



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA**

¿SUEÑOS, JUEGO, FANTASÍA?...¡PUROS CUENTOS!

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICA**

P R E S E N T A :

ELIA FERNANDA MEJÍA DIEZ

ASESORA:

DOCTORA PACIENCIA OTAÑÓN DE LOPE



MÉXICO, D. F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1	
1.1 ¿Qué son los sueños?.....	4
1.2 Semblanza del trabajo literario de Julio Cortázar.....	9
Capítulo 2	
2.1 Sueños e ideas recurrentes en forma literaria.....	29
2.2 Cortázar y el surrealismo.....	32
2.3 Las metáforas obsesivas y los símbolos.....	41
2.4 La identificación con los personajes y el desdoblamiento.....	46
2.5 La complejidad del lector.....	54
Capítulo 3	
3.1 El juego.....	58
Capítulo 4	
4.1 La fantasía.....	69
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	103

INTRODUCCIÓN

La literatura es una gran fiesta, a la que todos estamos invitados. Aceptar esta invitación significa ingresar a mundos diversos y fantásticos, donde experimentamos una gran variedad de sentimientos que sin ella posiblemente desconoceríamos. La literatura nos permite situarnos en diferentes épocas y contextos sin movernos del sitio en el que estamos. Podemos crear danzas acompañándonos de las palabras para descubrir su más profundo significado y llenarnos de la pasión que despiertan en nuestros sentidos.

Leer a Julio Cortázar es acudir a una fiesta llena de sorpresas, en un mundo fantástico y policromático. Es por esto que quise participar del mundo enigmático que es la literatura de Cortázar.

Esta tesis persigue el objetivo de hacer un breve análisis para corroborar que la obra de Julio Cortázar tiene como elementos de construcción los sueños, el juego y la fantasía. Para tal efecto elegí nueve cuentos, en los que pretendo hacer una demostración de los elementos oníricos, lúdicos y fantásticos que emplea el autor para crear.

Los cuentos son: “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Las ménades”, “Circe”, “La noche boca arriba”, “La escuela de noche”, “Axolotl”, “Lejana” y “Continuidad de los parques”.

Cada capítulo habla de los aspectos que mencioné anteriormente; me basé en entrevistas que le hicieron al autor, así como análisis de su literatura que han realizado especialistas en el tema.

Los testimonios del propio autor, que aquí se podrán leer, nos irán llevando de la mano para entender de dónde viene su creatividad. Acudí, así mismo, a la bibliografía crítica y a hemerografía especializada en la obra de Julio Cortázar.

El título de la tesis resume exactamente su contenido y hace un pequeño homenaje al autor, quien gustaba de los juegos de palabras.

Los sueños son enigmáticos y fascinantes, y por eso también es fascinante leer a Cortázar. Todas las personas soñamos y nuestros sueños nos pueden sorprender, como sus cuentos lo hacen.

Me gusta la fantasía porque ayuda a romper con la rutina, a cambiar la realidad cotidiana, Cortázar entonces nos ayuda a romper con eso y nos lleva de la mano a sus mundos donde como él mismo lo dijo, se divertía jugando y escribía sin concesiones.

Julio Cortázar jugaba con sus pesadillas, con sus patologías, con los lectores, con sus experiencias de vida; en una palabra, fabricaba un mundo divertido y creaba literatura como un ejercicio lúdico y catártico.

El Capítulo 1, la sección 1.1 trata el tema de lo onírico porque muchos de los cuentos de Julio Cortázar están hilvanados con sus sueños y pesadillas; en este apartado presento algunas teorías del tema y su génesis.

El apartado 1.2 es una pequeña semblanza del trabajo literario del autor y su biografía familiar, para poder entender un poco mejor los porqués de su gusto y necesidad por escribir.

El Capítulo 2, apartado 2.1 habla de cómo Cortázar utiliza sus sueños, fobias y obsesiones para transformarlas en literatura, ya que para el autor, estos elementos constituyen un material muy valioso para su creación.

En el 2.2 con base en algunos análisis de especialistas, hablo de las coincidencias del trabajo de Julio Cortázar con la corriente surrealista.

En el 2.3 toco el tema de las metáforas obsesivas y las ideas recurrentes en los cuentos de Cortázar y cómo se convierten en un ejercicio terapéutico.

El apartado 2.4 trata acerca de la identificación del autor con sus personajes y el desdoblamiento de la personalidad, los cuales aparecen con frecuencia y también son una característica muy importante para el análisis de sus cuentos.

En el 2.5 el tema es la complicidad del lector y la importancia que Cortázar le da, porque considero que sin esta complicidad no tendría un sentido tan amplio y tan enigmático la lectura de sus cuentos.

El Capítulo 3, apartado 3.1 contiene el tema del juego, porque Cortázar lo utiliza mucho en sus cuentos de diferentes formas. Cortázar es como un niño, se divierte jugando a escribir pero de forma tan seria como crean lo niños sus juegos, y su cuentos son también un juego para el lector.

Por último en el Capítulo 4, apartado 4.1 está contenido el tema de la fantasía que también es uno de los centros de esta tesis, ya que por algo Cortázar fue llamado en Francia “El maestro de los cuentos fantásticos”.

En esta tesis he tratado de aglutinar algunos de los temas que de manera individual, diversos autores han analizado en la obra de Julio Cortázar.

<<... Quiero, simplemente, ser de verdad: aunque ello me lleve a descubrir que no soy nada>>.

Julio Cortàzar

CAPÍTULO 1

1.1 ¿Qué son los sueños?

Los vasos comunicantes son aquellos que restablecen la unidad entre el mundo de la vigilia y el del sueño. Lo importante es <<retener de la vida despierta lo que merece ser retenido>>. Por eso el sueño libera, exhibe, crea, borra la noción del tiempo y provoca una <<conspiración de silencio y de noche>> en torno al amor. El sueño sobrepasa la realidad y restituye la presencia de los seres amados y ausentes. La mujer, enigmática y evasiva, aparece envuelta en melancolía y soledad. Los lugares, los objetos, las personas, cobran sentido auténtico al animarse por la afectividad evocadora e irracional del poeta. Y este es el que vuelve a colocar al hombre en el corazón del universo. Para André Breton el mundo real y el del sueño son el mismo.¹

En la antigüedad era muy común la explicación de los sueños. Lo que de ellos se recordaba al despertar era interpretado como una manifestación benigna u hostil de poderes supraterranos, demoníacos o divinos. Con el florecimiento de la disciplina intelectual de las ciencias naturales, toda esta significativa mitología se ha transformado en psicología, y actualmente, son muy pocos, entre los hombres cultos, los que dudan aún de que los sueños son una propia función psíquica del durmiente.

Pero en realidad los sueños todavía necesitan de alguna explicación: su génesis, su relación con la vigilia, su dependencia de estímulos percibidos durante el sueño, lo singular de su contenido que repugna al pensamiento despierto, la incongruencia entre sus representaciones, lo afectivo que los une, su fugacidad y repulsión del pensamiento

¹ Cfr. André Breton. Los vasos comunicantes, Madrid: Siruela, 2005.

despierto, porque el pensamiento consciente considera todo lo anterior como algo ajeno a él, entonces los mutila o extingue en la memoria.

De acuerdo con Sigmund Freud, la función onírica se puede explicar como el almacenamiento de algunas experiencias que se presentan en la vida diurna; cuando las personas se encuentran en reposo, durante el sueño se logra una conexión con algún deseo inconsciente que desde la infancia de la persona se encuentra en su vida anímica, algo que por lo regular se ha reprimido o excluido de la vida consciente. Al adquirir la energía del inconsciente se reviven los pensamientos estancados y surgen a la conciencia como sueños.

A continuación se enumeran ciertos factores que propician la aparición de los sueños:

- 1) Los pensamientos han experimentado una modificación, un disfraz y una deformación, que representan la participación de su aliado inconsciente.
- 2) Han conseguido ocupar la conciencia en una ocasión en que la misma no debía haberles sido accesible.
- 3) Un fragmento de inconsciente ha logrado emerger en la conciencia, resultado que le hubiera sido imposible conseguir en toda otra circunstancia.²

Según André Breton, las frases surgidas de la mente en estado de adormecimiento tienen un valor clave, y en su ensayo “Los campos magnéticos” definió un rasgo fundamental de esta corriente que es la llamada “escritura automática”, se trata de transmitir directamente las palabras, que sin tema preconcebido, vinieran a la mente de forma inmediata; estas frases proceden del subconsciente y no tendrían relación lógica entre sí. A esto lo llama “texto puro” o “poema surgido del inconsciente”. La definición de Breton acerca del surrealismo es la siguiente: “Puro automatismo psíquico, por el que

²Cfr. Sigmund Freud. “Los sueños” y “El concepto de lo inconsciente”, en Los textos fundamentales del psicoanálisis, México: Alianza, 1989, Pp. 113 y 183.

proponemos expresar verbalmente, por escrito o por cualquier otro medio, el proceso real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral”.

Breton insistió en que el sueño poseía realidad objetiva y ejercía su influjo sobre la realidad consciente objetiva.

Si para Sigmund Freud, creador del psicoanálisis, la imagen del sueño era un símbolo de la experiencia, para Breton esta imagen era la experiencia propiamente dicha. El modelo surrealista se sustentaba en el objeto perturbador mágico: un objeto y unas imágenes procedentes del sueño y plasmadas en asociaciones fortuitas, de forma parecida al automatismo verbal.

La literatura fantástica engloba de manera muy general cualquier tipo de literatura que no dé prioridad a la representación realista. Otra manifestación de este género es en la cual se percibe lo irreal y fabuloso; en este terreno es en donde oscila la obra de Julio Cortázar.

Una primera interrogante sería si en realidad poseen los sueños un sentido cualquiera y puede dárseles el valor de procesos psíquicos. La ciencia responde negativamente y explica los sueños como simples procesos fisiológicos detrás de los cuales no hay necesidad de buscar sentido, significación ni intención alguna. Durante el reposo nocturno actúan ciertos estímulos somáticos sobre nuestra vida anímica, llevando a la conciencia tan pronto unas como otras representaciones robadas a la coherencia psíquica. De este modo podrían ser comparados los sueños a contracciones de la vida psíquica, pero nunca a movimientos expresivos de la misma.

En cuanto a la decisión sobre la naturaleza del sueño los poetas parecen situarse al lado de los antiguos, de la superstición popular y de Freud con su interpretación de los

sueños. Freud dice que cuando los poetas hacen soñar a los personajes creados por su fantasía, no solo se conforman con la cotidiana experiencia de que el pensamiento y la sensibilidad de los hombres continúan vivos en el estado de reposo nocturno, sino al presentarnos los sueños de sus personajes, su intención es precisamente la de darnos a conocer por medio de ellos los estados de alma de los mismos.

Los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha

nuestra filosofía. En la psicología, sobre todo, los poetas se hallan muy por encima de nosotros los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia [...] El poeta se limita a mostrar cómo el alma dormida se contrae bajo el efecto de las excitaciones que, como restos de la vida despierta, han permanecido vivas en ella.

Afortunadamente, la vida anímica posee mucho menos libertad y arbitrariedad de lo que

suponemos, y hasta quizá carezca de ellas en absoluto.

Lo que en el mundo exterior nos hallamos acostumbrados a calificar de casualidad demuestra luego hallarse compuesto de múltiples leyes, y también lo que en el mundo

psíquico denominamos arbitrariedad, reposa sobre estrictas normas que, por ahora, sólo

oscuramente sospechamos.³

Con sabia ironía, Borges compiló el Libro de los sueños sin incluir a Freud. Nosotros de ninguna manera podemos imitarlo, aunque hoy sepamos que tampoco Freud alcanzó la auténtica y definitiva interpretación de los sueños.

Quizá sea una fortuna que el enigma de los sueños todavía siga intacto. Aun así, en la actualidad, una gran parte de la población del mundo, no sólo de Occidente, intenta la comprensión psicológica de los sueños cotidianos principalmente porque hace cien años Freud comprendió la prometeica tarea de analizarlos.

Entre los hallazgos científicos que son todavía indudables destaca la equiparación del sueño y el síntoma psíquico. En efecto, cualquiera puede constatar que el sueño, como síntoma, no resulta ajeno a la sicopatología, desde la más leve a la que se revela más grave. Después de treinta años de tratar de comprender el contenido de los sueños, también llegamos a la conclusión de que gracias al nexo entre el estado mental y lo que se expresa en los sueños, éstos pueden ser testimonios muy útiles para el diagnóstico de la personalidad y sus trastornos.

Pero el sueño no sólo es producto de la clínica, sino un paso obligado para llegar al arte. La obra de Federico Fellini ha puesto de manifiesto que el mundo del sueño enriquece la expresión artística porque, más allá de lo estético, revela la intimidad del alma. De acuerdo con Giuseppe Amara: “El sueño es amigo aunque no sea deseado, es ambiguo pero ansioso de revelarse, es vergonzoso cuando nos lo explican, siempre fascinante si permanece en el misterio”.⁴

³ Cfr. Sigmund Freud. “El delirio y los sueños” en la <<Gradiva>>, en Psicoanálisis del arte, Madrid: Alianza, 2003. Pp.111.

⁴Cfr. Giuseppe Amara. Los sueños. México: CONACULTA. 2000. Pp. 2.

Los sueños son un misterio y solamente se pueden entender desde la biografía personal y el soñante es siempre el protagonista de esos sueños. Existen muchos ejemplos, que demuestran cómo nuestro inconsciente está plagado de situaciones que se expresan de diversas maneras en todas las esferas que componen la actividad artística; la literatura, la música, la pintura, la escultura, etc.

Se ha afirmado repetidamente que en el material onírico se encuentran en muchos casos las fuentes del comportamiento creativo, tanto en la ciencia como en el arte. Durante el sueño se produce una especie de síntesis de carácter intuitivo que no está controlada conscientemente, pero cuyo resultado puede acceder de nuevo a la conciencia.

El sueño es una experiencia alucinatoria que se puede presentar en la conciencia de los individuos cuando se encuentran durmiendo.

Los sueños son predominantemente visuales, pero no se pueden excluir aquellos que se dan con fuertes componentes auditivos, olfativos, etc.

En cuanto a su contenido pueden presentar situaciones muy reales o episodios fantásticos, extravagantes e irreales. En todas las épocas se le ha atribuido a los sueños una gran importancia, y a lo largo de la historia se han formulado múltiples teorías sobre su origen y su significado.

La posible distinción entre vida consciente y sueño es frecuentemente retomado en la literatura de Cortázar. En muchas ocasiones los sueños o experiencias oníricas pueden ser tan reales como si se vivieran durante la vigilia.

Antiguamente se creía que eran los dioses los que mandaban los sueños para comunicarse con los hombres y en especial para anunciar el futuro, como ejemplo podemos mencionar la historia de José El Soñador en La Biblia.

1.2 Semblanza del trabajo literario de Julio Cortázar

Los sueños, la fantasía y el juego, son materia prima para el desarrollo de la creatividad en la mayoría de los artistas.

Como los individuos creativos son capaces de combinar ideas que para individuos más simples son contradictorias, no se irritan ante las opiniones contrarias y las objeciones, pues están acostumbrados a experimentarlas y siempre encuentran algo aceptable. Suelen pensar en direcciones opuestas y pueden dejar abierta la conclusión. Los individuos creativos no temen la ambivalencia, la contradicción y la complejidad, porque éstas le sirven de estímulo. Son lo contrario de los fanáticos, a quienes les horroriza la complejidad y son propensos a las simplificaciones, son individuos capaces de todo, pero de nada.

Así pues, existe una relación estructural entre la creatividad, el humor y el gusto por las analogías y las metáforas. La raíz común de todos ellos es el pensamiento bisociativo, cuyos elementos son, receptividad hacia las ideas nuevas, tendencia a saltar de nivel, predilección por las soluciones más inverosímiles y capacidad para plantear nuevos problemas.

En la medida en que las metáforas son el resultado de <<fulguraciones>> bisociativas, la misma creatividad se define metafóricamente. En inglés un acto creativo recibe el nombre de <<brainchild>>, término que conserva la antigua dimensión sexual del concepto de creatividad, en el acto creativo se engendran hijos. Con su atribución al Dios creador los teólogos se esforzaron por desexualizar el concepto de creación.

“Posteriormente, el artista heredó de Dios el atributo, si Dios crea el mundo, el artista crea su mundo, y ambos son padres y autores de su creación. Pero quien se crea a sí mismo es una persona culta”.⁵

Lo anterior expresa la capacidad que tiene el artista creador. En este la capacidad de Julio Cortázar, para construir y moldear su propio mundo a través de los cuentos que escribe. Los seres humanos nos vamos creando, vamos surgiendo de diferentes formas en la medida en que leemos y aprendemos más y más para acrecentar nuestra cultura, entonces moldeamos nuestra vida, nuestra personalidad.

Al hablar específicamente del trabajo de Julio Cortázar podemos encontrar elementos que ejemplifican muy bien lo anteriormente expresado.

He elegido este tema porque estoy cierta, que de acuerdo con diferentes estudiosos de la materia, Julio Cortázar es un autor que manejó con maestría los tres elementos base de esta tesis: los sueños, el juego y la fantasía.

Modeló con la pluma sus propios sueños, fobias y obsesiones para convertirlos en literatura fantástica. Cortázar fue llamado en Francia “El maestro de los cuentos fantásticos” y algunos críticos se han cuestionado si su trabajo pertenece al surrealismo.

Julio Cortázar manifestó en ocasión de algunas entrevistas su conocimiento de la teoría psicoanalítica de Freud; es por esto mi consideración de que no es una casualidad sino una causalidad, que el protagonista de esta tesis utilice los elementos oníricos, lúdicos y fantásticos para entretener las historias y armar un juego vestido de literatura.

Vargas Llosa dice:

En los libros de Julio Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes

⁵ Cfr. Dietrich Schwanitz, La cultura, México: Santillana, 2004, Pp. 479 y 480.

y juega el lector, obligado a ello a las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de

la página menos pensada.

Hay que leer a Cortázar. Siempre sus cuentos son la pintura genial del sueño de seres improbables, llenos de ternura, ausentes, mágicos. Es la síntesis mejor de su literatura y es también la oportunidad de aproximarse a su capacidad para crear con las palabras

una atmósfera que se parece a un viaje indeterminable en el que conduce con la mano maestra de uno de los mejores cuentistas del siglo. (Vargas Llosa: prólogo.

Cuentos completos de Julio Cortázar).

Cortázar es un hombre largo y tímido, de una fraternidad contenida, una consideración impecable por su interlocutor que no le impide defender con vehemencia sus opiniones, cuando tiene que hacerlo. Es minuciosamente honesto, más allá de la vanidad y la modestia, sus verdades transparentes nacen de una lucidez metódica que aplica a sí mismo y a los demás, sin concesiones.

La literatura de Cortázar es provocativa, pone al hombre frente a sus límites, apelación que nos hace ser más seres humanos. Por eso amando tanto la realidad –“su gran mujer”- su recurrencia en lo fantástico debe verse como un intento, a veces desesperado, de estirarnos la piel de lo cotidiano, de hacernos salir de esa especie de prehistoria de nosotros mismos en la que vivimos.

Cortázar considera a toda buena literatura como revolucionaria, porque nos ayuda a conquistar nuevos territorios. La literatura para nuestro autor es un ejercicio lúdico, cuerno de la felicidad; humanizadora.⁶

En ésta última frase, cuando se menciona literatura como ejercicio lúdico, es en donde creo, podemos encontrar la clave de tanta creación fantástica; lo que quiero decir es que en la infancia la principal actividad es el juego, mediante el cual los niños aprenden, se comunican y se desarrollan; entonces se crea también la fantasía, porque nace de los juegos que el niño inventa y pone en práctica.

Es por esto que Julio Cortázar hace alusión a no dejar de jugar y divertirse, porque ese es un camino que nos puede mantener vivos, a veces expectantes y a veces participando de todo lo que sucede en nuestro derredor.

Su juego es el de convertir todo aquello que sucede dentro del mundo real en fantasía; los seres humanos estamos llenos de sueños, temores, incógnitas; pero lo extraordinario es que todo lo que acabo de mencionar lo logremos convertir en juegos fantásticos, y eso es precisamente lo que hizo Cortázar.

Cortázar nos favorece contándonos sus sueños convertidos en cuentos, no permite que se queden almacenados en un rincón del inconsciente y los despliega con su pluma en historias descabelladas y llenas de colorido y sorpresa. Nos convierte en cómplices de su juego literario.

“Sus posturas políticas y su arte poético se configuran en esta convicción: la imaginación, el arte, la forma son revolucionarios, destruyen las convicciones muertas, nos enseñan a mirar, pensar y sentir de nuevo” Cortázar había crecido cerca de las lecciones del

⁶ Cfr. Ernesto González Bermejo, Conversaciones con Cortázar. Barcelona: EDHASA. 1978. Pp.7

surrealismo y su intención era mantener unidas lo que él llamaba la revolución de afuera y la revolución de adentro.⁷

Esta expresión de la revolución de adentro y la de afuera, nos puede ilustrar en el hilo conductor entre: sueños juego, fantasía; los sueños nacen del interior, se cocinan en alguna parte del cerebro; la fantasía se crea en la imaginación que también es interior y el juego se produce en la actividad física, en lo exterior. Entonces esto le permitió a Julio Cortázar crear cuentos fantásticos con verdadera maestría y de esta manera revolucionar el mundo literario.

Entonces me parece que lo que a Julio Cortázar lo convierte en un revolucionario, es precisamente el hecho de no ser un escritor ordinario, transformar lo interno en algo fantásticamente externo, en un arte, “un arte literario”.

Julio Cortázar decía: yo creo que desde muy pequeño, mi desdicha y mi dicha al mismo tiempo, fue no aceptar las cosas como dadas, a mí no me bastaba que me dijeran que eso era una <mesa> o que la palabra <madre> era la palabra <madre> y ahí se acababa todo. Al contrario, en el objeto mesa y en la palabra madre empezaba para mí un itinerario misterioso que a veces llegaba a franquear y en el que a veces me estrellaba.

En suma: desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal y como me son dadas.⁸

⁷Cfr. Omar Prego, “Conversaciones con Cortázar”, en La fascinación de las palabras, Barcelona: Muchnik editores. 1985. Pp. 18.

⁸ *Ibíd.*, Pp. 27.

Julio Cortázar describe transgrede las leyes naturales y se atreve a cruzar el umbral que nos lleva a descubrir que las cosas no son lo que parecen y que pueden sorprendernos, sin siquiera darnos cuenta en qué momento cambiaron o se volcaron hacia otro punto.

Cortázar habla de su fascinación por los palindromas, como por ejemplo: <Dábale arroz a la zorra el abad> y comenta que cuando descubrió que decía lo mismo, se sintió en una relación mágica con el idioma. Si nos detenemos un poco, notarán que estoy hablando de lo que surgía en Julio desde niño, y podrán encontrar la relación de lo que yo acoté anteriormente acerca de la infancia; la edad fecunda para los sueños, el juego y la fantasía. Y en donde surge para nuestro autor la ansiedad por la literatura.

La influencia principal en Cortázar, con respecto a la vocación literaria, le llega por la vía materna, debido a que ella hablaba otras lenguas y amaba especialmente los libros. Aunque él dice que su madre fue una buena lectora, no lo era de una manera formal ya que sus lecturas eran de folletines y novelas cursis, lo que de alguna manera le abrió las puertas de la lectura, combinadas con Alejandro Dumas y Víctor Hugo, por ejemplo.

La figura femenina en Cortázar fue predominante, ya que el padre abandonó a la familia cuando él tenía solamente seis años y su vida transcurrió en compañía de su madre, su abuela materna, una prima de la madre y su hermana con quien mantuvo una relación entrañable. Nunca tuvo trato con su padre y en su literatura existen huellas importantes de la relación familiar entre Julio, su madre y Ofelia su hermana.

En una entrevista que le hizo Elena Poniatowska a Cortázar, en el año de 1975, le preguntó: “Tu madre, Julio, ¿no tenía tu imaginación?”

“Mi madre fue muy imaginativa y con una cierta visión del mundo. No era una gente culta pero era incurablemente romántica y me inició en las novelas de los viajes. Con ella leí a Julio Verne. Mi madre leía mala literatura, no era culta pero su enorme

imaginación me abría otras puertas. Teníamos un juego: mirar el cielo y buscar la forma de las nubes e inventar grandes historias. Esto sucedía en Banfield. Mis amigos no tenían esa suerte. No tenían madres que mirasen las nubes.

En mi casa había una biblioteca y una cultura, [...] Si tu quieres, mediana. [...]

Mis amigos eran hijos de obreros, gente muy pobre.”⁹

Es sintomático que hasta que el escritor asuma su nombre como el de Julio, que era el mismo del padre, tendrán que pasar muchos años, más de un artículo e incluso algún libro.

“Llevar, para siempre, el nombre del padre que los abandonó, tiene que haber sido el fruto de una larga, difícil decisión, de la cual, a no dudarlo, quedarían marcas también en su obra”.¹⁰

Para Cortázar, el hecho de escribir, no implica desde el primer momento la necesidad de ser leído, ya que plantea una especie de ring en el que se encuentra él y su contrincante: es el tema que se convertirá en cuento. Sin embargo, al desarrollar su escritura, desea dárselo a un primer lector y de ahí seguir una cadena, para luego convertirlo en un libro que sea leído por otros tantos.

De esta manera se convierte en un creador y su creación en arte; no se plantea la pregunta de si será entendido, o si será del gusto de los lectores, simplemente escribe y es él quien aprueba o desaprueba lo escrito.

Ante el comentario del autor con respecto a que sus cuentos nacen de una especie de accidente, es decir, que son como cocos que caen sobre su cabeza, explica que surgen de una escritura automática, que las primeras ideas no vienen de su plano consciente, ni de un plano racional, sino que pueden venir de un sueño, y afirma muchos de mis

⁹ Cfr. Mario Goloboff. Julio Cortázar La biografía. Buenos Aires: Seix Barral. 1998. Pp. 21

¹⁰ Ibíd.. Pp. 22-23.

cuentos nacen de sueños, pueden nacer de una asociación de ideas, y eso tiene mucha fuerza, precisamente porque no es consciente, porque viene de abajo, viene de adentro, y me obliga a escribir un cuento dejándome llevar por el azar.¹¹

Manifiesta el autor que su forma de escribir viene más desde un sentimiento que desde la

intelectualidad, ya que se trata de un orden secreto y menos comunicable. Y volviendo al tema de

la realidad, J.C. vuelve a mencionar que este tema para él no se reduce a lo que la maestra y su madre le enseñaban, ni a lo que él podía tocar y oler sino que era mucho más que eso: “Prácticamente podría yo decir que era desvirtuar aquello que se llama realidad.”

Es una especie de rebeldía la que muestra Cortázar ante lo real, al escribir, desde la percepción y la concepción del tema. Porque él aceptaba por adelantado cualquier cosa que los demás consideraban como inexplicable como un juego de casualidades, o como meras coincidencias; a esto yo le pondré el nombre de sensibilidad.

Él percibía, en las palabras de los adultos de su familia, un sentido contrario a lo que ellos expresaban, y se define como niño precoz; sin embargo él mismo resta mérito a esta situación diciendo que su familia era poco evolucionada mentalmente.

Su vida gravitaba entre dos mundos: el de lo cotidiano y el que él mismo fabricaba. Sus juegos solitarios eran mágicos, ya que creaba reinos, pasajes; de hecho el jardín de su casa era uno de ellos que nadie más sabía que existía como tal.

Cortázar reconoce sus propios sueños como material básico de su creación: “Muchos de mis cuentos nacen de sueños”; al despertar arrastro conmigo jirones de sueños pidiendo escritura”; “muchos cuentos míos nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner

¹¹ *Ibíd.*, Pp. 36.

en escritura visiones o entrevisiones del sueño” etc.¹² “Casa tomada fue una pesadilla. Yo soñé Casa tomada”¹³

Julio Cortázar se confiesa hipersensible en su infancia, y yo agregaría que siempre lo fue.

Al referirse a esto dice que por la misma razón quedó muy marcado; cuando aparentemente esas marcas de su juventud han quedado atrás, surgen en forma de personajes, de semiconfesiones. “En general los niños que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera”.¹⁴

En el tema de lo fantástico el autor utiliza como un elemento en sus cuentos a los animales, esto también forma parte del aspecto onírico; el se refiere a la corriente jungiana, en la cual el toro y el león, suelen aparecer en los sueños y son símbolos sexuales, o de voluntad de poderío. “En mí eso se da en el plano del cuento”.¹⁵

El autor se considera en muchos momentos un niño, a diferencia de cuando un adulto reacciona precisamente como adulto; él lo hace en forma de juego; su actividad lúdica infantil permanece en él, por lo que su literatura resulta juguetona. Se compara incluso con Peter Pan:

“En esos momentos en que hay que tomar una decisión de adulto, yo tomo una actitud infantil, como si la solución fuera venir de otro lado, como si yo tuviera un padre todopoderoso que me va a sacar las castañas del fuego”.¹⁶

La ventaja que Julio Cortázar veía en eso es que se convertía en un ser mucho más abierto, lo que él llamaba “porosidad”; porque el niño tiene una enorme posibilidad para captar, es más receptivo que el adulto. El adulto con el tiempo va perdiendo esa capacidad.

¹² Cfr. Paciencia Ontañón de Lope, En torno a Julio Cortázar, Pp. 15.

¹³ Ibíd. Omar Preggo La fascinación de las palabras, p.55.

¹⁴ Cfr. Ernesto González Bermejo, Conversaciones con Cortázar. Barcelona: EDHASA, 1978. P. 51.

¹⁵ Cfr. Conversaciones con Cortázar Pp.53.

¹⁶ Ibíd., p.48.

Cortázar define a la madurez como una operación selectiva de la inteligencia que va optando cada vez más por cosas consideradas como importantes, dejando de lado las otras.

Su ejemplo es el siguiente: para el adulto deja de ser importante jugar a la rayuela y pasa a ser importante pagar el alquiler. El niño, en cambio, como a lo mejor ni sabe qué es el alquiler, juega a la rayuela como la cosa más importante.

Considero valioso resaltar que aquí señala de nueva cuenta el aspecto lúdico, como primordial en la infancia.

Julio Cortázar se muestra como un ser polifacético, tanto en la diversidad de las artes como en el de las humanidades. Se le conoce también por su “camaleonismo”; esto se define así ya que en sus entrevistas y sus obras contienen contradicciones; él es consciente de esto y no lo niega ni lo disimula, al contrario afirma que es un derecho del que goza y lo reivindica. Junto con los surrealistas declara que las contradicciones le parecen de la “más elevada dignidad” y que cree “en el poder absoluto” de ellas.

Cortázar no se contradice porque cambie de ideas con el paso del tiempo, sino porque señala en forma simultánea cosas diametralmente opuestas en las que abundan tanto el hombre como el mundo. En su opinión el poeta es el ser que por excelencia dispone en sincronía de mundos opuestos. Cual verdadero *voyant*, el poeta no es sino pura y profunda contradicción.

Por otra parte, el autor hace hincapié en el hecho de que la creación literaria de ninguna manera es una actividad puramente intelectual, racional; por consiguiente hay un factor en la personalidad del escritor que escapa a su pleno control racional, por ahí salen y se expresan <los demonios> del escritor, sus pulsaciones más íntimas.

Es que su aparente “camaleonismo”, por una parte oculta una herencia surrealista que elogia la contradicción por su esencia antirracional, por otra, es una actitud cronópica que

es propiedad de todos los poetas y de cada época independientemente del nombre que se utilice para designarla (intuición, visión, duende, demonio).¹⁷

Cortázar es uno de los autores más fecundos de la literatura latinoamericana contemporánea y aprovecha toda oportunidad que se le ofrezca para acercarse al lector, explicar su visión del mundo, dar testimonio de su vocación artística.¹⁸

La creatividad de Cortázar nos invita a transitar por caminos y circunstancias diferentes, alejadas de todo lo cotidiano; aunque se conforman con situaciones cotidianas pero rompen con lo que conocemos tradicionalmente como realidad lógica.

Julio Cortázar habla acerca de sus primeros libros; se los regaló su madre y fue un lector precoz ya que aprendió a leer por su cuenta. Fue tal el impacto que este hecho creó en su familia, que lo llevaron al doctor porque pensaron que era una precocidad peligrosa y dice que tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde. Esa “enfermedad” llamada “el mal de la lectura” los impresionó a todos, incluso al mismo Cortázar, que después se dedicó a sacar libros de la biblioteca para llevarlos a su casa.

“Crecí en Banfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en este paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados (“Los venenos” es muy autobiográfico)”.¹⁹ “Tuve una infancia en la que no fui feliz y esto me marcó muchísimo”.²⁰

¹⁷Cfr. László Scholz, El arte poética de Julio Cortázar, Buenos Aires: Castañeda 1977, Pp. 11-12.

¹⁸ Ibíd., Pp.17.

¹⁹Cfr. Julio Cortázar, La Biografía, p.17

²⁰ Ibíd., p. 24.

Es indiscutible que los elementos emocionales en la vida de Cortázar, así como su personalidad sensible y precoz aunadas a su gran pasión por la lectura, son puntos convergentes para que se haya despertado la necesidad de escribir y volcar sus sueños, pesadillas, fantasías, juegos ilusiones y desilusiones, y los encontramos en su obra literaria.

Ante Elena Poniatowska dijo con relación a su infancia: “Sí, yo creo que fui un animalito metafísico desde los seis o siete años. Recuerdo muy bien que mi madre y mis tías (mi padre nos dejó muy pequeños a mi hermana y a mí), en fin, la gente que me veía crecer se inquietaba por mi distracción y ensoñación. Yo estaba perpetuamente en las nubes. La realidad que me rodeaba no tenía ningún interés para mí. Yo veía los huecos digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las dos sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso desde muy niño me atrajo la literatura fantástica. En un capítulo que se llama “El sentimiento de lo fantástico”, conté que uno de mis dolores más grandes fue darle a un amigo mío la historia del hombre invisible que Wells tomó de Julio Verne y que éste me lo aventara, rechazando lo fantástico”.²¹

Siempre se vio inclinado a lo inquietante, a lo maravilloso, a lo inaudito e inverosímil, porque solamente así se puede habitar otros mundos y dejar que la mente y el alma abandonen el cuerpo y se vayan a viajar por todos los lugares a los que nuestra presencia física no puede acceder, ya que se encuentra atada al tiempo y al espacio y por supuesto a la cotidianidad que es el peor criminal de la imaginación. Sin imaginación no hay trascendencia; sin sueños no hay logros y sin diversión la vida se marchita y se apaga irremediabilmente.

Al hablar de una cita de Graham Green: “No comprendo cómo hay gente que puede vivir sin escribir”, Cortázar dice que a tal punto encierra verdad esa frase, que incluso en

²¹Cfr. Julio Cortázar, La Biografía Pp.25.

varios de sus cuentos de *Bestiario*, que es su primer libro de éste género, fueron sin que el lo supiera, autoterapias de tipo psicoanalítico, (de eso se dio cuenta después).

“En mi caso la literatura ha sido una actividad lúdica –con toda la seriedad que para mi tiene el juego-; escribir me ha hecho muy feliz.”²²

“A mí me ocurre, y sé me va a ocurrir mientras viva, que cuando yo sueño con este amigo, un amigo de mi juventud, la calidad del sueño es diferente a la de los sueños ordinarios.

Lo espantoso de esos sueños es que se vuelven a repetir cíclicamente y yo no los puedo aceptar como sueños. Un hecho excepcional, en consecuencia, fantástico. Tengo que reconocer que es un hecho fantástico porque escapa totalmente a lo verosímil: nadie, en su sano juicio, tiene porque aceptar que en algún lugar del tiempo y del espacio. Paco está allí cumpliendo esa especie de condena de estar enfermo y muriéndose, pero para mí es una evidencia que no me abandonará nunca.

Escribir, para mí, es hacer el esfuerzo de soñar, una tentativa de romper barreras y sucede que a veces, escribiendo, algunas ventanas se entreabren. Escribo en un estado equivalente al de un tipo que se ha tomado una droga, un estado a la vez de distracción y de concentración total en lo que estoy haciendo. Siempre me he sentido un poco médium cuando escribo cuentos; veo nacer las frases con cierta independencia de mis decisiones, como si me las estuvieran dictando”.²³

Cortázar evidencia su inconformidad con el mundo que lo rodea, expresa que nosotros nos comportamos de una manera incomprensible, porque interpretamos las cosas como absurdas ya que el hombre no alcanza a entender el mundo.

²²Cfr. Conversaciones con Cortázar, p. 134.

²³ Ibíd., p. 137-138.

Es tan absurdo este comportamiento que da la impresión de que los seres humanos asistiéramos a una función de teatro cuando ya empezó, nos comportamos admirando las actuaciones pero no entendemos la historia.

Cortázar reprocha al hombre occidental la división que hace de del mundo real y fantástico y considera que esta actitud es una muestra de que la humanidad erró su camino.

Así el sueño, el semisueño, la duermevela facilitan las situaciones más valiosas para el hombre. La casualidad triunfa sobre toda causalidad. El acto humano por excelencia no es pensar sino mirar. La distracción es más fructífera para la mente que cualquier razonamiento científico. Para Cortázar lo verdaderamente insólito no son la leyes sino las excepciones. La realidad incluye todo –el sueño, la locura, el azar, la intuición, la magia- y no se separa en mitades contradictorias.

La conquista de la realidad implica posesión, dado que cualquier aproximación mediatizada no produce más que un contacto superficial y por consiguiente, inadecuado, entender el *ego*, encontrar los estratos subyacentes de la personalidad, descubrir fenómenos como el sueño, la distracción, el amor, realizar las capacidades que llevamos adentro, explorar las posibilidades del ser humano, alcanzar el verdadero autoenfrentamiento y, lo más importante, encontrar al otro hombre, todo eso se propone Cortázar como meta.

“Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito. Así pues, soñar es ante todo el remedio. Hablando en los términos rechazados, el sueño es mucho más real que la vigilia. Otra sugerencia absurda para encarar lo absurdo es la locura, dado que entre otros es el loco quien insiste en decir lo inefable. Locura y sueño se interrelacionan. Locura y sueño se relacionan dialécticamente”. “Soñando nos es dado ejercitar gratis nuestra aptitud para la locura. Sospechamos al mismo

tiempo que toda locura es un sueño que se fija”. Mirar se propone como una actividad salvadora, pues no se vincula con la razón, ni con la lengua.²⁴

Cortázar atribuye al juego propiedades surrealistas. Coincide con Nadeau en que el juego (igual que el humor, el amor) es una de las características del hombre moderno por ser una actividad antirracional y colectiva a la vez; el juego no es para ellos algo gratuito, aunque se trate de creaciones que aparentemente no son útiles para nada.

El juego es considerado como un medio de conocimiento para adentrarse en la esencia de los objetos y de los seres humanos. Según Cortázar, el juego, si quiere cumplir con esa meta , debe ser muy riguroso (“Nada más riguroso que un juego ; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en la gramática”).

Esto no quiere decir que las posibilidades inherentes a un juego se reduzcan al mínimo, sino que las reglas deben ser observadas con severidad. De entre los distintos tipos de juegos Cortázar prefiere los infantiles que son rituales casi libres en el sentido de que las reglas de base son mínimas y las normas “se crean espontáneamente a medida que el proceso se desarrolla”. Es que el autor exige del juego que introduzca un nuevo sistema cuyos límites se definen a base de unas reglas mínimas para facilitar la mayor libertad posible para el jugador o sea, para el lector. Esa libertad, sin embargo se entiende dentro de los marcos del juego, y no disminuye el carácter riguroso de la actitud que es preciso cumplir dichas normas.

En cuanto a la relación del juego con la realidad, es evidente que para Cortázar aquél no puede consistir en escapar hacia una irrealidad. Al contrario, la actividad lúdica le parece más real que cualquier otra cosa. La tarea de dicha actividad está precisamente en

²⁴Cfr. László Scholz, El arte poética de Julio Cortázar, Argentina: Castañeda, 1977, Pp. 21-25.

explorar zonas que han sido consideradas irreales y que –captando- su esencia deben ser incluidas en nuestro mundo. Cortázar coincide con Ehrmann en que “en una antropología del juego, porque este no puede definirse asilándolo en base a su relación con una realidad concebida a priori. Definir el juego representa al mismo tiempo y en el mismo movimiento definir la realidad”. Por consiguiente jugar no es solamente medio explorador, es por sí mismo la realidad. Instrumento y fin vuelven a fundirse una vez más.²⁵

El *doppelgänger* es presencia permanente en la obra de Cortázar; no hay libro del autor en que no aparezca este elemento. Graciela Maturo, al hablar de la intención de Cortázar de lograr una integración total, cita la frase de Rimbaud “*Je suis un autre*”, y tiene razón, pues el autor argentino quiere siempre ser más a través de la identificación con seres y objetos que están fuera de él. El hecho de ser otro impide también que nos sumerjamos en la soledad porque ello implica una posibilidad de evitarla o, por lo menos, de sufrirla en compañía de los demás.

Joaquín Roy ha aclarado suficientemente que el doble rioplatense –fenómeno arquetípico en las letras argentinas- podría considerarse como la personificación del amigo quien debe parecerse a la persona de quien es compañero; así pues, en realidad el doble argentino frecuentemente es una solución falsa al problema de la soledad ya que el individuo con un amigo (doble) da sólo un paso más “en sus exigencias paralelas”.

Se debe hacer hincapié en que los dobles de la obra de Cortázar no reflejan una división patológica de la personalidad, más bien apuntan a una expansión del ego, a una participación simultánea de algo hasta entonces desconocido –que puede ser tanto otra persona como lo profundo del yo-, es decir, a un “enriquecimiento vital”. Y el

²⁵ Cfr. El arte poética de Julio Cortázar, Pp. 88-90.

autor ni siquiera se contenta con una participación, quiere lograr una unión, una identificación completa dejando atrás su yo anterior.²⁶

Sergio Ramírez en su libro menciona el siguiente comentario que hizo Mario Benedetti: “desde el comienzo me impresionó en sus cuentos la difícil relación fantasía- realismo, ingrediente fundamental de su tensión interior y también de su indeclinable y sutil ejercicio del suspenso. No bien el lector se da cuenta de que este narrador no usa exclusivamente lo real ni exclusivamente lo fantástico, queda para siempre a la angustiosa espera de los dos rumbos. Si se tiene la paciencia de efectuar una suerte de lectura colacionada de todos sus cuentos, se verá que muchos de los elementos o recursos fantásticos usados en los mismos, son meras prolongaciones de lo real, o sea que lo increíble no parte de una raíz inverosímil sino que proviene de un dato absolutamente creíble y verificable en la realidad. Creo que he leído todos los libros publicados por Julio. Por supuesto, unos me gustan más que otros, pero no he encontrado ninguno que carezca de ese toque esencial que compensa con creces la lectura, Julio tiene, como pocos escritores actuales, el don de narrar, de inventar historias, de sorprendernos, de dejarnos en vilo”.²⁷

Cortázar, como ningún otro escritor contemporáneo, hizo de nuestra lengua un medio de transporte; una bicicleta para explorar el pensamiento sin contaminar el paisaje, un vehículo libre y orondo que puede llegar a cualquier parte –incluido el vértigo– si su conductor entiende que la única regla del juego es que no hay regla para que pueda seguir habiendo juego, que está prohibido prohibir, que la enemiga insistente de la literatura y de la vida es la solemnidad.

²⁶ *Ibíd.* Pp. 100-101.

²⁷ Cfr. Sergio Ramírez, *Queremos tanto a Julio*, Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1984, Pp.

De acuerdo con Alberto Cousté: “Porque Julio Cortázar vivió sin proponérselo (ya que abominaba de todo magisterio) nos hizo desconfiar de las definiciones, nos enseñó que la realidad es una trampa múltiple, inapresable, fascinante, entrañable por su intimidad y sin embargo remota.

Y, acaso en primer lugar, nos regaló el gesto cómplice y familiar que a él más le hubiera gustado que le reconociéramos: nos abrió la puerta para ir a jugar”.²⁸

El juego consiste en enfrentar el ajedrez como una variante de la ruleta, en abrigarse para atravesar el trópico, en ascender desnudo por las corrientes pirenaicas. Así escribió Cortázar, y así le fue. “Y que el lector que pretenda instalarse en compañía de uno de sus libros junto a la chimenea –vamos a suponer- para pasar el rato entre una comida y una siesta, no diga luego que no fue advertido: que no proteste argumentando que nadie fue lo bastante decente, o considerado, como para avisarle de la que se le venía encima”.²⁹

<<Había muchos Julios que habitaban en Cortázar pero no de una manera contradictoria sino coexistente, sólo que algunos se manifestaban a veces en primer plano sin que por eso desaparecieran los demás. Pienso en el Julio anterior y posterior a su militancia revolucionaria, pero también en el escritor o el que vivía a cada rato experiencias sorprendentes en su vida cotidiana y, sin ir más lejos, en el que hablaba personalmente, cara a cara, de las mismas cosas que luego desarrollaba en las cartas: eran el mismo, porque no había dobleces o poses en él, y sin embargo se manifestaban de manera diversa, y a veces radicalmente distinta.>>³⁰

Julio Cortázar, este hombre alto, ojiazul, desgarbado, dueño de una estampa que desmiente su medio siglo, está escribiendo desde sus habituales residencias en la *Place du*

²⁸Cfr. Alberto Cousté, *El lector de...Julio Cortázar*, España: Océano, 2001, Pp. 24.

²⁹Ibíd. P. 77-78.

³⁰Cfr. *El lector de Julio Cortázar* Pp. 109.

General Beuret en París y en una granja desvencijada cerca de *Saignon* donde la cañería, cuando no se congela, gruñe y protesta, la prosa narrativa más revolucionaria de la lengua española.

La fuerza motriz del arte y la cultura contemporáneos en América Latina es, como diría Orwell, un “*coming up for air*”, un inventar la visión plural del tiempo y el movimiento, de la vida como azar y variedad, fuera de las exigencias monolíticas de la historia y la geografía estáticas.

Contra aquel mundo viejo Cortázar crea otro, totalmente inventado, totalmente ficcionalizado que, precisamente, es el único que puede hacer significativo el vacío humano entre los dualismos abstractos de la Argentina en particular y de la América Latina en general.

Cortázar colma ese vacío con el accidente, la comedia, el error, la banalidad; con todo lo que no existe en el rito sacralizado de la vida latinoamericana.

Según Carlos Fuentes: “gran maestro contemporáneo de la *ars combinatoria*, Julio Cortázar, con Octavio Paz y Luis Buñuel, representa hoy la vanguardia de la contemporaneidad hispanoamericana. Con Paz, comparte la tensión incandescente del instante como punto supremo de la marea temporal. Con Buñuel, comparte la visión de la libertad como el aura del deseo permanente, de la insatisfacción desautorizada y, por ello, revolucionaria.”³¹

Ernesto Bermejo le preguntó a Cortázar: ¿Qué ha sido para usted ser escritor?; ¿una bendición?; ¿una condena?

“De ninguna manera una condena. Le hablaba de mi nostalgia de no haber sido músico. Suponiendo que pudiera rehacer mi vida, la música me interesaría más que la literatura. Sucedió que fue la palabra la que impuso su ley y, no solamente no lo

³¹Cfr. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, México: Joaquín Mortiz, 1969. Pp. 68,77.

lamento sino que tengo la impresión de que a lo largo de mi vida de escritor lo he pasado bien.

En primer lugar –usted lo sabe, pero es útil repetirlo- porque nunca me he tomado en serio. Aún hoy que llevo escritos catorce libros , me niego a considerarme un profesional de la literatura. Cuando voy a países como México donde me dicen <<maestro>>, me petrifico; esa atmósfera de respeto que me recibe en los ambientes académicos me produce una mezcla de irritación y de gracia. Porque pienso: <<¡si estos tipos supieran quien soy verdaderamente, hasta que punto no tengo nada de profesional...!>>.

Me consideraré hasta mi muerte un aficionado, un tipo que escribe porque le da la gana, porque le gusta escribir, pero no tengo esa noción de profesionalismo literario, tan marcada en Francia por ejemplo.

La literatura ha sido para mí una actividad lúdica, en el sentido que yo le doy al juego y que usted conoce bien; ha sido una actividad erótica, una forma de amor.

Y todas esas cosas, con sus altos y sus bajos han sido positivas en mi vida; no lo lamento en lo absoluto.

Me ha hecho muy feliz, escribir. Me ha hecho feliz que en torno a mi obra había una gran cantidad de lectores, jóvenes sobre todo, para quienes mis libros significaron algo, fueron un compañero de ruta. Eso me basta y me sobra”.³²

En este primer capítulo podemos constatar con base en los comentarios de diversos autores y en voz del propio Cortázar, que la mayor parte de su obra y principalmente en cuentos como: “Casa tomada”, “Las ménades”, “Carta a una señorita en París”, “Axolotl”, “La noche boca arriba”, “Circe”, “La escuela de noche”, “Lejana” y “Continuidad en los

³²Cfr. Ernesto González Bermejo, Conversaciones con Cortázar, Pág. 148.

parques”, nacen de un sueño, de alguna obsesión o fobia, y les da un tratamiento fantástico que trasgrede lo cotidiano, esto sin dejar de lado que es el mismo autor es quien nos revela que le gusta jugar como si fuera niño, sin tomarse las cosas tan en serio. Son estas las razones por las que creo que Julio Cortázar nos lleva por diversos caminos tan accidentados, que al leerlo sentimos como si estuviéramos en la montaña rusa, con sobresaltos y emociones encontradas.

Cortázar juega con la realidad porque la encuentra a tal punto fantástica, que para él sus cuentos son realistas. Muchas veces en la vida diaria podemos ser testigos de sucesos que nos pueden parecer irreales, sin embargo los presenciamos.

La ambigüedad y /o la duda así como la trasgresión son imprescindibles para que surja lo fantástico, la fantasía es imprescindible para que surja el juego y los sueños son necesarios porque cuando soñamos la fantasía se hace presente y nace la creatividad que permite al autor jugar con estos elementos y hacer partícipes a sus lectores de sus emociones.

CAPÍTULO 2

2.1 Sueños e ideas recurrentes en forma literaria

La vida es rutinaria, y lo trascendente está precisamente en aquellos sobresaltos y brincos que suceden y que rompen con lo rutinario, no importa si son acontecimientos alegres, tristes, traumáticos o accidentales, estos son los que van marcando las etapas de nuestro diario acontecer y van moldeando nuestro temple y carácter.

“Los únicos acontecimientos notables de nuestra vida son las fisuras. También son los últimos que desaparecen de nuestras memorias. Somos nuestros accidentes, las peripecias que de tanto en tanto irrumpen a media calle o en la sala de estar o entre la correspondencia rutinaria... la vida pega un salto... y yo no he escrito nunca sino para consignar y perpetuar la memoria de esos cortes, dice Artaud en el 46”.

“Creo, dice Alberto Paredes, que el conjunto narrativo de Cortázar es una suma de fracturas, irregularidades, desordenamientos; de excepciones morfológicas. Hay un mapa, cierto, hay la convicción de que la vida pega un salto. De que las coordenadas sociales y culturales son muy precisas. Y escribir cuentos cortazarianos es otra forma de hacer incisiones en la superficie de la ciudad. Es indudable que la que la escritura de Julio Cortázar es una aventura continua por los meandros imprescindibles que acechan a la vuelta de la esquina. Estamos frente a una obra que ha modificado nuestras ideas de la ciudad burguesa y la imagen que de ella tenemos.

Jugamos con él a los abismos. Deseamos que algo suceda cada vez que abrimos un libro suyo”.¹

¹O cit. Alberto Paredes, Abismos de papel, México, UNAM. 1988, p. 13.

Dentro del arte en cualquiera de sus expresiones, el artista plasma esas vivencias, transforma los sentimientos en movimientos plásticos, en notas musicales o en obras literarias. Dentro de todos estos elementos hay situaciones que se vuelven recurrentes, por tanto pueden existir sueños que se repitan noche tras noche, o eventos que se transformen en manías que pueden llegar a manifestarse en compulsiones y obsesiones.

“La personalidad de un escritor responde a una condición persistente y claramente reconocible, moldeada por cuestiones internas, también permanentes, consecuencia de su propia estructura; todo ello modificado sin cesar por los sucesos tanto internos como externos que afectan a su vida. El elemento perceptible de esto es lo que Charles Mauron denominó metáforas obsesivas, es decir, las obsesiones, más o menos inconscientemente, en la obra del artista, aunque siempre evolucionando según los giros que se produzcan en su personalidad”. “Uno escribe sobre lo que le obsesiona y recubre su conciencia en un proceso en el que lo subconsciente es más importante que lo consciente”, dijo Vargas Llosa sobre su propia obra, observando cómo se repiten constantemente temas relacionados con su infancia y su adolescencia.²

Al estudiar la obra de Cortázar no es difícil descubrir una gran abundancia de elementos inconscientes, elementos que el propio escritor acepta y reconoce cuando la crítica los advierte: “porque a medida que algunos críticos han estudiado mis libros me han mostrado una enormidad de cosas que yo ignoraba sobre mí mismo como hombre y sobre mi obra como obra”.³

Cortázar se pone en contacto con el sentido profundo de los mitos, ya que no es sino un mito disfrazado “la nostalgia del pasado, mitificado y convertido en arquetipo, algo

² Cfr. En torno a Julio Cortázar, Pp. 69.

³ Ibíd. P. 70

inaccesible o perdido. Lo cual, por otra parte sugiere, mucho más: el regreso al útero supone el renacer, de una manera nueva, como un hombre regenerado, limpio de todas las taras anteriores, por razón de esto, el significado de muchos de los símbolos presentes en la obra de Cortázar va en ese sentido.⁴

En un principio se habló de lo fantástico; sin embargo considero importante mostrar aquí nuevamente algo de lo fantástico, con el único propósito de hacer una pequeña introducción a las metáforas obsesivas de Julio Cortázar en los siete cuentos que conforman el cuerpo de esta tesis.

“Lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y el futuro.

Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado”.⁵

El arte se convierte en un recurso terapéutico, precisamente para echar de nuestro inconsciente a esos demonios que son las obsesiones y que cuando les permitimos ser inquilinos permanentes, entonces tenemos grandes enemigos viviendo y conviviendo con nosotros. Sin embargo cuando los sacamos se convierten en maravillosos aliados de nuestra creatividad y se mudan a vivir al mundo de la fantasía de una realidad cotidiana. Por tanto las obras de Julio Cortázar, junto con sus aclaraciones y declaraciones respecto a su vida, y cómo a través de todas esas manías y fobias logró darnos el placer de poder leer cada uno de sus enigmáticos y fantásticos cuentos.

⁴ En torno a Julio Cortázar Pp. 71.

⁵Cfr. Alberto Paredes, Abismos de papel, p. 34.

“Una de las cosas más fascinantes de la obra de Cortázar es la forma en que su personalidad se proyecta reiteradamente en aquélla; el escritor se introduce en sus personajes, crea un ambiente que, real o imaginario, es parte de él mismo, habla por medio de sus sueños o de sus fantasías, evoca una realidad perdida o vuelta a fabricar en una recreación fantástica.

A través de sus escritos –y muy especialmente de sus cuentos—Cortázar vuelve a vivir su pasado, su infancia, feliz o dolorosa, el sujeto que hubiera querido ser, el sujeto que le duele haber sido, y juega con los recuerdos, con sus sentimientos más profundos, revueltos siempre con fantasías; todo lo cual es para él, sin duda, una verdadera catarsis. Así los dos elementos más obviamente visibles en la obra de Cortázar, los sueños y el juego, se revelan como una proyección de su propia vida, tamizada y transformada a través de sus fantasías conscientes y del intenso placer del humor”.⁶

2.2 Cortázar y el surrealismo

De vez en cuando Cortázar insiste en que el surrealismo literario francés fracasó cuando se quedó en reanimar el lenguaje y en emplear trucos como la escritura automática. Julio Cortázar no desea ser visto como surrealista y, además, ha convencido a sus críticos de esto. Por lo tanto, cuando algún estudioso de la obra cortazariana menciona la vinculación con el surrealismo francés, generalmente no osa proponer más que juicios generales, cuidándose de añadir que en lo sustancial Julio Cortázar no participa del surrealismo.

A estos críticos es necesario responder con la advertencia en “Un cadáver viviente”:

⁶Cfr. En torno a Julio Cortázar, Pp. 5.

Pero conviene acordarse de que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso:

“El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”. Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes... Aunque Cortázar escribió esas frases a principio de su carrera literaria, se puede afirmar que a lo largo de su producción hay cada vez más alusiones a artistas y escritores surrealistas y a sus obras, y además existen sorprendentes afinidades con la visión surrealista de la realidad. Aún más, se propone que es necesario para leer y entender el mundo de Cortázar tomar en cuenta la influencia del surrealismo francés.

Muy temprano Julio Cortázar acertó con el verdadero significado del surrealismo y, luego, nunca dejó de simpatizar con la cosmovisión que describió en “Muerte de Antonin Artaud”

...La razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón, piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo. El surrealismo provoca amenaza y descubre las ondas subterráneas del verdadero ser humano escondidas bajo los tabúes de la sociedad. Los surrealistas valoran más el mundo desconocido que el mundo visible.

A lo largo de toda la obra de Julio Cortázar se evidencia la misma dicotomía de la realidad, ya que nos adentra tranquilamente en lo cotidiano y lo habitual de sus cuentos. Cuando estamos placidamente gozando del orden, Cortázar empieza a desatar las

inquietantes fuerzas inexplicables de otra realidad que casi siempre desplaza a lo conocido. Así lo dijo a Evelyn Picón:

“Tenemos que obligar a la realidad a que responda a nuestros sueños, hay que seguir soñando hasta abolir la falsa frontera entre lo ilusorio y lo tangible, hasta realizarnos y descubrir que el paraíso perdido estaba ahí, a la vuelta de todas las esquinas”.⁷

Algunos críticos han acertado al notar la relación sueño-vigilia dentro de la obra de Julio Cortázar. Otros como José Amícola en *Sobre Cortázar*, han errado en considerar que Cortázar emplea el sueño como escape cuando dice:

“El mundo de los sueños que tan ricas posibilidades de inspiración da a l artista da al artista, desde su uso aparentemente ingenuo.

...hasta el estereotipo del expresionismo o superrealismo, es utilizado varias veces por Cortázar, ya que esta es una forma de escape hacia lo fantástico.

Cortázar no considera el sueño como evasión de la realidad sino como la parte auténtica de la realidad que se debe cultivar dentro de lo cotidiano”.⁸

Cortázar y los surrealistas hacen hincapié en el sueño como la realidad ansiada que debe dominar a la vigilia aceptada erróneamente como el reino auténtico del hombre.

A través de la obra de Cortázar hay la constante valoración del sueño al lado del juego, de la poesía, de la niñez, para significar lo auténtico detrás de lo cual corre el hombre.

Cortázar comparte con los surrealistas tanto la predilección por la realidad soñada y la fusión de ésta en el ámbito de la vigilia como la relación que se transparenta entre el sueño y la locura.

⁷Cfr. Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975, p.12-14.

⁸ Cfr. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Pp.21-22

La mutabilidad del tiempo y del espacio, la elasticidad de lo fenoménico, y la comprensión del tiempo caracterizan al mundo del sueño de los surrealistas. El papel que hace la obsesión en el escenario surrealista es parecido al del sueño es parecido al del sueño. Descubre una realidad interna que lucha por salir. El paranoico comunica al mundo externo sus obsesiones internas.

Herbert Gershman señala, como objeto individual de los surrealistas franceses, el exorcismo de obsesiones personales. Escriben en parte para liberarse de tensiones intolerables. Nos aconseja que el exorcismo es bueno para los sucesos fracasados que se quedan dentro de uno; y por lo tanto, debemos exaltar la obsesión con violencia y palabras que la martillan hasta disolverla. Se puede efectuar el exorcismo mediante sueños o “sueños despiertos”

En la relación entre autor y obra se ve que el artista es dueño y esclavo a la vez. Se sublima la violencia de instintos escondidos mediante la creación, como mediante el sueño, y se efectúa una especie de catarsis parecida a la purificación de la que habla Antonin Artaud.

El exorcismo de la obsesión tiene un papel importante en toda la obra de Julio Cortázar. A veces cuando Cortázar se sentía obsesionado por algo que se le imponía como una pesadilla monstruosa, se ponía a escribir un cuento.

Pablo Neruda escribió: “mis criaturas nacen de un largo rechazo”. Me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos,

pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Estos sentimientos concuerdan con las observaciones de Freud, citados por André Breton en el Segundo Manifiesto.⁹

Cortázar confiesa el papel de la obsesión en sus propios cuentos como “Circe” y “Carta a una señorita en París” en una entrevista con Luis Harss. También reflexiona sobre los cuentos de Bestiario:

(...) eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenían que tratar de agotar mediante la escritura del cuento.

La mayor parte de las veces, se efectúa el exorcismo de la obsesión concretizándola de la misma manera en que el sueño usurpa a la realidad visible. En efecto en cuentos como “Cartas de mamá” y “Lejana” y en la novela 62 Modelo para armar, los sueños –de la culpabilidad, de la otra, y del paquete- se transforman en obsesiones que de nuevo se metamorfosean en realidades.

Casi siempre la obsesión vence a la realidad lógica. En “Casa tomada” los hermanos son echados progresivamente de su casa por una fuerza misteriosa a la cual se resignan pero de la cual huyen. ¿Podrían ser sus propios pensamientos?

En “Carta a una señorita en París” el protagonista cuando piensa suicidarse, sucumbe a la invasión de los conejitos que vomita de vez en cuando...hasta que no soporta más el desorden del departamento.¹⁰

⁹ Cfr. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Pp.45,46,47.

A veces Cortázar parece señalar que la gente normal es anormal en su conducta monstruosa o perversa. De esta manera se trastrueca el significado de lo monstruoso puesto que la persona que simula ser normal, no lo es, y viceversa.

Los cuentos de Cortázar incorporan otro aspecto de lo monstruoso dentro del hombre que se caracteriza otra vez por la dicotomía terror atracción. Esto ocurre en cuentos donde se desata la violencia escondida del hombre la cual le convierte en animal. En tres cuentos esta irrupción bestial se relaciona con el rito griego o indígena. En “Las ménades”, la música en el concierto deja soltar los instintos salvajes de la audiencia cuyo entusiasmo crece hasta que ellos asaltan al director de la orquesta y a los músicos como si fueran bacantes antiguos. En “El ídolo de las Cícladas”, la escultura obra como catalizador y hace que Somoza y luego su amigo maten en un rito de sacrificio. Un rito azteca del sacrificio para la guerra florida descubre lo primitivo y salvaje del hombre en “La noche boca arriba”. Mediante la irrupción de la violencia monstruosa del ser humano en estos tres cuentos, se percibe otra realidad antes desconocida o ignorada. El horror es ventana a la revelación de las simas oscuras del ser¹¹.

Se manifiesta una semejanza entre la obra de Cortázar y la de los surrealistas como André Breton y Louis Aragon, en cuanto a los animales, en el símbolo del pez y del camaleón. Poisson soluble de André Breton, según explica Anna Balankian, es la obra de la más auténtica escritura automática. Breton escogió el título de “poisson” porque nació en febrero bajo el signo astrológico de Piscis, y “soluble”, porque creía que todo ser humano es soluble en el mar de sus pensamientos.

¹⁰ Cfr. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Pp.49

¹¹ Cfr. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Pp. 62,68.

Así que el pez para André Breton y Louis Aragon simbolizaba una apertura hacia el reino de la imaginación y el deseo, hacia el ámbito subconsciente de “el otro”. Breton se dejaba llevar por su subconciencia mientras escribía Poisson soluble, donde se entrevé el mundo analógico en el que “el mago del surrealismo” enlaza realidades dispares.

En la obra de Cortázar, el pez casi siempre simboliza la fluidez del hombre que pasa a través del cristal del acuario para enlazar “el otro” con la realidad consciente. En “Axolotl”, el hombre que va cada día al acuario a observar al pez-batracio, se siente vinculado al axolotl, quiere penetrar su vida, y experimentar su existencia. Tal vez sea porque el axolotl es un animal en transición desde una realidad acuática hacia otra terrenal. Aún señala que “Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma”. Puede ser que en este simbolismo algo hermético entrevé el significado de otra realidad detrás de la máscara del pez, la cual él quiere descubrir. Anhela compartir el sufrimiento del pez a tal punto que se metamorfosea en axolotl. El deseo de ubicuidad, de instalarse en otra perspectiva, en otro objeto o persona, es una forma de analogía. Sin embargo, lo que sólo interesa aquí es hacer notar que el mismo significado del acuario y de la fluidez desde una realidad a otra acompaña tanto a los peces cortazarianos como a los de Breton. En la obra de Breton, tanto como en la de Cortázar, el pez no es el único animal que simboliza la transición de un mundo al otro. El camaleón para Breton tiene la variedad analógica de significados herméticos que señala la esencialidad del cambio constante. El camaleón para Cortázar significa también la transformación continua. Es una preocupación de Cortázar también como vimos en “Lejana”, “Axolotl” Y Cortázar como el camaleón analógico de Breton, es cambiante participa de varios mundos” Como se ve, la escala de lo monstruoso es variada en la obra de Cortázar”. Hay animalitos inocuos y feroces, que encarnan la crueldad del hombre. Hay monstruos que amenazan el orden del mundo y a la

vez revelan el otro lado de la realidad; y hay animales que concretizan obsesiones. Hay lo bestial en la anormalidad y en la violencia; y hay el animal que simboliza el puente al otro – el pez- o la mutabilidad del hombre –el camaleón-. En casi todos los casos sin embargo, lo monstruoso, como las otras manifestaciones de la realidad escondida –el sueño y la obsesión- horroriza y fascina, amenaza y atrae como lo monstruoso del surrealismo”.¹²

El absoluto tan anhelado por los surrealistas es el punto donde se fusionan las contradicciones. Julio Cortázar valora el Absoluto de una manera parecida a los surrealistas. Para él también es el reino anhelado. A Cortázar le gusta contemplar la realidad como si fuera agujereada como un queso suizo; lo principal es la disponibilidad a la aventura y a la imaginación fecunda. Para ver el absoluto, hay que trepar al agujero, mirar por entre los intersticios de la realidad, o balancearse en el límite de la aventura para volver enriquecido, y transformado.

En vez de perdernos en la rutina cotidiana, debemos arriesgarnos a dar el salto insólito, provocar a la realidad para que nos revele el Absoluto. El énfasis que dan los surrealistas y Cortázar a la existencia como la única esperanza para conseguir el significado de la realidad se asemeja en parte a la filosofía existencial; sin embargo tanto Cortázar como los surrealistas valoran no solamente la búsqueda existencialista sino también la continua y repetida epifanía o salto final.

El existencialismo pone al hombre en el centro de un mundo absurdo y lo responsabiliza a razonar las miserias de la condición humana dándole una ilusión de dignidad.

Los surrealistas no aceptaban el límite de la realidad circundante. Intentaban anular el castigo de la existencia destruyendo y encantando la roca con la imaginación y el deseo.

¹² ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Pp.67-72.

No se dejaban mortificar por la existencia sino que transformaban la realidad. Descubrían lo fortuito en el mundo y lo desconocido en la subconsciencia del hombre del hombre como indicios esperanzados del poder del hombre para destapar lo maravilloso en la vida.

Aunque el mundo sea absurdo, este absurdo no es el del existencialismo que da náusea sino un absurdo que simboliza las fuerzas fuera del alcance lógico del hombre, un absurdo que se acerca a lo maravilloso. Por un lado, el existencialismo se caracteriza por la angustia, la resignación, la desesperación, el sufrimiento. En cambio, el surrealismo se caracteriza por una actitud optimista que juega con la realidad y la engendra en consonancia con el deseo. Hay un básico compromiso social en el existencialismo. En el surrealismo hay un compromiso individual de enseñar a transformar la visión del hombre en el mundo que va más allá de cualquier sistema social.

A Cortázar le gusta manejar a sus personajes en aventuras existencialistas donde se juega la vida entera. Sin embargo, estos asomos al límite del ser se parecen más al “encuentro” surrealista puesto que por serios que sean, siempre se realizan con una buena dosis de humor.

Los juegos, el humor blanco y negro, el humor de no dejar de perseguir el Absoluto en esta vida , y sobre todo el deseo de transformar la realidad en vez de someterse a ella, acercan a Cortázar a los surrealistas más que a los existencialistas. Su meta es no solamente un cambio social sino también y aún más importante una transformación de la actitud del hombre ante la realidad.

El absurdo no es la existencia insoportable a que nos sometemos sino el encantamiento de la vida rutinaria que no debemos aguantar, sino transformar. El libre ejercicio de la imaginación motivada por el deseo sin trabas sociales ni éticas conduce al absoluto. A lo largo de la obra de Cortázar, los personajes intentan cumplir sus deseos. A

veces el deseo es subconsciente y llega a materializar como en “Lejana”. Como los surrealistas, Cortázar moldea la realidad según el deseo.

La imaginación motivada por el deseo es reina suprema en el surrealismo. A través de la imaginación el hombre realiza su esencia. El libre ejercicio de la imaginación no es una evasión de la realidad sino una expansión de la existencia humana. La imaginación ilumina la realidad y ofrece al hombre la llave que lo libera aquí en la tierra.

La imaginación se opone a la razón; ésta esclaviza, aquella libera. El poder de la imaginación usurpa a la realidad superficial que nos rodea.¹³

Los seres humanos tenemos una dualidad, a la que llamamos bondad / maldad, blanco / negro, positivo / negativo; dentro de estos matices deambulamos en la vida cotidiana, sin embargo, depende de cada uno de nosotros lo que hagamos para transformar esta realidad y convertirla en acciones que nos permitan dar ese salto a la creatividad; eso es precisamente lo que Julio Cortázar logró plasmar en su obra.

2.3 Las metáforas obsesivas y los símbolos

¹³ ¿Es Cortázar un surrealista? Pp.72 – 91.

La personalidad de un escritor responde a una condición persistente y claramente reconocible, moldeada por cuestiones internas, también permanentes, consecuencia de su propia estructura; todo ello modificado sin cesar por los sucesos tanto internos como externos que afectan a su vida. El elemento perceptible de esto es lo que Charles Mauron denominó metáforas obsesivas, es decir, las “obsesiones” que se repiten, más o menos inconscientemente, en la obra del artista, aunque siempre evolucionando según los giros que se produzcan en su personalidad.¹⁴

Para Mauron el mito personal, forma con que denominó a algo que correspondería a la personalidad inconsciente del escritor, se desarrolla al mismo tiempo que la estructura psíquica del individuo: se inicia en la infancia, se va desarrollando de acuerdo con las etapas de evolución imaginativa del niño y se quedará fijado en el momento en que el adolescente comience a sentir la vocación poética.

Al estudiar la obra de Cortázar no es difícil descubrir una serie de elementos inconscientes, elementos que el propio escritor acepta y reconoce cuando la crítica los advierte: “porque a medida que algunos críticos han estudiado mis libros me han mostrado una enormidad de cosas que yo ignoraba sobre mi mismo como hombre y sobre mi obra como obra”¹⁵

Sobresale en Cortázar, como ser humano, la capacidad de congruencia, Para él, vida y obra son inseparables; conoce muy bien su capacidad literaria; sabe que la búsqueda constante es uno de sus fines; pero se da cuenta también de que en el fondo todo son vueltas sobre lo mismo.

¹⁴ Cfr. Charles Mauron, “La psicocrítica y su método” en Tres enfoques de la literatura, Buenos Aires, Carlos Pérez s / f, Pp. 54-58.

¹⁵ Cfr. Evelyn Picón Garfield, Cortázar por Cortázar, México, Universidad Veracruzana, 1978, Pp. 19.

La obra de Cortázar es búsqueda. Búsqueda formal, ensayando diferentes formas de expresión. Y búsqueda interna, inconsciente muchas veces, porque el objetivo no es tan evidente. Pero ese término final, ya visto por algunos críticos, es aprehensible. A través de su inquietud de escritor (y seguramente también de hombre) lo que busca Julio es alcanzar el paraíso perdido, ese paraíso que se evadió en la infancia y tras el cual va siempre, ese paraíso que puede interpretarse de mil formas diferentes; pero que en Cortázar tiene un sentido único, el del regreso, el de la reconquista del placer inicial perdido, el de la vuelta al útero materno (que puede confundirse con la muerte).

De esta manera nuestro escritor se pone en contacto con el sentido profundo de los mitos, ya que no es sino un mito disfrazado “la nostalgia del pasado, mitificado y convertido en arquetipo, algo inaccesible o perdido: el Paraíso”. De acuerdo con la Dra. Paciencia Ontañón: el regreso al útero supone el renacer, y de una manera nueva, como un hombre regenerado, limpio de todas las taras anteriores. Por razón de esto, el significado de muchos de los símbolos presentes en la obra de Cortázar va en ese sentido.¹⁶

El uso que Cortázar hace de los símbolos puede considerarse, la mayor parte de las veces, inconsciente. Los emplea con soltura y con abundancia, pero sin consciencia de sus contenidos. Cuando a través de la crítica, se da cuenta de ese rico mundo que se desarrolla por debajo de su obra, él mismo resulta sorprendido.

Los símbolos son tan numerosos en la obra de este escritor que sería imposible referirse a todos. Sólo se verán los más significativos, los que se relacionen más estrechamente con las cuestiones fundamentales de ella. Los más frecuentes son los que se refieren a la mujer, y más específicamente, a la madre. El agua, uno de ellos es desde la

¹⁶ Cfr. En torno a Julio Cortázar, Pp.69 – 72.

más remota antigüedad, la fuente y el origen, lo que precede a toda existencia, la madre, en fin.

El agua es un elemento importante en la obra de Cortázar. Y, sin embargo, él parece temerla en la realidad: “La verdad es que el agua en grandes cantidades me inquieta y no la quiero. Me gusta bañarme en una playa pero en condiciones de absoluta seguridad; desconfío del agua todo el tiempo. Nunca nado en un sitio en donde no pueda hacer pie, tengo que tener la seguridad de que si me pasa algo voy a tener un punto de apoyo y voy a poder salir del agua”.¹⁷

(Temores que comprueban lo que ya se ha visto: el rechazo-atracción de los personajes hacia la figura materna, el miedo a ser devorado por ella, junto a la necesidad de su presencia).

Pero el agua está siempre presente; a veces, transparente, otras, medio oculta, amenazante, encubierta, peligrosa.

La casa es otro símbolo frecuentísimo en Cortázar. Su significado general, lo mismo que el de la habitación, es el de la mujer o la madre “por el hecho de que la mujer misma constituye el espacio en que el ser humano habita durante su vida intrauterina”. El cuento “Casa tomada”, del cual se han hecho abundantes interpretaciones, es, probablemente, uno de los más ricos en cuanto al símbolo se refiere. El hecho de que dos hermanos vivan en situación incestuosa, como una pareja consolidada, dejó perplejo al escritor cuando se le pidió que lo explicara. La narración –dijo– había nacido de un sueño donde, efectivamente, se había dado la situación incestuosa, lo cual era frecuente.¹⁸ Sin embargo Cortázar no pudo encontrar la menor explicación, ya que, aclaró, ni siquiera tenía buenas relaciones

¹⁷ Cfr. En torno a Julio Cortázar Pp.88

¹⁸ Ibíd. Pp. 89.

fraternales con su hermana. Lo que produjo el cuento, en realidad no fue un sueño sino una pesadilla; importante aclaración, porque el origen de las pesadillas es siempre sexual. Por otra parte resulta interesante saber que las relaciones de Cortázar con su hermana no fueron tan malas como afirma. En las Cartas desconocidas escritas en su juventud muestra verdadero interés por ella y se preocupa por su situación con frecuencia. El hecho de que sus recuerdos fueran olvidados, relegados al inconsciente, es un claro deseo de encubrirlos.

Regresando a “Casa tomada”, es preciso, dice la doctora Ontañón, hacer más énfasis en la casa que en el incesto. Estimo que es en dos artículos en donde se ha dado con la clave; en uno de ellos el incesto está impuesto por la casa, por la familia; en el otro, el origen del incesto es semejante (consecuencia, también, de la cohabitación bajo un mismo techo), pero plantea una solución: la relación incestuosa se resuelve en el momento en que la pareja abandona la casa, una representación del claustro materno. Una frase, que permite ser leída de dos maneras diferentes, confirma las interpretaciones anteriores: “A veces llegamos a creer que era ella [la casa] la que no nos dejó casarnos”.¹⁹ La casa es el gran elemento de los recuerdos del pasado, tan abundantes en todas las narraciones cortazarianas.²⁰

Otro elemento repetitivo desde los inicios de la obra de Cortázar es el puente. Por la intención con que lo maneja, casi nunca parece una imagen inconsciente, sino usada con una intención precisa. En un sentido más amplio se podría pensar en la unión de Cortázar con la Argentina, ya que a pesar de sus largos años en París, Cortázar seguía siendo argentino y añoraba su patria. Su país lo mismo que su familia, nunca dejaron de ser sus raíces, y sus sentimientos hacia ambos fueron semejantes, amados y detestados al mismo

¹⁹ En torno Julio Cortázar Pp.91

²⁰ Ibíd. Pp.90

tiempo. Ello se hace evidente en una de las “Cartas a una señorita en París”, donde para ella el alejamiento ha sido “el puente fácil”, mientras que a él, en Buenos Aires, “el agua” lo retiene por la cintura, se siente amarrado a “este lado”, sin pasar ese puente salvador. Pero cuando se logra franquear, entonces surgen unos deseos irreprimibles de recorrerlo en sentido opuesto o... de destruirlo para siempre. Sin embargo esa destrucción es imposible, porque el puente, aun sin quererlo, permanecerá siempre: “Le bastaba reconocer la minúscula de José de San Martín para comprender que otra vez más habría que franquear el puente”.

En el cuento “Lejana” el puente tiene un simbolismo particular; se trata de una de las narraciones donde el tema del “otro” es más punzante, donde Alina, la mujer de doble personalidad, se mueve entre dos obsesiones: los puentes y la ciudad de Budapest. La imagen es obvia; Budapest está dividida en dos partes (como ella) separadas por un río, las cuales se unen por numerosos puentes. Al casarse una de las dos Alinas cumple con su compromiso social y familiar., pero la otra exige que su viaje de bodas sea a Budapest. Y es allí, en un puente, donde las dos Alinas se encuentran y parecen unirse una con la otra. El divorcio, que cierra la narración, significa posiblemente la liberación de la Alina social, lo que le permite romper con su pasado y ser finalmente ella misma, sin las presiones familiares opresoras.²¹

Cortázar creyó firmemente en las etapas de malas o buenas influencias espaciales como forma de explicar los sucesos faustos o infaustos de su vida. Pasaba temporadas con la convicción de estar sumido en una mala constelación. Su miedo a los malos espíritus era tan fuerte, que mientras lo mencionaba en una conversación, cruzaba los dedos por debajo de la mesa.

²¹ En torno a Julio Cortázar Pp. 95.

La mayor parte de las obsesiones procede de recuerdos e imágenes de sucesos importantes. Su punto de partida es una idea que se impone patológicamente en el individuo y que está asociada con un estado emotivo. La diferencia con las fobias es que, en ellas, ese estado emotivo va acompañado de angustia. Algunas, como el miedo exagerado a objetos amenazantes (la muerte, la soledad, las enfermedades, los peligros en general), son comunes a gran número de personas. Las supersticiones están enlazadas con las ideas obsesivas y son muy frecuentes en personas con mentes brillantes. Su origen está en impulsos hostiles o crueles reprimidos. En parte son temor a desgracias futuras y temor también a experimentar malos sentimientos hacia otras personas, los cuales producen culpa. El castigo por la maldad de esas actitudes puede venir del mundo exterior y recaer sobre el sujeto que expresó dichos impulsos.

2.4 La identificación con los personajes y el desdoblamiento

La crítica literaria ha tendido, en general, a conceder un valor primordial a los personajes literarios. Ello se debería, en parte, a la proyección que el escritor hace de sí mismo en ellos, adoptando una paternidad gloriosa o dolorosa, pero siempre relacionada con su narcisismo. Para la crítica psicológica, el personaje, como reflejo de su autor, será un valor inestimable, ya que, para el estudio de sus estructuras profundas, el investigador tendrá una doble fuente.

La identificación de Cortázar con sus personajes es plenamente consciente, no importa su sexo, edad o condición. Él mismo lo ha reconocido en diferentes ocasiones. Pero no es necesario el reconocimiento del escritor para advertir su identidad reflejada en sus

creaciones. Cortázar se detiene en precisar su formación literaria, sus lecturas preferidas (las cuales coinciden con las suyas).

Si se rebusca con cuidado podrá verse que todos los personajes tienen algo de su autor, mucho o poco; la relación sería inacabable. Pero es importante ver como Cortázar lo sabe y cómo es para él una cuestión inevitable.

La estructura del carácter de las figuras cortazarianas parece, sin duda, semejante a la de su autor; todos están a la búsqueda de algo que nunca encuentran, como él lo estuvo, y como lo reconoció con apertura: “Mis personajes fracasan habitualmente con la búsqueda de sus sueños y de sus ideales, aunque nunca pierden la esperanza. Son optimistas como lo soy yo”.²²

“El doble como tema o motivo es un asunto de trascendentales implicaciones y ricas transformaciones en la narrativa de Cortázar, pero la verificación de su sola presencia es, en el mejor de los casos, un punto de partida para el estudio de sus textos y, en el peor de ellos, una mera etiqueta que aparentemente lo resuelve todo, pero que en realidad, deja el texto intacto. Así pues, si afirmamos que en “Lejana” la mendiga de Budapest es el doble de Alina Reyes, como se viene reconociendo en general, ello no dice nada con respecto al personaje; como máximo hemos definido un artificio literario sin penetrar en su función narrativa.

El doble puede manifestarse como una “imagen de espejo”, como un “participador secreto”, como un “yo opuesto”, como una “mente fragmentada”, como “camino de ambivalencia”, como simple “duplicación barroca”, como “psicomaquia”, etc.

²² Cfr. En torno a Julio Cortázar, Pp.108.

Lo que realmente cuenta es la capacidad del doble de realizar ciertas funciones relacionadas con los propósitos de la narración, no tanto para explicar el texto a través del doble, sino para explicar el doble a través del texto en el cual se inserta como una respuesta a problemas y cuestiones planteadas por el mismo texto.”²³

El desdoblamiento de la personalidad de los héroes de Cortázar, tan frecuente en su obra, se relacionan estrechamente con lo que ese acaba de ver: su identificación con ellos: La identificación es, en psicoanálisis, la manifestación más temprana de un enlace afectivo con otra persona, y está muy relacionada con el complejo de Edipo en sus primeras etapas.

El desdoblamiento de la personalidad (o presencia de un doble), tan frecuente en Cortázar en relación con sus personajes, o en sus personajes entre sí, es una variante de la identificación, por medio de la cual el individuo aspira a conformar su propio *yo* al de otro, tomado como modelo, tendencia que puede surgir cuando descubre un rasgo suyo repetido en otra persona. Cuanto más fuerte sea ese rasgo común, más fuerte será la identificación. La fantasía de todo ello es lo que provoca la ilusión de poseer un doble.

El cuento “Lejana”, contiene una estupenda descripción de un caso de desdoblamiento de personalidad. La mente de Alina Reyes está disociada en dos vertientes: una, la de la muchacha “buena”, bien educada, la que obedece a mamá, la que se casa con el hombre debido, elegido por la familia; otra, la “mala”, la que odia a su familia, la incomprendida, la que sufre. La “mala” se venga de la “buena” junto con los que castigan, imaginándose como una prostituta con Jujuy, una mendiga en Budapest o una sirvienta en Quetzaltenango, lo que más daño pueda hacer a una familia convencional. El origen de este tipo de desdoblamiento está en la “novela familiar” infantil; responde a las fantasías del niño que se venga de sus padres cuando se siente injustamente castigado imaginando

²³ Cfr. Jaime Alazrazi. La isla final. Pp. 161-162.

situaciones placenteras para él pero dolorosas para sus progenitores. El final del cuento, la fusión de las dos Alinas (la señora de Luis María Araoz y la mendiga de Budapest) parecería ser la terminación del desdoblamiento. La última imagen de la mujer permite suponer una Alina nueva: divorciada del hombre modelo, imagen del ambiente que rechaza, aparece como independiente y libre. La fantasía del cuento coincide con uno de los síntomas que suele tener el fenómeno del sosias: el deseo (más o menos inconsciente) de rechazar a las personas “importantes” que existen en la vida del paciente.

El desdoblamiento de una personalidad en dos, la “buena” y la “mala”, es un tema frecuente en la narrativa de Cortázar. Un palindroma es, en cierta forma, la visión de unas palabras reflejadas en un espejo (“miente y dice la verdad como todo espejo”) cuyo reflejo muestra siempre algo que el espectador no conocía. La atracción que Cortázar siente por los palíndromos, pues, tiene relación también con esta visión espectacular, con la doble imagen que le preocupa en tantas ocasiones.

“La relación de Alina Reyes hacia todo lo que representa el mundo de su cuerpo (su madre, los conciertos, sus amigas, su novio) y hacia su ser interior (sus juegos: componer anagramas y palíndromos, representar a una reina, a una principiante en un burdel de Jujuy, a una sirvienta en Quetzaltenango, a una mendiga en Budapest) recuerda la división esquizoide según la división de Laing: “El individuo experimenta su personalidad como encontrándose más o menos divorciada o separada de su cuerpo. El cuerpo se siente más como un objeto entre otros objetos del mundo que como el núcleo del ser del individuo. En lugar de ser el núcleo de su propia personalidad, el cuerpo se siente como el núcleo de un falso yo, que un yo separado, incorpóreo, interior, <<verdadero>>.”

Existe una Alina Reyes que juega a los juegos de los “adultos”, juegos estereotipados en los que Alina juega obligada por los convencionalismos, pero sin participar verdaderamente en ellos. El que juega no es ella sino más bien su cuerpo, al que la otra Alina observa como si fuera “un objeto entre objetos” “Que sufra. Le doy un beso a la señora de Regules, el té al chico de los Rivas y me reservo para resistir por dentro... Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el mismo instante (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas acepta la taza de té y me pone la cara de tarada. Y yo le aguanto bien porque estoy sola entre toda esta gente sin sentido y no me desespera tanto” (27-28). Pero aún más revelador es el apunte que Alina registra en su diario el 25 de Enero; se sorprende al oír lo que Nora le dice sobre el concierto en que acompañó a su amiga al piano: “Que sabía yo de papelones la acompañé como pude, me acuerdo que la oía con sordina... (28).

Estos textos y otros indican con suficiente claridad que Alina percibe los actos de su cuerpo, su conducta social como un falso yo y por otra parte identifica a su verdadero yo con la otra Alina que ha hallado refugio en un mundo construido mentalmente”.²⁴

El doble , el reflejo del espejo, el desdoblamiento psíquico proceden de una derivación de la personalidad que sitúa su deseo en el campo de Otro; todo ello puede desarrollarse desde la forma de la más sutil despersonalización hasta la alucinación absoluta y, al mismo tiempo, se relaciona con el concepto de identificación; desde ese punto de vista la imagen espectacular puede convertirse en el umbral del mundo visible.

La idea de la otredad es a veces indefinida: el Otro no tiene un ser concreto, específico. La pasión de Cortázar por la cuestión del doble o de las identificaciones, tan presentes en su obra, habría que relacionarla con otra gran predilección suya: el juego. Y el

²⁴ Cfr. Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco. La isla final, Barcelona: Ultramar, 1983. Pp.166-167.

puente entre los dos sería la búsqueda del deleite, una búsqueda que tiene su origen en la infancia; porque es indudable que “la repetición, el reencuentro con la identidad constituye una fuente de placer” y representa un intento de reconstruir algo que existió anteriormente; y es también, sin duda, una consecuencia del narcisismo innato al yo del artista. “Todo poeta es Narciso [...] escribía ya Schlegel”.²⁵

Cortázar se plantea un problema que proviene de lo más hondo de su personalidad; reconoce en sí mismo un erotismo muy agresivo (que se refleja en la mayoría de sus personajes masculinos) y que es frecuente en su obra, pero que no acepta desde el punto de vista ético, aunque considera hipócrita ocultarlo. Lo cual sería una consecuencia de su desdoblamiento personal: por un lado, el moralista; por el otro, el hombre instintivo que se deja arrastrar por sus pulsiones destructoras. Pero es el moralista el que maneja la situación y el que, -de cuando en cuando- abre la puerta al otro por un sentimiento de honestidad, por no ocultar algo que forma parte de sí mismo. Por otro lado el escritor, el creador se sentiría anticuado y cercenado si no se permitiese incursionar en campos plenamente abiertos para la literatura contemporánea. Como escritor se siente obligado a abordarlos, aunque el moralista no esté de acuerdo. Una lucha que supone dualidad, ruptura desde algunos ángulos.

Consecuencia de esta dualidad es la represión, casi exagerada, que Cortázar demuestra en algunos momentos; la separación entre la vida anímica consciente y la inconsciente es, precisamente, la causa de esa represión que no es, en realidad, sino una defensa contra los impulsos instintivos. Todo esto se refleja, tanto en pasajes de su obra, como en detalles de su vida personal. Cuando Picón Garfield lo visitó en su casa de Saïgon, advirtió en una pared el dibujo de un falo, pero oculto bajo un plástico. “Cortázar

²⁵ En torno a Julio Cortázar Pp. 105 –112.

me explicó con un inesperado pudor que no quería que los niños de sus amigos lo vieran”. Los niños que aparecen en las narraciones de Cortázar sienten pudor con respecto a ciertas partes de su cuerpo. “De esta manera, el pudor ético de Cortázar es notable. Pudor ante las ideas, frente a las que predica su independencia y rigor [...] Probablemente su moral sea una de las más eficaces de la literatura contemporánea”.²⁶

La cuestión ética en el cuento de “Casa tomada” es importante, puesto que se trata de dos hermanos que viven en una situación irregular, en abierto incesto, merecen un castigo, el cual está implícito al final de la narración: son expulsados de la vivienda que habitaban: cuyo simbolismo es el claustro materno. Es decir se trata de una historia de culpa y castigo, lo cual supone la existencia de “buenos” y “malos”, donde éstos deben de recibir la punición correspondiente.²⁷

La literatura desempeña, entre otros aspectos, dos papeles que son importantes dentro de la narrativa cortazariana. Para verlos en su integridad es preciso examinar brevemente el proceso de la creación literaria en la concepción de Julio Cortázar.

Tanto en los libros caleidoscópicos como en sus artículos, el autor argentino señala que todas sus obras nacieron de una vivencia que él llama extrañamiento y descolocación. Esto último es más bien un estado duradero, un parámetro de la vida del inconformista, quien no está contento con la realidad circundante, rechaza y denuncia las reglas sociales, busca un mundo más amplio e integral para salvar lo verdaderamente humano. El extrañamiento es el momento de la verdad, de la iluminación o la “gracia” de las religiones, es el encuentro con un centro desde donde el mundo todo es visto como un sistema. En el instante de esa vivencia el poeta sufre una excentración, y gracias a esta dichosa

²⁶Cfr. En torno a Cortázar, Pp.122.

²⁷ Ibíd. Pp.123.

enajenación logra eliminar su descolocación y alcanzar una centella de felicidad. A esto se le suele llamar inspiración; para Cortázar esto puede ocurrir en cualquier momento, pero las situaciones que menciona son todas cotidianas, gratuitas (sentado en el wc, viajando en el metro, estar distraído etc.) o “experiencias límite” que facilitan dicho estado momentáneo cuando uno logra emerger de la realidad circundante. Lo que busca pues Cortázar en sus obras son intersticios, sitios donde se encuentran lo conocido y lo desconocido, la superficie y lo profundo, el día y la noche, y en esas aperturas repentinas intenta atrapar un fragmento de la llamada otra realidad, que falsamente lleva el nombre de irrealidad, para incorporarla a la única y homogénea realidad. Tales intersticios se le ofrecen a Cortázar en los pasajes: subiendo escaleras, abriendo puertas, confrontando las realidades del mundo con la del juego o con la de las artes.

Otro rasgo de sumo impacto es que ese extrañamiento está fuera de nuestra voluntad. Uno puede esperararlo pero aquel centro surge siempre por sorpresa, y el hombre es nada más que sujeto paciente de la experiencia. Incluso cuando vence la descolocación y –gracias a que se sale de sí mismo- se le abre la paravisión (o entrevisión).

Ahora bien, para el poeta –dice el autor argentino- dicho sentimiento significa el *challenge* en el proceso creativo y su “response” será la obra. Según el mismo Cortázar todas sus obras son fruto del sentimiento, en otras palabras, son “petrificaciones del extrañamiento”. En varias entrevistas subraya que no escribe por su propia voluntad, sino que se ve obligado a expresar lo que le ha ocurrido en un momento de extrañamiento: “La gran mayoría de mis cuentos fueron escritos –cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Hablando de la génesis de su cuento “Circe”, dice que lo escribió como exorcismo, como terapia para liberarse de unas

pesadillas que le hacían creer que comía bichos en cada plato que tomaba. Nada en mí, como escritor, es consciente”²⁸

Es decir, la primera fase de la creación como tal consiste en sufrir un sentimiento de extrañamiento (que se espera de cada poeta que está descolocado) y expresarlo como exorcismo. Naturalmente en ésta etapa lo que importa no es la obra (con tales y cuales valores estéticos) sino que el autor de alguna manera se libere de su vivencia haciendo uso de la palabra.

Una vez cumplido dicho objetivo, queda como resultado una obra de arte que apunta a algo que ya no es el propio autor, apunta al hombre. Lida Aronne Amestoy, explica de manera muy concisa esa actitud del Cortázar creador diciendo (con una alusión a los símbolos de la cuentística cortazariana) que “Cada obra de Cortázar es un conejito vivo destinado a destrozarnos algo de nuestra casa”. Y en verdad el autor argentino explica repetidas veces que sus intenciones son éticas más que estéticas al publicar sus libros. Es el hombre Cortázar quien se dirige al otro hombre a través de la literatura.

Su compromiso literario como algunas de sus ideas estéticas está determinado a un nivel bastante abstracto, por esa actitud suya ante los problemas humanos. Sin embargo, la homogeneidad a este respecto se da sólo en el nivel de los principios, ya que en la realización de su objetivo “hacer del hombre el laboratorio central de donde alguna vez saldrá lo definitivamente humano” por medio de la literatura, se advierte una cierta heterogeneidad.

La segunda etapa, pues, del proceso creativo tiene una meta bien precisa: hacer llegar la obra a los otros, tender un puente entre el autor y el lector, dado que escribir como exorcismo es nada más que un fruto momentáneo de la “dichosa enajenación”, del extrañamiento, y para la autorrealización integral del poeta como hombre se necesita un

²⁸Cfr. El arte poética de Julio Cortázar. Pp.34.

encuentro verdadero con el otro hombre. Es por esta base ética por la que insiste Cortázar en tener un lector cómplice, un compañero de camino, pues sin él, es decir, sin la recreación de sus obras por parte del lector, no puede el autor sugerir acción alguna para el hombre de hoy, lo que significaría la frustración para él tanto en cuanto hombre como en cuanto artista. “...En todo lo que escribí hay una tentativa particular: describir una ética y una metafísica nuevas” dice Cortázar en 1963 y toda su obra posterior confirma lo mismo. Tanto la ética como la metafísica cortazarianas tienen su motor en la obra literaria.²⁹

2.5 La complicidad del lector

Cortázar apunta que “para jugar y para querer se precisan por lo menos dos”, lo que se refiere sin duda alguna también a la poesía, pues hemos visto, que el autor identifica a la poesía preferentemente con el juego. En el concierto descrito en “Las ménades” un personaje observa acerca del director que “A veces pienso que debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos”. Pero Cortázar habla también explícitamente del lector, cuestión clave para él, entre otros, en su ensayo “situación de la novela” en donde elogia a los “*tough writers*” norteamericanos porque intentan coexistir con el lector, y declara que “ya no hay personajes en la novela moderna; hay sólo cómplices”.³⁰

En los cuentos de Cortázar esperamos encontrar una realidad multifacetada. Al pintar un ambiente normal y unos personajes convencionales, Cortázar se gana nuestra confianza haciendo que nos sintamos cómodos con sus relatos; y a medida que, inocentes, proseguimos la lectura, de pronto nos encontramos atrapados por una situación extraña y a

²⁹ Cfr. El arte poética de Julio Cortázar. Pág. 36.

³⁰ Ibíd. Pág. 55.

veces irreal, un cambio onírico e incluso fantástico de los acontecimientos. De este modo quedamos expuestos a, y a veces amenazados, por otra dimensión posible pero ilógica de la realidad aparentemente rutinaria descrita en los relatos. Desde “Casa tomada” y “Lejana”, Cortázar nos presenta una visión de la realidad cribada de agujeros, y le da el nombre de realidad de queso suizo.

A través de estos mismos agujeros el peligro inexplicado de “Casa tomada” se filtra por toda la casa; en esa casa un extraño ruido invade las habitaciones obligando a los dos hermanos a abandonar su hogar. En “Lejana” mediante una realidad “esponja”, la protagonista Alina Reyes establece una extraña realidad psíquica con una mendiga de Budapest, cuando las dos mujeres se encuentran en el puente y se abrazan, se produce una extraña trasmigración de almas. “El alma de Alina se aloja en el cuerpo de la mendiga, mientras que el alma de la mendiga se aloja en el cuerpo de Alina, con lo cual es la mendiga la victoriosa. De ese modo el mundo del sueño de Alina invade su existencia cotidiana de una forma completamente ilógica, contraria a nuestras leyes del tiempo y del espacio”.³¹

El lector cómplice es el más importante, el único que puede cumplir los deseos artísticos del autor que apuntan a formar un coautor, a través de y en la literatura.

Para eso se necesitan obras abiertas donde cada fragmento sea un punto de partida para el co-autor. El escritor debe siempre estar “entre, intersticialmente”, para alcanzar “el límite entre lo sabido y lo otro”, y entonces conducir al lector a esa puerta entre abierta para que sea él quien la abra. Otra forma igualmente importante es enseñar a mirar a al lector hacia los rumbos que ha descubierto el autor. Si lo logra, el lector se convertirá también en *voyant* y cesará de ser *voyeur* . Y esto es en realidad un objetivo idéntico al de cualquier

³¹Cfr. El arte poética de Julio Cortázar, Pp. 56.

pintor, pues, “¿Qué le importa a Van Gogh tu admiración? Lo que el quería era tu complicidad, que trataras de mirar cómo el estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracletiano”. El método más eficaz para la formación de lectores cómplices, “camaradas de camino” es “simultaneizarlos” borrando su tiempo y haciéndolos entrar en el del escritor y de esa manera partirán la experiencia del novelista. Para ese acto de su transformación en co-partícipes el escritor de hoy necesita de obras como el *roman comique* que por sus cualidades antinovelísticas (ironía, autocrítica, incongruencia, imaginación libre, etc.) lograrán alcanzar la dichosa enajenación del lector. La novela cómica –según Morelli- debe ofrecer al lector “algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual”. El lector cómplice debe tener múltiples posibilidades para elegir lo que le guste más.

Ese tender el puente para que los lectores lo crucen implica otro problema: el tiempo. Si un escritor es un *voyant* –y por definición tiene que serlo- puede ocurrir con frecuencia que el puente que tiende no sirve para sus contemporáneos, quienes –por ser lectores de la época- no alcanzan a cruzarlo.³²

En este capítulo podemos encontrar los sueños que originaron varios de los cuentos del autor; en ellos podemos corroborar una vez más cuánto influyeron los elementos oníricos, pero sobre todo la forma magistral de moldearlos hasta hacer de ellos la literatura que ha llevado a un gran número de expertos en esta materia a considerarlos excepcionales.

Todos soñamos, sin embargo, no todos tenemos el ingenio y la creatividad para convertir esos sueños en cuentos, y mucho menos, con una manufactura de buena calidad que nos hace entrar a un mundo bizarro y lleno de sorpresas.

³²Cfr. El arte poética de Julio Cortázar Pág. 57.

La otredad y el doble en los cuentos de Cortázar, en mi opinión, reflejan la búsqueda del otro Cortázar y cuando leemos cuentos como el de “Lejana” o “La noche boca arriba” y “Axolotl” podemos sentir la angustia que provoca el saber que somos o podemos ser otro personaje e incluso convertirnos en un animal, ¿acaso no es lo que llegamos a sentir cuando tenemos pesadillas que alteran nuestro inconsciente?

Las obsesiones que aquejaron a Cortázar a raíz de enfermedades que lo hicieron vulnerable durante su infancia, también fueron fuente de creación; es el caso de, “Circe” o “Carta a una señorita en París”; es el mismo autor quien revela que “Circe” nació de la obsesión de que en algún momento la sopa que comía tuviera moscas y los conejos que vomitaba el protagonista en “Carta a una señorita en París”, surgieron del asma que padeció en su infancia y ocasionaba que sintiera pelos en su garganta. De esta manera Cortázar se libera de tales obsesiones, ya que el hecho de escribir se convierte en una terapia.

La constante lúdica de la obra cortazariana juega en todos los planos posibles con la perspectiva del niño, del poeta y del hombre primitivo.³³

³³Cfr. ¿Es Julio Cortázar un surrealista?, Pág. 196.

CAPÍTULO 3

3.1 EL JUEGO

Johan Huizinga concibe el juego como fenómeno cultural y no, o por lo menos no en primer lugar, como función biológica.

El juego corrobora constantemente, el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos. Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, porque somos seres lúdicos que nos permitimos dejar muchas veces a un lado el raciocinio para abandonarnos al placer de jugar sin pensar.

Quien dirige su mirada a la función ejercida por el juego, no tal como se manifiesta en la vida animal y en la infantil, sino en la cultura, está autorizado a buscar el concepto del juego allí mismo donde la biología y la psicología acaban su tarea.

“Las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego. Tomemos, por ejemplo, el lenguaje, este primero y supremo instrumento que el hombre construye para comunicar, enseñar, mandar; por el que distingue, determina, constata; en una palabra nombra; es decir, levanta las cosas a los dominios del espíritu. Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado. Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras ella un juego de palabras”.¹

“En nuestra conciencia el juego se opone a lo serio. En cuanto, en lugar de decir <<el juego es lo no serio>> decimos <<el juego no es cosa seria>>; pero el juego puede muy bien ser algo serio.

¹Cfr. Johan Huizinga, Homo ludens, Madrid: Alianza, 2000. Pp.16.

La risa se halla en cierta oposición con la seriedad, pero en modo alguno hay que vincularla necesariamente al juego. Los niños, los jugadores de fútbol y los de ajedrez, juegan con la más profunda seriedad y no sienten la menor inclinación a reír. Con el juego tenemos una función del ser vivo que no es posible determinar por completo ni lógica ni biológicamente”.²

“Todo juego es antes que nada una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo. Naturalmente que en este caso habrá de entenderse la libertad en un amplio sentido que no afecta al determinismo. Se dirá: tal libertad no existe en el cachorro ni en el niño; juegan porque se lo ordena su instinto y porque les sirve para el desarrollo de sus capacidades corporales y selectivas. De cualquier modo el juego es para el hombre adulto una función que puede abandonar. Es algo superfluo pero placentero. No se realiza en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral. No es una tarea. Se juega en tiempo de ocio. Sólo secundariamente, al convertirse en una función cultural, veremos los conceptos deber y tarea vinculados al juego.

Con esto tenemos ya una primera característica principal del juego: es libre, es libertad. Con ella se relaciona directamente una segunda.

El juego no es la vida <<corriente>> o la vida <<propriadamente dicha>>. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera (sic) de actividad que posee su tendencia propia. Y el infante sabe que hace <<como si...>>, que todo es <<pura broma>>.”³

²Cfr. Homo ludens, Pp.17-19.

³ Ibíd. Pp.20-21.

Este ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz. La <<extravagancia>> del juego es aquí completa y completo su carácter <<extraordinario>>. El disfrazado juega a ser otro, representa, <<es>> otro ser.

El espanto de los niños, la alegría desenfrenada, el rito sagrado y la fantasía mística se hallan inseparablemente confundidos en todo lo que lleva el nombre de máscara y disfraz.

El hombre juega, como niño, por gusto y recreo, por debajo del nivel de la vida seria. Pero también puede jugar por encima de este nivel: estos son los juegos de belleza y juegos sacros.

Desde este punto de vista podemos resumir la conexión íntima entre culto y juego. De este modo se aclara el fenómeno de la amplia homogeneidad que ofrecen las formas rituales y las lúdicas, y mantiene su actualidad la cuestión de en qué grado toda acción sacra corresponde a la esfera del juego.

“La cultura surge en forma de juego, la cultura al principio se juega. *Poiesis* en una función lúdica, pues se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la <<vida corriente>> y están unidos por vínculos muy distintos de los lógicos. Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser capaz de aññarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. Nada hay que esté tan cerca del puro

concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía, tal como Vico la comprendió y expresó hace más de doscientos años”.⁴

Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición. El poeta es un vates, un poseso, lleno de Dios, un frenético. Es el que sabe; sha'ir, como le llaman los viejos árabes. En la mitología de los Edda en la India, el hidromiel que se bebe para ser poeta se prepara con sangre de Kvasir, la más sabia de las criaturas, a la que nadie pudo hacer una pregunta que no contestara. Del poeta-vidente se van derivando poco a poco las figuras del profeta, del adivino, del mystagogo, del poeta-artista y, también, la del filósofo, el legislador, el orador, el demagogo, el sofista y el retórico. Los viejos poetas griegos realizan, todavía, una fuerte función social. Hablan a su pueblo como educadores y admonitores. Son los caudillos del pueblo antes de que aparezcan los sofistas.⁵

La poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego; es un juego sagrado, pero, en su carácter sacro, se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión. Ni hablar, todavía, de una satisfacción consciente de un deseo de belleza.⁶

Si la propensión constante del espíritu a personificar las cosas radica, efectivamente, en la actitud lúdica, entonces se nos plantea una cuestión importante, a la que tan sólo podemos aludir de pasada. La actitud lúdica ha debido existir antes de la cultura humana o capacidad humana de expresión y comunicación.

⁴ Cfr. Homo ludens. Pp. 153.

⁵ Cfr. Homo ludens. Pp. 154.

⁶ Ibid. Pp.156.

Como mejor se comprenden los elementos y recursos del arte poético es como funciones lúdicas. ¿Por qué ordena el hombre las palabras según medida, cadencia y ritmo? Quien responda que por razón de belleza o por emoción, no hace sino trasladar la cuestión a un terreno más inaccesible. Pero si contestamos que el hombre poetiza porque tiene que jugar en colectividad, habremos dado con el punto esencial. El lenguaje métrico surge en el juego de la comunidad, allí realiza su función, tiene su sentido y su valor, y lo pierde en la medida en que el juego de comunidad se va despojando de su carácter solemne o festivo. El juego se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad y lo mismo le ocurre a la música. La validez de sus formas y de su función se halla determinada por normas que están más allá del concepto lógico y de las formas visible o palpable.⁷

El espíritu humano puede desprenderse del círculo mágico del juego solamente si dirige la mirada a lo más alto. Con la reflexión lógica sobre las cosas no van muy lejos. Cuando el pensamiento humano contempla todos los tesoros del espíritu y todas las excelsitudes de su poder, encuentra siempre, en el fondo de todo juicio serio, un residuo problemático. Todo pronunciamiento de un juicio decisivo se reconoce en la propia conciencia como no perfectamente concluyente. En aquel punto en el que el juicio empieza a oscilar comienza a rendirse el sentimiento de la absoluta seriedad. En lugar de la vieja sentencia <<todo es vanidad>> resuena acaso, con un tono positivo, <<todo es juego>>.

Quien en la eterna movilidad del concepto juego-seriedad sienta vértigo encontrará en lo ético el apoyo, que la lógica le niega. El juego en sí, decíamos al principio, se halla fuera de la esfera de las normas éticas. No es en sí ni bueno ni malo. Pero cuando el hombre tiene que tomar una decisión de si un hecho querido por su voluntad le está prescrito con

⁷ Cfr. Homo ludens. Pp. 201.

seriedad o le está permitido como juego, entonces su conciencia moral le ofrece la respuesta. Cuando en la resolución hablan los sentimientos de verdad y de justicia, de compasión y de perdón, la cuestión ya no tiene importancia. Basta una gota de compasión para que nuestro hacer se eleve por encima de las diferenciaciones del espíritu pensante.

En toda conciencia moral, que se funda en el reconocimiento de la justicia y de la gracia, se acalla para siempre la cuestión, hasta entonces insoluble, de si es juego o cosa seria.⁸

En la narrativa moderna el juego como recurso expresivo viene cobrando cada vez más importancia, lo que se explica -entre otras cosas- por la intención de los autores de crear sin restricción alguna, de inventar sus propias reglas y, sobre todo, de burlarse de los sistemas viejos destruyéndolos. En la literatura actual de América Latina basta recordar a Borges con sus juegos metafísicos, Lezama Lima con sus juegos “orientalistas”, a García Infante, Vargas Llosa, Puig, etc., con sus invenciones lingüísticas revolucionarias que sin duda alguna conllevan mucho de juego en su esencia. Cortázar llega incluso a identificar el juego, en más de un sentido, con la poesía. La búsqueda también le es un “ritual infantil” ya que Cortázar detesta “las búsquedas solemnes”. Tampoco es casual que uno de los subtítulos de *Relatos* sea justamente “Juegos”.

Cortázar es un escritor latinoamericano que se compromete a jugar plena y directamente, con la seriedad de los niños, por eso el juego penetra todos los niveles de su creación literaria. Veamos, primero, su concepción del juego como tal para ver enseguida las distintas manifestaciones de este elemento de su obra.

⁸ *Ibíd.* Pp.270

Es evidente que considerar la vida como mero juego es una actitud existencialista; pero en el caso de Cortázar hay que buscar un motivo más profundo. En realidad las propiedades que atribuye al juego son totalmente surrealistas.

Coincide, por ejemplo, con Nadeau en que el juego (igual que el humor, el amor) es una de las características del hombre moderno por ser una actividad antirracional y colectiva a la vez; el juego no es para ellos algo gratuito, aunque se trate de creaciones que aparentemente no son útiles para nada. La máquina inventada por Cortázar con el nombre de RAYUEL-O-MATIC tiene mucha semejanza con los aparatos, digamos, de un Duchamp, pues ninguno de ellos es apto para el verdadero funcionamiento y producción como los entiende el *homo sapiens utilitarista*. Sin embargo, ambos están convencidos de que por el juego no-gratuito, significativo, “mágico” puede llegar a lo profundo de las cosas; es decir, el juego es considerado como un medio de conocimiento que permite adentrarse en la esencia de los objetos y de los seres humanos.

El juego, según Cortázar, si quiere cumplir la mencionada meta, debe ser muy riguroso (“Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática”). Esto no quiere decir que las posibilidades inherentes a un juego dado estén reducidas al mínimo, sino que las reglas deben ser observadas con severidad. De entre los distintos tipos de juegos Cortázar prefiere los infantiles que son rituales casi libres en el sentido que las reglas de base son mínimas y las normas “se crean espontáneamente a medida que el proceso se desarrolla”. El autor exige que el juego introduzca, un nuevo sistema cuyos límites se definen con base en unas reglas mínimas para facilitar la mayor libertad posible al jugador (lector). Esa libertad, se entiende dentro de los marcos del juego, y no disminuye el carácter riguroso de la actitud con que es preciso cumplir dichas normas.

En cuanto a la relación del juego con la realidad, es evidente que para Cortázar aquèl no puede consistir en escapar hacia una irrealidad. Al contrario, le parece el juego más real que cualquier otra cosa. La tarea del juego está precisamente en explorar zonas que han sido consideradas irreales y que –captando su esencia- deben ser incluidas en nuestro mundo. Cortázar coincide con Ehrmann en que “en una antropología del juego, el juego no puede definirse aislándolo con base en su relación con una realidad concebida a priori. Definir el juego representa al mismo tiempo y en el mismo movimiento definir la realidad.” Por consiguiente el juego no es solamente medio explorador, es por sí mismo la realidad.

Otra meta de la poética cortazariana se cumple jugando con la historia, cuando el autor intenta formar lectores cómplices. Me parece que “Carta a una señorita en París”, “Las Ménades” y “Casa tomada” pueden ser ejemplos de este punto, (aunque bien podrían ser los nueve cuentos que se mencionan en este trabajo), ya que considero que para leer a Cortázar es prácticamente un requisito indispensable convertirse en cómplice. El ejemplo que propongo es el de “Casa tomada” o “Carta a una señorita en París”, si no nos volvemos cómplices del escritor entonces ¿cómo podemos sentir a los conejitos saliendo por la garganta y la boca? O ¿cómo nos encontramos cohabitando con los hermanos de la casa, que es tomada, sin saber por quien o quienes? En la literatura fantástica es necesario ser cómplices, porque el lector de lo fantástico cree pero siente miedo de lo que sucede, investiga pero con temor y cautela de lo que pueda encontrar, y al final él es quien decide la conclusión.

Con el juego Cortázar quiere realizar también una especie de circularidad (“una confluencia de la materia”) lo que en realidad consigue en más de una obra. En este punto me parece que se vuelve obligado poner de ejemplo el cuento de “Continuidad en los

parques”, porque inicia y termina en el mismo lugar y contexto, pero por supuesto con el debido sobresalto que implica tal historia.

Finalmente el juego, por sus cualidades inherentes, es apto para la representación totalizadora de la realidad, porque sus reglas –finitas- pueden generar todas las posibilidades subyacentes creando un sistema completo e íntegro.

Los alcances logrados por medio del juego son significativos: varias de las metas del arte poética cortazariana se ven cumplidas por él, pero están presentes las limitaciones también, las que tienen su origen en la cosmovisión del autor.

La lengua es para Cortázar, como para todos los neo-vanguardistas, un problema decisivo, ya que sus objetivos estéticos son: “escribir siempre menos bien”, castigar, depurar la lengua, y en vez de escribir, exige “describir”. El escritor tiene la obligación moral de crear al hombre nuevo, y este jamás se formará por medio de los recursos viejos. El marco general dentro del cual Cortázar intenta realizar con responsabilidad la destrucción de la lengua falsa, de las “perras palabras”, es el de la despiadada crítica y de la ironía que operan frecuentemente a través del juego.

Con semántica y ortografía individuales, Cortázar expresa su descontento e inconformismo con el *establishment* literario. Por medio de sus juegos despiadados y humorísticos intenta expurgar la lengua para poder llegar a capas que todavía no estén “podridas” y puedan servir de base para un nuevo lenguaje. El uso del glíglíco, del lenguaje absurdo, de palabras *nonsense*, jintanjáforas, cumple el principio de vencer el absurdo con el absurdo; la presencia continua del humor y del juego desempeñan también una función de suma importancia, a saber: la de valerse de medios antirracionales. El frecuente poliglotismo y las frases infantiles constituyen un verdadero contralenguaje antirretórico en todos sentidos.

La incesante ironía con la que Cortázar trata a la lengua es en realidad una permanente autocrítica (porque en cuanto escritor dispone de un medio “podrido”) que muchas veces desemboca en una evidente metaliteratura. El lenguaje entonces se toma a sí mismo como tema, se refiere a sí mismo como un signo. “En lejana” Alina Reyes inventa anagramas como “Salvador Dalí, Avila Dollars”. Los juegos lingüísticos de Cortázar son testimonio de gran humor y de su inagotable capacidad creativa.

Y por fin, con el rechazo del estilo literario (su aparición provoca siempre hilaridad), con la introducción de un gran número de lenguajes ignorados (vulgar, pornográfico, familiar, lunfardo, conversacional, infantil) y con sus ataques fonéticos, cambios semánticos, Cortázar logra crear repetidas veces una especie de “contrarretórica” aproximándose a la meta de escribir cada vez peor. Dijimos “aproximándose”, pues para László Szolcsányi este objetivo –de escribir cada vez menos bien- no se alcanza, no puede ser alcanzado por completo. Pero esto no se debe a la eficacia o ineficacia de la lengua burlada, sino al ámbito del pensamiento cortazariano, a los motivos profundos de su vanguardismo literario.⁹

Según Flora Botton Burlá se pueden agrupar en cuatro los tipos de juego:

Juegos con el tiempo.- en el interior del texto el tiempo puede ser manipulado de diversos modos, que dan lugar a otros fenómenos extraños, irreales, o a hechos que son necesarios para que se puedan producir dichos fenómenos.¹⁰ En este caso me parece que se podrían citar “La noche boca arriba” y “Lejana”, ya que los hechos suceden en un mismo personaje en dos momentos diferentes, en una especie de simultaneidad.

⁹Cfr. El arte poético de Julio Cortázar. Pp. 111-112.

¹⁰ Cfr. Flora Botton Burlá, Los juegos fantásticos, México: U.N.A.M.2003. Pp. 192.

Juegos con el espacio.- Menciona la autora dos tipos, el que se reduce progresivamente y en el que se superpone a otro espacio.¹¹ En el primer caso se sitúa a “Casa tomada” y en el segundo a: “La noche boca arriba”, “Axolotl”, “Lejana”.

Juegos con la personalidad.- Aquí se menciona el tema del doble con variantes distintas en cada caso: En “Lejana”, “La noche boca arriba” y “Axolotl”, es un juego con la personalidad; en el primer caso se produce un intercambio, en el segundo y tercero se funden en uno mismo los personajes. En “Las ménades” se produce una transformación de la personalidad de los asistentes al concierto, provocada por la exaltación de los ánimos que se va dando gradualmente en un *in crescendo* tal y como sucede con la música, así en el público asistente.¹²

Juegos con la materia.- Casi siempre consisten en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual. De esta manera, el pensamiento puede producir un objeto. En el caso de “Continuidad en los parques”, una persona pudo pasar del mundo literario al mundo real.¹³

¿A qué juega Cortázar? Cortázar juega con el lenguaje, los palíndromos que ejercen una fascinación en él, juega a convertir sus pesadillas, fobias y obsesiones en cuentos fantásticos, juega a seducir al lector y lo convierte en su cómplice, juega a transformar la realidad y lo cotidiano en algo sorprendente.

La constante lúdica de la obra cortazariana juega en todos los planos posibles con la perspectiva del niño, del poeta, y del hombre primitivo.¹⁴

¹¹ Ibíd. Pág. 193.

¹² Ibíd.. Pág. 194.

¹³ Ibíd. Pág. 194.

¹⁴ Cfr. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Pp. 196.

CAPÍTULO 4

4.1 LA FANTASÍA

“En el mundo de la narrativa de Cortázar la clase de vida monótona y rutinaria constituye el gran escándalo contra el que debe rebelarse todo individuo con todas sus fuerzas. Y si no es capaz o no está dispuesto a hacerlo, generalmente suele invocarse a algún elemento extraordinario que le obligue a salir de esa despreciable y abyecta comodidad.”¹

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, se produjo realmente, es parte de la realidad y entonces ésta se rige por leyes que desconocemos.

En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar a un género vecino: el de lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Tzvetan Todorov en Introducción a la literatura fantástica dice: El primero en enunciar esta definición es el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov : “En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna”. Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos

¹ Cfr. Jaime Alazraki, La isla final. Pp. 331.

maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.

Algunos años después, un autor inglés especializado en historias de fantasmas, Montague Rodees James, repite casi los mismos términos: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada”. Una vez más, dos son las soluciones posibles.

El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean.

En el primer caso, quien vacila entre las dos posibilidades es el lector; en el segundo, el personaje.

Castex afirma que “Lo fantástico ... se caracteriza ... por una intrusión brutal del misterio en la vida real”. *Louis Vax*, en El Arte y la Literatura fantástica dice que “El relato fantástico ... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”. Roger Caillois, en *Au cueur du fantastique*, afirma que “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”. Como vemos, estas tres definiciones son, intencionalmente o no, paráfrasis recíprocas: en todas aparece el “misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisibile”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana”. Implican dos ordenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural.

El carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso), en lugar de transformarlo en una sustancia (como lo hacen *Castex*, *Caillois*,

etc.). En términos más generales, es preciso decir que un género se define siempre con relación a los géneros que son próximos.

El manuscrito de Jan Potocki, encontrado en Zaragoza, nos relata en primer lugar una serie de acontecimientos, ninguno de los cuales, tomado aisladamente, contradice las leyes de la naturaleza tales como la experiencia nos enseñó a conocerlas; pero su acumulación ya plantea problemas.²

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.

La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté representada dentro de la obra? La mayoría de los textos que cumplen con la primera condición satisfacen también la segunda.

Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la interpretación del texto. En el caso de los cuentos de Julio Cortázar, si solamente usamos el raciocinio y no permitimos que el desconcierto y la vacilación de los hechos insólitos nos conduzcan, entonces no podremos entrar en el terreno de lo fantástico. Por ejemplo en “Las Ménades” al principio todo parece normal, estamos asistiendo a un concierto, sin embargo,

²Cfr. Tzvetan Todorov, Introducción a la Literatura Fantástica, México: Ediciones Coyoacán, 1994. Pp. 24 – 25.

conforme va avanzando la trama nos va invadiendo la euforia que se desata en el público; en este momento la razón podría decirnos que no es cierto, que no puede suceder, sin embargo en el cuento sucede y nosotros nos sentimos atrapados dentro de esa vacilación y de la historia alucinante.

Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos la menor duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico.

La situación inversa se observa en el caso de la poesía. Si pretendemos que la poesía sea simplemente representativa, el texto poético podría ser a menudo considerado fantástico.³

Pero el problema ni siquiera se plantea: si se dice por ejemplo que el “yo poético” se remonta por los aires, no se trata más que de una secuencia verbal que debe ser tomada como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras.

Lo fantástico implica, pues, no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica”.

En primer lugar, es necesario 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 natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje que de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se

³ *Ibíd.* Pág. 28 – 29.

identifica con el 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 la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

“La primera condición nos remite al aspecto verbal del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las “visiones”: lo fantástico es un caso particular de la “visión ambigua.

La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto sintáctico, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de “reacciones”, por oposición a las “acciones” que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto semántico, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación. Por fin, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.

El temor se relaciona a menudo con lo fantástico pero no es una de sus condiciones necesarias”.⁴

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico.

⁴Cfr. Introducción a la literatura fantástica Pp. 29, 30 y 31.

Lo maravilloso tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. En los cuentos de Cortázar que elegí para este trabajo se dan las condiciones de lo fantástico, ya que existe la vacilación en cuanto a saber si los hechos son reales o no, es el caso por ejemplo de “Casa tomada” porque nos preguntamos si en verdad existen esos invasores y por qué toman esa actitud los hermanos al permitir que se vayan adueñando de la casa sin que investiguen qué está sucediendo, entonces el lector cree que sí está tomada la casa, inclusive le provoca un temor como si estuviera ahí y tiene la opción de dar una solución para salir así de la fantasía. Lo mismo sucedería en “Carta a una señorita en París”.

La definición clásica del presente, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente. En “Circe”: “Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso un Pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado. Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto como la noche de Rolo, entonces los dedos de Mario se cerraron en la garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborismo de lloro

y quejido, con risas quebradas por retorcimientos, pero él quería solamente que se callara y apretaba solamente para que se callara, la de la casa de los altos estaría ya escuchando con miedo y delicia de modo que había que callarla a toda costa”.⁵

“Continuidad en los parques”: “Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos...En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.”⁶ “La noche boca arriba”: “A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla...Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe... Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la orilla de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y

⁵ Cfr. Julio Cortázar. Cuentos completos, Pp. México: Alfaguara, 2001.

⁶ Ibid. Pp. 291 y 292.

oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían”.⁷ Tan solo un ejemplo de cómo se presenta la vacilación y el tiempo presente en el que están sucediendo los acontecimientos.

Según Freud, el sentimiento de lo extraño se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro.)⁸

No toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Ambos son, pues, condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico.⁹ En las historias fantásticas el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable.

Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer? Lo maravilloso lleva a cabo esta unión imposible, proponiendo al lector creer sin creer verdaderamente. En segundo lugar, y esto se relaciona con la definición misma de lo fantástico, la primera persona “relatador” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos.

Además, para facilitar la identificación, el narrador será un “hombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico. La identificación que evocamos no debe ser tomada como un juego psicológico individual: es un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural. Nada

⁷Cfr. Cuentos completos Pp. 386 y 387.

⁸Ibíd. Pp. 41.

⁹Ibíd. Pp. 63.

impide, por cierto, que el lector real mantenga todas sus distancias con respecto al universo del libro.¹⁰

El narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación de lector con los personajes. Cortázar se erige como el narrador omnisciente: “Uno de mis principios –dice Cortázar- es que no hay que escribirse. El artista debe estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso, para que se le sepa en todas partes y no se le vea jamás.”¹¹

En “Continuidad en los parques” y “Lejana”, el uso de la tercera persona lleva a que cada cuento tenga dos centros de atención y sea la narración de dos situaciones, primera las personas ficticias que viven un hecho trascendente en los días cotidianos de su vida; y la segunda, una persona ficticia que se presenta en solitario: el narrador.

A diferencia de muchos otros géneros, lo fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector (lo cual no significa que todo texto haga lo mismo). En términos generales, esta propiedad depende del proceso de enunciación tal como está representado dentro del texto. Otro elemento importante de este proceso es la temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre ese tiempo de la lectura.¹²

Lo fantástico se define como una percepción particular de acontecimientos extraños. Al calificar un acontecimiento como extraño, designamos un hecho de índole sintáctica. La distinción entre sintaxis y semántica, podría explicarse de la siguiente manera: un acontecimiento será considerado como elemento sintáctico en la medida en que forme parte

¹⁰Cr. Cuentos completos Pp. 69.

¹¹ Cfr. El lector de...Julio Cortázar, Pp. 47.

¹² Cfr. Introducción a la literatura fantástica, Pp. 71 y 72.

de una figura más amplia y mantenga relaciones de contigüidad con otros elementos más o menos cercanos. En cambio, el mismo acontecimiento formará un elemento semántico a partir del momento en el que lo comparamos con otros elementos, semejantes u opuestos, sin que éstos mantengan con el primero una relación inmediata. Lo semántico nace de la paradigmática, así como la sintaxis se construye sobre la sintagmática. Al hablar de un acontecimiento extraño, no tenemos en cuenta sus relaciones con los acontecimientos contiguos, sino las que lo unen con otros acontecimientos, alejados en la cadena, pero semejantes u opuestos. Esto se puede ver en los cuentos: “La escuela de noche”, “La noche boca arriba” y “Circe”.

Al fin de cuentas, la historia fantástica puede caracterizarse o no por determinada composición, por determinado “estilo”; pero sin “acontecimientos extraños” lo fantástico no puede ni siquiera darse. Lo fantástico no consiste, por cierto, en esos acontecimientos, pero éstos son para él una condición necesaria, de allí la atención que les concedemos.

En primer lugar lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector –miedo, horror o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.¹³

La ruptura de los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura. Los psiquiatras afirmaban por lo general que el hombre “normal” dispone de varios marcos de referencia y relaciona cada

¹³ Ibíd. Tzvetan Todorov. Pp. 75 y 76.

hecho sólo con uno de ellos . El psicótico, por el contrario, no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos entre sí y confundiría lo percibido y lo imaginario. En los esquizofrénicos, la aptitud de separar los campos de la realidad y de la imaginación está debilitada. A la inversa del llamado pensamiento normal, que deberá permanecer dentro del mismo campo, o marco de referencia, o universo del discurso el pensamiento de los esquizofrénicos no obedece a las exigencias de una referencia única.

Es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente. Todos nos sentimos como varias personas: en este caso, la impresión habrá de encarnarse en el plano de la realidad física.

Otra consecuencia del mismo principio tiene derivaciones aún más amplias: se trata de la desaparición del límite entre sujeto y objeto. El esquema racional nos representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o con cosas exteriores a él, y que tienen un status de objeto. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta. Se oye una música pero ya no existe el instrumento de música emisor de sonidos y exterior al oyente, por una parte, y el oyente, por otra.¹⁴ Puedo ejemplificar en este caso con el cuento “Axolotl”, ya que es una despersonificación como se menciona en los renglones anteriores.

“Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber.

Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario.

¹⁴ *Ibíd.*. Pp. 93 y 94.

Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía – lo supe en el mismo momento- de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario... Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”.¹⁵

El mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran; sus categorías fundamentales se encuentran, por lo tanto, modificadas. El tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana. El tiempo parece aquí suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible.¹⁶ Así sucede en el cuento de “La noche boca arriba”, en donde podemos ver cómo el sueño se va intercambiando con la realidad hasta absorberla por completo. En la vida real cuando soñamos el sueño es continuo, sin embargo al despertar se interrumpe y termina. En el caso de la pesadilla del motociclista que sufre el accidente y va a dar al

¹⁵ Cfr. Cuentos completos. Pp.

¹⁶Cfr. Introducción a la literatura fantástica. Pp. 95.

hospital, el sueño se interrumpe al despertar, pero cuando vuelve a dormir a causa de los sedantes su sueño continúa y él se ubica en otra persona y otra época.

“La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aun cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda. De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte. Por el contrario, la crueldad o las perversiones humanas no abandonan, en general, los límites de lo posible, y, por así decirlo, tan solo nos hallamos frente a lo socialmente extraño e improbable.”¹⁷

Los mundos de la infancia, de la droga, de la esquizofrenia, del misticismo forman un paradigma al que pertenecen igualmente los temas del *yo* (lo que no quiere decir que no existan entre ellos diferencias importantes). Por otra parte, a menudo se ha comparado el mundo del esquizofrénico con del niño muy pequeño. Como se viene diciendo desde Freud, las perversiones son la contraparte “negativa” de las neurosis. Somos conscientes de las simplificaciones que, tanto en este caso como en los anteriores, sufrieron los conceptos considerados. Si nos permitimos establecer pasajes cómodos entre psicosis y esquizofrenia, entre neurosis y perversiones, es porque creemos estar situados en un nivel de generalidad suficientemente elevado; sabemos que nuestras afirmaciones son aproximativas.

La comparación se vuelve mucho más significativa cuando, para fundamentar esta tipología, se recurre a la teoría psicoanalítica. Freud encaró el problema poco después de su

¹⁷ *Ibíd.*. Pp. 111.

segunda formulación de la estructura de la psiquis, en los siguientes términos: “La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el resultado análogo de una perturbación semejante de la elación entre el yo y el mundo exterior”.¹⁸

Y, para ejemplificar esta oposición, Freud cita un ejemplo, “Una mujer joven, enamorada de su cuñado y cuya hermana estaba moribunda, se sentía horrorizada de pensar: <<Ahora está libre y podremos casarnos>>. El olvido instantáneo de este pensamiento permitió la puesta en marcha del proceso de represión que la llevó a perturbaciones histéricas. Sin embargo, es interesante ver en semejante caso la forma en que la neurosis tiende a resolver el conflicto. Da cuenta del cambio de la realidad reprimiendo la satisfacción de la pulsión, y, en este caso, el amor por el cuñado. Una reacción psicótica hubiese negado el hecho de que la hermana estaba moribunda”.¹⁹

Hemos visto que los temas del yo se fundamentaban sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico: pensar que alguien no está muerto, desear que ello suceda y, al mismo tiempo, percibir ese mismo hecho en la realidad, son dos fases de un mismo movimiento; la comunicación se establece entre ellas sin ninguna dificultad. En el otro registro las consecuencias histéricas de la represión del amor por el cuñado se parecen a esos actos “excesivos” ligados al deseo sexual, que encontramos al hacer el inventario de los temas del *tú*.

Podemos pues afirmar que, en el plano de la teoría psicoanalítica, la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción-conciencia; la de los temas del *tú* al de las pulsiones inconscientes.

¹⁸Cfr. Introducción a la literatura fantástica. Pp. 118.

¹⁹ Ibíd. Pp. 118 y 119.

Hay que advertir aquí que la relación con el otro, en el nivel concerniente a la literatura fantástica, se encuentra de ese último lado. Al señalar esta analogía, no queremos decir que las neurosis o psicosis se encuentran en la literatura fantástica, o, a la inversa, que todos los temas de la literatura fantástica puedan hallarse en los manuales de psicopatología.

En el estudio de Freud sobre lo extraño, no podemos dejar de comprobar el carácter doble de la investigación psicoanalítica. Se diría que el psicoanálisis es a la vez una ciencia de las estructuras y una técnica de interpretación. En el primer caso, describe un mecanismo: por así decirlo, es el de la actividad psíquica; en el segundo, revela el sentido último de las configuraciones así descritas. Responde, a la vez, a la pregunta “cómo” y a la pregunta “qué”.²⁰

La literatura es siempre más que la literatura y es indudable de que existen casos en los que la biografía del escritor está en relación pertinente con su obra. Pero para ser utilizable, sería preciso que esta relación se diera como uno de los rasgos de la obra misma. En Cortázar es sustentable que sus cuentos tienen mucho de autobiográfico, y como ya lo hemos mencionado, se puede comprobar en “Circe”, “Carta a una señorita en París” y “La escuela de noche”; si bien es cierto que no son totalmente autobiográficos, sí nacen de situaciones personales y se convierten en cuentos fantásticos.

Los estudios literarios sacarán más provecho de los escritos psicoanalíticos referentes a la estructuras del sujeto humano en general, que de los que tratan de literatura.

Existe una doble ubicación: el inconsciente colectivo y el inconsciente individual. En el primer caso, los elementos se pierden en la noche de los tiempos; pertenecen a toda la

²⁰Cfr. Introducción a la literatura fantástica Pp. 119.

humanidad; el poeta es simplemente más sensible que los demás, razón por la cual logra exteriorizarlos.

En el segundo caso, se trata de experiencias personales y traumáticas: determinado escritor neurotizado proyectará sus síntomas en su obra. Para los autores en él incluidos, “el relato fantástico no es más que una apertura de tendencias neuróticas desagradables”. Pero estas tendencias no siempre se manifiestan claramente fuera de la obra. En este caso puedo mencionar que “Circe” es como lo declaró el autor, una situación neurótica en la que Cortázar creía que la sopa que preparaba su mamá tenía moscas, y de ahí surge el cuento. Es el mismo caso de “Carta a una señorita en París”; ya se mencionó anteriormente el síntoma neurótico del asma que le provocaba una sensación de pelos en la garganta, de este modo surgió el cuento.

Para que una distinción sea válida en literatura, es necesario que se apoye en criterios literarios, y no en la existencia de escuelas psicológicas. La distinción entre inconsciente colectivo e individual, sea o no válida en psicología, no tiene a *priori* ninguna pertinencia literaria.

La literatura fantástica es como un terreno estrecho pero privilegiado a partir del cual pueden deducirse hipótesis referentes a la literatura en general.

El yo significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario. El tú, en cambio, remite precisamente a este intermediario, y lo que se encuentra en el punto de partida de la red es la relación terciaria. Esta oposición es asimétrica: el yo está presente en el *tú*, pero no a la inversa.

El yo y el tú designan a los dos participantes del acto de discurso: aquel que enuncia y aquel al cual uno se dirige. Si ponemos el acento en esos dos interlocutores es porque

creemos en la importancia primordial de la situación de discurso, tanto para la literatura como fuera de ella. Una teoría de los pronombres personales, estudiada desde el punto de vista del proceso de la enunciación, podría explicar muchas propiedades importantes de toda estructura verbal.

Las categorías del yo y del tú, tienen en efecto, ese doble carácter: poseen un elevado grado de abstracción, y son interiores al lenguaje. Es cierto que las categorías del lenguaje no son forzosamente categorías literarias; pero con esto llegamos a esta paradoja que debe enfrentar toda reflexión sobre la literatura: una fórmula verbal que concierne a la literatura traiciona siempre su naturaleza, por el hecho de que la literatura es en sí misma paradójica: constituida por palabras, significa más que palabras, es verbal y transverbal al mismo tiempo.²¹ En este caso podría ejemplificar con los cuentos de “Lejana”, “Axolotl” y “La noche boca arriba”, precisamente porque se desdobra la personalidad haciendo un “yo” y “tú” pero en un mismo ser; la interpretación que le doy a este hecho es que las personas no somos sólo blanco o sólo negro, tenemos las dos partes y en esto podría traducir ésta teoría, aunque hay grados en los que se puede convertir en una patología clínica; sin embargo Cortázar supo canalizar su creatividad para desfogar estas situaciones en actos terapéuticos y catárticos.

Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años.

El doble, por ejemplo, fue en épocas de Freud, tema de un estudio clásico (*Der Doppelgänger* de Otto Rank, traducido al francés con el título de *Don Juan. Une étude sur le double*) ; el tema del diablo fue objeto de numerosas investigaciones (*Der Beziehung zu gewissen formen des mittelalterlichen Aberglaubens* de Ernest Jones), etc. El propio Freud

²¹ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica. P. 124.

estudió un caso de neurosis demoníaca del siglo XVIII y declara, siguiendo a Charcot : “No nos asombremos si las neurosis de esos tiempos lejanos se presentan bajo vestiduras demonológicas”.²²

Se trata de una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar y afirma que entre todos los hechos existen siempre relaciones directas, aun cuando éstas, por lo general, se nos escapen. Ahora bien, el psicoanálisis reconoce precisamente ese mismo determinismo sin fallas al menos en el campo de la actividad psíquica del hombre. “En la vida psíquica, no hay nada arbitrario, indeterminado” escribe Freud en la *Psicopatología de la vida cotidiana*.²³ Es importante recordar que Cortázar leyó la obra de Freud y por consiguiente sus cuentos están relacionados con hechos de su vida y las situaciones neuróticas tienen una relación directa con el inconsciente y su creación literaria.

“Al comienzo del relato hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales. Digamos, por ejemplo, que un niño vive en el seno de su familia; participa de una micro sociedad que tiene sus propias leyes. A continuación, sucede algo que quiebra esa tranquilidad, que introduce un desequilibrio (o si se prefiere, un equilibrio negativo); de ese modo, el niño, que ha crecido, vuelve a la casa paterna. El equilibrio vuelve entonces a establecerse, pero ya no es el del comienzo: el niño ya no es un niño, es un adulto como los demás. El relato elemental contiene, pues, dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio, y los que describen el paso de uno a otro. Los primeros se oponen a los segundos como lo estático a lo dinámico, como la estabilidad a la modificación, como el adjetivo al verbo. Todo relato posee este esquema fundamental,

²² Ibid. P.128.

²³ Cfr. Introducción a la literatura fantástica. Pp. 128.

aunque a menudo sea difícil reconocerlo: puede suprimirse el comienzo o el fin, intercalar digresiones, otros relatos completos, etc”.²⁴ Este esquema lo podemos advertir en los cuentos de Cortázar que se encuentran seleccionados en este trabajo, precisamente porque en todos ellos se puede observar ese cambio entre el equilibrio y desequilibrio, esto es, que el famoso sobresalto o vacilación que es imprescindible para la literatura fantástica está presente.

“El acontecimiento sobrenatural interviene para romper el equilibrio intermedio y provocar la larga búsqueda del segundo equilibrio. Lo sobrenatural aparece en la serie de los episodios que describen el paso de un estado a otro. En efecto, nada mejor para trastornar la situación estable del comienzo – que los esfuerzos de todos los participantes tienden a consolidar-, que un acontecimiento exterior, no sólo a la situación, sino al mundo mismo.

Una ley fija, una regla establecida: he aquí lo que inmoviliza el relato . Para que la trasgresión de la ley provoque una modificación rápida, resulta cómoda la intervención de las fuerzas sobrenaturales; en caso contrario, el relato corre el riesgo de prolongarse, esperando que un ser humano advierta la ruptura en el equilibrio inicial.”²⁵

“La relación de lo sobrenatural con la narración se vuelve entonces clara: todo texto en el que interviene es un relato, pues el acontecimiento sobrenatural modifica ante todo un equilibrio previo, según la definición misma de relato; pero no todo relato contiene elementos sobrenaturales, aunque exista entre uno y otro una finalidad en la medida en que lo sobrenatural realiza la modificación narrativa de la manera más rápida.

²⁴ *Ibíd.*. Pp. 129.

²⁵ Cfr. Introducción a la literatura fantástica. Pp. 130.

Vemos entonces por qué la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la trasgresión de una ley. Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación.”²⁶

“Si tal o cual aparición no es más que el producto de una imaginación sobreexcitada, es porque todo lo que la rodea pertenece a lo real. Lejos de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocada por él, tal como un nombre dado a la cosa preexistente. La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra.”²⁷ Pero Cortázar emplea la literatura como alivio, como un exorcismo de sus demonios emocionales para poder enfrentar la realidad de una manera, digamos, más sana o menos dolorosa.

La función de lo fantástico no es la del acontecimiento sobrenatural sino la reacción que suscita.

La literatura asume la antítesis entre lo verbal y lo transverbal, entre lo real y lo irreal.

Como afirma Blanchot: “Si el lenguaje, y en particular el lenguaje literario, no se arroja constantemente, de antemano, hacia su muerte, dicho lenguaje no sería posible, pues su fundamento y condición es precisamente ese movimiento hacia su imposibilidad”²⁸

La operación que consiste en conciliar lo posible y lo imposible puede llegar a definir la palabra “imposible”. Y sin embargo, la literatura es : he aquí su mayor paradoja.

²⁶ *Ibíd.* Pp. 131.

²⁷ Cfr. Introducción a la literatura fantástica. Pp. 133.

²⁸ *Ibíd.* Pp.138.

“Lo fantástico, dice Noé Jitrik, reside, antes que nada, en el lenguaje: hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste a la dimensión de lo real.

Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra, entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido. Digamos, para abreviar, ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible) pero que ponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible).”²⁹ Así en los cuentos “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Las Ménades” y “La escuela de noche”, esto sólo por poner un ejemplo, porque puede ser que en los nueve cuentos que aquí se mencionan se de esa condición.

Es decir, que lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento. Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, excepto si es tratado de cierta manera. Un tratamiento no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado. En las modalidades de esta interrelación mutua entre el tratamiento y el tema y su tratamiento es donde podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico.

Louis Vax, por su parte, insiste mucho también en que el tema o el motivo fantásticos no existen. “En Bestiario, de Julio Cortázar, por ejemplo, aparece un tigre que vive con los habitantes de la casa; el tigre en sí no tiene nada de fantástico, y tampoco los personajes ni la casa; lo insólito es la vinculación de esos elementos, en la vida al lado de esa fiera no domesticada, cuyas andanzas hay que vigilar para poder pasar de una habitación a otra. Son muchos los casos de animales “comunes y corrientes” que, en determinada situación,

²⁹ Cfr. Los juegos fantásticos. Pp. 29.

adquieren valores terroríficos o inquietantes; algunos de ellos gozan de una predilección especial por parte de los escritores: el gato, animal familiar de las brujas, es uno de ellos; otro es el búho, que se relaciona con las horas oscuras, más propicias al miedo y a la creencia en seres extraños y misteriosos; otro más es el murciélago, o más específicamente el vampiro, que tiene su temática propia en viejas leyendas. Estos animales, cuya existencia conocemos perfectamente y que no podemos poner en duda, se prestan en forma especial a la relación con lo sobrenatural, con el miedo que éste inspira y con lo fantástico en general.”

Otro ejemplo son las casas. Las hay de dos tipos, y las menos frecuentes son las que provocan miedo. En la literatura, una casa puede ser “habitada” por fantasmas, duendes y toda clase de seres sobrenaturales que infunden pavor, pero también puede ser símbolo de seguridad, calor, paz, en fin, de todo lo más radicalmente opuesto a la inquietud o al miedo. ¿Cuándo preocupa un inmueble? Cuando por una situación determinada parece estar poblada por entes desconocidos y no conocibles (“Casa tomada”), o cuando en él alguna especie de comportamiento poco acorde con su calidad normal de objeto inmóvil (paredes que se mueven, puertas que se abren solas, etc.)³⁰

“No existe lo fantástico en potencia –dice Vax-, sólo existe lo fantástico en acto. La actividad artística no destila un concepto para extraer de él el horror que oculta, sino que engendra ese horror al estilizar el motivo.

Lo fantástico se manifiesta en una relación activa, dinámica, entre escritura y lectura, es decir, entre el tratamiento dado al tema y la intención con que se lee la obra. El escritor es el que decide qué hacer con el motivo. Según Vax, “no es el motivo lo que hace o no

³⁰Cfr. Los juegos fantásticos, Pp. 31.

hace a lo fantástico, sino que lo fantástico es lo que acepta o no acepta organizar su universo alrededor de un motivo”.

No debemos olvidar que quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el yo del lector; un hecho no puede imponerse por fuerza como “fantástico” a su conciencia si ésta no lo considera como tal. Prueba de ello es que algo netamente fantástico en nuestra cultura, puede no serlo en otra, sino ser percibido como un acontecimiento perfectamente normal. Si lo fantástico tuviera una existencia independiente no sería susceptible de un condicionamiento cultural, no podría ser percibido o no, simplemente sería, como un árbol o una casa.”³¹

Lo fantástico, es lo inestable, es un momento de crisis. Lo fantástico se manifiesta en el momento del desconcierto, de la duda, en el momento en que el lector no sabe que decisión tomar, por qué explicación optar. Entonces en cuanto toma la decisión desaparece lo fantástico. Por eso lo fantástico solo puede darse en un mundo que, como el nuestro, no tiene lugar para los prodigios y las maravillas. Si éstos son posibles, entonces desaparece lo fantástico, pues no queda nada imposible en la concepción del mundo

Si hay cosas que se consideran imposibles y sin embargo aparecen, su aparición da lugar al sentimiento de lo fantástico. Acaso podríamos pensar que vomitar conejitos es posible, o convertirnos en un ajolote, o tal vez ser una misma persona que puede estar en dos sitios a la vez, esto nos da la pauta para decir que estos cuentos son fantásticos.

Lo fantástico está estrechamente ligado a la idea de lo imposible. Si no hay imposibles, entonces no es concebible lo fantástico. Lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este

³¹ Ibíd. Pp. 33-34.

mundo. Por lo tanto esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico.

La obra fantástica es, pues, un equilibrio precario de un estado de desequilibrio. En el momento en que desaparece la inseguridad, perdemos el equilibrio del desequilibrio, y caemos en un estado de equilibrio fijo, inmóvil, es decir que abandonamos la dinámica fantástica para caer en el mundo de lo extraño o de lo maravilloso, del cual ya nada podrá sacarnos.³²

Es evidente que el misterio es esencial para que se presente el sentimiento de lo fantástico. En efecto, sin el misterio no dudaremos entre dos soluciones posibles, sin misterio, sabemos desde el comienzo la explicación del fenómeno. Es imposible que aparezcan por lo tanto, la angustia, la inquietud o el miedo, o siquiera el simple desconcierto.

La permanencia del misterio, característica del cuento fantástico, tiene una secuela lógica inmediata: los cuentos plenamente fantásticos, por no tener solución al misterio, tampoco tienen, por lo general, un desenlace. Cortázar nos muestra esto en sus cuentos: “La escuela de noche”, “Casa tomada”, “Las Ménades” y “Lejana”.

Se puede decir que, en parte, la “fantasticidad” de un cuento reside en la medida en que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una “lectura” de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor.³³

“La diferencia entre final y desenlace: el cuento fantástico no termina; se interrumpe, y el enigma no se resuelve. El cuento fantástico puede ser considerado, desde este punto de

³²Cfr. Los juegos fantásticos. Pp.38.

³³Cfr. Los juegos fantásticos. Pp.40.

vista, como un género altamente frustrante para el lector ávido de respuestas: al llegar al final del texto, se da cuenta que ha sido engañado, y que la respuesta no existe. No está en el texto. Cualquier solución a la que llegue el lector será exclusivamente por su cuenta y riesgo.

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina del acontecer diario es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos. El orden, fuerza activa, trata de asimilar ese desorden, de hacerlo seguir alguno de los caminos establecidos. Cuando lo logra, quedamos en el terreno de lo maravilloso. Si no lo logra, triunfa el caos, y estamos en el terreno de lo fantástico.

Lo fantástico, para ser fantástico, necesita violar las reglas del mundo. De ahí que lo maravilloso no puede ser fantástico.

Por lo tanto la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una trasgresión.

Las diferentes formas y modalidades que ésta puede adoptar sólo podrán verse después del análisis de los textos.”³⁴

“El sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto. El miedo, la inseguridad, la duda, la inquietud, son cosas de la emoción y no del raciocinio. La incertidumbre en el nivel intelectual no produce la sensación de extrañeza, de horror o de angustia. La duda que es parte esencial de lo fantástico sólo funciona como tal (es decir como fantástica) porque se refiere, directa o indirectamente, al nivel emocional. El escritor de literatura fantástica no dirige sus invenciones al raciocinio del lector. Sólo toma en cuenta la racionalidad para destruirla, para dirigirle embates de tal naturaleza que incluso la razón del lector más

³⁴ *Ibíd.* Pág. 43-45.

avezado sea sustituida por sus emociones. Sólo los sentimientos y emociones del lector van a hacerlo reaccionar frente al texto. En la medida en que el texto compromete sus emociones, el lector participa realmente en el cuento, deja de ser pasivo espectador (persona- que- recorre- con- la- mirada- un- texto- impreso) para convertirse, emocionalmente, en actor, en participante.

Y sólo con ésta participación es como el texto fantástico podrá funcionar.

Las emociones del lector, pues, cumplen un papel determinante dentro del cuento fantástico. Si no logra despertarlas es un cuento fallido.”³⁵

“La posición del lector frente al texto, la literatura fantástica –dice Borges- es necesario que se lea como literatura fantástica y presupone la literatura realista. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica. Borges toca aquí un punto fundamental: la intención con que el lector lee un texto fantástico es fundamental para este tipo de literatura como para otros, la intención con que el lector se acerca al texto. En primer lugar el lector sabe que se trata de un texto de ficción, no de algo que se le presenta como verdadero.

El objeto de los relatos fantásticos, no es, de ninguna manera, acreditar lo oculto ni los fantasmas. La convicción, el proselitismo de los adeptos generalmente sólo llegan a exacerbar el espíritu crítico de los lectores. La literatura fantástica se sitúa de entrada en el plano de la ficción pura. Es en primer lugar un juego con el miedo. Incluso, probablemente sea necesario que los escritores que ponen en escena a los espectros no crean en las larvas que inventan.”³⁶

³⁵Cfr. Los juegos fantásticos. Pp. 46-47.

³⁶Cfr. Los juegos fantásticos. 49.

“En cuanto al lenguaje de lo fantástico, lo primero que se debe decir es que, en la lectura del texto fantástico, hay que cuidarse mucho de las interpretaciones. Para que el texto pueda cumplir sus funciones, debe ser hasta cierto punto una lectura ingenua. Lo fantástico no sólo implica la existencia de un hecho extraño o extraordinario, que provoca una vacilación en el lector y /o en el héroe de la historia. Implica también cierta forma de leer, una lectura que no puede ser ni “poética” ni “alegórica”. ”³⁷

De este modo lo trató Cortázar en “Casa Tomada”, “Continuidad en los parques” y “Circe”, porque cuando empezamos a leer estos cuentos, todo transcurre en una aparente situación cotidiana, es por esto que la lectura es ingenua, sin embargo se termina cuando las acciones nos sorprenden.

El texto fantástico pertenecen a la selección de los que deben ser leídos en sentido literal. El lenguaje tiene que ser considerado en su valor aparente, en su valor de representación; una lectura poética falsearía completamente su intención.

“Hay que tener cuidado con la interpretación que se le da al término “ambigüedad” cuando se habla de literatura fantástica. La ambigüedad fantástica no se refiere al lenguaje con el que está escrito el texto, sino a las situaciones o los fenómenos que se presentan. Incluso se puede decir que un lenguaje ambiguo destruiría lo fantástico, pues al tener más de una posibilidad de interpretación podría no aparecer el sentimiento de inquietud o de duda; dependería de la lectura que se eligiera para ese texto.”³⁸

“Es frecuente que, en la literatura fantástica, la situación extraña venga precisamente de una metáfora entendida en sentido literal.”³⁹ De esta manera Cortázar establece un juego con sus lectores, porque es entonces cuando nos asombra con las palabras, por ejemplo en

³⁷ *Ibíd.* Pp. 54.

³⁸ *Ibíd.* Pp. 50.

³⁹ Cfr. Los juegos fantásticos Pp. 56.

“Axolotl”: “desde un primer momento comprendí que estábamos vinculado, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos”. En “Las Ménades” es muy notorio cuando el narrador dice: ¿las ejecuciones justifican semejantes arrebatos? de un público que, según me consta, no es demasiado generoso, esto a raíz de la expresión “un entusiasmo fuera de lo común”. En “Carta a una señorita en París”: “Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla en el otro extremo de la mesa ... mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma entera de la casa y su habitante lejana”. “Naturalmente uno no se va a poner a explicarle a la gente que de vez en cuando vomita un conejito”. P. 112-113.

El cuento fantástico está precisamente basado en la realidad para poder contrastarse mejor frente a ella. La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo, y es absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbador del orden. El orden está representado precisamente por la vida real, y a ella se opone, a ella arremete el cuento fantástico.

La realidad externa es la del mundo objetivo, la realidad cotidiana, la científica o “realmente” posible o imposible.

“En la realidad interna el texto puede presentar su propio mundo, su propia objetividad, diferentes de la realidad real. Lo importante es que el texto literario preserve su coherencia interna, que conserve su congruencia particular. Si, dentro del mundo que presenta el texto, aparece una ruptura de esa congruencia lógica, aparece lo fantástico.”⁴⁰

El problema de la verosimilitud está relacionado con el de la realidad. Se podría decir, a primera vista, que en la realidad hay dos tipos de verosimilitud: La externa, es decir, la verosimilitud en relación con la vida cotidiana. Es evidente que este tipo de

⁴⁰ *Ibíd.* Pp. 57-58.

verosimilitud es precisamente la que no es respetada por el relato fantástico. Un acontecimiento fantástico, por su naturaleza, no puede ser verosímil en el mundo real.

Lo fantástico aparece como una oposición, una contradicción, una trasgresión de las reglas establecidas y necesarias. La normalidad del mundo real es indispensable para que se produzca el sentimiento de extrañeza. En este sentido, pues, el mundo presentado por el relato fantástico es eminentemente verosímil. Lo que no es, y no puede serlo, es la situación o el hecho fantástico que aparece en este mundo. La intención de Cortázar de “trasgredir” es muy notoria en sus narraciones, porque como hemos podido ver son historias que en la realidad resultan imposibles, sin embargo, el autor lo hace posible utilizando situaciones que para él fueron vivencias y en torno a eso construye un texto fantástico y para ello trasgrede las leyes de lo posible y provoca también que a través del lenguaje que utiliza nos veamos inmersos en el mundo posible de lo imposible.

La verosimilitud interna es la que responde a la lógica propia del relato. Dentro del análisis del relato fantástico, este verosímil interno, constituye una especie de piedra de toque; el cuento debe conformarse a sus propias reglas, las reglas del mundo que aparece en el relato. “Verosimilitud”, en este caso, es algo muy emparentado con la clásica “unidad de género”.

La cuestión de lo verosímil en el relato fantástico sólo se puede plantear desde el interior, juzgando los hechos a la luz de la lógica interna del texto.⁴¹

“Los cronopios no eligen serlo y la realidad se resiste a las definiciones. Acaso Cortázar sólo supo de verdad estas dos cosas, pero ellas le bastaron para construir un laberinto donde los héroes pueden ser villanos y la belleza abrirse paso en un rostro marchito, donde las leyes son las excepciones y porque el lector se desplaza estremecido,

⁴¹ Los juegos fantásticos. Pp. 63-64.

dudando en cada esquina y pasadizo como le ocurre en las calles y alojamientos que descubre en la vida: ese viaje acaso sin sentido dura lo que dura, y transcurre por rutas no planificables, entre el temible espanto y la imprevisible maravilla.”⁴²

“Cortázar como ningún otro escritor contemporáneo, hizo de nuestra lengua un medio de transporte; una bicicleta para explorar el pensamiento sin contaminar el paisaje, un vehículo libre y orondo que puede llegar a cualquier parte –incluido el vértigo- si su conductor entiende que la única regla del juego es que no hay regla para que pueda seguir habiendo juego, que está prohibido prohibir, que la enemiga insistente de la literatura y de la vida es la solemnidad.

Porque Julio Cortázar vivió como escribió (ya que abominaba de todo magisterio) nos hizo desconfiar de las definiciones, nos enseñó que la realidad es una trampa múltiple, inapresable, fascinante, entrañable por su intimidad y sin embargo remota.

Y, acaso en primer lugar, nos regaló el gesto cómplice y familiar que a él más le hubiera gustado que le reconociéramos: nos abrió la puerta para ir a jugar.”⁴³

Flora Botton divide en dos lo fantástico:

Fantástico de situación.- En este grupo se pueden clasificar “Casa tomada”, “Lejana” y “La escuela de noche”. Porque los personajes se encuentran inmersos en una situación insólita, fantástica.

Fantástico de acción.- En esta clasificación se puede situar “Continuidad en los parques”, “Carta a una señorita en París”, “La noche boca arriba”, “Axolotl”, “Las ménades” y “Circe”.

Porque ocurren hechos fantásticos, esto significa la realización de actos imposibles.⁴⁴

⁴²Cfr. El lector de Julio Cortázar, Pp.18.

⁴³ Ibíd., Pp. 25.

Me permito hacer aquí un pequeño análisis de los cuentos arriba mencionados y cual es la razón por la que creo que son fantásticos:

En “Casa tomada” el aspecto fantástico se define desde el momento en que dos hermanos (mujer y hombre) viven juntos en una casa aislados del mundo exterior; después conforme va avanzando la trama nos damos cuenta que la casa ha sido invadida por alguien, que no sabemos quién o quiénes son y se crea una atmósfera de incertidumbre, pero los hermanos lejos de averiguar que pasa, se agazapan dentro de la casa hasta ir cediendo terreno a los invasores y el colmo es el final inesperado, en el que los dueños son quienes acaban abandonando la casa, sin saber realmente qué pasa en ella. La situación también nos hace pensar que existe una relación incestuosa.

En “Lejana” el aspecto fantástico más relevante es que los dos personajes femeninos se funden en una sola en dos lugares, uno es desde Buenos Aires donde se encuentra Alina Reyes y el otro es el de la mujer que se llega a convertir en su otro yo, porque Alina la siente y se obsesiona con ella. Alina decide pasar su luna de miel en Budapest, esto lo hace desde su inconsciente, pues cuando está allí cruza un puente que cruza el río Danubio y se encuentra con la mujer de sus obsesiones que la está esperando y se abrazan; es ahí donde intercambian personalidades y Alina se convierte en la mujer pobre que pasará los sufrimientos de la otra.

“Las ménades” es un cuento que va llevándonos a una neurosis colectiva, la cual va aumentando gradualmente hasta enloquecer al público que está disfrutando de un concierto. Las personas que están en el salón, van descubriendo sus verdaderos instintos al cometer estos actos de barbarie, que no tienen justificación, incluso que nos pueden llevar a pensar

⁴⁴ Cfr. Los juegos fantásticos, Pp. 195.

que se han convertido en caníbales, o bien que lo eran desde el principio pero estaban disfrazados de personas civilizadas.

“**Axolotl**”, el ajolote, es un animal que ejerce una atracción sobre el narrador de este cuento; es un personaje tranquilo que gusta de asistir a museos y bibliotecas, pero el acuario en el Jardín des plantes en París, es para él algo especial, pues disfruta de observar a los ajolotes.

Se produce una fusión del humano con el ajolote y ésta se percibe a través del narrador, porque no se describe el suceso como tal. El visitador del acuario no deja de existir, sino que se produce una deshumanización, ya que el hombre se separa de sí mismo, entra en el acuario y empieza a narrar desde su condición de ajolote.

Este suceso es desconcertante e inexplicable, por lo tanto se manifiesta como fantástico; es el tema de la posesión y de la personalidad permeable.

“**Carta a una señorita en París**”. Este cuento se desarrolla en un pequeño departamento, en un mundo reducido; el protagonista vive en el departamento que le prestó su amiga que está radicando en París; existe un orden perfecto en este lugar, diría yo que es un orden obsesivo; la situación fantástica llega cuando el protagonista comienza a experimentar una sensación extraña en la garganta, siente algo peludo y entonces se da cuenta de que vomita un conejito. Esto descompone el orden establecido, porque después del primero vienen muchos más y aunque el narrador intenta mantener el orden, éste se sale de su control y se convierte en un desastre, a tal grado que termina tirándose del balcón.

“**Continuidad de los parques**” es un cuento que trasgrede también la realidad. El hombre, que está sentado en su sillón en un despacho, está leyendo una novela en la que existe una infidelidad; una mujer tiene un amante; el sobresalto se produce cuando el amante está dispuesto a matar al marido y entonces aparece cruzando el jardín y entra en el

estudio con cuchillo en mano, donde está el lector de la novela. La realidad objetiva y la de la novela del cuento, no pueden unirse, están separadas y se presentan en diferentes dimensiones: aun cuando son simultáneas no pueden llegar a tocarse. Esto logra que las fronteras de realidad y ficción se confundan, fluya en una misma vertiente.

“La noche boca arriba” A partir de un accidente en motocicleta, el cual no tiene en realidad mayores consecuencias en la salud del accidentado, éste es llevado al hospital y cuando es anestesiado se enfrasca en una pesadilla muy extraña (como lo son prácticamente todas las pesadillas), en la que participa en una guerra florida de los aztecas, pero él es una de las víctimas de la guerra. Los dos mundos transcurren paralelamente, ya que cuando el motociclista despierta se interrumpe la pesadilla pero en cuanto vuelve al sueño ésta continúa. La coincidencia es que el guerrero está acostado boca arriba, atado sobre una piedra y el motociclista está boca arriba en una cama de hospital. Llega un momento en que al motociclista le cuesta más trabajo despertar pues se adentra más y más en la personalidad y la realidad del azteca.

En este cuento se pierden los límites de la personalidad, se juntan dos mundos totalmente distintos en épocas, se oponen las circunstancias y significados del azteca en un lugar pantanoso, oscuro y peligroso, con el hospital iluminado, limpio y seguro, y también se manifiesta la pérdida del límite entre realidad y sueño.

“La escuela de noche” surge también de una pesadilla y contiene situaciones autobiográficas, en donde Julio Cortázar es estudiante en la Escuela Normal; sin embargo dentro de la historia se pierden los límites de la realidad porque Toto y su amigo Nito entran de noche en la escuela, a la que Toto llama Escuela Anormal, como una aventura para romper la rutina del aburrimiento. Se rompe la aventura simple cuando se dan cuenta que hay gente en la escuela y descubren que se trata de una fiesta tipo bar, pero con

asombro y miedo se encuentran en medio de travestis que son director, profesores y alumnos, es en verdad un degenerate. Toto es masturbado por una maestra, es la única mujer en el lugar. Sale huyendo de la escuela y Nito se queda, lo que genera en Toto un gran desconcierto y desasosiego; al final regresa el lunes a la escuela y siente la necesidad de denunciar lo que ahí pasó, sin embargo Nito lo detiene y le dice que no lo haga porque algo grave le puede suceder.

Es un desdoblamiento entre los personajes de Nito y Toto , Nito soñaba constantemente la escuela de noche, el otro se la imagina a la luz de la luna.

Lo fantástico vuelve a suceder con los actos imposibles como son la orgía de homosexuales en la escuela durante la noche, el sometimiento de Toto por parte de la maestra debido a las condiciones en que realiza la masturbación y el decálogo del director con la frase “Del orden emana la fuerza y de la fuerza emana el orden”; esta frase en mi opinión es totalmente contradictoria a todo lo que pasó esa noche en la “Escuela Normal”.

“Circe” nace de la combinación entre un hecho patológico del autor y un suceso real con respecto a una mujer muy atractiva de la que desconfiaba la gente y a la que se le habían suicidado dos novios. La patología de Cortázar surge de la comida que preparaba su mamá, pues a pesar de que era confiable y muy rica, él empezó a creer que la sopa tenía moscas. Fue entonces que creó el cuento en donde Delia, la protagonista, fabrica bombones y les pone cucarachas para envenenar a sus novios. Es esta una situación fantástica, pero considero que la manera de relacionar su situación patológica y la historia de la mujer me parecen muy bien manejadas y además para el autor fue una situación catártica, ya que se curó de su obsesión por las moscas en la sopa .

CONCLUSIONES

1.- A través de las páginas de esta tesis, creo que he podido demostrar que la obra de Julio Cortázar está colmada de elementos que nos permiten entender por qué los cuentos: “Casa tomada”, “Continuidad en los parques”, “Carta a una señorita en París”, “Circe”, “La noche boca arriba”, “La escuela de noche”, “Las mènades”, “Axolotl” y “Lejana” que tomé como referencia son fantásticos.

La literatura fantástica, para que exista, debe contener situaciones que trasgredan y rompan la realidad, tienen que irrumpir en ella de forma relativamente inverosímil.

2.- En los cuentos que mencioné, Cortázar juega con la imaginación de los lectores utilizando situaciones nada cotidianas, como expulsar conejos por la garganta, o comer cucarachas disfrazadas de chocolates, convertirse en ajolote etc.

3.- Los sueños son fundamentales en estos cuentos de Cortázar, porque o bien nacen de pesadilla, o bien hay un sueño dentro del cuento, que él convierte en pesadilla.

4.- Existen elementos como la otredad, la permeabilidad de los personajes, las obsesiones, el desdoblamiento, el incesto, la exacerbación de los sentimientos, la sincronía, la simultaneidad y la circularidad, dichos elementos son manejados de una forma excepcional para que los lectores experimenten cada una de las circunstancias de la narración.

5.- Julio Cortázar crea, con base en sus sueños, fantasías, personajes reales y ficticios; entonces juega con su aspecto consciente e inconsciente para formar un universo que entrelazado se convierte en cuentos.

6.- A través del presente trabajo concluyo que los elementos que utilizó Cortázar para escribir los cuentos antes mencionados, los extrajo de su autobiografía, entonces el autor desencadena una catarsis. Julio Cortázar crea un mundo fantástico, ya que el mundo real no le puede provocar placer, entonces el juego fantástico si lo logra. De tal manera que al filtrar sus recuerdos de penuria a través de sus cuentos, estos se convierten en un placer.

BIBLIOGRAFÍA

- Amara, Giuseppe, Los sueños, CONACULTA, México, 2000.
- Amícola, José, "Sobre Cortázar" en Evelyn Picón Garfield, ¿Es Cortázar surrealista?, Gredos, Madrid, 1975.
- Botton Burlá, Flora, Los juegos fantásticos, UNAM, México, 2003.
- Breton, André, Los vasos comunicantes, Ediciones Siruela S.A., Madrid, 2005.
- Cortázar, Julio, Cuentos completos, Alfaguara, México, 2004.
- Cortázar, Julio, La isla final, Edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco, Barcelona, Ultramar, 1983.
- Costé, Alberto, El lector de Julio Cortázar, Océano Grupo Editorial S.A., España, 2001.
- Freud, Sigmund, Los textos fundamentales del psicoanálisis, Alianza Editorial, México, 1998.
- Freud, Sigmund, Psicoanálisis del arte, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Editorial Joaquín Mortiz S.A. de C.V., México, 1994.
- Goloboff, Mario, Julio Cortázar la biografía, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- González Bernejo, Ernesto, Conversaciones con Cortázar, EDHASA, Barcelona, 1978.
- Huizinga, Johan, Homo ludens, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2002.
- Mauron, Charles, "La psicocrítica y su método" en Tres enfoques de la literatura, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires s/ l.
- Ontañón de Lope, Paciencia, En torno a Julio Cortázar, UNAM, México, 1988.
- Parcides, Alberto, Abismos de papel, UNAM, México, 1988.
- Preggo, Omar, La fascinación de las palabras, Muchnik Editores, Barcelona, 1985.
- Ramírez, Sergio, Queremos tanto a Julio, Editorial Nueva Nicaragua, Nicaragua, 1984.

Sholz, Lázló, El arte poética de Julio Cortázar, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1977.

Schwanitz, Dietrich, La cultura, Santillana Ediciones Generales, México, 2004.

Tzvetan, Todorov, Introducción a la literatura fantástica, Ediciones Coyoacán S.A. de C.V., México, 1994.