



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

El desdoblamiento del personaje como juego neofantástico de la  
posmodernidad

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Estrada Huitrón Saida

Asesor: María de Lourdes López Alcaraz

agosto, 2013



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.

*A José Arturo, amigo incondicional,  
porque los sueños tarde o temprano  
terminan cumpliéndose.*

## Agradecimientos

A mi padre, caballero andante y vencedor de molinos, le dedico este logro académico lleno de historias, experiencias y lecciones de vida. Gracias por ser mi ejemplo a seguir.

A mi madre, Penélope a la espera de esta odisea, le dedico este proyecto por las motivaciones diarias, por sus enseñanzas, y sobre todo por la valentía que ha demostrado en los momentos difíciles, gracias por luchar a mi lado.

A mi hermano, vikingo imaginario, le dedico este proyecto por las travesuras vividas, la complicidad compartida, los sueños cumplidos y por las aventuras que emprenderemos juntos, gracias por confiar en mí.

A José, por ser el guardián de la familia.

A Demian, por sus sonrisas y por la esperanza de una nueva etapa.

A Elena † por la fortaleza y la enseñanza.

A Cristina, por sus historias fantásticas.

A Mima, porque su apoyo y su cariño me han ayudado a llegar hasta aquí.

A Daphne, por darme el mejor de los regalos, por su amistad y las experiencias vividas.

A Moisés, Noé, Oscar y Ulises por su apoyo, sus consejos y por los momentos compartidos.

A mis primos Ahylen, Nohemi y Noe por su cariño, su apoyo y los recuerdos de infancia.

A mis amigas y ángeles guardianes Lillian y Graciela, porque su apoyo en los momentos difíciles me han enseñado el valor de la amistad, gracias infinitas por siempre creer en mí.

A N. y P. por acompañarme durante las noches de arduo trabajo.

A Lourdes López Alcaraz por su paciencia, sus sabios consejos y su enseñanza.

A Gabriela Martín López por su apoyo, su crítica y por su guía académica.

A la UNAM y a mis maestros.

## **Instrucciones para leer tesis, tesinas y demás proyectos de investigación**

Estimado lector:

Como previo aviso nos es grato informarle que necesitará seguir algunas especificaciones para leer la siguiente investigación literaria a fin de que el viaje emprendido sea de su agrado, se sugiere:

- 1.- sentarse cómodamente en el sillón, banca, silla o banqueta de su preferencia
- 2.- orientar dicho sitio hacia la luz (del sol preferentemente) para evitar futuros daños visuales con la luz artificial
- 3.- disponer de tiempo, paciencia y gusto por la literatura
- 4.- beber café, té, soda o estimular la mente y el gusto con alguna otra bebida de su elección que le permita el ameno encuentro con la lectura
- 5.- aceptar las reglas del juego

Sin más por el momento damos inicio al viaje literario sobre algunos cuentos del escritor argentino Julio Cortázar.

## Índice

Introducción.....	7
Capítulo 1. El pos de la cultura híbrida.....	14
1.1 Una mirada a la posmodernidad.....	15
1.2 El caos de la posguerra.....	24
1.3 Posmodernidad literaria.....	27
Capítulo 2. Historia de un “Cronopio”.....	34
2.1 El camaleón barbudo.....	35
2.2 Lo que contaba Julio.....	42
Capítulo 3. Notas básicas de lo fantástico.....	48
3.1 Conceptualización de lo fantástico.....	49
3.2 Lo neofantástico en Cortázar.....	62
Capítulo 4. El desdoblamiento del personaje como juego neofantástico de la posmodernidad.....	68
4.1 La vigilia en “Axolotl”.....	69
4.2 La duermevela en “El río”.....	79
4.3 El sueño en “La noche boca arriba”.....	86
Conclusiones.....	92
Bibliografía.....	96

## Introducción

Entrados en el siglo XXI observamos el paso de la literatura hispanoamericana y los continuos cambios que ha sufrido. El enormísimo tronco literario heredado tiene grabados una gran cantidad de nombres de todos aquellos que han volcado su interés hacia las letras. Es ya en el siglo XX que los escritores latinoamericanos deciden instaurar su rebelión intelectual y retan mediante papel y lápiz a la Academia, rompiendo los cánones establecidos en el arte literario.

Esta revolución creativa permite la aparición de grandes obras que ejemplifican el momento de dicha renovación artística, cuyas características representativas de la época las han convertido en clásicos de la literatura hispanoamericana; recordemos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Aura* de Carlos Fuentes y *Rayuela* de Julio Cortázar, como muestras imprescindibles para el estudio y reconocimiento del periodo posmoderno en la literatura de nuestro continente, porque “En estos artistas encontramos una necesidad de explorar las fronteras entre diversos géneros y tradiciones, y el impulso a buscar un lenguaje fresco, con el cual reconsiderar críticamente el problema de la identidad cultural.”<sup>1</sup>

La importancia de abrir la presente investigación con un capítulo dedicado a la posmodernidad se debe a nuestra necesidad de contextualizar al autor y a la obra que estamos analizando. Las aportaciones literarias que aparecen con los

---

<sup>1</sup> Lauro Zavala. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAEM, 1998, p. 83.

escritores del siglo XX nos obligan a echar mano de algunos aspectos que surgen en el posmodernismo como nuevas formas de escribir, recibir y entender el arte de nuestra época.

No debemos olvidar que el debate moderno-posmoderno sigue vigente y seguramente tendremos nuevas aportaciones sobre el estudio del mismo; sin embargo, nuestro objetivo es considerar los factores sociales de la posmodernidad, así como los estéticos -especialmente los literarios- del posmodernismo para analizar la obra de Julio Cortázar.

Debido a la pluralidad de elementos literarios en los que se apoya, la innovación temática y sobre todo estructural (tal es el caso de *Rayuela*), la obra del Cronopio se inscribe en el arte posmoderno. No olvidemos que su creación ha sido motivo de análisis en las universidades a nivel mundial. Los personajes, el espacio, la voz narrativa, etcétera, son los puntos de partida de innumerables investigaciones. Sin dejar de lado la influencia surrealista para el autor así como su interés en la literatura fantástica podemos observar la riqueza literaria que Cortázar nos heredó.

Veamos el caso de *Rayuela* (novela que está celebrando 50 años desde su publicación) como ejemplo posmoderno en la literatura. Al ser guiados por una tabla de dirección para efectuar la lectura de dicha obra, Cortázar nos propone un juego completamente distinto para enfrentar el texto, no seguir la tradicional linealidad al momento de leer la novela, por el contrario, saltar de un capítulo a otro y así descubrir, desde otra perspectiva, la misma historia. La recurrencia a citar otras obras literarias, musicales y pictóricas refleja uno de los recursos característicos de los autores del siglo pasado: la intertextualidad. Sin olvidar el

final abierto de la novela que deja perplejo al lector ante la imposibilidad de saber qué ocurrió con el personaje de la historia.

Por tal motivo creemos pertinente incluir un capítulo sobre el escenario socio-cultural del siglo XX, ofreciendo un breve recorrido sobre las características de este nuevo periodo; además de resaltar los aspectos que circundaron la creación posmoderna como la parodia, la intertextualidad, el *collage*, etcétera. Apertura de la que nos apoyaremos para identificar de mejor forma al autor en su entorno. Así mismo incluiremos otro capítulo que nos permita abordar brevemente algunos aspectos de su obra que lo clasifican dentro de la literatura neofantástica.<sup>2</sup>

Recordemos que en la posmodernidad la literatura fantástica tiene gran auge entre los lectores. A diferencia de lo que Todorov predijo sobre la desaparición del género, es en el siglo XX que los estudiosos sobre este tipo de literatura comienzan a abundar en las Universidades, y en la sociedad, el interés del lector promedio no se hace esperar. Si bien es cierto que el relato decimonónico es bien aceptado por estudiosos en la materia, en la actualidad la figura del vampiro, el hombre lobo y el mago ha tenido que sufrir algunos cambios en comparación con los relatos del siglo XIX para tener la aceptación del público.

Ya no hay castillos atemorizantes como el del conde Drácula, ahora los vampiros viven en casas lujosas, poseen autos sofisticados y llevan una vida “normal”, los hombres lobo se muestran atractivos físicamente dejando de lado la imagen salvaje que los solía caracterizar como lo vemos reflejado en la saga

---

<sup>2</sup> El término neofantástico es acuñado por Jaime Alazraki quien en su estudio *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* menciona las diferencias que encuentra entre los relatos fantásticos del autor argentino y los de autores del siglo XIX, abordaremos más sobre este tema en el capítulo 3 de la presente investigación.

*Twilight* y los magos son niños que viven y transitan por las calles de Londres, asisten a colegios especializados y se mueven en el umbral de dos mundos opuestos entre sí como lo muestra la serie de libros de *Harry Potter*.

Cabe mencionar el papel fundamental de la industria cinematográfica para la recepción de estas historias. Sin la ayuda de la misma creemos que el público no se hubiera interesado tan febrilmente en las historias. Ahora bien, si consideramos las teorías sobre la literatura fantástica observamos que los ejemplos del vampiro, el mago y el hombre lobo, mencionados anteriormente, forman parte de la literatura maravillosa y no fantástica, porque desde un principio el lector (espectador si hablamos de cine) acepta el código maravilloso, es decir, no cuestiona el mundo de las historias que le ha sido presentado, admite desde el inicio la aparición de esta nueva realidad.

Ahora bien, el relato fantástico ha sufrido algunos cambios en cuanto a la representación de la realidad, en la actualidad ya no es eficaz seguir situando a los personajes de la historia en castillos atemorizantes. El ingrediente principal de la producción fantástica contemporánea es la copia fiel de la realidad caótica del hombre del siglo XX que será trastocada por circunstancias ajenas a su entendimiento. “Lo que parece deducirse de las opiniones de Alazraki, y también de Todorov, es que la literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable.”<sup>3</sup> De tal suerte que lo neofantástico actúa como metáfora de la visión posmoderna que tiene el hombre de su referente.

---

<sup>3</sup> David Roas. “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 36.

Si en la posmodernidad el hombre se ve como una figura fragmentada, sin identidad, en los cuentos de Julio Cortázar sus personajes reflejan ese sentimiento del hombre de posguerra, y es ahí donde los protagonistas de las historias se ven envueltos en la situación límite del existencialismo: la muerte que se dará a través del desdoblamiento que sufren.

Si bien es cierto que la figura del doble ha aparecido desde tiempos remotos, en la literatura fantástica el *doppelgänger* irrumpe con la finalidad de destruir la paz del personaje central de la historia al representar la parte oculta, maléfica que trasgrede el orden social como en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson. Sin embargo, en los cuentos analizados de Julio Cortázar, el desdoblamiento del personaje se da en circunstancias inexplicables, y dicho enfrentamiento con el otro los conduce a su origen y a la recuperación de la identidad perdida entre la multitud "[...] el Doble aparece de repente cuando el Yo ha tenido experiencia del Otro (de lo otro) dentro de sí. El Doble existe desde el momento en que existe la conciencia del Yo."<sup>4</sup>

Presentado en circunstancias absurdas, cotidianas, no para amenazar al protagonista de la historia sino para mostrarnos una imagen completa del ser humano, donde mente y cuerpo se fusionan en un juego de posibilidades interpretativas que nos dejan fuera del combate literario.

Nuestra investigación se centra en tres cuentos de *Final del juego* que Cortázar publicó en 1956 en los que el desdoblamiento de los personajes está presente como lo mencionamos anteriormente. La propuesta que damos al estudio de dichos relatos se debe a que, en alguna ocasión, el autor mencionó en

---

<sup>4</sup> Juan Bargalló (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994, p. 12.

una entrevista una ciudad a la que bajaba, es por eso que en el siguiente ensayo, apoyados con anterioridad por las teorías de la literatura fantástica y con una visión posmoderna, hemos encaminado el tema proponiendo un viaje en descenso a la ciudad cortazariana.

Los cuentos presentan dos ejercicios lúdicos que reflejan el *modus operandi* de Cortázar, por un lado el tema del doble y su tratamiento neofantástico y por el otro las relaciones intertextuales que encontramos en los relatos como complemento en la reconstrucción de la historia. El escritor juega con el lenguaje y convierte el universo irracional y sin sentido en el mundo serio de sus historias, aquel que está regido por sus propias reglas, inviolables y válidas porque

[...] 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. Así, la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado; junto al mundo de la naturaleza.<sup>5</sup>

¿Qué es lo que esperamos responder con esta investigación? ¿Qué rasgos posmodernos encontramos en los cuentos? ¿Qué elementos neofantásticos caracterizan los relatos?

Es la obra de Cortázar la que nos invita a ser “los otros” en ese nuevo mundo, el de sus cuentos, donde nos sometemos firmemente a las reglas del combate entre obra y lector porque “Ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz [...] [y así] El disfrazado juega a ser otro, representa, «es» otro ser.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Johan Huizinga. *Homo ludens*. Tr. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2000, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 27.

De tal suerte que el engranaje lúdico parece no tener fin, porque las visiones para enfrentar un tema en la obra del Cronopio pueden ser tan distintas que lo único que logran es seguir alimentando el árbol de la obra del argentino. Los laberintos cuentísticos de Cortázar nos invitan a seguir jugando con la realidad.

La presente investigación estuvo motivada por el interés sobre la literatura fantástica. Las muestras fueron seleccionadas, en primera instancia, por la fascinación hacia la obra de Cortázar. En segundo lugar, los cuentos “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba” tratan el tema de lo fantástico a través del desdoblamiento de los personajes. La ambigüedad que presentan no sólo se da en el nivel de la historia con la aparición del doble, esta va más allá de las acciones narradas. El desdoblamiento se da a nivel discursivo, en los tres relatos observamos la continua intercalación de los pronombres personales que permiten crear esa atmósfera confusa, dual. La presencia del otro se hace evidente a través del lenguaje. Esto es lo que nos impulsó a emprender el análisis de dichos cuentos.

En ellos también encontramos que el hecho fantástico se presenta en tres tiempos y espacios: la vigilia, la duermevela y el sueño.

La jerarquización que damos a los cuentos nos pareció pertinente respecto a la constante lúdica en la obra de Cortázar. Nosotros proponemos un viaje en descenso como mero juego analítico. Así, el personaje se desdoblará en la vigilia de “Axolotl”, se sumergirá en la duermevela de “El río” y sucumbirá ante el sueño anhelado en “La noche boca arriba”.

## Capítulo 1. El *pos* de la cultura híbrida

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

“Pameos y meopas”

Julio Cortázar

A lo largo del tiempo la humanidad ha experimentado continuos cambios que la llevan a desarrollarse socialmente, un ejemplo de estas transformaciones se sigue viviendo en lo que se ha denominado posmodernidad.

Sabemos que el debate moderno-posmoderno ha sido estudiado por gran cantidad de filósofos, sociólogos, historiadores, etcétera, que aportan distintas opiniones y posibles respuestas a lo que esta controversia se refiere.

Nuestro objetivo no es pretender descubrir una sola voz en el tema, que ha tomado décadas de estudio, lo que proponemos con el presente capítulo es un viaje histórico que nos permita tomar en cuenta los aspectos socio-culturales que circundan al autor y a la obra analizada en la presente investigación. Para poder discutir el asunto creemos conveniente dar un breve recorrido por sus antecedentes históricos, la modernidad, con el fin de comprender nuestra condición posmoderna.

## 1.1 Una mirada a la posmodernidad

*La única cura del posmodernismo  
es la enfermedad incurable del romanticismo.*

Richard Appignanesi.

Si bien es cierto que cada época al inicio del cambio trae consigo la noción de 'moderno' para distinguir el paso de lo anterior a lo presente, es importante señalar que este término nos permite identificar un periodo específico de la historia universal. Precisamente por el sentido temporal del vocablo que indica la transición de lo viejo a lo nuevo o de lo arcaico a lo contemporáneo, lo 'moderno' es estar "delante de" o "adelantarse a" una época, un estilo o una actitud, por tal motivo "[...] La idea misma de modernidad está estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva."<sup>7</sup>

Al observar que está en constante movimiento decimos que es un término diacrónico aplicable a un sinfín de contextos que lo vuelven, de esta forma, polisémico. Asimismo lo consideramos sincrónico debido a la aplicación que se le dio durante un periodo social, histórico y artístico en los siglos XVIII y XIX. Respecto a esto Diego Bermejo explica que por modernidad hemos identificado tanto fenómenos como corrientes de pensamiento diferentes

---

<sup>7</sup> Jean-Francois Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)* Tr. Enrique Lynch, 3ª ed. Barcelona, Gedisa, 1994, p. 90.

[...] con «tiempos modernos» (*Les temps modernes*), racionalismo y cientismo del siglo XVII; con la Ilustración del siglo XVIII; con el Idealismo y con el Romanticismo del siglo XIX; con el modernismo estético, con las vanguardias artísticas y con la modernización social y tecnológica.<sup>8</sup>

El pensamiento de la modernidad centra sus bases ideológicas en la exaltación de la razón con la finalidad de que el hombre tenga una mejor comprensión del mundo. Durante este periodo el interés por difundir la educación es una de las características que cobró mayor importancia, por medio de ella se consolidaría la transformación de la sociedad de aquel tiempo, teniendo como consecuencia a su favor el desarrollo socio-económico, político y cultural. De tal suerte que el hombre moderno sería y estaría libre de las ataduras de la superstición.

Un ejemplo que nos permite reflexionar sobre la idea de progreso que se gestaba en la modernidad a través del avance científico es la novela de Mary Shelley *Frankenstein*, cuyo protagonista representa la sed de conocimiento del individuo moderno. Víctor Frankenstein como hombre de conocimiento intentaría explicar los misterios de la naturaleza e inclusive, desafiar a los mismos, en un intento fallido como se demuestra al final de la obra, la novela refleja el fracaso del “progreso” que defendía la ideología moderna.

Los grandes relatos de la modernidad centran sus ideales en el desarrollo con la finalidad (fallida según la crítica posmoderna) de generar en el futuro una sociedad beneficiada por el auge de la ciencia, la tecnología y la educación, desarrollo que acabaría con la inequidad social. Para Lyotard los metarrelatos

[...] son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o

---

<sup>8</sup> *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona, Anthropos, 2005, p. 139.

catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad [...] Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas [...] a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se hace producir, es decir, en una idea a realizar.<sup>9</sup>

De acuerdo a este pensamiento los grandes relatos como dice Lyotard significaron la promesa de un futuro brillante, por decirlo de alguna manera, si la razón predominaba por sobre todas las cosas y la idea de progreso reinaba en la época, entonces el hombre moderno saldría del estancamiento y se encaminaría al avance. La esperanza de vivir tiempos mejores se basaba en la razón y la evolución como únicas bases del desarrollo humano.

Recordemos que para Lyotard la Historia es un metarrelato ya que está fundada en una idea universal y totalitaria por lo que propone no una Historia universal de la humanidad sino múltiples historias o pequeños relatos que consideren la voz de los “otros”.

En el ambiente cultural, la modernidad comienza a caducar y los artistas necesitan desvincularse de su pasado y darle prioridad a su presente, en su búsqueda por proponer nuevas vías de creación artística el arte clásico empieza a derrumbarse ante la nueva oleada vanguardista. Es importante recordar que en América Latina el modernismo fue un movimiento literario encabezado por la poesía de Rubén Darío, Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera, para evitar confusiones, debido a que el modernismo en Europa es un referente de las vanguardias, tomaremos este último como antecedente artístico del posmodernismo.

---

<sup>9</sup> Jean-Francois Lyotard. *Op. cit.* pp. 29-30.

Vocablo proveniente del léxico militar francés *avant-garde*, cuyo sentido gira en torno a estar en primera fila del ejército durante el combate, fue adjudicado para nombrar el nuevo arte que se estaba gestando, las vanguardias nacen con la finalidad de romper los cánones bajo los que hasta hacía poco se inscribía la producción artística de aquel tiempo, es decir, esta transgresión buscaba renovar aquellas formas en que era concebido el arte.

[...] Su denominador común es el carácter combativo y de ruptura con la tradición estética anterior [...] y el espíritu pionero en la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y literaria: así como el deseo de liberación [...] de las trabas morales, políticas y religiosas que impiden la emancipación y desarrollo integral del hombre.<sup>10</sup>

La innovación temática, estructural y experimental hace que el arte se produzca con rapidez, sin premeditación y con mayor impacto visual. Diego Bermejo considera que el posmodernismo encuentra en las vanguardias su origen, y la libertad del espíritu en la creación es lo que el artista posmoderno retoma en la segunda mitad del siglo XX; de modo que las vanguardias -vistas desde la pluralidad que manejan en el arte- pueden considerarse los antecedentes culturales del posmodernismo.

Una de las aportaciones literarias de las vanguardias es el juego creativo donde la escritura se vuelve más visual -por decirlo de algún modo- al incorporar símbolos y números en los manifiestos característicos de la época; no olvidemos la incursión del caligrama como innovación estructural; la ruptura de la sintaxis y la abolición de la puntuación reflejan la revolución y la rebeldía de los artistas por romper con la tradición de tal modo que “El arte de vanguardia como arte de lo

---

<sup>10</sup> Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, p. 1067.

sublime representa la muerte del arte bello, de la estética de la belleza, y el nacimiento de la estética «anestésica», de la estética del más allá del arte.”<sup>11</sup>

Este movimiento, a su vez, agrupó distintos estilos conocidos como *ismos*. El impresionismo, expresionismo, cubismo (el objeto fragmentado), futurismo (exaltación de las máquinas y la tecnología), estridentismo (nacido en México con la figura de Manuel Maples Arce), ultraísmo, dadaísmo (destrucción nihilista) y surrealismo (construcción romántica, exploración inconsciente del hombre) formaron el arte de vanguardia.

Durante la década de 1920 surge una nueva corriente de pensamiento conocida como la Escuela de Frankfurt que a consideración de teóricos como Samuel Arriarán sería la base ideológica de la posmodernidad ya que

[...] anticipan el planteamiento de rechazo a la sociedad moderna que hacen hoy los posmodernos. Lo que vincula a la Escuela de Frankfurt con la filosofía de la posmodernidad es entonces, entre otras cosas, el compartir una actitud de condena de la modernidad como represión de la naturaleza y de la cultura.<sup>12</sup>

Arriarán nos explica que la Escuela fue fundada en 1923 por Félix Weil presentando dos periodos. El primero apostaba por las ideas socialistas que imperaban en la época, influenciados por la Revolución Rusa así como por la tesis de Marx. El segundo se da con el abandono de los ideales antes descritos y la adopción de perspectivas teóricas idealistas respecto a la integración del proletariado al capitalismo, adhiriéndose al psicoanálisis freudiano en lugar de explicar dicho fenómeno desde una perspectiva histórica.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Diego Bermejo. *Op. cit.* p. 156.

<sup>12</sup> Samuel Arriarán. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México, UNAM, 1997, pp. 38-39.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 36.

También presentó tres grandes cambios espaciales. Es importante mencionar el contexto social que circundaba a la Escuela durante sus periodos en distintos sitios. Desde su origen en 1923 hasta 1930 permanecieron en Alemania coincidiendo con el periodo de las vanguardias. Durante el exilio se instalaron en Suiza y Estados Unidos de 1930 a 1950 en plena segunda guerra mundial, para finalmente regresar a la Alemania de la posguerra.

Si bien es cierto que la nueva sociedad estaba dejando de ser moderna tras el caos de la posguerra, entonces ¿qué era lo que se estaba viviendo en la segunda mitad del siglo XX? De acuerdo a la periodización, lo que estaba ocurriendo mundialmente comienza a dar paso a una nueva etapa a la que se le conoció como posmodernidad.

A todo esto explicar el binomio moderno-posmoderno implica luchar contra distintas posturas sobre dicho tema, sin embargo, nuestra investigación no se centra en discutir sobre las diversas opiniones ni provocar un debate más al respecto, sino mostrar bajo qué movimiento cultural y social se encuentra escrita la obra analizada de Julio Cortázar. Lo único que pretendemos es exponer brevemente lo que se conoce como posmodernidad y posmodernismo. Es importante señalar la existencia de tres focos de pensamiento que discuten sobre dicho debate. Estados Unidos, Frankfurt y París son los escenarios intelectuales donde aparecen las primeras teorías de la posmodernidad.

Si consideramos el significado de *pos-* vemos que la posmodernidad sería lo que está “después de lo reciente”. Para Jean-Francois Lyotard la posmodernidad es sólo el término que señala una sucesión, indica el paso de una etapa a otra, una secuencia diacrónica de periodos, por lo que “puede fecharse desde el *boom* en Estados Unidos a fines de los años cuarenta y principios de los

cincuenta o, en Francia, a partir del establecimiento de la Quinta República en 1958<sup>14</sup>, y finalmente ser introducido en Europa a raíz de la publicación de *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* de Jean-Francois Lyotard.

Los investigadores no se ponen de acuerdo al fechar el origen de esta época; sin embargo, todos coinciden que al finalizar la segunda guerra mundial comienza a consolidarse la nueva etapa para el hombre del siglo XX. También algunos teóricos opinan que las bases ideológicas del posmodernismo tienen como antecedentes los estudios sobre lingüística estructural iniciados por Ferdinand de Saussure. De modo que

[...] si se tiene en cuenta que el estructuralismo se caracterizó por descubrir estructuras de significación, el posestructuralismo planteó por primera vez la idea de pérdida general de sentido. De ahí resultó lógico pasar al posmodernismo como proclamación del fin del sujeto, de la modernidad y de la historia.”<sup>15</sup>

Lo que expresa Arriarán nos permite reconocer que el sentimiento de la posmodernidad se resume en la pérdida de algo. El hombre se enfrenta a la búsqueda de su identidad, al sin sentido<sup>16</sup> de su vida, a la desvalorización de la realidad que, hasta hace poco, era aceptada por él. El caos, la ambigüedad y la confusión reinan en la sociedad posmoderna.

Es imposible lanzar respuestas absolutas sobre lo que es la posmodernidad. Lo que queda claro es que los aspectos económicos, políticos y sociales que caracterizaron este periodo fueron la base de lo que en el ambiente

---

<sup>14</sup> Hal Foster (comp.) *La posmodernidad*. Tr. Jordi Fibla, Barcelona, Kairos, 1988, pp. 166-167.

<sup>15</sup> Samuel Arriarán. *Op. cit.* p. 25.

<sup>16</sup> Recordemos lo que Lauro Zavala apunta sobre la imagen del laberinto “[...] como analogía con el recorrido en busca de sentido, como una metáfora de la misma actividad humana” en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAEM, 1998, p. 61. No olvidemos que el laberinto es considerado por muchos escritores de la posmodernidad como metáfora del viaje existencial que hace el hombre contemporáneo, precisamente, para encontrar su origen.

artístico se conoce como posmodernismo, esfera cultural que incluye las nuevas formas de concebir y crear arte en las distintas áreas: fotografía, pintura, arquitectura, literatura o cine porque “La posmodernidad es básicamente un conjunto heterogéneo de procesos culturales, [...] [y de] nuevas formas de la escritura contemporánea.”<sup>17</sup>

Ahora bien, la situación en América Latina es distinta, para muchos teóricos no se puede hablar de posmodernidad en dicho continente debido a que nuestro contexto dista mucho del europeo; si es cierto que la modernidad arribó a nuestros países es imposible que haya concluido porque “[...] En la medida que en América Latina el proceso de industrialización no se ha desarrollado suficientemente, no podemos renunciar a las ventajas y posibilidades de la tecnología y de la ciencia.”<sup>18</sup>

De acuerdo a la opinión de Arriarán, la modernidad en Latinoamérica

[...] fue un proyecto frustrado. En vez de disminución de desigualdad en el acceso a los bienes culturales, lo que existe es una mayor desigualdad. Esto se debe a que no hay verdaderamente democratización alguna por el desinterés del Estado hacia los sectores mayoritarios pero también a que a las empresas transnacionales y a la industria cultural, no les preocupan las mayorías más que como puros objetos consumidores.”<sup>19</sup>

Otras opiniones insisten en que debido a su carácter híbrido por la mezcla de culturas, nuestro continente es posmoderno desde la Conquista y lo que se viene viviendo no es más que el desarrollo de ese proceso.

Para Lauro Zavala, la posmodernidad en nuestros países

---

<sup>17</sup> *Íbid.* p. 78.

<sup>18</sup> Samuel Arriarán. *Op. cit.* p. 192.

<sup>19</sup> *Íbid.* p. 170.

[...] es vivida como otro nombre más para designar la condición en la que se superponen, respetuosamente, en una gran tensión secular, elementos de muy distintas tradiciones culturales, entre las cuales se encuentran las tradiciones de lo viejo y lo nuevo, de lo propio y lo ajeno, lo único y lo diverso. Por esta razón, [...] la posmodernidad es percibida en nuestros países de manera ambivalente, a la vez con entusiasmo idílico y con recelo paranoico, como una esperanza tangible que a la vez conlleva todos los rasgos de una ominosa amenaza.<sup>20</sup>

De tal manera que el hombre posmoderno latinoamericano no pretende creer fielmente en los nuevos preceptos lanzados en su época, pero tampoco los rechaza o descalifica porque “La América hispánica es la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado.”<sup>21</sup>

Entonces si el modernismo tiende hacia la construcción del futuro, según Arriarán el posmodernismo “lo hace hacia el pasado”. Esto lo vemos reflejado en los cuentos analizados de Julio Cortázar; el desdoblamiento que presentan los personajes refleja la concepción del ser, no como un absoluto sino como un ente fragmentado, habitando en el umbral de dos mundos que se oponen entre sí. Además el juego del lenguaje para expresar lo inexplicable permite entrever esa otra realidad que apenas se asoma para rozarnos y sorprendernos.

---

<sup>20</sup> Lauro Zavala. *Op.cit.* p. 82.

<sup>21</sup> Samuel Arriarán. *Op.cit.* p. 203.

## 1.2 El caos de la posguerra

*En un universo privado repentinamente  
de ilusiones y de luces, el hombre  
se siente un extranjero.*

Albert Camus

Durante la primera mitad del siglo XX la humanidad presencié dos de los grandes conflictos bélicos de nuestra era. Hemos visto cómo los avances científicos y tecnológicos soñados por el hombre moderno han jugado un papel fundamental respecto al dominio territorial volcado en el estallido de la primera y la segunda Guerra Mundial.

Es precisamente durante el primer choque que el hombre comienza a cuestionar las bases ideológicas de la modernidad, ya que las utopías sobre el desarrollo de los Estados-nación a través del incremento científico quedan en tela de juicio tras presenciar que dicho avance representaba para el individuo del siglo XX un verdadero peligro.

Se comienza a considerar el fin de la modernidad (el fin de la historia, la pérdida del yo de acuerdo al pensamiento posmoderno) ante la crisis social vivida por la violación de la libertad física y mental durante la segunda guerra.

La situación que se vivió respecto al conflicto (recordemos Auschwitz como símbolo de la masacre cometida por el nazismo) provocó un sentimiento de pérdida en el hombre de la posguerra. El desequilibrio no sólo es existencial sino social y cultural que se dio en este periodo originó una atmósfera densa en la que el individuo tuvo que adaptarse a vivir. Durante este periodo surgió una corriente

filosófica llamada existencialismo.<sup>22</sup> Su nacimiento se debe a la necesidad de explicar la existencia del ser humano, así como su condición en el mundo; el hombre debe enfrentarse a su nueva realidad y reconocerse en ella durante la posguerra, por lo que

[...] El desconcierto provocado por el estallido de una guerra civil que ha sembrado el rencor, la desconfianza y un estado de ansiedad, se trasluce en el mundo de ficción a través de la evocación de situaciones, ambientes y personajes representativos de esa atmósfera colectiva.<sup>23</sup>

Los máximos representantes de esta corriente de pensamiento son: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Martin Heidegger, entre otros, quienes expresan a través de sus obras la situación que vivía el hombre de posguerra, ejemplo de esto es *El extranjero* de Albert Camus cuyo personaje (Mersault) se enfrenta a situaciones límite como la angustia, la incertidumbre, la soledad y la muerte.

Cabe mencionar que en los cuentos de Cortázar analizados en la presente investigación encontramos estas situaciones límite que enfrentan a los personajes con su condición en el mundo. En “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba” la angustia se hace presente en el reconocimiento con el otro que los complementa. Los protagonistas viven en un mundo caótico, fragmentado, sufriendo la pérdida del yo que pretenden recuperar. El desdoblamiento experimentado por ellos no es más que la muerte existencial de los mismos. No olvidemos que estos cuentos fueron publicados en 1956, su creación coincide con el periodo de posguerra y la

---

<sup>22</sup> Término acuñado por el filósofo danés Soren Kierkegaard quien opina que “[...] el existencialismo es un rechazar todo pensamiento puramente abstracto, un repudiar la filosofía puramente lógica o científica; es, en resumen, el negarse a admitir el absolutismo de la razón [...]” en Paul Roubiczek. *El existencialismo*. Tr. J.M. García de la Mora. Barcelona, Labor, (s.a.), p. 17. Esto nos recuerda la crítica de la posmodernidad hacia las bases ideológicas de la modernidad.

<sup>23</sup> Demetrio Estébanez Calderón. *Op. cit.* p. 396.

situación de Cortázar como extranjero de alguna manera refleja en sus personajes ese carácter fragmentado.

Las interrogantes sobre el comportamiento y la vida del individuo llevaron a estos filósofos existencialistas a estudiar al hombre en su esencia. La decadencia moral, económica y social que se vivía en varios países europeos avivó los cuestionamientos de aquellos, que invadidos por la desesperanza, pusieron en tela de juicio el proyecto (fallido) de la modernidad.

### 1.3 Posmodernidad literaria

*[...] si la posmodernidad es una apuesta impredecible, esta aleatoriedad tiene como únicos límites aquellos que le impone nuestra propia imaginación.*

La precisión de la incertidumbre  
Lauro Zavala

La cultura sufre un cambio radical después de la posguerra y la idea de consumo se adentra no sólo en la vida del hombre posmoderno sino en el arte, al eliminarse las barreras entre alta y baja cultura, la obra artística se vuelve mercancía y los medios masivos permiten la difusión de la información. La inmediatez es lo que importa, el presente se vive sin pensar en el pasado o soñar con el futuro. La cultura de lo efímero nace en Estados Unidos e Inglaterra con un movimiento llamado *Pop Art* (arte popular) en la década de los cincuenta.

La idea del arte gira en torno a que lo bello es consumible basándose en los intereses de la sociedad por atribuir el concepto de belleza a cualquier objeto o producto de consumo. Las fronteras genéricas desaparecen y la difusión del arte obliga a los artistas a cruzar los límites para dar paso a nuevas obras apoyadas en la hibridación, tal es el ejemplo del cine.

El arte popular se centra en las costumbres de la sociedad consumista. Uno de sus máximos representantes es Andy Warhol, el dandy posmoderno de las artes plásticas, que aporta con su obra la idea de lo efímero, donde la inmediatez de la fama es lo que verdaderamente importa.

Atrás quedaron los años de agitación bélica, lo importante es reconstruir al hombre. El arte se vende, la literatura es consumible. Tomando en consideración esta característica del *Pop Art* como el inicio del arte posmoderno, Frederic Jameson apunta

[...] lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje «degradado», feísta, kitsch, de series televisivas y cultura de Reader's Digest, de la publicidad y los moteles, del «último pase» y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada «paraliteratura», con sus categorías de lo gótico, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica.<sup>24</sup>

Podríamos decir que el arte popular es la representación del inicio del arte posmoderno que a su vez refleja el carácter ecléctico que distinguió al mismo. Si bien es cierto que en la actualidad la producción de *best sellers* sigue teniendo una gran demanda debido a las exigencias del lector promedio, es importante señalar que los parámetros en los que se inscribe la literatura posmoderna se alejan de las demandas del mercado y se centran en la producción de obras “bellas y útiles” y no como meros objetos de consumo.

Si bien es cierto que

[...] la posmodernidad es básicamente un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en arquitectura que en pintura, fotografía, cine, televisión y rock, y muy específicamente en las formas de la escritura contemporánea, esto es, no sólo las propiamente literarias sino sobre todo en las estrategias de escritura de las ciencias sociales contemporáneas.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Frederic Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Tr. José Luis Pardo Tarío. Barcelona, Paidós, 1991, pp. 12-13.

<sup>25</sup> Lauro Zavala. *Op. cit.* p. 78.

Vemos que la posmodernidad literaria va más allá de producir textos consumibles. En sí lo que caracteriza a la literatura posmoderna es la reflexión sobre el lenguaje y las formas discursivas por las que se emitirán los mensajes. Es importante señalar que en los cuentos neofantásticos de Julio Cortázar el lenguaje funge una parte importante en el tratamiento de la transgresión, en cuentos como “Axolotl” y “La noche boca arriba” (que son las muestras de nuestra investigación) el desdoblamiento se da a nivel verbal con la intercalación de los pronombres “yo” y “él”. Asimismo la voz narrativa funge como requisito para la eficacia del texto cuya función es situar al lector en el plano interno de la historia, el “yo” provoca la simpatía del receptor de la obra logrando identificarse con él. En los cuentos, algunos verbos que denotan incertidumbre como “parecer” y “creer” permiten que la visión de la realidad no sea clara.

Además de las nuevas formas estructurales y discursivas encontramos en los escritores posmodernos una recurrencia al tratamiento del tiempo y del espacio en sus historias.

La fusión de estos dos elementos, así como la percepción difusa de la realidad nos remiten a la producción fantástica posmoderna, que a diferencia de lo que aseguró Todorov, sigue vigente. Ejemplo de esto es *Aura* de Carlos Fuentes donde tiempo y espacio se funden en una atmósfera sobrenatural. Algunos cuentos de Julio Cortázar se inscriben en este tipo de literatura como son “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba”. En ellos los personajes se encuentran en situaciones cotidianas que son alteradas por factores que van más allá de nuestro entendimiento y que arrastran a los protagonistas de la historia al enfrentamiento de un nuevo orden como el desdoblamiento.

La adopción de nuevas formas discursivas y estructurales se ven reflejadas en el *collage* como montaje que simula y no imita la realidad, de tal forma que la posmodernidad es considerada por Baudrillard como una cultura del simulacro.

El *pastiche* como [...] la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta [...] es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega.”<sup>26</sup>

De acuerdo con Lauro Zavala, la parodia imita de forma burlesca las estrategias de poder basadas en los juegos del lenguaje político, intelectual o cotidiano.

Otro de los aspectos que es explotado en la narrativa contemporánea es la intertextualidad como recurso recurrente en la escritura posmoderna ya que permite la interconexión de información, donde las referencias a otras obras entretejen la historia central, apoyada por la incorporación de nuevas formas estructurales en la creación literaria, como las cajas chinas que nos llevan a descubrir relatos cortos dentro de la historia principal. Este ejercicio se ve apoyado principalmente por el lector activo cuya biblioteca personal permite hacer las libres asociaciones, mismas que no están necesariamente incorporadas por el autor de la obra. Así, estas referencias sirven como elementos constructivos de l texto, es decir, nos permiten conocer de mejor forma al personaje central, darnos cuenta, quizá, del rumbo de la trama.

Tal es el caso de nuestro estudio, por ejemplo en “Axolotl” la asociación con el mito del dios Xólotl a través de la investigación sobre nuestro tema; en el cuento “El río” encontramos una referencia sobre la leyenda de la desconocida del Sena, además de aventurarnos a proponer este cuento como un antecesor de los

---

<sup>26</sup> *Íbid.* pp. 43-44.

personajes Oliveira y la Maga y en “La noche boca arriba” el pasado prehispánico vuelve a estar presente con la guerra florida.

Así, la obra posmoderna encuentra su naturaleza en las relaciones intertextuales que dependen del receptor de la misma, llámese novela, película, canción, cuento, pintura, etcétera, porque

[...] la característica principal de la cultura contemporánea [...] presupone que todo texto está relacionado con otros textos como producto de una red de significación. A esa red la llamamos *intertexto*. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.<sup>27</sup>

Otro de los aspectos de la literatura posmoderna es la experimentación con el lenguaje. Los nuevos códigos lingüísticos nos recuerdan la pérdida general del sentido o de la “esquizofrenia cultural” de Frederic Jameson tras romper con las cadenas de significación establecidas por Ferdinand de Saussure.

Existen al menos dos ejemplos de esto en la literatura latinoamericana. Por un lado está *Rayuela* donde encontramos una reflexión sobre el lenguaje a través de las conversaciones entre sus personajes, así como uno de los juegos lingüísticos que propone el autor con el discurso *glíglico*<sup>28</sup> entre La Maga y Oliveira, seres posmodernos que se buscan a través de los otros.

Por el otro lado el lenguaje de la Onda se presenta como un duelo verbal donde se mezclan términos en español e inglés y la fusión de dos palabras para

---

<sup>27</sup> Lauro Zavala. *Op. cit.* pp. 129-130.

<sup>28</sup> “Es un idiolecto amoroso utilizado por el personaje Oliveira. El léxico es inventado pero se conserva la sintaxis y algunas palabras del español [...] El discurso gílgico encubre el acercamiento erótico, presenta en clarooscuros [sic] el acto sexual”. María del Valle Manríquez “Los juegos del lenguaje: *Rayuela*, discurso posmoderno” en *Actas de las Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar 2,3 y 4 de Noviembre de 1994*, Buenos Aires, Academia del Sur, 1994, p. 188.

formar una tercera como símbolo de ruptura, un ejemplo de esto es el cuento de José Agustín “¿Cuál es la onda?” A nuestro modo de ver, estos juegos del lenguaje muestran la coexistencia de diversas visiones del mundo o distintas percepciones de la realidad.

Según Lyotard, el rito lúdico opera conforme tres observaciones que deben considerarse: la primera tiene que ver con las reglas del juego y su contrato con los jugadores, es decir, normas y aceptación de las mismas. La segunda afirma que no pueden faltar las reglas y si alguna es modificada se altera la naturaleza del juego, además si una no satisface las reglas no pertenece al juego establecido. La tercera y última regla considera toda sentencia como una jugada.

De tal modo que en los juegos del saber posmoderno no hay secretos científicos como dice Lyotard porque la información es accesible a todos los expertos. Así dentro de la literatura posmoderna

Se enfatiza, en cambio, el carácter lúdico, aproximativo e intertextual de todo discurso cultural, cuyo sentido es entendido así como una construcción que depende de los horizontes de lectura del usuario de los signos, es decir, de su experiencia previa, de sus expectativas y de su contexto de interpretación.<sup>29</sup>

Julio Cortázar explota este recurso y mediante su personaje Horacio Oliveira ejemplifica la idea del lector posmoderno (activo) jugando con la experiencia cultural del receptor de la obra. De tal suerte que nos vemos obligados a buscar las referencias para lograr un mejor acercamiento con el relato para reconstruir el significado del texto a través de las redes de información.

De acuerdo con Zavala “En la posmodernidad se enfatiza la interpretación por encima de la intención original, se valoriza la parodia sobre la originalidad, y

---

<sup>29</sup> Lauro Zavala. *Op. cit.* pp. 86-87.

se prefiere la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Es un espacio propicio a la ironía, la auto-referencialidad y la paradoja.”<sup>30</sup> En los cuentos analizados de Cortázar encontramos ese aspecto paradójico en el tratamiento de su historia, mismo que lo inscribe dentro de la literatura neofantástica como ruptura de los órdenes establecidos de la realidad.

Como observamos el posmodernismo apuesta por la diversidad, la aceptación y valoración de lo diferente, del discurso del Otro que permite el enriquecimiento de la nueva cultura. Podemos concluir el presente capítulo reafirmando que el posmodernismo es un movimiento cultural de hibridación, todo cabe en el mismo costal y nada es rechazado. El arte deja la Academia y sale a las calles como lo hicieron los vanguardistas y los representantes del arte popular.

Creemos que la modernidad aún no está consumada, la posmodernidad es la continuidad de los anhelos del sujeto moderno replanteados hacia los intereses y las necesidades del hombre contemporáneo. La idea de progreso ha estado presente desde el origen de la humanidad; vivimos cíclicamente y lo que en el pasado funcionó de una forma tiene que renovarse para volver a llegar con fuerza a las sociedades modernas.

---

<sup>30</sup> *Íbid.* p. 78.

## Capítulo 2. Historia de un “Cronopio”<sup>31</sup>

*Yo parezco haber nacido  
para no aceptar las cosas  
tal como me son dadas.*

Julio Cortázar

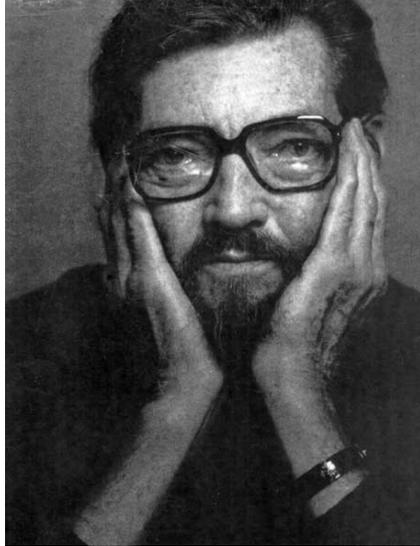
Considerar la vida del autor nos permite, en algunas ocasiones, entender mejor su obra. Julio Cortázar ha demostrado con su legado literario que vida y obra se fusionaban en una sola actividad: jugar. Para él, la vida era un juego con ciertas reglas que debían seguirse pero también podían romperse con la imaginación y con el escape a otros mundos que funcionaban a la par del nuestro.

Es por eso que en el presente capítulo, de manera breve, incluimos algunos datos de su vida personal, mencionando algunas anécdotas que creemos son pertinentes para entender por qué su obra termina siendo un diálogo entrañable con el autor. Situaciones que el Cronopio vivió y exorcizó, como él decía, en algunos de sus cuentos. También incluimos algunas de sus observaciones sobre literatura y su noción sobre lo fantástico que nos permiten valorar de mejor forma los cuentos que analizamos en la presente investigación.

---

<sup>31</sup> Personaje creado por Julio Cortázar durante un concierto en el *Théâtre des Champs Elysées* en 1951 como lo explicó en una entrevista. El autor se autonombró Cronopio, así mismo, investigadores, escritores, etc., al final todos lectores de su obra, han decidido referirse a él como el “Cronopio mayor” tal es el caso de Hugo Hernández, quien en su artículo “Un desafío en la pantalla” publicado en “El Ángel” (supl.) *Reforma*, núm. 510, domingo 8 de febrero del 2004, México, p. 5. da cuenta de ello. Nosotros hemos acordado seguir con esta tradición para referirnos al autor a lo largo de la investigación.

## 2.1 El camaleón barbudo



Lo vemos mirándonos fijamente con un aire de confianza, de complicidad... Sabe que estamos escribiendo sobre él y aún nos deja entrar al juego que inició. Posando frente a nosotros se encuentra ese hombre con ojos gatunos, barba y bigote camaleónicos, ideológicos; con grandes manos sosteniendo y abrazando su rostro como el niño que sale del hombre dispuesto a jugar con sus lectores.

Él y sus otros: el escritor, el lector, el crítico, el ensayista, el traductor, el maestro, el Cronopio, el músico utópico, el poeta, el camaleón idealista, el cuentista fantástico, el novelista posmoderno, un Julio, el romántico, el juego, el jugador; están presentes en “[d]el lado de allá”, atrás de la pantalla que vomita estas letras, de los libros que escribió, de la página que leemos.

Nosotros, su reflejo, estamos atrapados en “[d]el lado de acá”, con su herencia literaria, con su visión de la realidad, que es ésta, la nuestra, y aquella, la

de sus cuentos, esa que a veces se asoma en forma de quimera para sacarnos de lo cotidiano.

Somos él, lo vemos y encontramos nuestro reflejo como niños enfermos de romanticismo, literatos capaces de penetrar los mundos alternos que él descubrió y nos mostró en sus cuentos. Somos la UNIDAD recolectada “de otros lados” que se encuentra y se fusiona en este mundo fantástico: la literatura.

Así es como recordamos a Cortázar cuando alguien, un crítico o algo, un cuento, una fotografía nos hace sentir su presencia. Pero ¿quién era Julio Cortázar? Saúl Yurkievich, su amigo y albacea, lo describe de la mejor forma

Julio era el hombre que pone la pipa del lado izquierdo del escritorio y el vaso de lápices a la derecha, un poco más atrás, que tiene su negro y bajo sillón de lectura (que ahora poseo) al lado de la lámpara y a sus pies una pila selecta de libros y que todos los días a las seis y media se sirve su scotch con dos cubitos y poca soda, que gusta del tabaco inglés y de las novelas góticas, del Chivas Regal y de Woody Allen, de Bessie Smith y de Vieira da Silva.<sup>32</sup>

Es imposible describir completamente a este personaje literario que interpretó a uno de los escritores más entrañables de la literatura universal; Julio Cortázar, como le decían, no era más que el Cronopio de las letras latinoamericanas que con su obra instauró una nueva forma de apreciar la literatura. Si dejamos de lado la imagen juguetona del escritor y la camaleónica del personaje, Julio Cortázar era, la mayor parte del día, el hombre que gustaba de los placeres más cotidianamente conocidos. Amante de la literatura, apasionado de la música, del jazz y conocedor de arte; ese tal Julio no era más que el barbudo literato autoexiliado en París, argentino de nación y sobre todo, insaciable jugador.

---

<sup>32</sup> “El juego de Cortázar” en “El Ángel” (supl.) *Reforma*, núm. 510, domingo 8 de febrero del 2004, México, p. 2.

Las circunstancias en las que vino al mundo marcaron la hibridación de su obra y de alguna manera también de su vida. Siempre dividido entre dos mundos, Julio Cortázar nació el 26 de agosto de 1914 en Bruselas durante la primera guerra mundial, de padres argentinos es así como obtiene la nacionalidad; él mismo recuerda su natalicio como un producto del “turismo y la diplomacia”.

Debido al trabajo de su padre, desde muy pequeño se vio obligado a viajar constantemente y durante sus primeros cinco años de vida comenzó el itinerario territorial que, con los años, marcaría el carácter viajero del escritor. De Bruselas viajaron a Zurich, donde nació su hermana Ofelia, para terminar en Barcelona, donde esperaron el fin de la guerra y así, en 1919 regresaron a Argentina. Romántico por naturaleza, Cortázar recuerda la infancia que vivió

[...] Crecí en Bánfield en una casa con gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en ese Paraíso yo era ya 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 [...]<sup>33</sup>

Razón por la cual desde pequeño optó por refugiarse en el mundo alterno que le ofrecía la literatura, un mundo lleno de comodidad y divertimento. Este acercamiento se dio a través de su madre quien, en palabras de Julio Cortázar, “era una lectora indiscriminada y romántica por naturaleza”. Como consecuencia de esta herencia, se vuelve un niño muy precoz para el conocimiento según cuenta su hermana Memé el infante Cronopio “tenía el mal de la lectura”. Esa curiosidad por descubrir lo que estaba fuera de su realidad lo hizo creer, desde pequeño en la idea de un *mundo otro* “[...] lo fantástico me fue familiar desde muy

---

<sup>33</sup> Omar Prego. *La fascinación por las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik Editores, 1985, p. 22.

pequeño: formaba parte, evidentemente de algo que podríamos llamar hipersensibilidad.”<sup>34</sup>

Ya entrado en la juventud, en 1932 obtiene el título de Maestro Normal y 3 años más tarde el de Profesor en Letras y así comienza su vida como docente en algunas provincias de Buenos Aires. Su trabajo como profesor lo ejerció en Chivilcoy y Bolívar durante siete años (1937-1944), periodo de tensión socio-política debido a la segunda guerra mundial.

El curso de literatura que impartía comprendía el estudio de obras de escritores ingleses y alemanes, centrándose en el romanticismo inglés con autores como W. Blake, Keats, P.B. Shelley, S.T. Coleridge y W. Wordsworth. Además de obras en alemán como las de Hölderin y R.M. Rilke. En una entrevista recuerda cómo fue su vida durante ese periodo

[...] Vivía en pequeñas ciudades donde había muy poca gente interesante, prácticamente nadie. Me pasaba el día en mi habitación del hotel o de la pensión donde vivía, leyendo y estudiando. Eso me fue útil y al mismo tiempo peligroso. Fue útil en el sentido de que devoré millares de libros. Toda la información libresca que puedo tener la fundé en esos años. Y fue muy peligroso en el sentido de que me quitó probablemente una buena dosis de experiencia vital.”<sup>35</sup>

El cuento “Distante espejo” compilado en *La otra orilla* (1994) refleja el periodo que Cortázar vivió en Chivilcoy. Como ejercicio de autorreferencialidad el cuento exorciza, como él lo dijo en otras ocasiones, los demonios que lo acechaban en aquella época.

---

<sup>34</sup> Ernesto González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar*. México, Hermes, 1978, pp. 46-47.

<sup>35</sup> Luis Harss. “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica” en *Los nuestros*, 8ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p. 263.

Durante este periodo surge en Argentina una divergencia ideológica que causaría la renuncia de su posición laboral, para evitar, como él mismo dijo “tener que tirar el saco”. Así, el regreso a casa le dio un nuevo rumbo a su vida que benefició su carrera como escritor. De vuelta en Buenos Aires consiguió un empleo en la Cámara Argentina del Libro y así pudo continuar con su pasión: la creación.

Uno de los cuentos que mayor interés ha causado entre sus lectores desde su aparición es “Casa tomada”, publicado en la revista *Anales de Buenos Aires* dirigida por Jorge Luis Borges. Este relato causó la admiración de su compatriota quien decidió incluirlo en una edición, además el texto fue ilustrado para la publicación por la hermana de Borges.

En 1951 dos acontecimientos marcaron el destino de Cortázar como escritor. Su primer libro de cuentos *Bestiario* es publicado y además obtiene una beca por el gobierno francés para ir a París. Un año después, consigue trabajar como traductor en la UNESCO, permitiéndole viajar a países como: Uruguay, Italia, India y Argentina. Instalado en Europa decide alternar el trabajo con su oficio, sigue escribiendo y cuatro años más tarde de la aparición de su primer libro sale a la luz *Final del juego* con lo cual afianza su obra dentro de la literatura fantástica.

Las revoluciones que surgieron a nivel social y estético marcaron la década de los sesenta, la gente comenzaba a leer con mayor interés a determinados autores y las novelas que se publicaron en dicho periodo fueron clasificadas en el conocido *Boom latinoamericano*; una de estas obras fue *Rayuela*, publicada en 1963, libro que marcaría el cambio en la estructura de la literatura que hasta ese entonces se conocía.

Su alejamiento territorial de América Latina lo hizo ver desde otra perspectiva lo que los latinoamericanos estaban viviendo y es justo en este periodo que Cortázar deja atrás la imagen de adolescente y se convierte en el camaleón barbudo dispuesto a hacer “algo” desde afuera con respecto a la situación socio-política que estaban viviendo sus hermanos del continente. Tal enfrentamiento con la circunstancia social en dichos países provocó el interés y la solidaridad del argentino hacia sus compañeros latinos. Aprovechando su imagen comenzó a dictar conferencias alrededor del mundo tratando el tema de los conflictos en el continente americano en países como Nicaragua, Cuba, Argentina, por mencionar sólo algunos.

Amante del jazz, de la literatura inglesa, alemana -en especial del romanticismo-, del surrealismo; de la pintura; de las causas sociales; admirador del Che; con una visión específica de la literatura, el Cronopio aprende desde joven a transgredir la realidad en sus cuentos.

Julio Cortázar estuvo vinculado a la figura femenina desde muy pequeño. La influencia literaria heredada de su madre lo condujo a su destino como escritor y los amores de infancia relatados en “Los venenos” (*Final del juego*, 1956) no podían dejar atrás sus contiendas con el amor. El encuentro con una joven que conoció en su primer viaje a París le mostró lo lúdica que es la vida. Aurora Bernárdez, su primera esposa y amiga hasta el último de sus días. Ugné Karvelis, cuyo enamoramiento se basaba en el aspecto ideológico y Carol Dunlop, su segunda esposa, compañera de viaje y gran amor con quien emprendió el viaje París-Marsella que aparece relatado en *Los autonautas de la cosmopista* (1982). Todas esas mujeres son en realidad una, la Maga; fusionadas por su pluma en *Rayuela* una de las obras más emblemáticas de la literatura del siglo XX.

Finalmente Cortázar se encuentra con la muerte el 12 de febrero de 1984 tan sólo dos años después del fallecimiento de Carol Dunlop. Ambos yacen en el cementerio de Montparnasse en París, la ciudad que lo recibió en los cincuentas, donde escribió *Rayuela* (1963) y donde pereció.

Cortázar nos heredó grandes aportaciones a la literatura contemporánea, rompió las barreras estilísticas que formaron el arte literario en Latinoamérica y se convirtió en una de las influencias más notorias en el campo de las letras a nivel mundial. Así lo recuerda Omar Prego y nosotros, a través de él: “Julio estaba solo, sentado en un sillón, la mirada perdida en una ventana que daba a un patio interior casi en tinieblas, como si escuchara el rumor de la lluvia [...]”<sup>36</sup> este es el Cortázar que todos conocemos, el romántico por naturaleza, que amaba la realidad de todos los días, con la que tenía una complicidad íntima y que describió como “[...] una relación erótica; yo hago el amor con la realidad [...] la realidad es mi gran mujer.”<sup>37</sup>

Si tuviéramos que describir a Cortázar con una palabra sería: el posmoderno. Porque es el ejemplo del hombre del siglo XX, nacido durante el estallido del primer gran conflicto bélico de la era, creció entre las nuevas propuestas artísticas y vivió, con plena conciencia, la segunda guerra mundial y sus consecuencias. Aquel hombre preocupado e involucrado con las causas sociales de su época, que experimentó y creó una nueva realidad en la literatura, que añoraba el pasado a través de los libros y que vivió el presente escribiéndolos.

---

<sup>36</sup> Omar Prego. *Op. cit.* p. 9.

<sup>37</sup> Ernesto González Bermejo. *Op. cit.* p. 83.

## 2.2 Lo que contaba Julio

La literatura de Cortázar está compuesta por una serie de elementos que lo inscriben dentro de la esfera posmoderna, uno de los más importantes ejemplos de ellos es su novela *Rayuela*, obra literaria que instala una nueva forma de hacer y leer literatura. Desde el título de la novela el autor nos indica que estamos ante un juego literario, como todo juego, existen reglas que se sugiere seguir. Una de ellas es la aparición de una tabla de lectura que funge como guía de la historia, innovación que rompe, en primera instancia, con la forma estructural de la novela y por consiguiente transgrede la forma natural de enfrentarse al texto y así la lectura clásica, lineal y corrida de inicio a fin pasa a segundo plano (si así lo desea el jugador). Otra opción es que el lector corra su riesgo y no acepte ninguna de las dos opciones de lectura y se aventure a encontrar su propio camino que, al final, lo conducirá al cielo y al fin del juego.

Otro aspecto estudiado en la novela que la clasifica como posmoderna es la intertextualidad manejada en la obra, ya que permite la participación activa del lector respecto a las asociaciones libres que hace mientras va leyendo la novela. Así mismo la simultaneidad del tiempo y el espacio (París-Buenos Aires) nos recuerda la idea del sujeto fragmentado en la posmodernidad, y el tema del doble Oliveira-Traveler aparece para reflexionar sobre la condición del hombre posmoderno. Así en *Rayuela* encontramos no sólo una historia, sino muchas a la vez. De acuerdo a María del Valle Manríquez la novela: “[...] se constituye en un

hito demarcatorio de la narrativa hispanoamericana revolucionando el lenguaje y convirtiendo el hecho literario no sólo en transmisor de la realidad representada sino en descodificador de realidades paralelas o espirituales.”<sup>38</sup>

Desde su propia definición del cuento, pasando por los caminos de la intertextualidad como ejercicio posmoderno, recurriendo a la herencia romántica y explotando su presente y el sentimiento existencial del hombre de su época, hasta llegar a las nuevas aportaciones genéricas en la literatura como lo neofantástico<sup>39</sup>, Cortázar ha demostrado con su obra ser un escritor camaleónico.

Como vimos anteriormente, el Cronopio mayor tuvo un acercamiento a la literatura desde muy pequeño. La experiencia cultural que comenzó a forjarse con el paso del tiempo y con la fascinación por las palabras que desde niño lo invitaron a no aceptar las cosas tal como le eran dadas, le permitieron penetrar en el mundo de las letras, no sólo como lector, sino como creador del mismo.

Con esta cercanía a las obras literarias logra hacerse de una idea de la literatura que plasmará en una bella metáfora. “[...] yo a la literatura la veo más bien como un árbol, con bifurcaciones que a veces significan un avance y otras simplemente la exploración de un buen hueco que quedaba por descubrir.”<sup>40</sup>

Dentro de las aportaciones que Cortázar dio al mundo de las letras encontramos su propia definición del cuento, nuevamente valiéndose de elementos retóricos que permiten crear una imagen tangible de lo que es para él

---

<sup>38</sup> María del Valle Manríquez. *Op.cit.* p. 189.

<sup>39</sup> Término acuñado por Jaime Alazraki para clasificar la obra de Julio Cortázar quien en alguna ocasión mencionó que sus cuentos eran fantásticos a “falta de mejor nombre”. De acuerdo con Alazraki, lo neofantástico prescinde del miedo “La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender. [A través] de metáforas [...] se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas.” en *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, p. 35.

<sup>40</sup> Omar Prego, *Op.cit.* p.105.

ese género literario dice al respecto: “[...] la metáfora del perfecto cuento es la esfera, esa forma en la que no sobra nada, que se envuelve a sí misma de una manera total [...]”<sup>41</sup>, un claro ejemplo de esta esfericidad es “Continuidad de los parques”. El relato inicia con la imagen de un hombre que lee una novela sentado en un sillón de terciopelo verde, la circunferencia se cumple cuando ese mismo personaje cierra con su aparición, ahora, como el hombre que leía al inicio y no como el lector del mismo. Así en este combate literario entre obra y lector el cuento gana la pelea, como decía Cortázar, por *knock-out*<sup>42</sup> cuando el receptor se encuentra con un final totalmente inesperado para él.

De igual modo que Edgar Allan Poe con su “Filosofía de la composición” y Horacio Quiroga en su “Decálogo del perfecto cuentista”, Cortázar dicta algunas condiciones sobre la creación del cuento contemporáneo. En “Del cuento breve y sus alrededores” (1969) y “Algunos aspectos del cuento” (1970) simplifica y explica las bases fundamentales para la creación del cuento breve.

En primer lugar y siguiendo con la metáfora del círculo, Cortázar habla de la forma cerrada del cuento y así

[...] el sentimiento de la esfera debe pre existir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.<sup>43</sup>

Dentro de la esfera deben entrar otros aspectos que sirvan para lograr la eficacia del relato breve en su recepción. Uno de ellos es la economía de elementos que

---

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>42</sup> Término en inglés empleado en el box que significa dejar fuera del combate al peleador, a su vez es tomado por Cortázar para referirse a la recepción de la obra literaria como un encuentro boxístico entre lector y obra.

<sup>43</sup> Julio Cortázar. *Último round*. 6ª ed., México, Siglo XXI, 1980, p. 60.

facilite la permanencia de la tensión a lo largo del cuento. El autor debe eliminar situaciones intermedias que interfieran directamente con la tensión, elemento que es fundamental para Cortázar. La tensión interna tiene que ver con el tratamiento del tema y la técnica utilizada para desarrollarlo en el texto.

Otro factor es la voz narrativa de modo que si lo que se busca es atrapar al lector, el relato debe escribirse en primera persona para situar al receptor en el plano interno de la historia como si pudiera entrar en la mente del narrador y ser testigo de los acontecimientos que le han ocurrido, así logrará la identificación con el narrador-personaje desde la primera línea en conjunción con la tensión del relato que deberá aparecer desde que inicia.

La polarización entre obra y autor tiene que ver con el aspecto creativo. Según Cortázar el cuento breve y en especial el cuento fantástico provienen de aspectos externos como lo son las pesadillas, crisis neuróticas o alucinaciones experimentadas por el escritor que en su necesidad de desprenderse de ellas las exterioriza al escribirlas.

De tal forma que “Circe” y “Casa tomada” ejemplifican esta visión de desterrar a las alimañas mentales y plasmarlas en la hoja en blanco, al ser producto el primero de una crisis neurótica y de una pesadilla el segundo, por lo que

[...] los cuentos fantásticos de Cortázar, con sus zonas ultravioletas, sus misteriosas disyuntivas, parecen premonitorios. El lenguaje subrepticio, insinuante, taquigráfico, tiene una función casi ritual. Da un ritmo conjuratorio que abre puertas, como una fórmula mágica, ofreciéndole al autor una salida de sí mismo. La fantasía cortazariana también tiene un aspecto terapéutico. Es un exorcismo.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Luis Harss. *Op.cit.* p. 269.

Cortázar nació y creció muy cerca de la etapa surrealista en Argentina. Esta nueva concepción del arte causó en el escritor cierta fascinación por los aspectos “inmediatos” en la creación que postulaban las vanguardias. Su pasión por el jazz y la literatura surrealista lo hacen crear un vínculo entre esas manifestaciones artísticas, que más tarde se convirtió en su forma personal de hacer literatura. Como él mismo lo explica

[...] Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos [...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vidos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.<sup>45</sup>

En una entrevista que otorgó a *Le Monde de la Musique* en 1981, vuelve a hablar sobre el cuento y la carga musical que encuentra en sus relatos, donde la acumulación de tensiones logradas a lo largo de los mismos buscan una salida dramática al final y así “[...] terminan siempre con una frase que es una condensación en la que cada palabra, cada coma, tienen una función rítmica.”<sup>46</sup>

Esta idea parte de su gusto por el jazz, como lo hemos visto, dicha inclinación hacia la improvisación, la tensión de la melodía y el explosivo desenlace son para Cortázar las armas que tiene para ganar la lucha en el *ring* literario: lograr estos efectos en el cuento para que al final termine noqueando al lector.

Por último, no debemos olvidar el aspecto lúdico en la obra del Cronopio. Desde niño, el juego ha sido su gran aliado y una constante en su obra literaria

---

<sup>45</sup> Julio Cortázar. *Op. cit.* p. 78.

<sup>46</sup> Omar Prego. *Op.cit.* p. 154.

[...] Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida -las palabras, las ideas- con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos. Pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguramente nunca se propuso.<sup>47</sup>

No olvidemos que publicó un libro de cuentos titulado *Final del juego* en 1956, donde los relatos aparecen organizados en tres divisiones que nos indican una especie de nivel de lectura y comprensión de los mismos.

De tal modo que el juego es, en los cuentos de Cortázar, un ritual donde se desdoblán los participantes ¿Acaso el juego no es el doble de nuestros quehaceres cotidianos? Jugamos para ser otros, para alejarnos de nuestra realidad. En el juego todo está permitido, la única regla es asumir nuestro papel, somos actores de ese nuevo mundo.

Para entender de mejor manera su obra, conocer algunos datos que marcaron su infancia, su vida como escritor y sobre todo lo que para él significaba hacer literatura nos permiten contextualizar la obra que analizamos. Tener presente la noción del cuento para él nos ayuda a confrontar teoría y práctica, de tal suerte que con su obra (ya sea leyéndola o analizándola) Cortázar nos enseñó a seguir jugando con la realidad.

---

<sup>47</sup> Mario Vargas Llosa "La trompeta de Deyá" en Julio Cortázar. *Cuentos completos 1*. 2ª ed., Buenos Aires, Punto de lectura, 2007, p. 16.

### Capítulo 3. Notas básicas de lo fantástico

*Y la tierra estaba desordenada  
y vacía, y las tinieblas estaban  
sobre la superficie del abismo.*

Génesis

Aventurarnos a exponer lo fantástico en la literatura es un riesgo que debemos tomar puesto que los cuentos de Julio Cortázar que analizamos en la presente investigación se inscriben dentro del género.

En este capítulo expondremos lo que se entiende por literatura fantástica, apoyados de las teorías sobre el tema, daremos un breve recorrido sobre las investigaciones de los estudiosos en la materia como Tzvetan Todorov, Flora Botton Burlá, David Roas, Iréne Bessière, Jean Bellemin-Noël, Rosalba Campra.

Sin olvidarnos de las nuevas aportaciones sobre dicho tema, incluiremos la visión de Jaime Alazraki sobre los cuentos de Julio Cortázar, y su clasificación de los mismos en una nueva vertiente de dicha literatura: lo neofantástico.

Si bien es cierto que nosotros nos basamos en la teoría de Alazraki, cabe mencionar que otros investigadores como Klaus Meyer-Minnemann arrojan aportaciones interesantes sobre la narrativa de Cortázar y la construcción de lo fantástico.

### 3.1 Conceptualización de lo fantástico

Estudiosos en la materia como David Roas han manifestado que la literatura fantástica nació en el siglo XVIII con la novela gótica en inglés (y alemán) a raíz de la publicación de *El castillo de Otrando* de Horace Walpole en 1764. Recordemos que los escenarios de estas obras nos remiten a viejos castillos medievales, ruinas, criptas; espacios sombríos y asfixiantes donde se mueven los personajes de estas historias, un ejemplo de ello es “El sudario de hierro” de William Mudford y la agobiante situación que vive el prisionero del castillo del Príncipe de Tolfi.

De acuerdo con Roas

[...] será en el romanticismo cuando [el género fantástico] alcance su madurez. A partir de ese nuevo tratamiento de lo sobrenatural que se dio en la novela gótica, los escritores románticos indagaron sobre aquellos aspectos de la realidad y del yo que la razón no podía explicar, esa cara oscura de la realidad (y de la mente humana) que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces.<sup>48</sup>

Recordemos que durante este periodo (el Siglo de las Luces) se dio la lucha ideológica entre razón e imaginación. El hombre de ciencia apostaba por la comprobación lógica de las cosas de acuerdo al pensamiento de la modernidad; mientras que el poeta –el artista- defendía los poderes de la imaginación, así como la contemplación y la valoración de la naturaleza; rompiendo a su vez con las fronteras entre vigilia y sueño, interior y exterior, real e irreal por lo que “no es

---

<sup>48</sup> *Op. cit.* p. 22.

sorprendente que lo fantástico surgiera durante el periodo romántico, pues tal vez constituya la suprema literatura de la diferencia.”<sup>49</sup>

Es importante señalar que el clima de las regiones alemanas sirvió de inspiración para el hombre romántico porque la oscuridad y el invierno le abrían las puertas a la melancolía, que había sido condenada a vivir en las profundidades del ser. Esto representó

[...] el dominio propio del romanticismo, no porque los románticos subrayaran el aspecto sombrío de la naturaleza, sino porque su oscuridad permite al genio romántico permanecer entre otros y aún simular que está loco y sin ninguna influencia. La noche lo libra de caer en sus sueños, pero, dado que sus sueños son pesadillas, a la vez teme y aguarda la muerte de la luz [...]<sup>50</sup>

Así, la superstición, los fantasmas, las figuras del vampiro y el diablo son ejemplo de los temas explotados en la literatura, reflejando la lucha que surgió con el pensamiento moderno. La razón (luz) como única vía del desarrollo humano, de la comprobación de las cosas no podía dar paso a la imaginación (oscuridad) como camino enajenante, donde los miedos, las inquietudes y la rebelión de los artistas desestabilizaban las ideas de la época. De tal suerte que

[...] la literatura fantástica se convirtió, así, en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados.<sup>51</sup>

Es pertinente señalar que elementos como la noche (oscuridad) y el sueño explotados en la producción artística del romanticismo los encontramos en el

---

<sup>49</sup> Tobin Siebers. *Lo fantástico romántico*. Tr. Juan José Utrilla. México, FCE, 1989, p. 9.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 243.

<sup>51</sup> David Roas. *Op. cit.* pp. 23-24.

cuento “La noche boca arriba” de Julio Cortázar. Dicho relato se desarrolla durante el sueño del protagonista quien amenazado por enfrentar su destino (la muerte) intentar huir. La historia se desarrolla entre la calidez y la luminosidad de un cuarto de hospital y la oscuridad de la selva reflejando, de alguna manera, la situación en la que se encuentra del personaje: la lucha entre la vida y la muerte.

Si bien la producción fantástica se dio en el siglo XIX, es hasta el siglo XX que los teóricos deciden investigarla. Uno de ellos es Tzvetan Todorov quien emprende un análisis estructural sobre algunos relatos fantásticos del XIX; publicado en la década de los sesenta, el estudio marca el inicio de una serie de pesquisas sobre el tema.

Para Todorov el relato fantástico culmina en el siglo XIX tras la aparición del psicoanálisis. Esta afirmación ha perdido su validez debido a que en el siglo XX la producción fantástica ha seguido en aumento; seminarios y congresos literarios alrededor del mundo –donde se exponen nuevas investigaciones sobre el mismo- permiten la vigencia del género y su lejana culminación.

Si en la producción decimonónica los castillos medievales eran el lugar perfecto para la aparición del conde maldito como en *Drácula* de Bram Stoker; en la producción fantástica del XX el hogar cálido y seguro se torna en el lugar de las apariciones, no de fantasmas, sino de los mundos alternos. En la actualidad, los temores o inquietudes se alejan de la superstición del hombre del siglo XIX y los aparecidos pierden eficacia; ahora los motivos de la literatura fantástica se centran en las inquietudes del hombre contemporáneo respecto a su visión de la realidad porque “[...] el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural,

pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.”<sup>52</sup>

Para tratar de entender lo que es la literatura fantástica, primero debemos recurrir a la etimología del término. Es importante señalar que en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón el vocablo fantástico no aparece, así mismo la palabra fantasía remite al término imaginación. El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia define el vocablo proveniente del latín *phantasticus* como un adjetivo que significa “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación. Pertenece o relativo a la fantasía.”<sup>53</sup> De tal modo que si la conceptualización del DRAE sobre el término implica el ejercicio de la imaginación, entonces podemos englobar toda la creación literaria -sin distinciones genéricas- como fantástica, el problema queda resuelto y así

Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular.<sup>54</sup>

Sin embargo, sabemos que existen textos con particularidades respecto a los acontecimientos descritos en las historias, que obligaron a los teóricos a nombrarlos como fantásticos. Todorov explica lo fantástico como “[...] la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales,

---

<sup>52</sup> *Íbid.* p. 8.

<sup>53</sup> RAE. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed., 2001. (en línea)

<sup>54</sup> Iréne Bessière. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 84.

frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”<sup>55</sup> Este se sitúa entre dos géneros que manejan (con diferente tratamiento) el tema de lo sobrenatural: lo extraño y lo maravilloso. La frontera entre ellos es tan delgada que continuamente el lector inclina los textos fantásticos hacia uno de los dos.

Si en lo fantástico aparece la vacilación al final del relato, en lo extraño “[...] se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos.”<sup>56</sup> De tal forma que al explicarse por la experiencia previa y lo conocido se sitúan dentro del pasado dando pie a la aparición de lo siniestro como “[...] aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.”<sup>57</sup> Aquello que ha estado oculto todo el tiempo, pero que por algún motivo se manifestó. Lo extraño, lo siniestro, lo insólito sólo se clasifican de esa forma basándose en las leyes de la razón; lo que no encuentra cabida en la lógica es reducido a explicaciones que afirman la producción de los acontecimientos por locura, alucinación o enfermedad.

Por el otro lado, lo maravilloso tiende hacia el futuro. Lo no conocido pero que sabemos y aceptamos como verdadero, y así los personajes y el espacio que presentan estos cuentos son ajenos a nuestro mundo pero no son desvalorizados ya que

[...] Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.”<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Tr. Silvia Delpy, 2ª ed., México, Coyoacán, 1995, p. 24.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>57</sup> Sigmund Freud. *Lo siniestro*. Tr. L. Rosenthal. México, Letracierta, 1978, pp. 9-10.

<sup>58</sup> Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p. 46.

Según Todorov entre cada frontera hay un subgénero dando nacimiento a lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.

Las diferentes posturas sobre el término fantástico nos permiten recordar a Lovecraft, Penzoldt, Caillois y Scheider. Todos ellos coinciden en que el miedo es uno de los aspectos fundamentales para la realización de lo fantástico, sin embargo, en la producción contemporánea no siempre es necesaria su aparición. En la literatura decimonónica el miedo adquiere gran importancia respecto al personaje y al lector. Para David Roas “[...] el relato fantástico se desarrolla en medio de un clima de miedo y su desenlace (además de poner en duda nuestra concepción de lo real) suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista.”<sup>59</sup>

Quizá la única regla que se cumple y es obligada en toda la literatura fantástica, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, es la aparición de la intriga, la vacilación, la incertidumbre que va más allá de causar temor. Regla que incomoda al lector ante la falta de explicación de lo ocurrido obligándolo a cuestionar la realidad porque lo fantástico “[...] es un sentimiento ambiguo, agridulce [...], que nos provoca cierta incomodidad muy difícil de definir con precisión. Las emociones fuertes y claras son enemigas de lo fantástico.”<sup>60</sup>

De acuerdo con Todorov en la construcción del texto fantástico encontramos tres condiciones para lograr el efecto deseado. La primera es a nivel verbal; el texto, como el lugar de las apariciones, abre paso a la ambigüedad de los acontecimientos provocando la vacilación en el lector respecto a lo narrado; obligando al receptor a aceptar el mundo real del texto porque la historia debe

---

<sup>59</sup> David Roas. *Op. cit.* p. 32.

<sup>60</sup> Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983, p. 50.

describir lo mejor posible el referente. Y la inclusión de locuciones introductorias que provoquen incertidumbre en el receptor es fundamental para el buen funcionamiento del relato.

La segunda condición se centra en dos aspectos: el sintáctico y el semántico, es decir, la estructura del texto y la relación que se da entre los elementos que constituyen el discurso.

La tercera tiene que ver con la recepción del relato, así la lectura que se hace del cuento fantástico debe realizarse aceptando entrar al juego y no dudar ante la veracidad de la situación narrada,<sup>61</sup> cuidando siempre que el receptor no incline la balanza hacia una lectura alegórica del relato.

Entonces vemos que el lector es parte estructural del relato fantástico, del mismo modo que el tratamiento que se le da al discurso es fundamental para lograr el efecto insólito. La importancia del receptor radica en la vacilación que tendrá sobre la veracidad del hecho inquietante. La duda emergida de esta incertidumbre es clave en el relato porque “[...] el misterio está ahí *para no ser resuelto*, el héroe *no* llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso para siempre.”<sup>62</sup>

Es interesante lo que Botton Burlá apunta sobre el sentimiento del lector al enfrentarse al texto. Para ella, la duda como parte esencial del relato fantástico tiene su efectividad al atacar directamente el nivel emocional del destinatario y así el lector oscile en las inestables aguas de la perplejidad.

---

<sup>61</sup> Recordemos que Flora Botton Burlá nos habla de la realidad interna y externa del relato, la primera es la representación de su propio mundo, la segunda es aquella que refleja el mundo que conocemos. A esto también añade la verosimilitud interna y externa de la historia, la interna responde a la lógica del propio relato, mientras que la segunda se basa en la vida cotidiana. “Requisitos esenciales de lo fantástico” en *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983, pp. 58-67.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 41. (Las cursivas son de la autora)

Si como vimos con Todorov la incertidumbre es la regla principal de lo fantástico, entonces, es indispensable que el discurso desde sus frases introductorias apoye la vacilación que surgirá en el lector.

Esta sensación se apoya en el referente que narra el personaje central, ya que lo fantástico sólo se puede dar en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana para así poder transgredir las leyes de la naturaleza. No debemos olvidar que la realidad representada en la literatura es un reflejo, por lo que lo fantástico actúa sobre la percepción de la realidad, que a su vez ha sido trastocada por la visión del escritor.

Como buen estructuralista, Todorov divide, para su análisis, el texto fantástico en tres aspectos que son: discursivo, funcional y temático.

A su vez el discurso fantástico en su nivel estructural se divide en tres niveles: el enunciado, la enunciación y la composición.

En el enunciado entran en función las técnicas estilísticas del escritor. Los recursos literarios en los que se apoya la narración tienden a incluir la hipérbole al adjetivar los sucesos, al exagerar las descripciones (Lovecraft es el maestro de la adjetivación), la apelación en las frases introductorias que el narrador le ofrece al lector para dar veracidad a las experiencias que le ocurrieron.

En el segundo nivel, el de la enunciación, observamos que la voz narrativa es fundamental para el efecto fantástico, de tal forma que la primera persona del singular nos acerca al personaje porque

[...] El protagonista vive la historia y debemos participar en ella junto a él bajo el signo del «yo», con un máximo de implicación emocional; el narrador nos la cuenta como una historia que

realmente le ha sucedido a un «él», y asegura su credibilidad despojándola de todo patetismo.<sup>63</sup>

Un ejemplo de esto es “Axolotl” de Julio Cortázar y el juego lingüístico que se presenta cuando se da el desdoblamiento al intercalar, en el discurso, la primera y la tercera persona del singular para referirse al personaje de la historia.

Considerando la subjetividad de la narración, Rosalba Campra opina que “[...] la primera persona siempre es sospechosa, porque nada, a excepción de ella misma, garantiza lo narrado.”<sup>64</sup>

Finalmente, la aparición del relato fantástico a nivel estructural (sintáctico) presenta una gradación en los elementos que lo componen, mismos que desde el inicio preparan al lector para el momento culminante al final de la historia.

En el aspecto funcional del relato fantástico Todorov hace una analogía entre las funciones de lo fantástico y las del signo, éstas se dividen en tres. La primera se centra en el lector y el efecto que causa en él la relación de los elementos que se presentan en el universo fantástico de la narración (nivel pragmático del signo); la segunda en la relación interna de dichos elementos que provocan la intriga del lector (nivel sintáctico) y finalmente la descripción de ese mundo narrado (nivel semántico).

Pasando a los motivos del relato fantástico encontramos que Todorov los divide en dos grandes rubros titulados los temas del «yo» y los del «tú» que a su vez se clasificarán en determinados subtemas.

---

<sup>63</sup> Jean Bellemin-Noël. “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)” en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 124-125.

<sup>64</sup> Rosalba Campra. “lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 170.

Los primeros son también conocidos como los temas de la mirada, ya que se dan en el nivel consciente del personaje, porque representan la percepción que tiene el protagonista respecto al mundo. En esta clasificación encontramos a su vez cinco motivos: pandeterminismo, multiplicación de la personalidad (doble), ruptura del límite entre sujeto-objeto, transformación del tiempo y el espacio y la metamorfosis. Sabemos que el tema del doble en la literatura ha aparecido desde tiempo atrás casi siempre para atemorizar al protagonista. En la presente investigación, con base en el estudio de los cuentos de Cortázar, vemos que esa otra entidad que habita en los personajes sale para cuestionar la estabilidad del hombre del siglo XX, fungiendo como máscara, según Bargalló, después de que el «yo» ha tenido conciencia de su doble dentro de sí.

Por otro lado los temas del «tú» o del discurso se sitúan a nivel del inconsciente y reflejan la relación del protagonista con su deseo. La actitud del narrador es activa ya que vuelca ese anhelo hacia otros. De ahí que los temas expuestos aquí son tabú respecto a la sociedad por tratar sobre las tentaciones sexuales del hombre como el deseo sexual, el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, el sadismo/ la tortura, la muerte y la necrofilia.

Según Todorov, en algunos relatos la figura del diablo actúa como representación del placer desenfrenado, los deseos carnales y la maldad. El protagonista será acechado por la figura diabólica en forma de mujer, ejemplo de esto son las vampiresas que acechan a Jonathan Harker en *Drácula*. Es importante señalar que para los románticos la figura del diablo no es más que un símbolo de rebeldía contra la imposición de un dios todopoderoso y por consiguiente de ser el villano pasa a ser el héroe de sus historias. En palabras de Tobin Siebers

[...] La actitud decimonónica hacia Satanás es la que mejor ilustra la identificación romántica con los parias de la Ilustración. Después de Milton, Satanás adquirió proporciones heroicas, y los románticos se identificaron cada vez más con el ángel expulsado.<sup>65</sup>

Si bien es cierto que el estudio de Todorov marca un parte aguas en las teorías sobre lo fantástico, debemos recordar que basó su análisis en relatos decimonónicos. A pesar de la visión apocalíptica que el teórico tuvo para la literatura de este género, en la actualidad vemos cómo la producción de obras fantásticas sigue en aumento y prueba de ello son las nuevas tesis sobre lo fantástico, ejemplo de esto es la visión lúdica<sup>66</sup> sobre el género que aporta Flora Botton Burlá en *Los juegos fantásticos*. Según esta perspectiva, la voluntad de juego inicia con el escritor quien pone las reglas del encuentro en el texto e invita al lector a participar. Así, el receptor del mensaje entra en este ritual, juega y deja que jueguen con él, de tal modo que lo fantástico

[...] reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento  
[...] En las modalidades de esa interrelación mutua entre el tema y su tratamiento es donde podemos encontrar, pues, la forma de lo fantástico.<sup>67</sup>

Es importante señalar que Botton Burlá en su estudio menciona cinco claves indispensables para la aparición del fenómeno fantástico. La primera es la ambigüedad o duda como elemento fundamental del género. La segunda gira en torno a la falta de importancia que se le da al aspecto sobrenatural. La tercera se

---

<sup>65</sup> Tobin Siebers. *Op.cit.* p. 31.

<sup>66</sup> Esta propuesta del juego en la literatura es también característica de la obra de Julio Cortázar así como de su perspectiva sobre el acto de creación artística.

<sup>67</sup> Flora Botton Burlá. *Op. cit.* p. 29.

basa en la aparición de lo inexplicable/inexplicado como clave necesaria para que se presente lo fantástico.

La cuarta reside en la exageración de lo narrado, a través de recursos literarios como la hipérbole y la comparación, la descripción de ambientes y situaciones inestables del personaje conducirá al lector a la confusión, cuya visión trastocada de la realidad causa el conflicto. La quinta clave se centra en la marginalidad de los personajes ya que los protagonistas se presentan en los textos como seres solitarios, aislados, que narran los acontecimientos sobrenaturales; apoyados por el verosímil “yo” permiten la identificación del lector con ellos y así lo fantástico no se cuestiona, porque como dato adicional, el referente donde aparece lo insólito refleja el mundo de todos los días del receptor.

Otro aspecto importante en el estudio de la autora sobre lo fantástico es la visión lúdica que propone y así menciona cuatro tipos de juego que aparece en este género. El tiempo, el espacio, la personalidad y la materia son los niveles de este juego literario.

1. Tiempo: los juegos temporales presentados en el relato son: simultaneidad y detención del tiempo
2. Espacio: cuando el espacio se reduce o se superponen dos cuerpos
3. Personalidad: el lugar de las apariciones fantásticas se da por medio de la metamorfosis del personaje, el desdoblamiento del mismo y su doble.
4. Materia: aquí se da la ruptura de los límites entre lo material y espiritual.

Todorov menciona este acontecimiento en los temas del «yo» y dice que el pandeterminismo es cuando “[...] el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado.”<sup>68</sup>

Respecto a las nuevas aportaciones que hace Flora Botton Burlá vemos que incluye tres elementos fundamentales en la visión del posmodernismo. Los juegos con el tiempo, el espacio y la personalidad son característicos de las obras posmodernas. Ejemplo de ellos es *Rayuela* nuevamente vemos la simultaneidad del tiempo y del espacio entre París-Buenos Aires, así como el desdoblamiento de Horacio Oliveira en Traveler.

En los cuentos analizados el tiempo se detiene en “Axolotl”, es simultáneo en “La noche boca arriba” y en “El río” ayuda al personaje a evocar el pasado. En ellos mismos vemos que el espacio se invierte en “La noche boca arriba”, se reduce en “Axolotl” y en “El río” se mezclan estos dos aspectos.

El juego de la personalidad se hace presente en los tres relatos con el desdoblamiento del personaje y la visión del otro: en “Axolotl” aparece el doble arcaico en forma de ajolote, en “La noche boca arriba” se hace presente como el salvador del moteca que va a ser sacrificado y en “El río” el personaje se desdobra en su esposa a través del acto sexual, en este cuento la base fundamental del efecto fantástico es la trasposición del espacio al final del relato.

Finalmente los tres cuentos presentan ese juego con la materia, los protagonistas rompen los límites entre lo físico y lo mental a través del desdoblamiento que experimentan.

---

<sup>68</sup> Todorov Tzvetan. *Op. cit.* p. 91.

### 3.2 Lo neofantástico en Cortázar

Al leer algún cuento de Cortázar sabemos que estamos frente a un tipo de literatura que a falta de mejor nombre (como el mismo autor mencionó en alguna ocasión) decidimos llamar fantástica; motivo por el cual Jaime Alazraki decide emprender un estudio sobre la obra del Cronopio.

Cabe mencionar que existen investigaciones más recientes sobre lo fantástico en Cortázar, tal es el caso de Klaus Meyer-Minnemann quien propone el análisis de los cuentos del escritor argentino desde una visión paradójica

“[...] Entre los ejemplos de esta construcción, los cuentos de Julio Cortázar ocupan un lugar destacado. Asimismo, ofrecen ejemplos contundentes de uso de los procedimientos de la narración paradójica en la construcción de sus mundos de ficción.”<sup>69</sup>

También afirma que pueden encontrarse los procedimientos de la narración paradójica en Cortázar sin que aparezca lo fantástico como lo demuestra a través del análisis de “Todos los fuegos el fuego”. Por otro lado expone el caso de “La noche boca arriba” como ejemplo de los procedimientos de la narración paradójica y la construcción de lo fantástico. El teórico aporta una visión interesante sobre los cuentos de Cortázar, sin embargo, decidimos basarnos en el estudio de Alazraki para los objetivos de nuestra investigación.

*En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* es el ensayo mediante el cual Jaime Alazraki expone

---

<sup>69</sup> “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar” en *Nueva revista de filología hispánica*. México, El Colegio de México, 2010, p. 215-216. (Núm.1, Tomo LVIII).

los puntos, que a su consideración, diferencian el relato decimonónico del contemporáneo por la forma en que opera este último. En este estudio notamos que el teórico tomó en consideración el contexto del autor porque “[...] el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.”<sup>70</sup> Si consideramos más detenidamente esta afirmación vemos que lo neofantástico se forma a través de la conjunción de distintas características que le otorgan un carácter híbrido. Podemos decir que es un género posmoderno porque busca reinventar la realidad a través de un lenguaje nuevo: las metáforas que le permitirán describir ese nuevo orden.

Sin olvidar el entorno que imperaba en la posguerra, lo absurdo de la vida, la inestabilidad y la fragmentación de la identidad hacen del hombre posmoderno el único objeto fantástico en el siglo XX. Cuentos como “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba” muestran claramente esta situación en sus personajes al enfrentarse al desdoblamiento.

De acuerdo con Alazraki, los relatos neofantásticos se distinguen de sus antecesores por su visión, su intención y su *modus operandi*, es decir, los temas y las claves estructurales del discurso siguen presentes aunque su sentido cambie de acuerdo al contexto en el que se encuentre. Ejemplo de esto es el doble en la literatura. En el relato decimonónico el *doppelgänger* aparecía como el lado negativo del ser, su parte malévola, mientras que en el relato neofantástico cortazariano el desdoblamiento del personaje es una metáfora de la condición posmoderna del hombre porque

---

<sup>70</sup> Jaime Alazraki. “¿Qué es lo neofantástico?” en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 276.

[...] el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte.<sup>71</sup>

La posmodernidad abre nuevos caminos como el colador donde todo se escapa por los orificios, la realidad cortazariana refleja la idea de esa huida para ser cuestionada, porque de acuerdo a David Roas lo fantástico provoca la incertidumbre en la percepción de la realidad y de nuestra existencia.

Alazraki propone tres aspectos diferenciadores de uno y otro relato. En primera instancia la visión del relato neofantástico no es más que la representación del mundo real a través de una máscara que guarda el secreto de una segunda realidad, de algo que está ahí, siempre ha estado, pero que nos rehusábamos a ver. De tal forma que el texto fantástico, situado en el mundo real, conocido, cotidiano, transgredirá las leyes de ese orden rompiendo la delgada línea que divide lo real de lo irreal, lo natural de lo sobrenatural, porque

[...] lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad [...] descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo.<sup>72</sup>

De acuerdo a la intención del texto neofantástico, el miedo desaparece para abrirle paso a la inquietud o a la perplejidad de lo narrado; así, los acontecimientos relatados se apoyan en metáforas que permitan asir el trasfondo

---

<sup>71</sup> Juan Bargalló. *Op. cit.* p. 11.

<sup>72</sup> David Roas. *Op. cit.* p. 37.

del cuento que no puede ser expresado con los códigos comunicativos de todos los días, porque lo fantástico no tiene un referente, el lenguaje no puede representar lo desconocido, de ahí que se apoye en un segundo lenguaje a través de la metáfora como

[...] la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad.<sup>73</sup>

O como apuntó Todorov “[...] Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen.”<sup>74</sup>

La construcción del cuento se olvida de fabricar elementos que ayuden a graduar el efecto fantástico, se aleja de los rellenos ambientales o adjetivales y se dirige, sin tapujos, al elemento fantástico como modo operacional, en palabras de Alazraki: “[...] el relato neofantástico prescinde de esa gradación progresiva, que desembocará en el miedo, y permite que los planos realista y fantástico cohabiten desde las primeras líneas del texto.”<sup>75</sup>

Cortázar mismo describía sus formas de ver lo fantástico como esa realidad que sabía estaba ahí, pero que no era posible ver. Para él la transgresión de la realidad podía irrumpir en cualquier momento, incluso en una mañana soleada.

Sus cuentos reflejan lo cotidiano que es violado por la irrupción de elementos ajenos a nuestra concepción de la realidad, para él

---

<sup>73</sup> Jaime Alazraki. *Op. cit.* p. 278.

<sup>74</sup> Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p. 68.

<sup>75</sup> Jaime Alazraki. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico.* Madrid, Gredos, (s.a.), p. 170.

[...] lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no acepta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.<sup>76</sup>

En “Del cuento breve y sus alrededores” Cortázar dicta dos observaciones sobre los cuentos fantásticos. Para él, la primera tiene que ver con lo fantástico como nostalgia, cuyos orígenes los encontramos en el romanticismo alemán, ese sentimiento de pérdida. La segunda apunta que “[...] lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente [...] Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico.”<sup>77</sup>

Como hemos visto en algunos cuentos de Cortázar, el tratamiento del tema es distinto al del siglo XIX, no sitúa a sus personajes en un espacio fúnebre, donde los fantasmas atormentados persiguen al protagonista de la historia. La eficacia de sus relatos se basa en reflejar lo mejor posible la realidad que conocemos para trastocarla y así dar paso a la existencia de “lo otro”, a través de su obra instala una nueva rama genérica respecto a lo fantástico y así comenta que “Desde el principio, lo fantástico mío irrumpe en lo cotidiano y es lo cotidiano, además, si utilizo el término fantástico es sólo por cuestión de vocabulario, nada más.”<sup>78</sup>

Ejemplo de esto son los cuentos “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba”. Los personajes están situados en ambientes cotidianos y sus acciones son las que cualquier persona ha hecho. En el primer cuento, el personaje asiste al

---

<sup>76</sup> Ernesto González Bermejo. *Op. cit.* p. 42.

<sup>77</sup> Julio Cortázar. *Op. cit.* pp. 79-80.

<sup>78</sup> Ernesto González Bermejo. *Op. cit.* p. 136.

acuario a ver a los ajolotes, acción completamente cotidiana; sin embargo, esto se verá trastocado cuando el protagonista se desdoble en el anfibio.

En el segundo cuento la acción narrada es la de una pareja que ha tenido una pelea, ahora los dos se encuentran en la recámara y el hombre (narrador de la historia) comienza a hablarle a la mujer que al parecer yace junto a él en la cama, el elemento fantástico irrumpe tras el enfrentamiento del personaje con la realidad, en lugar de encontrarse en la recámara, se ve a orillas del río Sena abrazando el cadáver de su esposa.

En el tercer relato el personaje conduce una motocicleta y de repente tiene un accidente, motivo por el cual lo llevan al hospital. Es ahí que durante su convalecencia el protagonista se sueña desdoblado en otro, un moteca que será sacrificado. La transgresión se da cuando la historia “real” sea en realidad la ilusión, es decir, la escena de la ciudad era el sueño del moteca que quería huir de su destino: la muerte.

Con estos ejemplos observamos que mientras más apegada a la realidad que conocemos esté la historia, mayor eficacia tendrá el cuento respecto a la alteración de los órdenes establecidos. Finalmente podemos agregar que lo que Cortázar plasma como hecho fantástico en lo cotidiano no es más que una especie de hiperrealidad.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> De acuerdo con David Roas “[...] podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica, porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica” David Roas. *Op. cit.* p. 26.

## Capítulo 4. El desdoblamiento del personaje como juego neofantástico de la posmodernidad

*El carácter experimentalista del arte contemporáneo no responde sino a esa pérdida seguridad, a la necesidad de reemplazar una imagen del mundo regida por inamovibles axiomas y leyes inapelables.*

Jaime Alazraki

La obra de Julio Cortázar es una de las más analizadas alrededor del mundo, su producción literaria es tan amplia que los mismos textos pueden tratarse desde diferentes puntos de vista, temáticas, teorías, etc. Uno de los asuntos que mayor estudio ha tenido la producción del Cronopio es lo fantástico.

En el presente capítulo desarrollaremos el análisis de los cuentos “Axolotl”, “El río” y “La noche boca arriba” del escritor argentino Julio Cortázar. Apoyados por las teorías consultadas con anterioridad sobre la posmodernidad y la literatura fantástica, expondremos los aspectos posmodernos y neofantásticos que encontramos en los cuentos antes mencionados.

Como ejercicio lúdico, nuestra investigación intenta fundir la visión posmoderna con la neofantástica, como se ha podido observar en el título de nuestro ensayo.

#### 4.1 La vigilia en “Axolotl”

*Metaformosis, doble rapto  
que me descubre el ser distinto  
tras esa identidad que finjo  
con el mirar enajenado.*

“El otro”  
Julio Cortázar

Originario de México, el ajolote, monstruo acuático, capaz de sobrevivir a través de los años, es el protagonista de esta historia, además de ser, a su vez, un homenaje a nuestra cultura prehispánica. Recurriendo a la etimología, axolotl proviene del náhuatl *atl*> agua y *xolotl*> monstruo. El axolotl representa en la mitología al dios Xólotl, hermano de Quetzalcoatl. La historia cuenta que Xólotl recurría constantemente a las transformaciones para huir de la muerte, no quería ser sacrificado. Es por eso que al dios Xólotl se le atribuía la idea de movimiento y vida. En la actualidad se conoce a los ajolotes como animales primigenios que han sobrevivido al tiempo gracias a su adaptabilidad al entorno en el que se encuentran, esta capacidad le permite vivir entre dos mundos: el acuático y el terrestre.

Cortázar cuenta en una entrevista la anécdota que tuvo en el *Jardin des Plantes* durante los primeros años en París, vivencia que, siendo exorcizada a través del papel, terminó en un ambiguo relato. Este fue publicado en 1956 en *Final del juego*, libro de cuentos dividido en tres partes, que invita al lector a jugar

con la literatura, leyéndola y dejándose atrapar por las pantanosas páginas que poco a poco van sumergiéndolo en las profundidades de lo fantástico.

“Axolotl” cuenta la historia de un personaje solitario, obligado por la rutina a pasar las mañanas en un zoológico parisino. Desde el inicio, somos asaltados por lo insólito, no hay una escala de indicios que nos conduzcan a lo fantástico, aquí el conflicto aparece en las primeras líneas, tal y como opera el cuento neofantástico, para dar paso a modo de *flash back* a los acontecimientos que lo llevaron a esa situación.

La voz en primera persona es fundamental para la verosimilitud del relato, es una narración homodiegética. La ruptura del orden establecido en el lenguaje se verá más adelante cuando el “yo” del protagonista se intercale con el “él”, su doble convertido en axolotl. Según Luz Aurora Pimentel “[...] toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante: una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético.”<sup>80</sup>

Siguiendo con el aspecto verbal del texto, las frases introductorias del relato nos muestran la clave del cuento maravilloso y el “Erase una vez...” es sustituido por el “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl.”<sup>81</sup> Este inicio nos sitúa en el tiempo de los hechos, no es el presente de nosotros, lectores, ni el del protagonista, sino su pasado, lo que él era antes de la transformación.

El personaje nos es presentado como un hombre obsesivo y prueba de ello el “yo pensaba mucho en los axolotl” muestra la recurrencia del pensamiento sobre esta criatura, extraña e inquietante. Tras la continua acción “pensar en...”,

---

<sup>80</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. 2ª ed., México, Siglo XXI, 2002, p. 138.

<sup>81</sup> Julio Cortázar. *Final del juego*. 3ª reimp., México, Alfaguara, 2002, p. 151. A partir de aquí se citará la página correspondiente entre paréntesis.

el personaje se aliena, se animaliza y termina siendo un axolotl, no físico, sino mental, un ser primitivo, arcaico, el monstruo interno que teme a su muerte.

La construcción del personaje es particular del relato fantástico ya que no tiene identidad, no tiene nombre ni hay una descripción física de él, sólo intuimos por la historia y por la narración que hace de los hechos que es un hombre de edad madura, solitario, obsesivo, pasivo, curioso; además de ser escritor como al final se revela. Estas características del personaje lo sitúan en una de las claves de lo fantástico que expone Botton Burlá: la marginalidad.

A lo largo del cuento aparecen algunos elementos que apuntan a lo fantástico en el relato. En primera instancia el *azar* aparece al principio del cuento “El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera” (p. 151) y así lo impredecible para nosotros es uno de los aspectos clave para que se dé la transgresión. Las leyes trastocadas por un “no sé qué” llevan al protagonista al conflicto existencial que sufre a través del desdoblamiento de la personalidad. Aquí aparece el segundo aspecto lúdico del cuento al recordar que el primero es el juego intertextual encontrado en el título del mismo, “Axolotl” nos recuerda la historia del dios Xólotl, quien temeroso de morir en sacrificio, decide huir para así prolongar su existencia, su capacidad de transformación le permitió salir victorioso en algunas ocasiones, sin embargo, tuvo que enfrentar su propio destino y morir. Esta asociación nos permite enriquecer la reconstrucción de la historia, ambos personajes el dios Xólotl y el protagonista de “Axolotl” intentan huir de su destino.

La clave realista que maneja el relato se da a través de la narración en primera persona de singular, la cual ayuda a la verosimilitud de los acontecimientos narrados. La descripción del referente y la mención de avenidas en París, así como la temporalidad que maneja al referirse a la primavera, nos

sitúan en un determinado momento del día donde la luz reina y es contrastada con la oscuridad del espacio cerrado del acuario donde reinará el caos.

Otro aspecto es la sorpresa que, surgida del azar, lleva al protagonista al encuentro con el monstruo acuático: “soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl” (p. 151). Así lo inesperado forma parte importante en la narración porque marca el momento sorpresivo que el personaje tiene con su doble, el ajolote.

El segundo encuentro con el monstruo acuático es, tras un minucioso examen de sus formas cuando descubre el objeto de la posesión “[...] Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos.” (pp. 152-153) de tal forma que el ojo, la mirada, el reflejo y el cristal del acuario fungen como puentes de la otredad en este cuento, ya que, por medio de estos, el personaje se reconoce en su doble primitivo y muestra la perspectiva que tiene de su entorno.

De acuerdo con Chevalier “El ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción universal.”<sup>82</sup> Si tomamos en consideración esto, vemos que el ojo del axolotl es el puente que conduce al protagonista al cambio, no físico, sino perceptivo del mundo que lo rodea y de sí mismo; de ese mundo inestable en el que vivimos. A lo largo del cuento, el personaje se enfrenta al reflejo del alma, de la conciencia, a través de los ojos del axolotl.

El primer encuentro fue cuando, sorpresivamente, dio con ellos en el acuario. La segunda vez fue cuando descubrió sus ojos de forma inesperada y

---

<sup>82</sup> Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 3ª ed., Barcelona, Herder, 1991, p. 770.

enfrentado a ellos comienza el conflicto. Describe los ojos de los axolotl como “[...] dos orificios como cabeza de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando” (p. 153).

La percepción trastocada del narrador-testigo muestra una contradicción y expone otro de los elementos del discurso fantástico, la no certeza de las cosas, los ojos de los axolotl, carentes de vida, pero mirando, crean esa incertidumbre en el personaje al no describir concretamente esa sensación, vacilar entre la vida y la muerte, entre lo conocido y lo desconocido que vive detrás de las cuencas. Dicha sensación perturbada es evidenciada cuando el personaje afirma que “[...] los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar.” (p. 154).

Mientras más se acerca a observarlos, el personaje comienza a darse cuenta de la transformación que empieza a sufrir: “Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo.” (p. 154). Aparece un nuevo elemento, el oro. De acuerdo a la simbología “el oro es el zócalo del saber, el trono de la sabiduría.”<sup>83</sup> Los axolotl lo consumían “[...] en un canibalismo de oro” (p. 155) este elemento también simboliza la iluminación y la divinidad, el oro, en este cuento refuerza el homenaje a la cultura prehispánica, como el axolotl, ya que para “[...] los aztecas el oro se asociaba a la nueva piel de la tierra [...] Es un símbolo del renuevo periódico de la naturaleza”<sup>84</sup> El resurgimiento de la naturaleza primitiva del hombre se da a través del desdoblamiento.

---

<sup>83</sup> *Íbid.* p. 785.

<sup>84</sup> *Ídem.*

La incertidumbre del protagonista provocada por los ojos del axolotl abre las puertas de lo fantástico en el relato, como apunta Botton Burlá sobre el sentimiento de lo fantástico y la inestabilidad, ya que en dicho relato no hay cabida para los sentimientos claros y definidos.

Otro aspecto importante del ojo, como puente de la otredad, es la descripción que nos da el personaje sobre una característica de los mismos “[...] Los ojos de los axolotl no tiene párpados” (p. 155), la carencia de estos en la simbología nos remite a la esencia y el conocimiento divinos y así comprobamos que el desdoblamiento del personaje en el axolotl no es físico sino a nivel psíquico donde la vida y la transformación a través de los tiempos nos recuerda el mito del dios Xólotl. Según Meyer-Minnemann “[...] El acontecimiento narrado significa una ruptura de límites ontológicos, esto es, la transgresión de la línea divisoria entre el ser hombre y el ser axolotl.”<sup>85</sup>

Finalmente, el último encuentro provoca el reconocimiento y la aceptación del desdoblamiento por parte del narrador: “[...] mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila [...] Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio” (p. 156).

El hombre terminó poseído. El doble, su otro yo, el instintivo, sale a flote y se enfrenta al entorno. Y así el axolotl viene a ser la representación de la parte instintiva del hombre ya que según Chevalier:

Los animales, que tan a menudo intervienen en los sueños y las artes, forman identificaciones parciales al hombre; aspectos, imágenes de su naturaleza compleja; espejos de sus pulsiones profundas, de sus instintos domesticados o salvajes. Cada uno de ellos corresponde a una parte de nosotros mismos, integrada o por integrar en la unidad armonizada de la persona.”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Klaus Meyer-Minnemann. *Op. cit.* p. 225.

<sup>86</sup> Jean Chevalier. *Op. cit.* p. 104.

El hombre de “Axolotl” enfrentado a sus circunstancias experimenta la muerte interior. Es el reflejo del sentimiento de lo fantástico, no pertenecer claramente a algo y al convertirse en ajolote se reconoce como un ser arcaico, atorado en el tiempo, solitario, horrorizado al creerse “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” (p. 156).

Respecto a los ojos del ajolote como puente de la otredad vemos la aparición de otro elemento que ayuda al desdoblamiento, las superficies transparentes que tanto fascinaban a Cortázar. En este caso, junto a los ojos, el cristal del acuario funge como objeto material que permite al personaje tener una nueva visión del mundo y que al final lo enfrentará con su doble, ese otro reconocido pero que había sido olvidado. El hombre del subsuelo, pasivo y testigo del mundo que avanza.

El espacio refuerza la construcción del personaje. Oscilando entre la luz y la oscuridad, entre el espacio abierto del *Jardin des Plantes*, de las calles, de la mañana primaveral “[...] en que París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada” (p. 151) y del sitio cerrado, húmedo y oscuro del acuario un lugar “mezquino y angosto [...] piso de piedra y musgo del acuario” (p. 152) refleja la situación del personaje, quien oscila entre el mundo externo, cotidiano, confiable y el mundo interno, olvidado, desconcertante, asfixiante de su propio yo.

El juego mental del personaje respecto a su percepción de las cosas es una característica del cuento neofantástico, la sorpresa de la transformación es apoyada por las acciones del personaje, mismas que reflejan la inestabilidad de los acontecimientos. Así los verbos: pensé, imaginé, sentí y pareció son los elementos lingüísticos conjuntados en las siguientes frases que anuncian la

aparición de lo fantástico nuevo: “[...] Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente.” (p. 153), “[...] Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo.” (p. 154), “[...] de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad.” (p. 155) y “[...] yo sentía como un dolor sordo” (p. 155).

Con estas locuciones vemos que el estado psíquico del personaje oscilaba en las aguas de la incertidumbre, acompañado siempre de la oscuridad como símbolo del caos y de la inestabilidad presentada durante el desdoblamiento que sufría. Vemos que dicha transformación se da durante la vigilia, a través de la mirada, la posesión se da después de un estado obsesivo del personaje hacia el axolotl.

La otredad en este cuento refleja el sentimiento del hombre posmoderno, atorado en un mundo inestable, diversificado con falsas imágenes de la realidad. El hombre del subsuelo que viaja a su origen para reconocer su esencia, donde el yo interno se une al yo externo para así poder enfrentarse al mundo como un ser completo.

El personaje es obsesivo, sus emociones varían hasta la aceptación de la alienación. La inestabilidad presentada en el personaje primero se posa en una falsa tranquilidad al inicio del relato cuando el narrador habla de su condición “[...] Ahora soy un axolotl” (p. 151), poco a poco se derrumba este espejismo firme para caer levemente en las manos del temor provocado por el acercamiento con los axolotl; la asfixia que siente al ver el espacio reducido y experimentar la agonía de los monstruos acuáticos lo van sumergiendo en la intolerable pasividad de los mismos. El personaje siente la angustia al verse prisionero en el cuerpo de un ser arcaico, monstruoso e inmóvil.

Los puentes que conducen al personaje hacia la otredad son el ojo y el cristal del acuario, ambas superficies reflejantes que conducen al yo externo hacia el reconocimiento del yo interno del personaje.

La experiencia límite que vive el protagonista se da cuando se ve reflejado en el cristal, la obsesión por observar las inexpresivas cuencas del ajolote lo hace enfrentarse a su propio reflejo y en sí, a su propio ser, de tal modo que el personaje muere y renace con una nueva perspectiva de su entorno.

La verdadera transformación del personaje es, entonces, a nivel psíquico; no se convierte en un ajolote, sino que a través de ellos, de la obsesión por ellos, el narrador se desdobra dejando salir a su yo instintivo que le hará tener una nueva visión de su entorno, porque en el relato neofantástico: “[...] lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento [...]”<sup>87</sup>

El desdoblamiento se da en la oscuridad, donde reina la imaginación, el inconsciente, el instinto del hombre. Es aquí donde el caos existencial perturbará la estabilidad del personaje y trastocará las leyes de la naturaleza para dar paso a lo insólito.

Finalmente vemos que el axolotl, desde la conceptualización que da el protagonista “[...] Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma” (p. 155) en realidad es el reflejo de la vida del personaje, el verdadero yo del narrador en este juego de dobles.

Ya no encontramos la voz narrativa del principio, la acción es en el presente y hay una referencia al futuro cuando el axolotl-narrador recuerda la presencia de un hombre que se obsesionaba con ellos, “[...] me consuela pensar

---

<sup>87</sup> Jaime Alazraki. *Op. cit.* p. 28.

que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.” (p. 157)

Este final noquea al lector porque el recurso utilizado por el autor nos confunde al creer que el narrador de la historia, aquel que se desdobló en hombre-axolotl fue el mismo Cortázar, además el cuento nos recuerda a la estructura circular de “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1956) Según Meyer-Minnemann “[...] el cuento, llegado a este punto, vuelve al principio para comenzar de nuevo su narración, y así, al infinito.”<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Klaus Meyer-Minnemann. *Op. cit.* p. 226.

## 4.2 La duermevela en “El río”

*No sé nada de mi misma  
ni siquiera mi nombre.*

“La desconocida del Sena”  
Jules Supervielle

Era el año 1956 y la publicación del libro de cuentos *Final del juego* del escritor argentino Julio Cortázar provocó que la sociedad francesa recordara, de alguna manera, la leyenda de una mujer que se suicidó en el río Sena a finales del siglo XIX, joven conocida como “La desconocida del Sena” y que quedaría inmortalizada en un relato de Jules Supervielle.

“El río” cuento incluido en el tercer apartado del libro mencionado, narra la historia de una pareja donde el hastío y la indiferencia se ven trastocados a causa del suicidio de la mujer. Fémina sin nombre y sin voz que, años más tarde, aparecerá bajo la figura de la Maga, quien adoptará la forma de la desconocida de “El río” y repetirá las amenazas, ahora, bajo su propia voz, hacia su interlocutor Oliveira “Vos sabés que yo a veces veo. Veo tan claro. Pensar que hace una hora se me ocurrió que lo mejor era ir a tirarme al río.”<sup>89</sup>

Este pasaje del capítulo 20 de *Rayuela* y el mismo cuento “El río” son un claro ejemplo de la enorme cuentística de Cortázar y de los distintos focos de investigación de su obra, que con este ejemplo, nos propone un estudio

---

<sup>89</sup> Julio Cortázar. *Rayuela*. 18ª ed., Madrid, Cátedra, 2005, p. 225.

intertextual como juego posmoderno, siendo el cuento y la relación de los amantes el prelude de lo que años más tarde nos mostraría a través de Oliveira y la Maga.

Como en la vida cotidiana, donde no todo es gratuito y todo tiene una relación, vemos que “El río”, desde su título, nos indica el valor simbólico del relato: la muerte como regeneración y no como fin. Si recurrimos a Chevalier vemos que “[...] el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos.”<sup>90</sup>

El cuento narra un instante dentro de la vida de una pareja madura que termina viviendo en la indiferencia, en una relación gastada y abrazada por el olvido, una situación que será trastocada por el suicidio de la mujer.

El narrador es homodiegético, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel en este cuento se puede

[...] apelar al conocimiento compartido de un interlocutor presupuesto, incluso si este no pronuncia palabra alguna [...] Aunque susceptible de ser transpuesto a un “nosotros”, el discurso en estos relatos acude a una forma poco común de narración homodiegética: la *narración en segunda persona*.<sup>91</sup>

Así, el hombre que narra se dirige todo el tiempo a su interlocutora reprochándole en ocasiones sus ridículas amenazas. De tal forma que en el relato existen dos personajes, uno en la conciencia del otro; un hombre y una mujer –sin nombres, sin identidad, que pueden ser muchos a la vez- que se desdoblarán mientras avanza la historia.

---

<sup>90</sup> Jean Chevalier. *Op. cit.* p. 886.

<sup>91</sup> Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.* p. 137.

El narrador se presenta ante nosotros como un hombre maduro, indiferente ante su pareja, pasivo, que dicho sea de paso, nos recuerda a Horacio Oliveira de *Rayuela*. La personalidad del narrador es dada por él mismo de manera inconsciente mientras se dirige a su esposa

[...] Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica; [...] Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido. (p. 22).

De la misma forma la mujer es descrita por el narrador como “[...] una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuerdo.”(p. 22).

El desdoblamiento del personaje se da durante la duermevela, que está presente en casi todo el relato bajo la percepción del hombre

[...] que me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche. (p. 21).

Por un lado, la duda del personaje ante lo que ha ocurrido es reforzada por la inestabilidad del “pero”. Oscilar entre lo que es y lo que parece ser es una de las claves del texto fantástico.

Así la duermevela suspende al personaje, lo encierra en un momento, en el instante en el que su esposa sale y se dirige al muelle “[...] con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con

tus gestos de camión ridículo” (p. 22). Este tiempo paralizado transporta al narrador a una realidad evocada por sus deseos

[...] y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, [...] para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme. (p. 22).

Realidad que es otra, la que se desdobla y los desdobla. La mujer aparece enunciada a través de movimientos que incitan al hombre a desdoblarse. Ella ha adquirido una nueva forma y él, ahora activo, se muestra interesado en ella “[...] y creo que si no estuviera tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible, y hasta la reconciliación o nuevo plazo.” (p. 23). La mujer ha renacido ante los ojos de su esposo.

La otra realidad, la de la duermevela les regresa el interés que convertido en deseo da origen a una reconciliación erótica entre los amantes, unión surgida entre los mares de la vigilia y el sueño, una nueva realidad habitada en la duermevela que según Luisa Valenzuela

Se trata de una forma de melancolía, nostalgia por aquello que se pierde y se hace necesario rescatar en los pliegues del lenguaje - es decir en la conciencia- de los sueños. En la duermevela entrevemos verdades sorprendentes.<sup>92</sup>

Vemos que el desdoblamiento de los personajes se da durante la duermevela, ese viaje en descenso a la ciudad cortazariana introduce al personaje a los abismos del deseo: “[...] eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo.” (p. 21). La mujer amenazante, la que huye de la

---

<sup>92</sup> Luisa Valenzuela, et. al. *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. México, FCE, UNAM, UG, 2002, p. 22.

indiferencia del narrador muere para renacer en la otra, la del sueño, la vampiresa que rejuvenece ante los brazos de la muerte.

Espacialmente el narrador es desdoblado, arrancado de su otro para ser enfrentado a la verdad de la vigilia. El escenario cerrado de la habitación de los amantes en la oscuridad es contrastado por el espacio abierto del muelle, del río, donde el mundo se acomoda. Los juegos de contrarios entre luz/oscuridad como en el romanticismo, metáforas que representan el orden/caos en el que vive el personaje.

De tal modo que el lugar cerrado y oscuro de la habitación es trastocado por la muerte de la mujer, cuando la noche trae sus amenazas de suicidarse y la indiferencia del hombre ante la rutina que lo mantiene muerto en vida.

[...] Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad. (p. 21).

El caos existencial del hombre surge aquí, cada noche; indiferente, escucha las amenazas de la esposa mientras la luz del amanecer los une en una nueva realidad surgida en la duermevela “[...] y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa.” (p. 23) El día ordena el mundo, los amantes antes separados se reconcilian.

Julio Cortázar juega con la inversión de los planos para mostrarnos una nueva vía por donde lo cotidiano se torna neofantástico, el muelle se convierte en el mundo cortazariano de “El río”, en el *locus amoenus* invertido donde la muerte une a los amantes.

El personaje del cuento se presenta indiferente hacia su entorno, hacia la vida misma, es el hombre del subsuelo que es obligado a enfrentarse a la realidad de un solo golpe representada en el río Sena donde el agua simboliza “[...] las energías inconscientes de las potencias informes del alma, de las motivaciones secretas y desconocidas.”<sup>93</sup> Y así el agua actúa como elemento liberador del hombre, dejando escapar su parte instintiva representada en el encuentro erótico con la mujer, el objeto neofantástico que lo desdobla al mundo invertido.

Finalmente vemos que el héroe en este viaje en descenso presenta una escalinata emocional antes de que se dé la situación límite que lo enfrentará con el desdoblamiento. Primero el narrador nos muestra su indiferencia ante las amenazas de su mujer “[...] porque hace tanto que apenas te escucho” (p. 21), pasa por la incertidumbre de comprobar que su esposa esté junto a él y que no se ha ido a tirar al Sena “[...] a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí” (p. 23), brinca al deseo por ella “[...] en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombre que se estremece y me rechaza” (p. 23), para sucumbir ante la sorpresa de su muerte “[...] en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea [...] sé que acaban de sacarte del agua, [...] y que yaces sobre las piedras del muelle, [...] desnuda boca arriba” (p. 24). Tanto el narrador como nosotros los lectores fuimos noqueados por el final del relato, cuando la realidad se abre para hacernos entender que lo otro había sido el sueño.

El desdoblamiento de los personajes en este cuento se da a través de la duermevela del personaje masculino. Tanto él como su esposa se desdoblan en

---

<sup>93</sup> Jean Chevalier. *Op. cit.* p. 60.

los otros activos, aquellos que están dispuestos a jugar. Ambos representan la vida y la muerte, lo activo y lo pasivo.

La duermevela los invita a jugar. La otredad no atemoriza a los personajes de este cuento, más bien los reencuentra en un juego erótico que los devuelve a la vida que ellos prefieren, no la impuesta por la convención, sino la que a ellos les interesa. Es en su mundo donde ellos ponen las reglas. El otro mundo, el de la duermevela es el de la vida, el de los deseos, el que se esconde tras la puerta de esa recámara.

La intertextualidad nos permite jugar como lectores al poner a prueba la experiencia literaria. En este caso el texto nos recuerda a dos personajes del propio Cortázar, Oliveira y la Maga que aparecerán años más tarde en *Rayuela*.

La referencia del cuento "La desconocida del Sena" nos recuerda a la mujer pasiva de "El río". Ella, sin nombre, es una de las tantas desconocidas del Sena que Jules Supervielle describe en su cuento.

Es importante señalar lo que Cortázar menciona sobre lo fantástico como nostalgia, porque en "El río" todo el discurso del personaje se centra en ese sentimiento de pérdida por la muerte de su esposa.

### 4.3 El sueño en “La noche boca arriba”

*¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,  
si fue mi maestro un sueño,  
y estoy temiendo, en mis ansias,  
que he de despertar y hallarme  
otra vez en mi cerrada prisión?*

Segismundo  
“La vida es sueño”

Una vez más Julio Cortázar recurre al pasado prehispánico para uno de sus cuentos, como vimos anteriormente en “Axolotl”; ahora el escritor argentino decide tratar el tema de la guerra florida en “La noche boca arriba”. Ambos cuentos se inscriben en la nebulosa de lo neofantástico al representar el mismo tema: el desdoblamiento del personaje.

En “Axolotl” el desdoblamiento del protagonista se da durante la vigilia, en “La noche boca arriba” el personaje se desdobla durante el sueño, invirtiendo por completo los planos. Lo que en un principio era lo “real”, lo cotidiano, se torna en la visión, en la ilusión y en el fallido escape de una realidad fatal.

Lo primero que trataremos es la forma narrativa del cuento, la voz que nos lleva de la mano por este pasaje aparece en tercera persona. Respecto al efecto de este narrador, Pimentel nos dice que

[...] la voz que narra se hace transparente, y en esa transparencia se genera la ilusión de ausencia –como si nadie narrara. Claro está que no es más que eso, una ilusión, pues el fenómeno de mediación no por ello desaparece; “alguien” continúa narrando y, desde el punto de vista puramente sintáctico, es esa “tercera

persona” aunada al tiempo verbal de la narración lo que constituye la huella, y por tanto la presencia del narrador.<sup>94</sup>

Existen dos historias, una dentro de la otra y al final nos damos cuenta de que la historia principal no es la del accidente, sino la onírica, la que se esconde en el abismo de la noche. El protagonista de la historia aparece al principio como un hombre que vive en un hotel y mientras conduce su motocicleta tiene un accidente y queda inconsciente por unos momentos.

Este personaje presenta una particularidad, es y no es. El narrador nos confirma esto “[...] y él -porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre- montó en la máquina saboreando el paseo” (p. 159) ¿Quién es él? Él siempre será su otro, aquel que ha estado oculto en las profundidades del inconsciente y que sin amenaza ha salido a la superficie.

Es aquí donde aparece el primer rasgo del que habla Bottón Burlá respecto al cuento fantástico, la marginalidad del personaje y la transgresión de la realidad sigue presentándose en la privacidad de un solo testigo: el héroe fantástico.

Los espacios de la narración son importantes porque marcan el juego de contrarios que caracteriza los cuentos de Cortázar. Los personajes se enfrentan a la transgresión, oscilando entre espacios abiertos y cerrados que se abren ante una nueva perspectiva de lo cotidiano. En las dos historias el personaje pasa de un lugar abierto que le permite ser libre, a un lugar cerrado que lo aprisiona y lo condena.

Por un lado, la historia del motociclista accidentado presenta la transición de los espacios, así pasa de un lugar abierto en el día y lleno de vida con los

---

<sup>94</sup> Luz Aurora Pimente. *Op. cit.* p. 142.

jardines que observa mientras recorre las calles de un gran ciudad -sin nombre, dicho sea de paso- a un lugar cerrado y frío, el hospital que lo aprisiona y provoca la angustia que desembocará en la pesadilla de ser perseguido.

Por el otro lado está la historia del moteca que pasa de un espacio abierto como es el pantano, la selva oscura, húmeda donde la muerte hace una aparición, un lugar que lo mantiene libre, a salvo, a un lugar cerrado como el templo que se abre, de nuevo en forma de escalinata donde la muerte lo espera.

Otro juego de contrarios que se presenta en la historia es a través del tiempo, la primera es narrada durante el día y los acontecimientos transcurren mientras el sol calienta la ciudad, la segunda es presentada en la noche, bajo un cielo negro y sin estrellas. De nuevo vemos el juego luz/oscuridad. La primera como metáfora de vida, de salvación, de la razón “[...] y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer.” (p. 167)

La segunda como símbolo de muerte, de angustia, de la imaginación del moteca “[...] Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores [...] Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas.” (p. 161).

La misma noche trato el caos de la guerra. “[...] La guerra florida había empezado con la luna y llevaba tres días y tres noches” (p. 164).

El desdoblamiento del personaje se da a través del sueño por medio del objeto neofantástico, un amuleto que conduce al moteca a una nueva vida, lejos de la calzada, de su propia muerte; un instrumento que al ser arrancado de su cuello lo regresa a la realidad de la que huía “[...] Con el mentón buscó torpemente el contacto con su amuleto y supo que se lo habían arrancado [...]

Cómo impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida.” (p. 166-167).

Dicho desdoblamiento causado por el amuleto surge en la angustia y el miedo del moteca al ser perseguido, miedo que es transmitido a su doble, el motociclista “[...] Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo” (p. 162). Su intento por salvarse de lo que le esperaba lo conduce a la situación límite que vive el hombre existencial justo antes de enfrentarse a su muerte como lo vemos casi al final del cuento. “[...] Boca arriba, [...] cuando en vez del techo nacieran las estrellas y se alzara frente a él la escalinata incendiada de gritos y danzas, sería el fin.” (p. 167).

El texto narra el accidente de un hombre, el cual queda tendido boca arriba, recordándonos a Gregorio Samsa de *La metamorfosis* de Kafka, quien convertido en un insecto queda indefenso ante la incómoda posición boca arriba como si su cuerpo estuviese listo para la muerte.

Tras el accidente que sufre, el motociclista queda inconsciente por unos minutos cruzando la penumbra entre la vigilia y el sueño “Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velada en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector.” (p. 164).

De esta forma vemos que el personaje viaja hacia lo más profundo de la ciudad cortazariana, el sueño “[...] Ahora volvía a ganarle el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo.” (p. 165).

A lo largo del cuento hay siete saltos narrativos que nos muestran las dos historias, la del motociclista (el presente) y la del moteca (el pasado); otro aspecto importante en el cuento es la aparición de otro personaje que se desdobra: el verdugo personificado en el médico de la era moderna durante el sueño y en el

sacerdote de la época prehispánica. La manifestación de este nuevo ser representa el paso a la vida física por un lado y espiritual por el otro.

Durante el lapso en el que el motociclista no recuerda después del accidente hay un hueco como menciona el narrador y la sensación trastocada del tiempo.

[...] Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. (p. 165).

El agua aparece como elemento liberador del personaje. Primero cuando el motociclista se accidenta menciona que “[...] alguien con guardapelo dándole de beber un trago que lo alivió en la penumbra de una pequeña farmacia de barrio” (p. 160). Estando ya en el hospital, el motociclista vuelve a ingerir agua como elemento estabilizador “[...] Tome agua y va a ver que duerme bien” (p. 164).

Cuando el moteca intenta desesperadamente regresar al sueño, el agua parece ser su salvación “[...] Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua.” (p. 167).

El final nos noquea ya que vemos que en realidad el sueño no era la persecución del moteca, sino el accidente de ese hombre, el doble del moteca que había viajado a través del tiempo y del espacio para poder salvarse.

[...] aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.” (p. 168).

Finalmente vemos que “La noche boca arriba” es un juego de espejos, invirtiendo los planos que nos hacen recordar a Calderón de la Barca *La vida es sueño*. El juego literario de Cortázar nos desvirtúa, “La noche boca arriba” es la metáfora de la visión invertida del mundo contemporáneo, de la mezcla de lo arcaico y lo moderno representados en la vida del personaje ciudadano y del moteca a punto de ser sacrificado. El ejercicio literario del espejo que para reflejar la realidad tiene que invertir las cosas.

## Conclusiones

Con la finalidad de analizar tres cuentos de Julio Cortázar nos vimos en la necesidad de recurrir a las teorías de la posmodernidad, como punto de partida para situarnos en el contexto socio-cultural que se estaba gestando en la producción cuentística del autor. Descubrimos que el debate sobre la posmodernidad sigue vigente y seguramente habrá muchas más visiones acerca del mismo.

Es importante señalar que nuestra investigación es el reflejo de las inquietudes sobre el tema de lo fantástico, de alguna manera intentamos dar una visión panorámica sobre la obra estudiada de Cortázar.

Respecto a la literatura fantástica contemporánea observamos que el estudio de Jaime Alazraki sobre lo neofantástico postula las mismas inquietudes de la posmodernidad respecto a la conceptualización de la realidad. También vimos que lo neofantástico depende de su contexto, Alazraki asegura que el género nace por los efectos de las guerras del siglo XX, así como de las técnicas narrativas del surrealismo y sobre las ideas existencialistas. De tal suerte que podemos ver lo neofantástico como un conjunto heterogéneo nacido en la posmodernidad.

El planteamiento de tres preguntas al inicio de la investigación nos llevó por este camino pantanoso y peligroso. Atrevernos a manejar el desdoblamiento del

personaje como juego neofantástico de la posmodernidad es una empresa muy arriesgada.

En primera instancia vemos que en la posmodernidad se enaltece el aspecto lúdico de la cultura, es decir, el proceso de creación, de recepción y de análisis de la obra literaria se presenta como un divertimento donde los participantes tienen que aceptar las reglas del mismo.

He aquí la importancia del lector como receptor de la obra, en él radica el juego intertextual del que habla Lauro Zavala. Las redes que entretejen los relatos nos permitieron ampliar el sentido de las historias narradas. Recordemos lo que el autor dice respecto al cuento posmoderno:

[...] El cuento posmoderno es itinerante en varios sentidos. Su verdad narrativa es de naturaleza intertextual, lo cual quiere decir que depende de las relaciones que su lector reconoce a lo largo de su lectura. Cada interpretación particular depende de los elementos que ese lector haya leído con anterioridad (su enciclopedia) y de las asociaciones que establezca con otros contextos de interpretación (sus competencias de lectura)<sup>95</sup>

En “Axolotl” la relación que encontramos fue con el mito del dios Xólotl quien temía a la muerte y constantemente se transformaba para huir de ella. En “El río” el texto aludido fue “La desconocida del Sena” y según nuestra visión, los personajes de “El río” pueden ser un antecedente de la relación entre la Maga y Oliveira. En “La noche boca arriba” la alusión a las guerras floridas y el sacrificio humano vuelve a remontarnos al pasado prehispánico y de alguna manera al propio mito del dios Xólotl, porque el moteca también huye de la muerte, de su destino.

---

<sup>95</sup> Lauro Zavala. *Op.cit.* pp. 13-14.

Otro aspecto posmoderno y que tiene que ver directamente con lo neofantástico es la fragmentación del Yo. En los tres cuentos analizados los personajes se enfrentan con esa noción de finitud que nos remite a los existencialistas. En “Axolotl” el personaje se desdobra para reconocerse en un ajolote, ser primitivo, arcaico que lo remite al origen, a la esencia de su ser, como lo apuntó Meyer-Minnemann, la transgresión se da a nivel ontológico.

En “El río” el desdoblamiento del personaje se da a través de la esposa. Y en dos ocasiones, la primera es cuando el hombre se desdobra en un ser activo, renacido, y la segunda se da respecto al espacio de la historia recordándonos la recurrencia del tratamiento del tiempo y del espacio en la literatura posmoderna.

En “La noche boca arriba” el desdoblamiento del personaje invierte los mundos del sueño y la vigilia. Aquí el doble aparece como el salvador del personaje en peligro. Sin embargo, el final de la historia nos presenta el intento fallido de salvación del protagonista del cuento.

La pérdida general del sentido se refleja en la etopeya del héroe cortazariano en los tres cuentos. En “Axolotl” el personaje se torna arcaico, como el hombre del subsuelo, pasivo. En “El río” el protagonista se muestra indiferente antes su entorno, hacia su esposa. Y en “La noche boca arriba” vemos la naturaleza del ser humano en su máxima expresión como un ser finito que se enfrenta a su condición como lo expusieron los existencialistas.

El tema del doble manejado desde una perspectiva posmoderna lo vemos reflejado en el tratamiento neofantástico. En estos cuentos el *doppelgänger* aparece como indicador de la naturaleza humana, complementaria, con la finalidad de alcanzar el reconocimiento de esa identidad perdida.

La marginalidad de los personajes es importante porque el hecho fantástico no puede darse en la multitud. El hombre es el objeto fantástico. La transgresión se da en él. Y la fusión del tiempo y el espacio no es más que ese juego de perspectiva que trastoca la falsa estabilidad del personaje.

Ahora bien en los cuentos aparecen objetos que funcionan como puentes que conducen al personaje a la otredad. En "Axolotl", el ojo del animal es la vía por donde se da el desdoblamiento, a través de él el personaje se reconoce así mismo. En "El río" la mujer funciona como puente para la transgresión ya que es ella la que conduce al narrador a varios desdoblamientos. En "La noche boca arriba" el objeto neofantástico es el amuleto que pertenece al moteca, y sirve como puente entre dos mundos el de la vigilia y el sueño. Recordemos que el amuleto es "el corazón" del moteca, de tal suerte que representa el deseo más profundo del personaje: vivir.

No olvidemos el juego con el lenguaje a través de la voz narrativa y las interlocuciones en los cuentos que ayudan al relato neofantástico para la aparición de la incertidumbre. Verbos que denotan inestabilidad en los personajes y una trastocada perspectiva sobre los acontecimientos narrados nos remiten a esas metáforas de las que habla Alazraki como códigos instalados por el autor para alterar la realidad a través de nuevos órdenes. Así mismo los tres relatos presentan un rasgo distintivo: la circularidad.

La obra de Cortázar ha sido analizada por infinidad de estudiantes, escritores, académicos, etc. Un mismo tema puede ser abordado desde distintas perspectivas y así seguir llenando el árbol del Cronopio con las investigaciones de sus más fieles y juguetones admiradores.

¡Buenas salenas Cronopios, cronopios!

## Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos. (Estudios y Ensayos, 324).
- ARRIARÁN, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México, UNAM, 1997.
- BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994. (Alfar Universidad, 80).
- BERMEJO, Diego. *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona, Anthropos, 2005.
- BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México, UNAM, 1983.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 3ª ed., Barcelona, Herder, 1991.
- CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*. 3ª reimp., México, Alfaguara, 2002.
- \_\_\_\_\_ "Del cuento breve y sus alrededores" *Último round*, 6ª ed., México, Siglo XXI, 1980.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
- FOSTER, Hal (comp.) *La posmodernidad*. Tr. Jordi Fibla, Barcelona, Kairos, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Tr. L. Rosenthal. México, Letracierta, 1978.
- GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México, Hermes, 1978.

- HARSS, Luis. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica" en *Los nuestros*, 8ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tr. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2000.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Tr. José Luis Pardo Tario, Barcelona, Paidós, 1991.
- LYOTARD, Jean-Francois. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Tr. Mariano Antolín Rato, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1989.
- LYOTARD, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Tr. Enrique Lynch, 3ª ed., Barcelona, Gedisa, 1994.
- LÓPEZ Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *El ABC de la investigación literaria: de la monografía a la tesis de grado*. México, Esfinge, 2008.
- MEYER-Minnemann, Klaus. "Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar" en *Nueva revista de filología hispánica*. México, El Colegio de México, 2010. (Núm. 1, Tomo LVIII).
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998.
- PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985.
- ROAS, David (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001.
- ROUBICZEK, Paul. *El existencialismo*. Tr. J.M. García de la Mora. Barcelona, Labor, (s.a.).
- SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*. Tr. Juan José Utrilla, México, FCE, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tr. Silvia Delpy, 2ª ed., México, Coyoacán, 1995.

VALENZUELA, Luisa (*et.al.*) *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. México, FCE, UNAM-UG, 2002.

VALLE Manríquez, María del. “Los juegos del lenguaje: *Rayuela*, discurso posmoderno” en *Actas de las Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar 2, 3 y 4 de Noviembre*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1994.

VARGAS Llosa, Mario. “La trompeta de Deyá” en Julio Cortázar. *Cuentos completos 1*, 2ª ed., Buenos Aires, Punto de lectura, 2007.

VELASCO, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. México, Tierra Adentro, 2007.

YURKIEVICH, Saúl. . “El juego de Cortázar” en “El Ángel” (supl.) *Reforma*, núm, 510, domingo 8 de febrero del 204, México.

ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAEM, 1998.