, es decir cualquier ser humano que al tratar de ponerse el pulóver ya no soy cualquier ser humano, soy aquél que sufre y trata de encontrar una salida a la situación económica y política en el periodo de gobierno de Perón. La mano izquierda está atrapada y hace lo posible para salir de esa situación y la mano derecha no hace nada, a pesar de que no está hincada y lastimada como la izquierda. Esto es un reflejo de la derecha e izquierda en la política, que muy bien puede ajustarse a la situación de toda América Latina.

³⁹ Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Muchnik Editores, Barcelona, 1985, p. 127

7. Conclusión

La literatura fantástica se entendía en el siglo XIX, cuando alcanzó su apogeo, como todo lo que causaba miedo, pero esto no es lo que se entiende hoy en día como literatura fantástica cuando se lee el cuento “No se culpe a Nadie”. En este cuento, lo fantástico es una alternativa de presentarnos nuestro mundo visto desde otra perspectiva. En la cultura occidental cuya directriz es la ciencia, gradualmente se han ido reemplazando las cosas por sus nombres y la realidad por una idea de la realidad, por tal motivo Julio Cortázar nos habla de imágenes vistas a través de un vidrio de perfume, por que la realidad es más rica de lo que nuestros sentidos pueden percibir, todo depende del cristal con que la miremos. Traigo a colación la frase escuchada por todos alguna vez: Nada es verdad, nada es mentira, todo depende del cristal con que se mira.

Recordemos que lo real, lo natural o lo normal es tal solamente en relación con una situación histórica-cultural determinada y que su aceptación o su rechazo lo proponen las obras de arte; Así la nueva literatura fantástica o neofantástica, como la llama Jaime Alazraki , utiliza la metáfora para presentarnos una nueva visión del mundo, donde lo más importante es el hombre, quien se preguntará sobre su condición humana.

La dificultad del cuento “No se culpe a nadie” está justamente en que si hay una representación de una cosa o de una idea abstracta por medio de una objeto que tiene con ella cierta relación real, no se interpreta con un diccionario o un código ya preestablecido (como en la Edad Media), sino que el lector tiene que recurrir a un campo de posibilidades para descubrirlo. El *pull-over* no es un objeto para entenderse en su significación literal, en mi opinión, es el imperialismo yanqui, que al permitir un beneficio a tan pocos, no todos

pueden ser ricos y poderosos, por eso el *pull-over* parece tan pequeño, y se desata una lucha. Esta lucha duró hasta que los agentes de la izquierda de la burguesía peronista ligada a los yanquis—la mano izquierda- atacó a la cabeza- Perón. Se dio un golpe de Estado.

El cuento cumple con la intención de Julio Cortázar de hacer pensar al lector sobre su realidad, sobre todo porque refleja una realidad política mexicana que va por el mismo camino, por la que ya pasó la vida política argentina. ¿Qué papel jugamos los mexicanos en una sociedad cuyo número de pobres aumenta día a día? Respuesta que debemos de encontrar pronto para no escuchar al final de cada sexenio “No se culpe a nadie”

Bibliografía directa:

- Cortázar, Julio; *Final del juego* [1956]; Madrid; Alfaguara; 1982.
- _____; *La vuelta al día en ochenta mundos* [1967]; México; Siglo XXI Editores; 1967.
- _____; *Argentina: Años de Alambradas culturales*; Barcelona; Muchnic Editores; 1984.
- Edición Sosonovski, Saúl; Julio Cortázar "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica [1983] *Obra crítica* /3; México; Alfaguara; 1994.

Bibliografía indirecta:

- Alazraki, Jaime; *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*; Madrid; Editorial Gredos; 1983.
- Beristain Helena; *Diccionario de retórica y poética*; México; Editorial Porrúa S.A.;1992; 3ª edición.
- Bravo, Victor Antonio; *La irrupción y el límite*; México; UNAM; 1988.
- Bretón, André; *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*; Barcelona; Barral editores; 1972.
- Calinescu, Matei; *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo*; Tr. Maria Teresa Beriguistain; Madrid; Editorial Tecnos; 1983.
- Golobboff, Mario; *Julio Cortázar. La biografía*; México; Seix Barral; 1998.
- Harss, Luis; *Los nuestros*; Buenos Aires; Editorial Sudamericana; 4ª ed.; 1971.
- Lanngowski, Gerald J; *El surrealismo en la ficción latinoamericana*; Madrid; Editorial Gredos; 1982.

- Moreno, Nahuel; *Método de interpretación de la historia argentina* con la colaboración de Hugo Kasevich, Buenos Aires, Ediciones pluma, 1975. Colección teoría y crítica.
- Olea, Franco Rafael; *El reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco*, CONARTE, Nuevo León, 2004.
- Prego, Omar; *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona; Muchnik editores; 1985.
- Todorov, Tzvetan; *Introducción a la literatura fantástica*; Tr. Silvia Delpy; México; Ediciones Coyoacán; 4ª ed.; 1999.
- Zavala, Lauro Compilador; *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México; UNAM; 1993.