



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA PRESENCIA DEL MITO: CALAS EN LA
CUENTÍSTICA DE JULIO CORTÁZAR**

TESIS

**QUE PARA OPTAR EL GRADO EN
DOCTORA EN LETRAS**

PRESENTA

DIANA RAMÍREZ PEDRAZA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. DAVID GARCÍA PÉREZ

**(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
UNAM)**

MÉXICO, D.F., OCTUBRE 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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO UNO. LA REELABORACIÓN DEL MITO EN LA LITERATURA DE CORTÁZAR	13
1.1. MITO: FUNCIÓN, CONTENIDOS AFINES Y SU TRÁNSITO HACIA LA LITERATURA	13
1.2. LA REELABORACIÓN DE TEMAS MÍTICOS EN LA OBRA DE CORTÁZAR	29
1.3. LA CONFIGURACIÓN DEL MUNDO CORTAZARIANO A PARTIR DE SUS RELATOS: LO FANTÁSTICO Y OTRAS CONSIDERACIONES	39
1.4. TEMAS, MITEMAS Y SÍMBOLOS EN LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR	60
1.4. 1. EL VIAJE	64
1.4.2. EL JUEGO	71
1.4.3. LA METAMORFOSIS	75
1.4.4. EL DOBLE	78
1.4.5. LA FIGURA O EL DESTINO	86
1.5. EL MITO BAJO LA ÓPTICA CORTAZARIANA	94
CAPÍTULO DOS: LA PRESENCIA DEL MITO EN LOS RELATOS DE CORTÁZAR	102
2.1. LA PASIÓN Y LOS SÍMBOLOS DE LO NOCTURNO EN “EL RÍO”	104
2.2. EL FUEGO: UNA ALEGORÍA DE LA PASIÓN	128
2.2.1. ROMA	131
2.2.2. PARÍS	135
2.2.3. LA PASIÓN Y OTROS MITEMAS RELACIONADOS	140
2.3. LA REELABORACIÓN DEL ETERNO RETORNO EN “UNA FLOR AMARILLA”	149
2.4. LA PASIÓN Y EL MONSTRUO: LA REELABORACIÓN DE LOS MITEMAS DEL MINOTAURO Y EL LABERINTO EN “CUELLO DE GATITO NEGRO”	170
2.5. “SATARSA”: EL HOMBRE ATADO EN EL LABERINTO DEL LENGUAJE	189
CONCLUSIONES	207
REFERENCIAS	214

INTRODUCCIÓN

La obra de Julio Cortázar ha sido estudiada desde diferentes líneas de investigación ofreciendo diversas lecturas para abordar la poética de este escritor. En este trabajo se pretende brindar una propuesta del mito y su tránsito a la literatura. La línea de investigación a emplear formula un análisis basado en la mitocrítica, el símbolo y el papel de la imaginación, generadora de productos cuya universalidad y validez tienen como centro a la existencia, siendo esta uno de los grandes intereses de Cortázar, en su creación literaria y en su papel de crítico de la literatura.

Mi proposición es un método de análisis que identifica los componentes del mito, el símbolo y el mitema, como materia primordial de los cuentos de Cortázar, pues mediante la resignificación de éstos el mito cambia de función, de tal forma que adquiere nuevos valores, interpretaciones y lecturas.

Es importante destacar que la ampliación de un campo de estudios en la crítica literaria en muchos casos fomenta el interés por ubicar constantes que denoten significados sobre la obra de un autor como Cortázar, cuyos textos se distinguen por una ambigüedad renovada a cada lectura y deja en el lector una persistente necesidad de comprensión más allá del impacto inmediato de la lectura en sí misma.

La presentación de la teoría del mito es necesaria por tratarse de un elemento que ha evolucionado; así en este trabajo de investigación se recupera dicha teoría a través de la

reelaboración de la construcción mitológica y su incidencia en el plano literario. El seguimiento teórico-conceptual aborda el mito y su tránsito a la literatura y desde esta perspectiva, analiza cómo en ella Cortázar cambia de función ciertos componentes del mito para concretar un mito literario.

La importancia de este concepto en la obra de Cortázar impacta desde el inicio de su carrera: ya en *Los Reyes* (1949) el autor destacaba la presencia y la necesidad de reelaborar una situación mítica. La vigencia y la continuidad del mito en la propuesta de Cortázar requerían una nueva significación, una nueva lectura y, también, nuevas exigencias para los lectores. El escritor replanteaba y actualizaba las inquietudes del pasado, al mismo tiempo que creaba una obra inédita generada a partir de temas mitológicos. Dichos mitemas estarán presentes en toda su obra, desde títulos evocativos en cuentos como “Circe” (1951) o “Las ménades” (1956), hasta la obsesión por un tiempo fuera del tiempo, manifiesta de forma profunda en “El perseguidor” (1959).

Si bien en los cuentos se plantean y se recrean situaciones cuyo origen está presente en mitemas, con *Rayuela* (1963) el autor creaba un mito literario, pues la novela expone la construcción de un nuevo esquema de personaje central, cuya búsqueda y parámetros recuerdan el descenso de los héroes míticos, pero con la vigencia y las inquietudes del hombre actual, así como la carga de un contexto histórico-social propio de los años en que fue escrita, además de ser la obra que le permitió exponer su teoría de la novela.

En esta dinámica de creación literaria, justificada ya por el autor, su teoría de los mundos alternos se configura en los planos de realidad de sus textos y en los planos de la literatura que le

importa revolucionar, de tal forma que es posible observar al mito tanto en un plano humano como en uno literario.

Cortázar plantea la propuesta de un nuevo humanismo, da seguimiento a las situaciones existenciales desde el mito y llega a la literatura plasmando en el arte un esbozo de *hombre nuevo*, una invitación humanística cuyo enfoque persigue la transformación de las estructuras primordiales de la civilización pues, si bien los orígenes son incuestionables, no son la única vía para la construcción de la existencia.

Los elementos de los que se vale Cortázar para estructurar su literatura no son nuevos ni únicos: son recursos dotados de una intención que los hace cambiar de función, pero que desde el nacimiento del mito como discurso dotado de sentido acompañan a la literatura. Así como para el hombre de la antigüedad o para el hombre religioso es un acto natural la coexistencia con fuerzas fuera de su comprensión, en el universo de Cortázar la transgresión de una rutina, de un acto o de una situación que trastoca la realidad del lector son naturales o cotidianas dentro de ese mundo; sin embargo, para el orbe común y corriente del receptor se produce una sensación fantástica, efecto que en adelante será llamado *mito en lo cotidiano*, pues no se trata sólo de la violación de las leyes del lector, sino de proponer un mundo donde los sucesos que trastocan la realidad circundante son la propuesta de esa realidad *otra* construida en un mundo que no parece ni concreto ni real. La realidad deformada en el universo de Cortázar resulta cotidiana a sus personajes, lo que cuestiona una realidad histórico-social cuya deformidad resulta imperceptible para el hombre contemporáneo porque no hay espejo para observarla pues, a la manera de los personajes, éste ocupa en ella un sitio sencillamente porque es la única existente.

En este sentido Graciela De Sola analiza los personajes de Cortázar, semejantes al hombre contemporáneo, quienes son “el no-héroe, el hombre común despertando y mirando su propia existencia, y sintiendo nacer en él la dimensión que lo distiende hacia el ser total, esa dimensión que lo hace para siempre un perseguidor” (1967, p. 59). En el mundo de Cortázar perseguir es el afán de conocer el propósito de la existencia. En la antigüedad, una comunidad cultural hallaba sentido en un discurso mítico compartido, el cual les explicaba el universo, los ciclos y el propósito de la vida. El hombre contemporáneo ya no es el héroe protagonista o civilizador, es un ser desprovisto de cualidades cuya existencia parece fantasmal o fantástica en un mundo cada vez más lejano.

La articulación entre temas míticos entrettejidos en los juegos de Cortázar permiten observar que no se trata de una propuesta exclusivamente estética: “no es el despliegue de un mero goce, de un ejercicio gratuito, sino un juego significativo, capaz de destruir las apariencias y revelar la escondida estructura de lo real. Cortázar opera decididamente una desrealización encaminada a una captación profunda de lo real” (De Sola, 1967, p. 62). En esa realidad que, como se desarrollará en este trabajo, se hilvana la propuesta de un discurso humanístico dirigido al lector, éste habrá de observar a la literatura como puente y con ello, se dejará envolver por ese universo, para comprenderlo y darle un significado.

La propuesta de Cortázar, hasta este punto, se enfoca hacia la creación de un nuevo orden humano, una utopía creada a partir de la palabra y sus formas: “esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para

producir alguna forma de escándalo y sorpresa” (Cortázar 1/, 1994, p. 66). En este sentido, es importante destacar que Cortázar, en su literatura, elabora una crítica al lenguaje convencional.¹

La existencia es el único recorrido seguro del ser humano. ¿Cómo estructurarla, cómo llegar a ahondar en ella? El mito, desde la antigüedad, responde a esta cuestión, pero el hombre moderno, a pesar de los paradigmas con los que rige su historia y su cultura, descarta al mito por considerarlo una invención y suprime sus significados profundos, dejando de lado su importancia como discurso articulador de la esencia del ser humano.

En el marco de la propuesta cortazariana, para formar y estructurar una realidad a partir de lo mítico, aunada a la inquietud por la identidad y por la construcción del ser, resulta pertinente establecer nexos entre la teoría del mito y la literatura de Cortázar. El teórico que más desarrolla esta visión es Gilbert Durand. Su enfoque del análisis del mito pretende reiterar la vigencia de éste tanto en la poesía como en la literatura en general, mediante su tránsito hacia ellas a través de símbolos y mitemas. Este estudioso francés plantea una *arquetipología* en relación con el tiempo, la evolución y la imaginación; dicha arquetipología resulta generadora de imágenes que permiten la organización de los símbolos. Para sustentar su investigación, él expone una estructura binaria que contiene los símbolos con los que el hombre afronta la existencia de la temporalidad, basada en dos regímenes, el diurno y el nocturno.²

¹ En varios escritores latinoamericanos, durante los años sesenta sucede un fenómeno que crea y ahonda en las raíces de la identidad cultural individual y colectiva del ser humano, pues en su literatura surgen propuestas afanadas en buscar, en remover los preceptos que han estado presentes en el hombre desde sus orígenes. Este fenómeno, en el mundo editorial es el llamado “boom latinoamericano”. Cortázar es uno de los autores ubicado en este contexto, tanto por la publicación de *Rayuela* (1963), como por las inquietudes desarrolladas dentro del sistema poético del autor y, por supuesto, por el planteamiento humanístico de su obra literaria que ha de culminar con su discurso como activista político. Es importante relacionar estas constantes propias de una época, por el impacto y la vinculación de los elementos histórico- contextuales, profundamente ligados a la invitación humanística de Cortázar.

² En este apartado presento de manera resumida el contenido de *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2004), texto que es una referencia básica del presente trabajo, el cual precisamente se enfoca en un seguimiento de los símbolos para articular su presencia y sus posibles significados en la literatura.

El *Régimen Diurno* de la imagen destaca por los símbolos del ascenso, entendidos como el afán civilizatorio de cada cultura. La ascensión representa la lucha del hombre contra la temporalidad. En este apartado el teórico francés reitera la importancia de la configuración de imágenes culturales en símbolos; asevera: “La perpetuidad del símbolo confirma la perpetuidad de las cosas” (2004, p. 162), afirmación que comporta el análisis del símbolo como la semilla de la imaginación trascendente.

El *Régimen Nocturno* se caracteriza por los símbolos de la intimidad, relacionado con el carácter femenino de las imágenes y, por ende, vinculado con el ciclo, las repeticiones y asociado al mito de la siguiente manera: “El presente repite el imperfecto así como los hombres duplican a los dioses” (Durand, 2004, p. 292). Ello reitera por un lado el carácter creativo e imitativo de la humanidad y, por otro, el mundo cíclico de la temporalidad, bajo la dualidad de la feminidad, de la tierra y de la noche.

Asimismo, el eje del planteamiento de Durand es el cuerpo, y traza una organización simbólica tripartita en la cual la verticalidad, la digestión y la reproducción son los parámetros de la evolución humana. Las estructuras antropológicas del imaginario son aquellos símbolos ligados a la propia estructura corporal y espiritual de la humanidad porque, según su propuesta, en el cuerpo y en el espíritu existe un afán por romper el tiempo. El teórico francés relaciona la verticalidad con la postura erguida, con la aspiración civilizatoria, representada en la mitología por la figura del héroe. La digestión tiene una clara relación con la centralidad y la reproducción tiene, por un lado, una representación en los ciclos, en la idea de continuidad y, por otro, la idea de trascendencia. La arquetipología de Durand busca la comprensión o por lo menos la interpretación de la realidad a través de la imaginación y sus obras. Además destaca que,

mediante el cuerpo, los productos culturales alegorizan los parámetros intelectuales y espirituales del hombre como persecutores de una evolución, de un cambio.

La importancia y vigencia del análisis de Gilbert Durand con relación a la obra de Julio Cortázar radica por una parte, en el empleo de la imaginación como recurso de trascendencia y, en el afán de cambio que plantean, uno desde la teoría, otro desde la creación literaria. Durand es uno de los teóricos cuyas investigaciones pretenden observar la trascendencia de la imaginación hacia un plano narrativo. Para relacionar la obra de Cortázar con el mito y con el símbolo; cabe subrayar la necesidad de otorgar sentido a la existencia humana. Asimismo, el mito da cuenta de aspectos culturales inherentes al hombre (tales son la historia y el afán de desarrollo o crecimiento civilizatorio).

El carácter mitológico de los relatos de Julio Cortázar ha sido notado por distintos críticos.³ La función simbólica acompaña al texto literario y, si se toma en cuenta que la imagen simbólica posee un contenido que la trasciende, la obra literaria se ve potencialmente enriquecida y cargada de significados. También resulta atractiva la idea de que, siendo el símbolo una imagen cuyo núcleo posee un carácter inconsciente, el texto literario se vería sugestivamente tentado a llevar esa serie de imágenes al inconsciente de los lectores, a través de lo que Jung denomina el inconsciente colectivo. Si sucede que el hombre vive bajo parámetros de repetición de manera inconsciente, sería factible el cumplimiento de aquello que Durand postula: “El mito es una repetición rítmica, con leves variantes, de una creación [...] el papel del mito parece ser

³ Entre estos trabajos destacan *Oniromancia: Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar* (2002), de Andrea Imrei; Lida Aronne-Amestoy: *América en la encrucijada de mito y razón* (1976); Saúl Sosnowski: *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica* (1973); Néstor García Canclini: *Cortázar. Una antropología poética* (1968); Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (1968); Ana María Barrenechea: “La estructura de Rayuela” (1968); Rosa Serrat Salvat: *La representabilidad espacial en la obra de Julio Cortázar* (1995); Lauri Hutt Kahn: *Vislumbrar la otredad (Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar)* (1996); Zheylya Henriksen: *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar* (1992); Alicia H. Puleo: *¿Cómo leer a Julio Cortázar?* (1990).

repetir” (2004, pp. 369-370); la repetición de escenas, decorados, ambientes y tiempos también serán parte del trabajo del símbolo ya que “la perpetuidad del símbolo confirma la perpetuidad de las cosas” (Durand, 2004, p. 162).

Sobre este proceso de ciclos sucedidos a lo largo de la civilización, se confirma la necesidad de contar historias para conjurar la realidad, mas ¿qué es lo que se desea repetir?, ¿acaso el ser humano sólo está destinado a ser el espejo de su pasado? Cortázar, como se ha observado hasta el momento, parece responder que no. Durand, quien plantea a la imaginación como generadora de nuevas realidades, propone: “El imaginario no sólo se manifestó como una actividad que transforma el mundo, como una imaginación creadora, sino, sobre todo, como una transformación del mundo [...] como mandato del ser a las órdenes de lo mejor. Tal es el destino que nos reveló la función fantástica” (2004, p. 436). La función fantástica de la cual habla Durand es el poder creador para incorporar una serie de elementos míticos y, otorgarles una nueva carga significativa mediante la adaptación y comprensión de una realidad determinada que no se limita a un contexto o situación histórica, sino que busca adentrarse en un orden existencial y además, quiere responder a cuestiones inherentes al sentido de ser del hombre en el universo.

Los recursos para revelar y entender este proceso son las imágenes, símbolos, sobre la humanidad, que es necesario mostrar para que, en su conjunto, la obra literaria adquiera la fuerza de la imagen, la significación trascendental del símbolo y, al igual que el mito, sea una explicación tentativa sobre la naturaleza del hombre. En esta función fantástica reside:

ese “suplemento de alma” que la angustia contemporánea busca anárquicamente sobre las ruinas de los determinismos, porque es la función fantástica la que añade a la objetividad muerta el interés asimilador de la utilidad, la que añade a la utilidad la satisfacción de lo agradable, la que añade a lo agradable el lujo de la emoción estética, la que, por último,

en una asimilación suprema, tras haber semánticamente negado el destino negativo, instala el pensamiento en el eufemismo total de la serenidad y de la rebelión filosófica o religiosa (Durand, 2004, p. 437).

De este modo, la relación de la “función fantástica” radica en promover como objetivo el compromiso del hombre como creador, para buscar la ruptura del tiempo. La propia literatura, en este sentido, emprende una mitología. Porque el trabajo de la literatura no radica sólo en la explicación ni en la justificación de lo inmediato; la literatura busca la trascendencia, la cohesión de un instante mediante el lazo conductor de la palabra, que permita la comunicación y comprensión de una esencia, porque “la memoria –como la imagen– es esa magia supletoria por la cual un fragmento existencial puede resumir y simbolizar la totalidad del tiempo recobrado” (Durand, 2004, p. 410). Y asimismo, cabe señalar que, en el trabajo de la narración, de la ficción como uno de los modos donde puede filtrarse la memoria, permite una nueva creación: “La memoria, al permitir que se vuelva sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo” (Durand, 2004, p. 409). En relación con el tiempo, inevitablemente entra la presencia de lo histórico.

Así, la creación literaria propone su papel no sólo a modo de vehículo lingüístico heredero de la tradición del mito, sino que en ella existe otro trabajo además de la repetición. Ese afán de trascendencia, de comprensión y aprehensión de la realidad en la literatura se muestran, como en la lectura, en un proceso silencioso e interiorizado, gradual y pausado. No se trata de un entendimiento inmediato o pragmático, sino de una búsqueda que conlleva al deseo de desentrañar la significación de esas palabras móviles en imágenes reveladas a fin de que resulten parte de un todo, de un nuevo universo que, al mismo tiempo que tiene parámetros en común con la realidad circundante, es una realidad ajena, *otra*.

En la literatura se rompe la linealidad de la existencia, pues el hombre creador de historias y su discurso narrado se oponen al tiempo, salen de él y lo ubican en un plano atemporal perpetuado en la vigencia de su obra. “La vocación del espíritu es insubordinación a la existencia y a la muerte, y la función fantástica se manifiesta como el patrón de esa rebelión” (Durand, 2004, p. 410). El escritor se rebela ante la muerte, ante el olvido y con sus palabras destaca la importancia no sólo de su existencia, sino de la naturaleza del hombre que ha vislumbrado y que busca compartir con su obra.

Sin embargo existe una latente búsqueda de cambios, de que el hombre evolucione, no sólo las épocas. En la obra literaria se hace notar esta búsqueda, en ésta se gesta la simiente del cambio, de una evolución mediante la palabra. Porque si ella es el medio para moldear, explicar y adaptar al hombre a una realidad, también lo es para indagar en él mismo con el propósito de instaurar un cambio. ¿Nuevos mitos o sólo la manifestación de necesidades que buscan renovarse para crear un hombre nuevo, generador de otros mitos?

La respuesta a esta interrogante surge desde la obra literaria, desde páginas que no parecen estar acabadas, sino en una perpetua apertura, tan propia del estilo de Cortázar: finales abiertos o circulares, además de la sorpresa de hallarse en un juego donde las reglas no parecen ser del todo claras (como en la vida, como en los sueños). Cortázar construye relatos que se van enlazando desde ciertos parámetros comunes: los símbolos, el desdoblamiento de los personajes, de las historias y hasta de la escritura; en sus textos el juego es una manera de asumir la realidad pero, como en la infancia, las reglas del juego deben ser respetadas y seguidas al pie de la letra (en este caso, literalmente, porque en las letras el autor ha plasmado universos exigentes, visionarios, que persiguen la creación de nuevos espacios literarios).

La mitología se presenta en la literatura no sólo por los temas o la palabra, sino porque en esta última, como organización sistemática del lenguaje, existe también un afán civilizatorio: “escritura y fundación de ciudades están asociadas. En el origen, no hay ruptura: el alfabeto es una piedra de un edificio armonioso que enlaza a los hombres y los dioses” (Monneyron, 2004, p.12). Acorde con los cambios históricos de la palabra, la organización discursiva y su referencia al mito como recurso van evolucionando, como se presenta a continuación.

CAPÍTULO UNO. LA REELABORACIÓN DEL MITO EN LA LITERATURA DE CORTÁZAR

1.1. MITO: FUNCIÓN, CONTENIDOS AFINES Y SU TRÁNSITO HACIA LA LITERATURA

El sello del genio está precisamente en dar universalidad a lo particular, en convertir una circunstancia en un arquetipo.

Julio Cortázar, en carta a Luis Gagliardi.

La propuesta de este primer apartado se basa en la concepción del mito, concepto plurisemántico y, en ciertos casos, ambiguo. Por ello es preciso determinar su naturaleza, sus características y sus alcances.

Los mitos son relatos que surgen a la par de cada cultura, indican el principio y la secuencia de ésta, como el discurso que otorga sentido a la existencia humana. Para el seguimiento de este concepto y su tránsito hacia la literatura, el modelo metodológico que aquí se propone y desarrolla está basado en las aportaciones de Gilbert Durand, entre otros investigadores cuyas contribuciones precisan o matizan elementos necesarios para el análisis y estructura de este trabajo, principalmente en sus obras: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979) y *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1992). Durand es un estudioso fundamental para esta investigación por sus planteamientos

basados en la relación entre mito y literatura que consolidan la teoría del mito o mitocrítica. Por ello el primer acercamiento corresponde a su concepto de mito:

Entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hito del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas. El mito explicita un esquema o grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o el relato histórico y legendario (Durand, 2004, p. 65).

Este sistema está constituido por componentes cuyo propósito pretende explicar la existencia y la razón de ser del hombre en el cosmos. Asimismo, el mito construye y ofrece un mundo nuevo, relatado y significado a partir de la imaginación; es una narración compartida colectivamente, destinada a justificar el entorno, la realidad y, en general, el flujo de la vida. Es un discurso compuesto de imaginación y afán de comprensión, destinado a enseñar al hombre su lugar en el mundo y potencializarlo como hacedor del universo mediante la palabra.

Las necesidades del ser humano lo obligan a buscar afirmarse, como sostiene otro de los estudiosos del mito, Mircea Eliade, quien ha trabajado la importancia de éste a manera de sustento de sentido y potencia creadora, en el orbe de lo sagrado y en su relación con el hombre contemporáneo:⁴ “El mito es una forma de revelar la existencia del mundo para el hombre y, al mismo tiempo, es la manera de comprender la presencia de las cosas en el universo” (1999, pp. 13-16).

La organización del entorno, la justificación de la existencia de las cosas o de los ciclos de la naturaleza explican ante los ojos humanos que, en el universo, todo posee una razón de ser. El mito concede sentido y significación al hombre porque la palabra, producto humano, es el

⁴ Eliade es un teórico que se distingue por sus estudios sobre la historia de las religiones, el simbolismo y la yoga; entre sus obras más destacadas figuran su *Tratado de Historia de las Religiones* (1949) y *El mito del eterno retorno* (1972), esta última será empleada para esta tesis, ya que el eterno retorno funciona como un aspecto recurrente que patenta la estructura mítica y, además, es uno de los mitemas recurrentes en la obra de Cortázar.

modo de adquirir la realidad y de hacerse en ella; el mito es la forma en la que el hombre entra en el mundo, es el modo de articular la creación porque muestra al hombre como creador de palabras, de relatos.

El carácter del mito es una forma de adquirir la conciencia de la realidad e implica un proceso de elaboración discursiva que recurre a la imaginación, sobre la cual Durand sostiene: “La imaginación humana parece virgen de toda predeterminación categorial y, más allá de los requerimientos del carácter o el sexo, puede hablarse de una universalidad de lo imaginario” (2004, p. 391).

En este sentido, es posible agregar que el mito posee aquello que Karl Kerényi, estudioso del mito y de sus componentes, fundamentaba de la siguiente forma: “Car le mythe est fondateur de vie, le schéma éternel, la formule sacrée dans laquelle elle se coule, puisant ses traits de l’inconscient” (1958, p. 5).⁵ El carácter universal indica que el relato mítico es dinámico, en el acto de ir desplazándose de cultura en cultura y de adaptarse a una necesidad específica.

El flujo de la vida, entonces, se concibe mediante la organización de la palabra en un relato. El hombre articula la realidad a la vez que reafirma su presencia en el mundo. El proceso anterior sucede de manera inconsciente y funciona para toda una sociedad. Para Carl G. Jung,⁶ psicólogo suizo, este mundo colectivo se presenta así:

Este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal que existe en cada uno (2004, p. 10).

⁵ “Porque el mito es fundador de la vida, el esquema eterno, la fórmula sagrada en la que fluye, dibujando el rostro del inconsciente”.

⁶ La presencia de Jung en el mundo de los estudios sobre el mito marca un hito; es psicoanalista suizo y profesor, discípulo de Freud e inspiración para los estudiosos del mito. Los arquetipos, concepto crucial para sus tesis, son la base de una serie de investigaciones que posteriormente retomarían los miembros del Círculo de Eranos, convención de seguidores de las teorías junguianas, cuyos miembros originales son: K. Kerényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman.

La imaginación colectiva genera la universalidad de los temas del mito, entendida como un acuerdo tácito generado de manera inconsciente, ya que el mito configura de forma narrativa una necesidad humana junto con los contenidos del *inconsciente colectivo*, estructurado por una serie de figuras primordiales, colectivas y simbólicas que pueblan el mundo de lo mitológico, y son conocidas como *arquetipos*, término empleado por Jung, quien sostiene:

La expresión ‘arquetipo’ proviene de San Agustín. Se trata de una paráfrasis explicativa del *eidos* platónico. [...] Indica que los contenidos del inconsciente colectivo son tipos arcaicos o –mejor aún– primigenios, es decir, imágenes universales acuñadas desde hace mucho tiempo. [...] Los arquetipos encuentran expresión también en el mito y la leyenda (2004, pp. 10-11).

Los arquetipos, concebidos como figuras primigenias, inherentes al alma humana y poseedoras de un carácter simbólico, son referidos en mitos, leyendas, doctrinas y, por supuesto, pasan a la literatura. Tales representaciones involucran el simbolismo de la voluntad y de la naturaleza humana, pues cada uno de ellos implica un estrato en el que Jung veía el potencial para desarrollar y explorar la naturaleza del hombre con todos sus contenidos y características. Jung llama a esta serie de etapas *proceso de individuación*;⁷ posteriormente, Joseph Campbell, estudioso de las teorías junguianas y del mito, lo llamará el camino del héroe o *monomito*. Éste es el mito unitario protagonizado por un héroe que aún no conoce su naturaleza, “es una narración tripartita que se caracteriza por las etapas de iniciación, separación y retorno” (2001, p. 35).

El monomito, o mito unitario, recoge la experiencia de la humanidad sintetizada en un personaje ejemplar, el héroe, que persigue un sentido y logra una trascendencia a través de la

⁷ Jung plantea el proceso de individuación como “el proceso del devenir de la personalidad [...] Este proceso se manifiesta como un movimiento espontáneo hacia la totalidad, integridad y diferenciación de las potencialidades innatas del individuo, es decir, como el proceso de la constitución y particularización de la esencia individual”. El psicólogo suizo elaboró esta teoría como parte de la comprensión de la estructura del inconsciente del hombre, basándose en la serie de imágenes producidas durante el sueño, las cuales permitían un seguimiento de la transformación del individuo que las generaba (1993, pp. 14-18).

conciliación de los opuestos. En los mitos protagonizados por esta figura o arquetipo, la naturaleza humana busca un equilibrio para todos los elementos que constituyen su carácter, entendidos o clasificados generalmente en una doble estructura, mitificada y simbolizada en antagonismos, dado que el drama humano, en su repetición, oscila entre la tensión que genera vida y el punto donde ella termina. Estos polos, aparentemente antagónicos, forman una dualidad, entendida a modo de extremos cuya funcionalidad depende de la armonía con la que coexistan. Para la literatura el héroe es una figura crucial; si en el mito era un eje del relato, lo será también en el discurso literario, pero el tratamiento de esta representación va evolucionando, pues de ser un “hijo de los dioses” se convierte poco a poco en el hombre contemporáneo que habita una realidad cotidiana.

Los mitos también persiguen un afán de trascendencia, de esperanza y de construcción. Ellos abordan la existencia humana en todas sus facetas y muestran actitudes, consecuencias y potencial o voluntad para desarrollarse. Si bien el mito tiene como objetivo el desarrollo y crecimiento humanos, también observa la pulsión de muerte, destrucción o sabotaje en la naturaleza del hombre, de tal manera que Andrés Ortiz-Osés, estudioso del Círculo de Eranos, sostiene:

El relato del mito pone en correlación los elementos caóticos de nuestra experiencia primaria de la vida, posibilitando así su apalabramiento en el lenguaje lingüístico verbal de signo denominativo y diacrítico. La equivocidad de la experiencia mítica, que se expresa tanto en la religión como en el arte, logra suficientes correspondencias y correlaciones como para organizar profundas configuraciones de sentido. Estas configuraciones o cristalizaciones de sentido son los arquetipos, estructuras subjetivas o vividas que, sin embargo, obtienen una objetividad específica o de la especie humana, al sintetizar pautas fundamentales y motivos universales de apercepción y aprehensión del mundo (1994, pp. 304).

Entonces, el propósito de los arquetipos es señalar pautas universales, destinadas a ser aprendidas y comprendidas. De este modo es que opera el mito; relato fundador de creencias

religiosas ya que justifica el universo y crea figuras ideales, como los héroes, que incorporan altos valores o grandes capacidades y a quienes les atribuye un origen extraordinario, en este caso, divino.

El mundo de lo sagrado se distingue por contener relatos para expresar el conflicto de la dualidad humana, representada por seres capaces de dominar las fuerzas de la naturaleza y de erigir a la humanidad y al universo entero. La creación, justificada en el mito, explica la situación del hombre en el mundo, sus ciclos de vida y la constante renovación de ésta en el planeta, además de que le da una esperanza para su condición finita y la promesa de un relato en el cual el hombre trasciende, pese a su condición mortal. Asimismo, el mundo de lo sagrado expresa una constante batalla entre dioses, dentro de la cual todos los hombres poseen las mismas cualidades y se limitan a un papel pasivo; esta situación es ilustrada por Andrés Ortiz-Osés: “El mito relata la relación del hombre ante sus límites o destino, así pues la confrontación de la vida con la vida y, en consecuencia, con la muerte. Porque hay mito allí donde el hombre experimenta el desgarramiento y juntura de los extremos simultáneamente: dios y hombre, hombre y destino, destino y libertad” (1993, p. 299).

El papel de mito como relato sagrado explica las leyes primarias que operan en todos los seres del mundo, justifica la existencia y lo que en ella suceda. Esta esfera limita al hombre a ciertas conductas y lo adapta a participar en la sociedad que comparte un mito, construye una arquitectura basada en relatos y símbolos que significan los deseos, pulsiones de vida y muerte, así como las imágenes mediante las cuales el hombre puede tener fe y superar con ella su condición de criatura finita. A este respecto Ortiz-Osés, cuando habla de la trascendentalidad (sic) del mito y la visión que el Círculo de Eranos le concede, puntualiza: “El mito articula aquí las estructuras simbólicas del Imaginario colectivo, delineando las fundamentales

configuraciones de sentido de la realidad vivida y convivida. [...] yo mismo lo reinterpretaría como una ‘verdad de vida’, que es cabalmente la definición del sentido: una-verdad-de-vida, frente a sí misma y, por tanto, frente a la muerte” (1994, p. 299).

La estructura de verdad, para el dogma de una religión, es el poder del mito como relato incuestionable que encierra en sus contenidos las imágenes significativas para su grupo, su existencia en una historia, convertida en sagrada y asumida como verdadera, porque ella condensa sus aspiraciones, justifica su presencia en el universo y le otorga la promesa de trascender a la muerte. El mito, como relato fundador de religiones y civilizaciones, consiste en ser historia sagrada, hace que un conjunto humano supere la adversidad de la vida, de la muerte y de sus actos; esta narración formula situaciones inherentes a la existencia.

Mediante la imaginación (potencial elemento creador) el hombre comprende, justifica y se aferra a una realidad; con ella, hilvana estos productos culturales pero, al mismo tiempo, incapaz de conformarse con una sola verdad como explicación del cosmos de forma unitaria, va creando nuevos relatos según la evolución de los grupos sociales, las culturas, la historia y las épocas. La idea de un mundo regido por dioses ya no justifica a la humanidad, cuya voluntad de dominio o comprensión de su entorno le muestra que su contexto contiene novedades, y éstas obedecen a una lógica intrínseca a ellas y no a los dioses, sino al cambio de paradigma determinado por una época.

¿Por qué somos como somos y hacemos lo que hacemos? La existencia no es lineal, no se limita a una sola respuesta y, si bien los elementos narrativos o míticos enseñaban al hombre de la antigüedad que ciertos parámetros y conductas por aprender persisten, la función del mito implica desde sus inicios comprender al hombre mismo, además de justificar divinamente el acontecer, la naturaleza y la existencia. La evolución del discurso ha de conceder este

conocimiento que conjunta la imaginación y la necesidad de articular la realidad en palabras, es decir, hacer al mundo con las herramientas propias del hombre, es un proceso que el mito hereda a la literatura.

La literatura es el discurso que concibe la existencia humana como un mundo posible. Para el escritor –como intérprete de una realidad cuya conciencia ha percibido de manera sensible actos, situaciones o palabras–, el héroe del mito es el hombre de cada día, con su historia, su precario protagonismo y su necesidad de explicarse quién es él y el propósito de su ser. La búsqueda de sentido del mito, su esfuerzo por entender el universo pasa a la literatura, dejando de lado lo sagrado y mostrando que los contenidos espirituales se enfocan hacia una necesidad existencial, elaborados con parámetros y criterios estéticos.

Así como en el universo del mito una colectividad veía y entendía sus insuficiencias manifiestas, o su afán para aferrarse a cierta realidad, del mismo modo, en la literatura hay un punto primario de reconocimiento o la conciencia de que lo que se está leyendo posee una carga significativa que concierne o apela a la humanidad del lector; la necesidad de ahondar la realidad es una de las primeras pautas del tránsito del mito a la literatura. Este proceso, ya desprovisto de situaciones sacras, mantiene el mismo poder discursivo del mito, tal como Durand afirma: “en la gran obra de arte, especialmente literaria, la obra misma, su manera de decir, sus contornos, constituyen o reconstituyen el mito mismo y su poder numinoso” (1993, p. 189). Con ello destaca la importancia de la palabra, de la necesidad narrativa humana: “el mito aparece como postrer discurso, relato fundador en el que se constituye, lejos del principio del tercio excluso, la tensión antagonista fundamental para cualquier desarrollo de sentido” (1993, p. 189). De esta manera el teórico francés explica cómo el mito se erige como relato, con las diferencias notables que al mismo tiempo lo distinguen y permiten que la literatura lo retome. Durand plantea un

cuestionamiento que resulta adecuado para tender un puente entre mito y literatura: “¿La gran obra literaria no será precisamente aquella en la que nos elevamos de las imágenes obsesivas y del “mito personal” hasta aquellos mitos que obsesionan a toda una colectividad de hombres a través del tiempo de una historia cultural o en los instantes privilegiados que encuadran los grandes acontecimientos sociales?” (1993, p. 244).

Con la interrogante anterior, el teórico obliga a pensar nuevamente en la función del mito y su relación con la literatura. Propone a esta repetición de ciertos esquemas y figuras aparecidos también en un relato literario, así como las obsesiones existenciales que atañen a la conciencia colectiva humana; la diferencia radica en que la escritura es la obra artística de un solo hombre, quien busca contener en ella significaciones dirigidas a un sistema cultural, el cual conserva ciertos marcos de colectividad, pues está consignado a promover un diálogo a través de situaciones o imágenes reveladoras de la naturaleza humana.⁸

La literatura, entonces, principia una empresa de conocimiento destinada a consolidar la adaptación del relato al mundo del hombre. El discurso literario retoma la imaginación; también un parámetro de realidad o del contexto histórico-político que marcan la génesis de la obra literaria y, sobre todo, destaca la necesidad de sentido y de comprensión por el universo de lo humano, con lo que deja de lado lo numinoso o lo divino. Esto se hace evidente en el análisis del mito como antecedente literario:

Al intentar estudiar la etiología de los mitos y leyendas, lo interesante es ver cómo, partiendo de un hecho presuntamente real, la tradición va urdiendo un tramado mítico en el que lo histórico y lo fantástico se enlazan de tal modo que conforman una realidad que, situada fuera del curso de la historia, adquiere un carácter marcadamente simbólico y del que pueden hacerse numerosas lecturas [...] el mito sirve para subrayar el sesgo trágico de la condición humana (Durand, 2004, p. 117).

⁸ Esta situación es precisamente uno de los intereses fundamentales de la obra de G. Durand, como se ha comentado en la introducción de esta investigación.

Entonces, el hecho de narrar convoca la habilidad de observar, aprender, imitar e interpretar el entorno. Si en el mito la identificación de la imaginación y lo simbólico corresponden al tratamiento de la naturaleza humana, estos elementos no desaparecen en la literatura. En ella, lo colectivo sigue teniendo lugar, traspasa épocas y fronteras, los contextos históricos se vuelven parte del relato y, dentro de la literatura, el autor posee la capacidad de mirar en sí mismo una condición que atañe a sus congéneres; es decir, el hombre se convierte en el creador de una narración que ha de reflejar la naturaleza humana, construido con distintos mecanismos, estrategias, elementos, temas y recursos. Éstos, en algunos casos, son tomados del mito, tales como mitemas y símbolos.

El símbolo es uno de los constituyentes fundamentales del mito: dota de significación, continuidad y vigencia a la imagen, la cual es una conciencia espontánea, portadora de sentido. El símbolo es la configuración de la imaginación que permite aferrar la realidad del mito, concretarla, volverla tangible como poseedora de un significado compartido culturalmente. Además, equilibra el relato, consiente una armonía entre la realidad y el lenguaje, es el punto mediático entre la imaginación, la palabra y el entorno.⁹

Símbolo y lenguaje tienen una relación dentro de la cual cumplen propósitos parecidos, porque el segundo busca profundizar en la conciencia y generar un sentido y el primero es en sí

⁹ Gilbert Durand, al tratar este concepto, compila una serie de sustentos que otros teóricos han planteado para construirlo: “El símbolo es una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio (Corbin). La parte visible del símbolo, el ‘significante’, siempre estará cargada del máximo de concretez y, como dijo Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo ‘cósmico’ (extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), ‘onírico’ (se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños) y por último ‘poético’ o sea, que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto, el más concreto” (1968, pp. 15-16). De esta manera, presenta los contenidos del símbolo y permite esbozar sus funciones para el hombre, ya que lo considera inherente a la potencia creadora de la imaginación.

mismo una imagen que expresa profundidad.¹⁰ El símbolo existe para nombrar lo indecible, para contener en una imagen una serie de situaciones o tópicos significativos, cargados de un significado determinado, y cuyo sentido tiene la capacidad de incluir otros significados. Dentro de la función del símbolo en el relato, Durand ha observado lo siguiente:

Existe un mecanismo interno en el relato mítico que hace que, del mismo modo que el símbolo se expande semánticamente en sistemas, el mito se expande en simple parábola, en cuento o en fábula, y finalmente en todo relato literario... el mito se construye en la soberanía de los símbolos que organiza el relato: arquetipos o símbolos profundos, o también simples sistemas anecdóticos (2004, p. 30).

De esta forma, el teórico plantea de manera condensada el proceso de transición del mito a la literatura: si bien parece un asunto “natural”, existe todo un recorrido en el cual el papel del símbolo destaca y pertenece de manera crucial al núcleo de este tránsito, pues en el símbolo se plasman los contenidos básicos del mito: “Todo mito es un condensado de diferencias irreductibles por cualquier sistema de logos. El mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista, fundamental para cualquier discurso, es decir, para cualquier desarrollo de sentido” (Durand, 2004, p. 29).

El símbolo cumple una función poética, creadora y reveladora: abre caminos de significados ya que la riqueza de la imagen permite el flujo de sentido. A este respecto, cabe observar, para evitar ambigüedades o generalizaciones conceptuales, una aseveración que E.

¹⁰ Según J. J. Bachofen, uno de los estudiosos del símbolo dentro del Círculo de Eranos, el carácter de ambos elementos difiere de la siguiente forma: “El símbolo evoca, el lenguaje sólo explica. El símbolo se remite a todos los aspectos del espíritu humano a un tiempo, mientras que el lenguaje debe centrarse siempre en un solo pensamiento. El símbolo halla su raíz en las profundidades más secretas del alma, mientras que el lenguaje roza como un silencioso soplo de viento la superficie de la comprensión. El símbolo está orientado a lo interno, el lenguaje, a lo externo. Sólo el símbolo logra unir lo diferente, lo opuesto, en una impresión sintética. El lenguaje ensarta o meramente yuxtapone lo particular y diferente, presentando a la consciencia de un modo siempre fraccionando aquellos contenidos que, por su inefabilidad, deberían presentarse al alma en una sola intuición para ser aprendidos. Las palabras convierten lo infinito en finito, pero los símbolos transportan al espíritu más allá de las fronteras de la finitud, del devenir, hasta el reino de lo infinito, al reino del ser. Los símbolos evocan, son cifras inagotables de lo indecible” (1988, p. 41).

Neumann, otro de los miembros de Círculo de Eranos, sostiene: “ningún símbolo es ‘absoluto’, sino que él mismo sólo adquiere sentido por su inserción en un mundo simbólico mayor, cuyo orden depende de la fase de desarrollo en la que se encuentre la conciencia ante la que se presenta y con la que se está vinculado” (1994, p.57). De esta manera, se reitera el poder de significación del símbolo, pero también la importancia de estar vinculado con y dentro de un sistema narrativo, en el caso tanto del mito como de la literatura.

Asimismo, hay un proceso de adaptación del símbolo en el que se insertan productos artísticos o culturales, pero su función no cambia, de tal forma que, aunque la modalidad discursiva sea distinta, el símbolo pervive:

Todo símbolo es doble: como significante, se organiza arqueológicamente entre los determinismos y los encadenamientos causales, es “efecto”, síntoma; pero, como portador de un sentido, se orienta hacia una escatología tan inalienable como los matices que le otorga su propia encarnación en una palabra, un objeto situado en el espacio y el tiempo (Durand, 1968, p. 120).

Es pertinente recordar que el símbolo no solamente entra en procesos culturales colectivos; por su fuerza evocativa es requerido también en procesos individuales, tal como sostiene Durand: “El símbolo es mediación, ya que es equilibrio que esclarece la libido inconsciente por medio del ‘sentido’ consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta en la imagen. El símbolo es mediador y, al mismo tiempo, constitutivo de la personalidad” (1968, p. 76). En este proceso aparece la creación individual, ya que la literatura es sublimación de una serie de situaciones existenciales que sobrepasan la cultura, el contexto y la época que la han generado, sin que por ello estos elementos pierdan su importancia.

La narración mítica encuentra en el símbolo un vehículo de comunicación que, si bien se basa en el lenguaje,¹¹ tiene una significación inmediata mas no pragmática, y contiene una carga

¹¹ Como antecedente serán tomadas las características que señala E. Cassirer, uno de los filósofos enfocado al estudio del mito y su función dentro de la sociedad: “El lenguaje entraña ya en germen aquella labor intelectual que se manifiesta ulteriormente en

poética de carácter espiritual necesaria a la cultura para sustentar sus productos, apoyar la asimilación del mito y relacionar un símbolo con todo el proceso que implica la comprensión de una determinada realidad, pues “las imágenes simbólicas se equilibran entre sí con mayor o menor precisión, más o menos globalmente, según la cohesión de las sociedades y también según el grado de integración de los individuos en los grupos” (Durand, 1968, p. 117).

La obra literaria se encarga de continuar la tradición del mito al estructurar el relato con símbolos. Al igual que el mito, la literatura otorga vigencia, concede al símbolo desplegar su carácter revelador sin perder su capacidad de significar. Así como la inserción del símbolo se vuelve parte de un proceso de articulación de significados, un proceso similar ocurre con el mitema.

El mitema es uno de los componentes del mito que adquiere nuevos significados al transitar a la literatura. Es la unidad básica del mito, permite la pervivencia de sus constantes; sirve para analizar escenas invariables de la mitología, las cuales muchas veces pasan directamente a la literatura. Este concepto, retomado por Durand, proviene de Lévi-Strauss,¹² y se plantea de la siguiente forma:

En el corazón del mito, como en el de la mitocrítica, se sitúa el mitema (la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso); este “átomo” mítico tiene una naturaleza estructural [arquetípica, en el sentido junguiano, estructural para Durand] y su contenido puede ser indiferentemente un motivo, un tema, un decorado mítico, un emblema, una situación dramática. Pero en el mitema, el dinamismo verbal domina a la sustantividad (Durand, 1993, p. 344).

la formación del concepto como concepto científico, como unidad formal lógicamente determinada. Aquí se encuentra su más alta expresión consciente en el análisis y síntesis del pensamiento científico. Y junto al mundo de los signos lingüísticos y conceptuales se encuentra entonces, sin serle comparable pero encontrándose vinculado a él por razón de su origen espiritual, aquel mundo de formas creadas por el mito o por el arte. Pues también la fantasía mítica, firmemente enraizada en lo sensible, está por encima de la mera pasividad de lo sensible” (1979, p. 29).

¹² C. Lévi-Strauss, en su *Antropología estructural*, construye una analogía entre mito y lenguaje y, además, menciona: “el mito se define de forma temporal, posee una estructura permanente que refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (1973, p. 189); en esta estructura interna, existen elementos propios del mito, denominados unidades constitutivas mayores o mitemas (1973, p. 191).

El mitema, como unidad mínima de significación del mito, destaca su presencia temática en la cultura. Implica la idea de un universo identificado pieza por pieza con una serie de símbolos que han de darle un determinado cariz de acuerdo con el grupo generador de ese mito, aunque siempre exista una búsqueda de continuidad y persistencia en tal relato. “Un mitema puede manifestarse, y actuar semánticamente [...] de forma patente, por la repetición explícita de sus contenidos homólogos (situaciones, personajes, emblemas)” (Durand, 1993, p. 345). Símbolo y mitema son elementos del mito: al deslizarse a la literatura adquieren nuevos escenarios y significados y, por ende, requieren nuevas interpretaciones. Son la esencia y el tema de situaciones inherentes a la condición humana.

El hombre, como observador y productor de ciclos, adapta los temas y los significados que lo constituyen a otras formas discursivas. Así, en cada historia mítica el hombre crea un umbral y un término, porque en el mundo del mito la lógica de la realidad se impone y trastoca la narración. El principio y el fin son una condición del hombre impuesta a sus obras,¹³ que perdurará en la literatura, y heredará al relato, independientemente de la forma discursiva, la cualidad de inicio y fin como parte de comprender la existencia. Y sin embargo, la narración tiene como propósito trascender al hombre. En este afán, Durand, dentro del objeto de estudio de la mitocrítica, realiza una propuesta que permite observar el tránsito entre mito y literatura:

Se requieren motivos más poderosos que los del egoísmo para justificar una conducta, aunque fuera sólo una conducta literaria. Hay que dar al mito un poder muy superior al que reparten los caprichos del ego. Sólo la mitología, que concede el numen, la omnipotencia divina o sagrada, a los resortes míticos puede plasmar el conjunto de las motivaciones de una obra humana. El mito alcanza mucho más allá de la persona, de sus

¹³ Frye, teórico literario, al respecto sostiene: “Pero aunque en un mundo de muerte nada es más absurdo que la vida, la vida es el antiabsurdo que finalmente derrota a la muerte. Y en una vida que es puro continuo, que comienza con un nacimiento que constituye un inicio azaroso, y que termina con una muerte que es un azaroso final, nada es más absurdo que contar historias que tienen principio y fin” (1992, p. 145).

comportamientos e ideologías, la mitocrítica adopta como postulado de base una “imagen obsesiva”, un símbolo medio, para quedar integrado a una obra y además, para ser integrante, motor de integración y de organización del conjunto de la obra de un autor, debe anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico. [...] Pues la famosa “naturaleza humana”, muy lejos de fundir al *Homo sapiens* en la indeterminación de una naturaleza objetiva y amorfa, es de entrada equipamiento estructural de gestos, actitudes, de campos de imágenes que la singularizan, del mismo modo que la singularizarán las derivaciones culturales de esa naturaleza específica que es efectivamente una supercultura, lo cual hace posible la determinación de cualquier cultura (1993, p. 188).

En el mito se conjugan las concepciones, ideas y patrones de toda una colectividad, de una cultura. Y en la creación literaria existe un proceso que extrae y condensa en una obra una serie de valores, preceptos y críticas no sólo de un sistema social determinado sino que, al igual que el mito, trastoca tiempo y espacio, ubica su vigencia en la atemporalidad.

El planteamiento de Durand es la base de la mitocrítica o crítica del mito,¹⁴ cuyos postulados se enfocan al análisis de la literatura partiendo de la noción de estas “imágenes obsesivas”, las cuales son los temas o mitemas reelaborados, es decir, que dentro del sistema poético de un autor adquieren significados específicos. Para Durand, esta es la vía que transita el mito hacia la literatura; son las repeticiones, las constantes, quienes consolidan el estilo del autor, ya que él, mediante una serie de parámetros estéticos, les confiere lógica dentro de su propuesta de sistema literario.

El hombre, según lo anterior, está en una continua búsqueda de sentido para su existencia. La persecución del mito primordial, de un tiempo original, es la búsqueda de conciliación de todos los conflictos que le atañen, sublimados mediante una historia. El sueño, como mito,¹⁵

¹⁴ Sobre los objetivos de la mitocrítica, el teórico francés sostiene que: “La mitocrítica va en pos del mito primordial, todo impregnado de herencias culturales, que viene a integrar las obsesiones y el mismísimo mito personal. Y aquel fondo primordial no es otra cosa que un mito, es decir, un relato que, de modo oximorónico, reconcilia, en un tiempo original, las antítesis y las contradicciones traumatizantes o simplemente molestas en el plano existencial” (Durand, 1993, pp. 188-189).

¹⁵ El psicoanálisis parte de esta premisa; J. Campbell sostiene: “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general en la dinámica de la psique. Pero en el

complementa al sujeto en un plano individual, pero es la literatura quien lo integra y le hace formar parte de un contexto humano. La literatura recupera los sueños de la humanidad, con lo que crea un conjunto articulado que permite al hombre trastocar su condición de solitario, pues lo incorpora como parte de una estructura, sea como reflejo o como constructor de una crítica, que finalmente ha generado un producto a partir de un sistema de comunicación basado en conflictos y búsquedas emprendidas en la existencia.

La cualidad narrativa distingue a la cultura y a sus diversas manifestaciones, perfila una necesidad, una constante adaptada una y otra vez a las permutaciones y requerimientos de épocas y circunstancias. Dado que existen cambios en los paradigmas históricos, filosóficos y, por supuesto, tecnológicos, el hombre se relaciona de numerosas maneras con su realidad circundante. En diversas disciplinas se ha encontrado que el mito es el elemento que antecede y genera soporte para la literatura, como sostiene desde la hermenéutica H. G. Gadamer:

Sólo en la época moderna ha sido sustituida [la épica] por el arte de la novela, que ya no recurre al mundo primitivo mítico o a la tradición religiosa. Desde Cervantes hasta Joyce o hasta el enigmático Kafka ya no se narran las hazañas de los héroes. En vez de la canción del héroe, se canta la canción de las lamentaciones de la humanidad y la aventura de la vida; la historia de la formación del hombre y el padecimiento de la sociedad con su leyenda. Los cambios imprevisibles del acontecer y las sorpresas que brotan del corazón humano son los mundos que desde entonces dan vida a un género literario inagotable (1997, p. 107).

La novela, como heredera de la épica, mantiene la pervivencia constante de situaciones existenciales. Los cambios patentes en el salto entre la literatura y el mito van dejando un tipo de huella distinta, muestran la vigencia de las inquietudes del hombre, pero demarcan también las exigencias de un momento o paradigma y cuestionan la temporalidad de esas características.

sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares del que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad” (2001, pp. 25-26).

Ante los ojos del mundo contemporáneo quizá los avances tecnológicos del hombre y la creación de la ciencia ya no permiten la vinculación al mito de épocas primarias, sólo en las religiones se mantiene el fervor y la fe en una realidad distinta a la que muestran los hechos científicos. En este contexto, y exponiendo además la presencia de la razón, Durand sostiene que “la razón y la ciencia sólo vinculan a los hombres con las cosas, pero lo que une a los hombres entre sí es el humilde nivel de las dichas y penas cotidianas de la especie humana, es la representación efectiva por ser vivida, que constituye el reino de las imágenes” (1968, p.133).

Entonces, mediante la razón y la ciencia el hombre aparece como creador y hacedor de la realidad. Pero es la manifestación de lo cotidiano, de lo que se dice o se hace en el flujo de la vida, lo que requiere explicarse en un relato. Por ello la literatura y el mito se articulan, porque si bien el mito cuenta una serie de eventos atemporales que explican el universo, en la literatura, un arte donde la palabra sublima una serie de inquietudes existenciales, es posible observar conductas habituales que trascienden un determinado contexto. ¿Cómo narrar esa cotidianidad sin la simpleza de lo anecdótico? Una respuesta es la manera en la que Julio Cortázar aborda los hechos de cada día con un telón de fondo lúdico, y en él se perfila el rasgo de lo mitológico, como se verá en el análisis de algunos de sus cuentos.

1.2. LA REELABORACIÓN DE TEMAS MÍTICOS EN LA OBRA DE CORTÁZAR

Hasta este punto se ha expuesto un soporte teórico de la concepción del mito, sus componentes y cómo funcionan éstos en la literatura. Si bien es cierto que mito y literatura han tenido un desarrollo único con muchas bifurcaciones, también en el tránsito del mito hacia la literatura surgen elementos propios de ella que, aunque parten de un contexto mítico, en su reelaboración pretenden ser *mitos literarios*, entendidos como relatos cuyos códigos, recursos y sistemas

narrativos son propios ya de la escritura. Sus constituyentes, mitemas y símbolos transforman, a veces radicalmente, la naturaleza de los relatos del mito en sentido estricto. Este fenómeno obedece a las peculiaridades creadoras del quehacer literario, de modo que prácticamente cada escritor re-crea, desde su re-lectura, los temas y mitemas de la tradición en la que se encuentra inmerso. Y hay casos complejos como el de Julio Cortázar, con su peculiar noción de realidad/fantasma; hecho del que se ocupa esta investigación.

Cortázar, escritor argentino, nació en Bruselas en 1914 (por circunstancias inherentes al trabajo de su padre); pasó los primeros treinta y siete años de su vida en Argentina y en noviembre de 1951 emigró a París, autoexiliándose hastiado del gobierno peronista. Su incorporación al ámbito literario de su país inicia con *Presencia* (1938), un poemario publicado bajo el pseudónimo de Julio Denis, además de sus múltiples reseñas y textos diversos divulgados en distintas revistas, entre ellas, *Sur* y *Realidad*.¹⁶ Este escritor destaca desde sus inicios con el poema dramático *Los reyes* (1949), por reelaborar una serie de temas míticos, ambientados en un mundo cotidiano, dentro del cual, a partir de diversas estrategias narrativas o mediante el juego como recurso de invitación o de presentación para el tratamiento del tema, crea un efecto de “normalidad” dentro del mundo de sus relatos.

¹⁶ Jaime Alazraki, quien ha estudiado muy de cerca la obra de Cortázar, además de fungir como uno de los críticos que antologaron y editaron las reseñas y artículos aparecidos en los inicios de la carrera literaria de Cortázar, sostiene en su artículo “Cortázar en la década de los 40: 42 textos desconocidos”, en el contexto inicial, al comentar los años de lectura y aislamiento del escritor: “esas lecturas durante los años de 1937 a 1944 se irán reflejando luego en sus trabajos críticos desperdigados en revistas argentinas, sus lecturas de los años subsiguientes, el periodo en Buenos Aires entre 1946 y 1951, aparecidas en *Los anales de Buenos Aires*, *Realidad* y *Sur*. En *Realidad* aparecieron sus notas sobre *The Heart of the Matter* de Graham Greene y *Adán Buenosayres* de Marechal; en *Sur* se publicaron las reseñas sobre *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz y *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly. Pero estos pocos testimonios son apenas agujas en el pajar de sus lecturas por esos años. El grueso quedaba en sus alforjas y solamente con el tiempo, a lo largo de sus libros, se irían descubriendo sus lecturas como el suelo intelectual en el que crece la obra de todo escritor” (1980, pp. 259-260).

Este efecto, que parte de lo “normal o cotidiano” en el ambiente de los textos cortazarianos, genera un contexto donde para los personajes todo resulta incuestionable, si bien reta la lógica del lector y, sin embargo, en el universo de Cortázar a ninguno de sus habitantes le resulta fantástico; de hecho, es completamente natural, no hay razonamientos y, por ende, este efecto, de carácter estético, trastoca las leyes o reglas del universo del lector, porque le impide medir ese mundo con sus normas.

Por esta razón el tratamiento de los temas en ese cosmos es tan lógico y sostenible que involucra cuestionar las leyes u ordenaciones de la realidad circundante de quien lee, por lo cual el replanteamiento de la noción de realidad para los dos mundos implica la configuración de un proyecto que abarca el lenguaje, las historias y su contenido. En este sentido, la relación de la obra cortazariana con los planteamientos de Durand reside en el hecho de que el teórico propone a la imaginación y a sus productos como elementos trascendentales; Cortázar también revela esta inquietud en cuanto que sus textos se ocupan de cuestionar la situación del hombre como sujeto histórico, ya que el contexto ha de revelar ciertos valores y matices propios de una época:

La literatura es siempre una expresión de la realidad, por más imaginaria que sea; el solo hecho de que cada obra esté escrita en un idioma determinado la coloca de entrada y automáticamente en un contexto preciso a la vez que la separa de otras zonas culturales y tanto el tema como las ideas y los sentimientos del autor contribuyen a localizar aún más este contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante (/3, 2004, p. 305).

Con la conciencia de que la escritura revela y reconfigura la realidad que la genera,¹⁷ el universo narrativo de Julio Cortázar articula propósitos estéticos y humanísticos, pues él asume que el lenguaje, así como hace a la literatura, también hace al hombre, lo cual establece un vínculo

¹⁷ Octavio Paz, al hablar del lenguaje, propone una consideración que parece coincidir con la obra de Cortázar: “La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje” (2003, p. 29). En este aspecto, el periodo de crisis social histórica padecida por América Latina es uno de los detonantes para la época de auge en las publicaciones de autores latinoamericanos, tales como Cortázar.

entre la visión del autor y la teoría del mito aquí establecida.¹⁸ Mirar a la literatura, con la conciencia de las implicaciones existentes en sus contenidos lingüísticos, es una concepción que no sólo concierne a Cortázar, sino que parece ser la inquietud de una generación. Los años sesenta son herederos de las tradiciones vanguardistas, de los estragos de dos guerras mundiales y de la necesidad de revoluciones sociales. En América Latina se manifiestan inconformidades por los padecimientos de las diversas dictaduras y la necesidad de trazar el esbozo de una realidad distinta.¹⁹ La influencia de una época y de una historia llena de búsquedas, cambios y esperanza para reformar la realidad social de un continente acompañan el proceso formativo de Cortázar.

Por ello en sus relatos, en el modo de concebir la literatura a manera de espejo, la imagen presentada aparece como deformada en un gesto de congruencia con la realidad que la ha generado, dado que él creaba textos cuyos propósitos estéticos también tienen un contenido socio-histórico, hecho notado desde la publicación de obras que ya le habían ganado prestigio y reconocimiento, aparecidas entre 1947 y 1959. Sin embargo, es con *Las armas secretas* (1959) con que él sabe que su compromiso ya no está solo con la literatura, sino con el mundo circundante, y asume una postura que articula inquietudes existenciales, sociales, discursivas, estéticas y éticas, tal como él mismo afirmaba:

¹⁸ Como todo autor comprometido con la literatura, Cortázar trabaja la palabra en su literatura sin inocencia, lo hace con plena intención y conciencia, bajo la premisa de que con ella se hace la realidad; el escritor argentino reitera la dependencia de la obra literaria al lenguaje, pero advierte que no es una empresa fácil para emprender cambios, pues tanto la literatura como su lenguaje, en palabras de Cortázar, parecen haber creado un tácito acuerdo donde lo humano se muestra enmascarado por meros afanes estéticos: “El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente las modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total de lo humano sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba; no sólo empobrecía el reino sino que vanidosamente mostraba falsos argumentos que reemplazaban –fingiéndolo– aquello irremisiblemente fuera de su ámbito expresivo” (Cortázar/2, 1994, p. 63).

¹⁹ Los escritores del llamado “*Boom latinoamericano*” (entre ellos Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes) coinciden en estas inquietudes, tanto estéticas como humanas, ya que sus obras revelan la necesidad de experimentar estilos y dan cuenta de estructuras que desde lo literario pugnan por un modelo distinto de realidad humana.

En “El perseguidor” de *Las armas secretas* y en *Los premios*, pero sobre todo en “El perseguidor”, hay una especie de final de una etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes. Hasta ese momento era muy vago y nebuloso. Fíjate, me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito “El perseguidor”, habría sido incapaz de escribir *Rayuela*. “El perseguidor” es la pequeña *Rayuela* (Picon, 1978, p. 20).

Cortázar, en este reconocimiento de los objetivos de su obra, habla de una visión del mundo nueva para él y para su obra. La conciencia de la sociedad influye en su labor como crítico y como escritor; la noción de revolución que acompaña esta época, generalizada en ámbitos artísticos, sociales y académicos, comenzaba a tomar una mayor fuerza en las ideas del escritor, lo cual se enfoca hacia sus textos y a su manera de hacer literatura. Consciente entonces de que un proceso distinto de escritura está gestándose, Cortázar detectaba esta situación en él mismo y en la literatura contemporánea; planteaba una revisión a sus parámetros, específicamente al lenguaje.²⁰ Asimismo, también es en este periodo donde él crea dos de los textos cruciales como símbolos dentro de toda su escritura; *Rayuela* (1963) y “El perseguidor” (1959), emblemas del mundo narrativo cortazariano, insoslayables por ser el foco de su mitología como autor, de allí que sean una de las referencias inmediatas para esta investigación aunque, si bien el tema a tratar es el mito y su impacto en la obra del autor argentino, es fundamental partir de la mitología establecida dentro de su creación literaria.

Entonces, dentro de los dos textos antes mencionados, una preocupación constante es el modo de expresar del hombre, particularmente en *Rayuela*; es recurrente la inquietud o la necesidad de cambiar los instrumentos para hacer literatura. Cortázar parece ver que la manera de reformarlo no era cambiar los significantes sino los significados; por ello desde sus inicios

²⁰ En este sentido, el autor argentino sostenía que: “afirmar la existencia de un movimiento constructivo, que se inicia sobre bases distintas a las tradicionalmente literarias, y que sólo podría confundirse con la línea histórica por la analogía de los instrumentos. Es en este punto donde el término literatura requiere ser sustituido por otro que, conservando la referencia al uso instrumental del lenguaje, precise mejor esta actividad que cumple cierto escritor contemporáneo” (Cortázar /2, 1994, p. 61).

como escritor manifiesta inclinación por temas míticos, pues la presencia de un pasado histórico demarca al hombre como un ser que afronta un mundo heredado, el cual no necesariamente le pertenece. Y, según Cortázar, es el escritor quien debe reformular este posicionamiento ante la realidad del lenguaje.²¹

Por esta razón el autor parece entender que en el lenguaje reside la semilla de una revolución cuya pretensión es recrear los valores del hombre a partir de su palabra. Si la realidad comienza al ser nombrada, la literatura, como forma de realidad, siembra en el hombre la noción de un uso distinto del lenguaje. Desde lo literario, el hombre revoluciona las posibilidades de su realidad. En este sentido su literatura ofrece un contenido –que Cortázar no hace explícito– que en este trabajo se asume como mítico, ya que cumple con dar un sentido inmediato a los hechos o historias que acontecen en el mundo que narra; dentro de la lógica de su universo, sí hay un seguimiento o continuidad en sus textos. Además, cada uno de los mundos propuestos en su cuentística aporta constantes, temas desarrollados de tal modo que los contenidos, dentro del contexto cortazariano, ofrecen continuidad en lo estético y en sus significados posibles para el lector.

De este modo, el proceso de la literatura cortazariana parece preparar un territorio cuyos objetivos no se limitan a propuestas estéticas, sino que, al observar en la obra de este autor el interés por el mito como relato primordial que estructura a la humanidad, él retoma los temas, reelabora el mito y lo ambienta en situaciones comunes al hombre contemporáneo, pero no es un simple proceso de adecuación, sino que el enfoque y el tratamiento de los mitemas parecen

²¹ Cortázar manifiesta: “Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL –Y HOY YA ACTUAL- DEL IDIOMA” (/2, 1994, pp. 73-74). Esta “enemistad” se refiere a la reacción ante un lenguaje cuyas posibilidades no cesan, no han sido totalmente predeterminadas desde el pasado.

orientados (así como el mito explicaba el sentido de la existencia en la antigüedad) a mostrar a través de la literatura al hombre contemporáneo, perseguidor de sentido, concebido como hacedor de su existencia pero en un mundo donde la realidad no aparece tal como se conoce en el contexto; más bien Cortázar retoma situaciones y elementos cotidianos para deformar la realidad, creando un efecto singular, de tal modo que su propuesta estética se funde con el contenido significativo de los textos.

Por lo anterior, la propuesta del escritor argentino resulta revolucionaria: Cortázar no busca demoler el lenguaje, sino que parece enfocar sus propósitos hacia un proyecto. Así como el mito explicaba las ordenaciones del hombre y de su realidad, la literatura le exige al hombre contemporáneo no conformarse con el estatuto de realidad demarcado por su lenguaje; con la construcción de una propuesta estética que asoma a modo de un reto al marco de lo común y lo corriente, Cortázar le exige al lector cuestionar su realidad y las posibilidades de ésta. A la manera del juego, los relatos propician la inmersión en el placer de la lectura, articulando emociones y situaciones familiares al lector, pero proponiendo un giro, una mirada distinta al universo cotidiano.

Esta ambiciosa empresa considera contextos, historia y existencia. Cortázar, escritor y personaje de la vida política de América Latina, imprimía en sus obras la coherencia de proponer una nueva noción de realidad que abarcaba reconstruir la imagen del hombre. El autor parte de una realidad conocida (referida en sus textos) desfigura ese mundo para mostrar precisamente un sentido deformado. El universo de espejos con el que Cortázar crea su literatura parte de esa mitología cuya conciencia menciona él en la escritura de “El perseguidor”: mirar al hombre contemporáneo, encontrar en él la angustia, el sinsentido y, por supuesto, la ausencia de compromisos como sujeto histórico. Este proceso ahonda en sus textos, poemarios, novelas y

cuentos, pues ellos poseen el deseo de inquietar y trastocar la realidad del lector a partir de la realidad literaria.

Por estas razones críticos como Graciela De Sola (1967) o Néstor García Canclini (1968) ven en los libros de Cortázar la instauración de un proyecto enfocado a revolucionar al hombre, a hacer surgir aquello que el escritor propone en *Rayuela* como *el hombre nuevo*,²² un modelo ser humano utópico, propio de una mitología (ya que tiene valores e ideales que buscan reelaborar la concepción de cierto universo, en este caso, el del lector) capaz de reformular las ordenaciones de su mundo por lo menos dentro de sí mismo, analizando la validez de los preceptos que le han sido heredados históricamente. Ambos estudiosos coinciden en el planteamiento de que toda la obra del autor argentino articula una misma postura humanística, perfilada desde sus inicios y sostenida en este arquetipo cortazariano que va creciendo poco a poco dentro de toda su escritura, para culminar en *Rayuela*, la novela que le dio el vuelco a su carrera como literato. Él mismo reconocía que todo su proceso como narrador de cuentos se enfocaba hacia propósitos comunes:

‘La verdad’, dice Cortázar, ‘es que esos cuentos, si se los mira, digamos, desde el ángulo de *Rayuela*, pueden parecer juegos; sin embargo tengo que decir que mientras los escribía no tenían absolutamente nada de juego. Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento’ (Harss, 1966, p. 270).²³

Los cuentos de Cortázar, para este estudio, no son elementos aislados, sino parte fundamental en los propósitos de su escritura, tanto en lo estético como en la configuración de una propuesta

²² Cuando Cortázar plantea en *Rayuela*, en el capítulo 36, esta posibilidad de ser humano, como alguien capaz de encontrar y consolidarse a sí mismo, describe un poco sus posibilidades: “no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano que la tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, [...] y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibutz” (2000, p. 369).

²³ Este libro de Luis Harss es una colección de entrevistas; la que hace a Cortázar es la que será citada en adelante (cada intervención estará referida por el nombre del autor del texto).

revolucionaria en sus contenidos. Por estas razones algunos de los relatos objeto de estudio de esta investigación son: “El río” (1956), “Una flor amarilla” (1964),²⁴ “Todos los fuegos el fuego” (1966), “Cuello de gatito negro” (1974) y “Satarsa” (1982). La elección y selección de textos está basada, por un lado en su pertenencia a distintos volúmenes de cuentos publicados a lo largo de su carrera, mostrando que en cada uno de sus libros persistía la inquietud por lo mítico. Por otra parte, en todos los relatos objeto de estudio existen mitemas reelaborados. Estos cuentos son construcciones basadas en símbolos y muestran que su literatura no se enfocaba sólo a juegos estéticos, sino que había detrás una conciencia creadora cuyo objetivo no era exclusivamente experimentar recursos en la creación literaria, sino encaminarse también al análisis del sentido de la existencia del hombre contemporáneo.

Las situaciones, planteamientos y temas parecen tener un objetivo conciso; Cortázar, asumiendo su postura revolucionaria, afirmaba: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (/3, 2004, p. 49).²⁵ La literatura, en el mundo creado por Cortázar, estaría asumiendo un objetivo muy cercano al del mito: conceder sentido de realidad para el hombre y formar al ser humano para el mundo.

Como se ha visto hasta este punto, para Cortázar la escritura hace al hombre; el autor entabla un diálogo con las estructuras míticas reelaborando la presencia de los mitemas y, por ende, sus significados. La propuesta de *hombre nuevo*, aludida en las tesis de Alazraki y De Sola,

²⁴ Es necesario observar que *Final del juego*, libro que ofrece los cuentos de “El río” y “Una flor amarilla”, tiene dos ediciones: la primera en 1956, antes de la publicación de “El perseguidor”, en *Las armas secretas* (1959), y una edición aumentada, en 1964, donde ya aparece “Una flor amarilla”.

²⁵ Parece ser que ésta es una de las citas que acompaña a Cortázar desde su juventud, como uno de los planteamientos con los que habría de estructurar su literatura y su visión de ella, así como su proyección. Afirma en una de sus cartas a Lucienne Chavance de Duprat y Marcela Duprat, fechada en 1940: “¿no piensan ustedes que, en cierta medida, hemos llegado a creer con Mallarmé que todo termina en un libro? Cuando en realidad, yo preferiría insinuar que es allí donde todo empieza” (2012, p. 83).

es una de las líneas de investigación que este trabajo sigue. Esta figura, desde la presente investigación, es la representación del hombre no alienado por la modernidad, es una aspiración que, así como el héroe del mito personifica lo mejor de la humanidad, el arquetipo propuesto por el escritor argentino revela la posibilidad (si bien utópica) de reenfocar los valores de la antigüedad como discurso primordial, para crear una nueva forma de discurso capaz de ofrecer sentido al hombre contemporáneo. La empresa del autor argentino se orientaba hacia una búsqueda de sentido que parte del lenguaje como el principal medio de ordenación de la realidad y la imaginación como herramienta creativa, en “convertir una circunstancia en un arquetipo”, tal como afirma en el epígrafe con el que inicia este capítulo.

1.3. LA CONFIGURACIÓN DEL MUNDO CORTAZARIANO A PARTIR DE SUS RELATOS: LO FANTÁSTICO Y OTRAS CONSIDERACIONES

El gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora.

Julio Cortázar

La figura del *hombre nuevo* es un esbozo en la obra de Cortázar, por lo que la línea de investigación de Alzraki y de Graciela de Sola se ocupa de ella. Tal utopía parece ser indicador de un humanismo cuya base, desde el planteamiento de este estudio, tiene como punto central la reelaboración de mitemas, símbolos, elementos cruciales del mito en su configuración de sistema primario de conocimiento y, si este último forma al ser humano, entonces Cortázar parece plantear un perfil revolucionario, proponer un cambio para el hombre contemporáneo basado en el discurso literario, concebido con la misma función del mito: conceder un significado a la humanidad a través de la palabra.²⁶ Tal propuesta surge del sistema literario de Cortázar:²⁷ el

²⁶ Como se ha mencionado hasta este punto, Cortázar pretendía un cambio no sólo estético o literario, sino humano: “Cuando Cortázar retrucaba que a una literatura de la Revolución había que apuntarla con una revolución en la literatura, ratificaba su visión de que una sociedad nueva necesitaba también de hombres nuevos y que ese hombre nuevo no podía ser el producto del empobrecimiento de la experiencia humana sino, al contrario, el heredero de todas sus riquezas, el buscador de nuevas aventuras y el soñador de nuevos sueños” (Alzraki, 2011, p. 15).

hombre nuevo crearía y habitaría la realidad cotidiana, cuyo antecedente es el mito. Entonces, este *hombre nuevo* formula un modo alternativo de existir en la realidad circundante, surgido de la literatura para cambiar el mundo del receptor.

Para justificar las aseveraciones anteriores, primero es necesario observar las construcciones empleadas por Cortázar, donde la palabra y su imagen se despliegan en estructuras literarias difíciles de asir en primera instancia;²⁸ de ahí el porqué de la relectura de sus cuentos, ya que en el plano literario su lenguaje, tópicos y formas son complicados pero la trascendencia de su prosa revela una búsqueda de comprensión de la naturaleza humana y de sus antecedentes. Cortázar escudriña, a través de la reconfiguración de las imágenes del pasado, la vigencia de lo antiguo en la adaptación del hombre a la realidad cotidiana.²⁹ En este caso, la manera en que se manifiesta dicha situación literaria es en lo que aquí se propone como *mito en lo cotidiano*, que es la concepción de la literatura cortazariana como una propuesta articulada a través de un cúmulo de temas y motivos míticos mediante los cuales Cortázar crea personajes y situaciones que ven trastocada su realidad u original individualidad, pues se parte de un principio donde oscilan en un mundo común y corriente, mas al ser transformadas crean el efecto de lo fantástico.

²⁷ Saúl Yurkievich, uno de los críticos más cercanos al escritor argentino, comenta al respecto: “Cortázar subordina la estética (o mejor dicho) el arte verbal a una pretensión que la trasciende, poniéndola al servicio de una búsqueda integral del hombre [...]. Aspira ya a esa demostración que en *Rayuela* llamará “antropofanías”. Se sirve del surrealismo y del existencialismo conjugados para fundar [...] un nuevo humanismo que procure el pleno ejercicio de todas las facultades y posibilidades humanas” (en Cortázar/1, 1994, p. 17).

²⁸ Sobre esta situación, que es muy conocida por la crítica como una de las generalidades sobre la obra de Cortázar, quiero destacar un comentario de Jorge Luis Borges al respecto: “El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar el argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos que algo precioso se ha perdido” (1996, p. 451).

²⁹ También Borges afirmaba al respecto en el «Prólogo a “Cartas de mamá”»: “Muy poco sé de las letras contemporáneas. Creo que podemos conocer el pasado, siquiera de un modo simbólico, y que podemos imaginar el futuro, según el temor o la fe; en el presente hay demasiadas cosas para que nos sea dado descifrarlas. El porvenir sabrá lo que hoy no sabemos y cursará las páginas que merecen ser releídas” (Cortázar, 2004, p. 338).

Resulta necesario formular un deslinde del término fantástico, puesto que el universo de la literatura es un medio de expresión creativa para Cortázar, y coronó su labor a este respecto realizando aportaciones a la crítica y proponiendo conceptos para estudiar su obra literaria y, por extensión, cualquier otra propuesta semejante;³⁰ para ello habré de comenzar con el planteamiento que sostiene en su ensayo “Del sentimiento de lo fantástico” (1967):

La extrema familiaridad con lo fantástico va más allá: de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tendrá jamás una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas [...] luego he ido viendo que esas instancias aplastantes de lo fantástico reverberaban en virtualidades prácticamente inconcebibles; la práctica ayuda, el estudio de los llamados azares va ampliando las bandas del billar, las piezas del ajedrez, hasta ese límite personal más allá del cual sólo tendrán acceso otros poderes que los nuestros (Cortázar, 1998, pp. 72-73).

Los precedentes de Cortázar dentro del panorama de lo fantástico en Argentina lo vinculan con tres escritores:³¹ Eduardo L. Holmberg, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. En su artículo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975), Cortázar reconocía las aportaciones al género de los autores más emblemáticos,³² tales como Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Borges y Felisberto Hernández.

La presencia de los autores ya mencionados es importante para el desarrollo posterior de la obra de Cortázar. En el caso particular de Borges, él veía no sólo a uno de los grandes maestros de la literatura, sino a una figura tutorial con quien comparte temas como la obsesión

³⁰ Una acotación importante es que Cortázar, en “Estado de las baterías”, publicado en *Último round*, ve en lo fantástico una parte de la realidad: “Lo fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano; de ahí que cualquier transgresión de su estructura lo precipite en la banalidad y en la extravagancia” (2010, p. 59). En esta concepción, sencillamente el autor parece estar hablando de la manera en como él trata este asunto en sus obras.

³¹ La crítica ha tratado ampliamente este tópico; Ana María Barrenechea, principalmente, ha comentado con mayor profundidad este tópico. En el artículo “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en El Río de la Plata”, Paul Verdevoye habla con mayor profundidad del tema pero, en este caso, sólo se hará un breve panorama temático.

³² Este estudio se publica inicialmente en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 25 (1975), pp. 145-151. Para este trabajo se cita la edición de Saúl Sosnowski de *Obra Crítica 3*.

por los laberintos, los espejos, la realidad onírica, el mito, y por supuesto, Borges es uno de los grandes impulsores de la literatura argentina y latinoamericana.³³

Eduardo L. Holmberg (1852-1937) resulta un autor cuya presencia es digna de mención porque “con Holmberg entra el doble en la literatura fantástica. Esta presencia extraña se relaciona con el conocido fenómeno del desdoblamiento de la personalidad” (Verdevoye, 1980, p. 287). Si bien existen antecedentes literarios para el tema del doble, tales como Wells o Stevenson,³⁴ es importante subrayar la presencia de autores argentinos cuya aportación a las constantes de lo fantástico en la literatura latinoamericana impacta tanto porque respaldan una tradición literaria en Argentina como por el hecho de ser productos genuinos que crean antecedentes temáticos para las generaciones posteriores.

El caso de Macedonio Fernández (1874-1952) obliga a mirar con mayor atención su influencia en Cortázar. Humor, estructura y el papel del lector destacan en este autor:³⁵

Una literatura como la suya que, por la escritura, va creando un mundo que, a pesar de utilizar personajes y cosas del mundo cotidiano, rompe con las lógicas acostumbradas, produce también una inquietante extrañeza, al dar forma a algo cuya existencia tenemos que aceptar, aunque no pertenece a lo posible fuera de la literatura. Se puede ver en la obra de este escritor cuatro constantes entremezcladas que atañen al tiempo, la metafísica, la literatura y su mundo, el humor (Verdevoye, 1980, p. 293).

Como primera impresión, pareciera que el crítico está describiendo la obra de Cortázar; no obstante, se trata de un autor cuya influencia él reconocía,³⁶ de tal forma que las estructuras y

³³ En su ensayo “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, Cortázar reconoce a las figuras más emblemáticas que le aportaron influencias tanto en estilo como en temas, y no sólo a él, sino a la literatura en general. Entre las páginas 140-143 de *Obra crítica 3*, texto por el que se cita este artículo, analiza y comenta con amplitud su perspectiva en torno a la obra de Borges.

³⁴ *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson, aparece en 1886 y *The Bulpington of Blup*, de H. G. Wells, en 1933.

³⁵ Uno de los textos que se ocupa de estas similitudes es el texto de Pedro de Lastra (2009). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981; así como el artículo de A. Borinsky, “Macedonio y el humor de Julio Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2500/2688>.

constantes concernientes a lo metafísico, la literatura como universo propio, el humor y el tiempo se filtran en la obra del escritor de *Rayuela*.³⁷ Cuestionar con humor o construir puentes entre el lector y el texto, transgredir órdenes establecidos, parodiar y jugar con lo canónico; la propuesta de un texto lúdico es propia de Fernández, así como el carácter metafísico atribuido a la literatura:

Él mismo se define “autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica”. Lo que pone de manifiesto el que en la obra de Macedonio Fernández metafísica y literatura van siempre unidas. Con esto llegamos al tercer punto: o sea, su concepción de la literatura, cuyo papel consiste, según él, en crear un mundo diferente del que existe, con su lógica que puede ser un absurdo en el nuestro (Verdevoye, 1980, p. 294).

El universo descrito no dista de *Rayuela*. Entonces, las contribuciones de Macedonio Fernández perfilan que no sólo se trata de continuar con una línea de temas de lo fantástico: el escritor juega con la estética de la literatura, pero también con su función y sus propósitos.

En el caso de Borges, sus aportaciones a la literatura en general son cuantiosas: temas, estructuras, invenciones, juegos idiomáticos, estilo, uso de lenguaje, posturas filosófico-metafísicas y, desde luego, respaldo como editor. Si bien dentro de la famosa anécdota protagonizada por Cortázar al inicio de su carrera literaria por Borges como editor existe ya un nivel ficcional acorde a cómo refería cada uno este encuentro, la versión de este último posee la gracia de la admiración que le despertó el joven autor.³⁸

³⁶ En el texto “Del sentimiento de no estar del todo”, aparecido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar, al hablar sobre lo fantástico y la estructura de su literatura, menciona a Macedonio Fernández como uno de los autores en quienes reconoce aportaciones que permiten la distinción y el juego tanto en estructuras como en contenidos, y afirma: “esas narraciones se distinguen de otras tentativas; bien o mal escritas, son en su mayoría de la misma estrofa que mis novelas: aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólo apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido. Preguntarle a Macedonio, a Francis Ponge, a Michaux” (2000, p. 41).

³⁷ Para profundizar en la obra de Macedonio Fernández y su comparación con la de Cortázar, el texto que refiere estas situaciones estructurales similares entre ambos autores es “Macedonio y el humor de Julio Cortázar”, que se ha mencionado con anterioridad.

³⁸ Borges rememora de este modo el encuentro: “Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista literaria, más o menos secreta. Una tarde, una tarde como las otras, un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recobrar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daría mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde

Con tales antecedentes a la obra de Julio Cortázar, es posible entender su postura ante la idea de conceptualizar sus textos como fantásticos pues, al tener como punto de partida una tradición que no sólo alude a la literatura universal, sino a las particulares herencias argentinas, era poco probable que Cortázar se conformara con un concepto tan generalizado y que abarcaba por igual diversas formas literarias.

Aunado a lo expresado por Cortázar y a pesar de que la crítica lo ubica como un escritor fantástico,³⁹ esta denominación aparece como insuficiente para estudiosos que seguían muy de cerca su obra; tal es el caso de Jaime Alazraki, quien ha buscado que su terminología posea una relación más profunda con las características de la obra del autor argentino, y por ello tiene la necesidad de situarlo más allá de lo fantástico, categoría entendida como un subgénero literario que en el siglo XX cambió sus facetas y características,⁴⁰ nutriéndose de las vanguardias e inspirándose en las propuestas de éstas, tales como el surrealismo.⁴¹

‘Casa tomada’ con dos ilustraciones a lápiz de Norah Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que ésa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento” (1976, p. 450). Si bien Cortázar mencionaba una anécdota distinta, esta versión revela precisamente ese asunto de lo cotidiano que se ve cruzado por un acontecimiento que ha de convertirlo en extraordinario, tal como lo presenta Borges: ‘una tarde, una tarde como las otras’. Precisamente por ese detalle, congruente con lo cotidiano para Cortázar, es por lo que elijo esta versión.

³⁹ Por mencionar algunos textos que dan por sentado que Cortázar es un escritor fantástico sin problematizar dicho término: Lida Arone Amestoy (1972). *Cortázar, la novela mandala*; Malva E. Filer (1970). *Los mundos de Julio Cortázar*; Néstor García Canclini (1968). *Cortázar: una antropología poética*.

⁴⁰ Desde este trabajo, por la falta de correspondencia de su actividad literaria al periodo histórico, y la divergencia de los afanes con los que proyecta su literatura, no es posible coincidir con Evelyn Picon Garfield. Cortázar no es, en esta lectura, un surrealista, como ella afirma en su tesis *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* (1974). Si bien es innegable que parte de una tradición literaria, su trabajo como reelaborador de mitos encuentra puntos afines también con el Romanticismo sin ser por ello romántico (como se verá más adelante), pero es interesante que, en este sentido, la obra de Cortázar contiene una propuesta que R. Poggioli ya analizaba en general en torno al arte de vanguardia: “Romanticismo y vanguardia, más que un estado de oposición recíproca, van tomados como estados unánimes, porque reaccionan de modo paralelo ante la posición humanista y clásica” (2011, p. 42). Cortázar no niega los sistemas, cuestiona y propone analizarlos porque su vigencia no parece conservar continuidad, pero la elección por la reelaboración de lo clásico implica el reconocimiento de que se forma parte de una tradición, y no es que ésta sea equívoca, pero la forma en que se ha mantenido hasta ahora podría no ser la única.

⁴¹ Cortázar admiraba y al mismo tiempo criticaba las vanguardias como se ha señalado; entre sus comentarios destaca su perspectiva del surrealismo, expresada en *Rayuela*: “Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que

El deslinde de lo fantástico me permite perfilar la propuesta de Cortázar: cambiar la función del mito y, a partir de ello, analizar su tránsito hacia lo cotidiano.⁴² El lenguaje se convierte entonces en una forma de construir la realidad mediante la literatura, la cual está destinada a mostrar las disparidades entre la realidad circundante y la realidad literaria.⁴³

Como bien señalaba Jaime Alazraki, “Cortázar aceptó la designación de literatura fantástica, ‘a falta de mejor nombre’, para definir sus narraciones breves. Usaba el término en un sentido lato para contraponerlo al realismo literario y para distinguir así dos modos de percepción y dos estilos de configuración” (1983, p. 10). Si bien páginas adelante en su texto *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* (1983), el estudioso señalaba la necesidad de una propuesta distinta para establecer una categoría que deslindara los textos de Cortázar de lo fantástico decimonónico; en este planteamiento es posible coincidir con Alazraki al negarse a confundir los términos, puesto que Cortázar “manifestaba sus dudas respecto a la propiedad de ese nombre para definir el género de sus cuentos. No era una mera insatisfacción de terminología, sino de substancia” (Alazraki, 1983, p. 27). Cortázar parecía entender lo fantástico

usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos), no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no reanimarlo” (2000, pp. 614-614). En este ejemplo, cuestiona y critica el uso que los surrealistas hicieron del lenguaje, destacando que parece un trabajo incompleto y, asimismo, en una entrevista fechada en Lima, 1971, comentaba a este respecto que: “El surrealismo fue mi camino de Damasco, me arrancó de la sensiblería post-romántica de la Argentina de los años treinta, me enseñó a atacar la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de lo absurdo y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora (no son los términos que se usaban entonces, pero los lectores de hoy comprenderán). Después vi anquilosarse poco a poco el surrealismo, convertirse en escuela, casi en Iglesia con André Breton como Papa. Yo, por muchas razones, no calzo con las iglesias. Pero el verdadero surrealismo es indestructible, es una actitud, un modo de conocer que se da diariamente de mil maneras que, por suerte, no son forzosamente literarias” (Barnechea, 1998, p. 6).

⁴² Cabe reiterar que en este trabajo se da por sentado que los cuentos de Cortázar, como la literatura en general, poseen una carga imaginativa pero, como un homenaje hacia el autor, no le serán impuestas “etiquetas tipológicas”. Él sostenía: “tengo una idea muy precisa de cierto tipo de críticos que más que hacer crítica literaria deberían ser fabricantes de etiquetas; ganarían mucho dinero vendiendo etiquetas, porque si no le ponen una etiqueta a las cosas no son felices, no pueden vivir” (Picon, 1975, p. 125). Además aquí se considera que dentro de lo que se ha clasificado como “fantástico” existen disparidades y, de Todorov (1970) a Alazraki (1983), no se han establecido acuerdos muy claros al respecto, como ya se discute en este capítulo.

⁴³ Saúl Yurkievich hace notar sobre este efecto y en su concepción de esta situación que: “Cortázar representa lo fantástico psicológico o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas pero no su intelección” (154, p. 1980).

como una característica de la ficción. En su artículo “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1983) sostenía:

Si la totalidad de cualquier obra narrativa puede clasificarse como “ficción”, está claro que toda la literatura fantástica es el más ficcional de los géneros literarios, dado que por definición consiste en volverle la espalda a una realidad universalmente aceptada como normal, esto es, no fantástica, a fin de explorar otros corredores de esta inmensa casa en la que habita el hombre. [...] Durante mucho tiempo se ha buscado una definición de lo fantástico en la literatura; personalmente no he encontrado ninguna que me satisfaga [...] Existe para empezar un problema de vocabulario. Términos tales como “maravilloso”, “fantástico”, “extraño”, etcétera, cambian de significado según quien los emplee (Cortázar/3, 2002, pp. 122-124).

La postura de Cortázar evidenciaba que la terminología no se ajustaba con los propósitos de sus textos; Alazraki formula una conceptualización como respuesta a esta inquietud pero, a diferencia del estudioso, en este trabajo no se empleará el término *neofantástico*, pues, si bien parece una categoría apropiada y justa en la medida en que deslinda los textos de Cortázar de una tradición correspondiente al siglo XIX, lo que Alazraki observa como *neofantástico* es precisamente lo que esta tesis encuentra como la propuesta de mito nacida del universo cotidiano de los cuentos de Cortázar. El *mito en lo cotidiano* es una forma de entender la literatura cortazariana, por su proposición de un cúmulo de temas y motivos míticos a través de los cuales Cortázar crea personajes y situaciones que ven trastocada su realidad u original individualidad, oscilando al principio en un mundo común y corriente, mas al ser transformadas crean el efecto de lo fantástico:

Cortázar pareciera reservar a sus novelas el derecho de vehículos de una búsqueda de “tipo existencial, de tipo humano”, y relegar a una función menor el género breve [...] Cuento y novela, nos dice Cortázar, responden a la misma “actitud central”, a las mismas preocupaciones que forman ese contexto intelectual y vital desde el cual el escritor dispara su obra (Alazraki, 1983, pp. 83-85).

Si en sus novelas los planteamientos son existenciales, humanos, poéticos y estéticos, en los cuentos no difiere de ello; la discrepancia estriba en el efecto y en la extensión, como Cortázar

manifestaba al hablar de las diferencias entre estos géneros: “la novela gana por puntos y el cuento debe ganar por knockout” (2/ 2004, p. 514). Por ello Alazraki sostenía:

los cuentos neo-fantásticos de Cortázar están muy lejos de ser meros juegos estéticos y que son, muy al contrario, esfuerzos por tocar una realidad escamoteada por nuestra percepción lógica, lo demuestra su vigorosa defensa de movimientos que, como el existencialismo y el surrealismo, buscan un acceso a la realidad por caminos diferentes a los recorridos por nuestra cultura (1983, p. 104).

El universo de Cortázar no es ilógico ni mucho menos azaroso; su creación narrativa tiene una estructura similar, planeada como una poética intrínseca. Su estilo posee un código sostenido en situaciones de ruptura con semejanzas a la realidad circundante, pero logra un mundo distanciado.⁴⁴ Este universo simula ser el mismo habitado por los lectores del mundo contemporáneo, pero las fracturas planteadas mediante tiempo, espacio o vivencias de los personajes no permiten que sea un calco; ese mundo quiere ser comprendido desde su lógica interna. La realidad literaria creada por Cortázar se sostiene en sí misma sin que el lector pueda medirla con sus referencias: está diseñada para cuestionar ese contexto unitario.

Los planos realistas posibilitan habituar al lector dentro de tal realidad, hasta que éste se ve envuelto en la lógica del texto, de tal manera que el juego narrativo lo ha acostumbrado ya a un determinado contexto; con ello no hay reacción al efecto de lo fantástico, puesto que todo es lógico y articulado en el relato, además:

Lo fantástico representa no ya una evasión o una digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una forma de penetrar en ella más allá de sistemas que la fijan a un orden que en la literatura reconocemos como “realismo”, [...] su ficción responde a una búsqueda que no se queda en lo puramente estético y explora territorios que generalmente asociamos a la abstracción metafísica (Alazraki, 1983, p. 86).

⁴⁴ En este sentido, la crítica ha notado ya que “Cortázar parte siempre de una instalación plena en lo real inmediato. Su ubicación es coetánea y corriente, y pródiga en todos los planos –acciones, ámbito, personajes y expresión– índices de actualidad que prolongan en el relato el hábitat del lector. Cortázar emplea lo que Northrop Frye llama el modo mimético inferior, el de la máxima proximidad entre mundo narrado y mundo del lector” (Yurkievich, 1980, p. 158).

Lejos de un mundo de mera fantasía, el universo de los cuentos de Cortázar elabora una propuesta donde la poética y la palabra convergen para proponer una visión humanística, interesada en inquietudes existenciales y estéticas manifiestas en la creación literaria como metáforas que parten de la realidad para llegar a trastocarla. La desarticulación del concepto de realidad en el mundo contemporáneo es una de las características de la literatura de Cortázar. Dicha característica cumple la función de reelaborar la realidad planteada en el texto. La fascinación y perplejidad, como efectos, son parte de un principio que inicia el nuevo contexto instaurado por la realidad cotidiana:

Se parte de un código realista (o, en rigor, causalista) para avanzar luego hacia niveles que pueden parecer irreales o fantásticos si los vemos desde un orden realista, pero cuya función es trascender ese orden para instituir un orden nuevo que contiene al anterior, pero que también se sitúa por encima de él. Desde esta nueva perspectiva, el horizonte se ensancha descubriendo planos y relaciones invisibles desde la perspectiva realista (Alazraki, 1983, p. 119).

El código causalista propuesto por el estudioso tiene la implicación de retomar los porqués de la realidad literaria de los cuentos. En efecto, junto con Alazraki, en este trabajo se observa que el orden nuevo instaurado desde la realidad cortazariana tiene mucho que ver con la crítica al universo circundante reelaborado en la literatura y es en este punto donde la presencia del mito se inserta en lo cotidiano. El trabajo de Cortázar parece cuestionar los límites de la realidad demarcados por la sociedad y el pensamiento Occidental. El escritor sostenía:

El tipo de problemas que suscitaron la reflexión en la Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿Se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? [...] ¿es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto no lo sé. Pero creo que sí (en Hars, 1966, p. 288).

La modificación de las estructuras de pensamiento, como el propio Cortázar ha señalado, comienza por el lenguaje. Si la literatura, heredera del mito y arte basado en el lenguaje, no

pretendiese cambiar las estructuras de pensamiento,⁴⁵ ¿entonces su papel se limitaría a una propuesta estética? Cortázar parece observar una tentativa de respuesta desde una perspectiva distinta: por ejemplo, al hablar sobre la poética de *Rayuela*, sustenta:

El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico en este caso, es que tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por una serie de equivocaciones [...] ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones de una realidad más auténtica (García Flores, 1967, pp. 10-11).

La búsqueda de “una realidad más auténtica” es el objetivo en los textos de Cortázar. Tema o personaje conservan su carácter obsesivo de búsqueda, cada uno en su estilo. Otro rasgo notable es el uso de mitemas dentro del texto, mediante los cuales Cortázar hace que los personajes no puedan acceder a esa otra realidad porque no logran desprenderse de imposiciones o circunstancias. La lucha existencial de los personajes es la querrela del hombre contemporáneo por escabullirse a otro mundo. En los cuentos de Cortázar se manifiesta la inconformidad de los surrealistas (por no acceder al mundo de los sueños) pero está llevada a otro plano estético y literario. Sus relatos presentan una realidad a la manera de un espejo deformado, donde oscilan el reconocimiento y la distancia con la realidad circundante. En el mundo de Cortázar no se trata sólo de una libertad onírica, sino de una confrontación; muchas veces es un choque, pero al lector le demuestra la respuesta a la pregunta planteada en el cuento, sea a partir de un personaje o de una estructura espacial o temporal:

⁴⁵ En la perspectiva de que la literatura retoma los temas del mito y, en general, los mitemas aparecen en el lenguaje literario, Bachelard sostiene: “Las palabras del mundo quieren construir frases... El poeta escucha y repite. La voz del poeta es la voz del mundo. Los poetas hablan del mundo con palabras primigenias, con imágenes primigenias. Hablan del mundo en el lenguaje del mundo” (2002, p. 283). Entonces, la literatura finalmente continuaría siendo la manera de ver la realidad que un poeta quiere mostrar al mundo.

Desde el punto de vista de lo neo-fantástico, la realidad narrativa se reorganiza de tal manera que lo que parecía irreal o inverosímil en el plano de la causalidad recobra ahora una incontrovertible validez. [...] Aceptar el orden de lo fantástico no es negar el otro, sino elevarlo a un plano desde el cual se redefine y cede a sus limitaciones, pero, a su vez, se afirma en el radio de su espacio (Alazraki, 1983, pp. 114-116).

En este sentido, la irrupción del mito en lo cotidiano es lo que Alazraki nombra *fantástico nuevo*, pues existe una coincidencia con la estructura que Cortázar plantea literariamente, pero su función es sostener un tipo de humanismo y, si bien en los orígenes del hombre los mitos daban un esquema de comprensión para su realidad circundante, Cortázar propone que el pasado no necesariamente debe ser la base del hombre contemporáneo. El *hombre nuevo* es precisamente quien ha conseguido comprender los límites de la realidad humana como las imposiciones y las cargas con las que se ha venido viviendo desde la antigüedad pero, como argumenta Alazraki para sostener su tesis: “La literatura neo-fantástica es, en este sentido, una suerte de geometría no euclidiana, donde los límites que separan al unicornio del caballo se borran, como el análisis *situs* las diferencias que separan un cono de un cubo desaparecen” (Alazraki, 1983, p. 120).

Las discrepancias para un cambio de realidad no existen en el universo cortazariano: los personajes se sostienen y van poco a poco erigiendo su mundo; el problema es que la confrontación con la realidad circundante, donde la magia no es posible, los arroja fuera de las dos realidades. La situación problemática es que en una de esas realidades no tiene cabida la otra; continuamos con uno de los ejemplos de Alazraki en la construcción de su tesis: para el personaje de “Carta a una señorita en París” (1951), el conflicto no es que vomite conejitos, sino el incremento de ellos en un espacio ajeno, que le muestra que ni él ni sus conejos tienen sitio en ese mundo cotidiano donde está obligado a justificar sus vivencias, y debe darle un sentido a lo inexplicable:

Las metáforas que propone la narración neo-fantástica buscan conciliar lo irreconciliable: decir con un lenguaje que ha conceptualizado el mundo, mensajes (entrevisiones) que escapan a la coherencia del concepto. No hay objetos que correspondan a los sentidos de esos relatos (como no hay hombres que vomiten conejos); no hay significados que traduzcan el sentido de esos significantes. Los significantes que propone lo neo-fantástico son esas metáforas en que los términos de dos sistemas contradictorios han sido integrados; su sentido descansa en la estructura del discurso que los ha integrado (1983, p. 129).

La idea de reconciliar e integrar las dos realidades es parte del propósito de la literatura de Cortázar, como hace notar el estudioso. En este trabajo no se pretende continuar con la perspectiva terminológica de Alazraki sobre la revolución de lo fantástico; aquí se concibe como una empresa de carácter mucho más profundo que un asunto terminológico en la obra de Cortázar, pues tal situación no sólo existe en el ámbito artístico o temático. No se trataba sólo de cambiar los lineamientos de un subgénero literario, como lo venían ya haciendo las obras de Kafka y las vanguardias en general, sino que se propone dar un giro al pensamiento literario para revolucionar la concepción de la realidad en el hombre. No sólo en el ámbito estético, ni lingüístico, sino que se persigue la instauración de una estructura distinta,⁴⁶ cuyo punto de partida es una premisa retomada también por los surrealistas:

El efecto de maravilla del relato neo-fantástico nace de ese desplazamiento que recuerda el encuentro inesperado de un paraguas y la máquina de coser –verso de Lautréamont que, como “el cadáver exquisito” de los surrealistas, representa una ruptura del orden lógico, una fisura desde la cual se puede entrever la posibilidad de otro orden– (Alazraki, 1983, p. 170).

Como muestra el estudioso, la obra de Cortázar presenta una continuidad, no es un acto artístico aislado ni producto de una improvisación. También para la ruptura de la realidad, la historia de la

⁴⁶ R. Poglioli, en su estudio sobre el arte de vanguardia, sostiene que: “Fiel a los valores cualitativos, el artista se siente, ante los valores cuantitativos de la civilización moderna, en un estado, que es al mismo tiempo de exclusión y de rebelión [...] De aquí sus sueños de reacción y de revolución, sus utopías retrospectivas y anticipatorias, su deseo igualmente imposible de instaurar órdenes nuevos o restaurar órdenes antiguos” (2011, p. 120). En este estado de alienación, que el mismo autor afirma que está determinado tanto por la tradición de la que surge un artista como por la época que lo forja, es importante notar que Cortázar es también un activista social y que, si bien su obra en un inicio no tiene abiertamente esta pretensión revolucionaria, siempre está presente esta posibilidad de renegar de un sistema social o político, de rebelarse contra los órdenes, como demuestra el escritor argentino con el planteamiento de una realidad alterna y negando que exista una posibilidad única para el hombre.

literatura ha estado preparando el terreno y Cortázar aprovecha sin oportunismos esa situación y sus recursos, tales como lo onírico, lo inesperado y lo maravilloso. Con ello pareciera que el encuentro del hombre con El Hombre (en el sentido del humanismo que pretende el autor argentino) tendría que estar fuera de expectativas y preconcepciones, implicando aceptar, tal como se acepta la realidad de un texto literario, la belleza de la imagen y la ruptura paulatina de los referentes:

Si la técnica de lo neo-fantástico consiste en desarticular seres o cosas de su medio natural para articularlos en un medio extraño, la prueba de la eficacia de esa técnica reside en la maestría con que se ejecuta esa rearticulación. Nada de extraordinario hay en los conejos de “Carta...”, que son tan conejos como los conejos ordinarios, y nada de extraordinario hay tampoco en el departamento de la calle Suipacha; lo extraordinario es su encuentro, pero a condición de que ninguno de los dos términos de la asociación suspenda o cancele la verosimilitud del otro, su derecho de ciudad, y de que su enlace genere un relieve metafórico desde el cual se modifica el valor individual de cada uno de los términos del enlace, creando significaciones que trascienden su literalidad (Alazraki, 1983, p. 172).

En este ejemplo se concibe a la literatura como un sistema dentro del cual cada significado busca trascender su literalidad, de tal manera que la limitante del lenguaje, conceptualmente, se ve superada por la imagen poética. Cortázar parece perseguir la trascendencia de lo literal, que empobrece el lenguaje y, por ende, al hombre.⁴⁷ El universo de Cortázar es una estructura que refleja de manera deformada el mundo circundante del lector; éste debería dar por hecho que se encuentra en un universo incuestionable, dentro del cual entre él y el texto se tiende un puente.⁴⁸

⁴⁷ En su ensayo “Rimbaud”, Cortázar esboza su concepción entre la realidad del lenguaje y la realidad literaria, y reconoce que el trabajo del escritor está relacionado con las pretensiones que él tenga hacia la realidad, ya que argumenta que ella “no puede ser aprehendida sin reconocer en ella la fusión total del orden hasta entonces propio del novelista, mirado ahora desde un plano existencial absoluto, con la forma verbal espontáneamente producida por este avance en la realidad, y que no es otra que la forma poética” (/1, 1994, p. 99). Entonces, la palabra como recurso único de creación y concepción del mundo aparecen aún desde las primeras propuestas críticas del escritor argentino.

⁴⁸ Existe en *Libro de Manuel* un comentario que clarifica la concepción del escritor argentino de la literatura como puente: “La praxis intelectual de los socialismos estancados exige puente total; yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente” (Cortázar, 1973, p. 27).

En la visión de la literatura como puente, ambos cambian, crean, de tal forma que lector y texto existen, se reinventan uno al otro, haciendo una realidad simultánea.⁴⁹

Hasta este punto se ha tratado de explicar el efecto de los cuentos cortazarianos y deslindarlos de lo fantástico como única posibilidad categórica. Es momento de abordar otro de los aspectos de la estructura de los relatos de Cortázar, que él mismo describe como redonda, esférica.⁵⁰ Tal característica aparece en los relatos, cuyo inicio resulta clave en la circularidad de todos los elementos del contenido. El cuento es un círculo perfecto, identificado en este trabajo como una construcción anillada donde cada uno de esos anillos cuenta un relato que ha de cerrarse en sí mismo, incluido a su vez en un relato mayor, de tal forma que la narrativa del texto cortazariano, al igual que la del mito, se compone por distintos anillos,⁵¹ pues en los mitos existe esta forma narrativa, sobre todo en la oralidad; por tanto, no son nuevos ni estilo ni estructura,⁵² si bien Cortázar sostiene la “esfericidad” de sus relatos:

La noción de pequeño ambiente da sentido más hondo al consejo, al definir de forma cerrada el cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; [...] es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma

⁴⁹ Sobre lo anterior, Roger Carmosino, crítico de la obra de Cortázar, aporta una lectura sobre el mundo cotidiano y doble de los personajes y ambientes creados por éste, dentro de la cual “el orden aparente se muestra falso. Un acto corriente como ponerse un pullover o hacer el amor resultan en tortura y horror. La escisión es iluminadora de las contradicciones de la personalidad pero los cuentos no resuelven el conflicto. Al final los personajes saben más de sí mismos y el lector sabe más de la realidad humana” (1985, p. 8) y, en esta interpretación, una vez más todos los integrantes del juego de la literatura participan, nada es pasivo ni accesorio.

⁵⁰ Cortázar comenta en “Del cuento breve y sus alrededores” esta noción con base en el primero de los preceptos de Horacio Quiroga sobre la escritura del cuento (rescatando éste como único valioso): “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento” (2010, p. 35).

⁵¹ La estructura en anillo (*Ringkomposition*) es propia de la épica antigua. Se piensa que los poemas homéricos fueron elaborados a partir de anillos que resultan del modo circular de contar los mitos. Cada anillo se encuentra en una unidad circular mayor, hasta alcanzar la monumentalidad del mito épico (Pörtulas, 2008).

⁵² Cortázar es consciente de esta situación estructural y parece crear sus relatos de manera que todo obtenga un sentido que, si bien perfila como esférico, conserva esta idea de mundo-anillo.

que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica (Cortázar, 2001, p. 35).

Esta forma esférica circunscribe la estructura y los contenidos, posee esa circularidad atribuida a la geometría que elige el escritor argentino; sin embargo, la organización de anillo pervive porque el círculo se nutre de diversos factores que juegan con el mundo anillado al recordar o referir un principio contenido en el propio texto. Asimismo, el recurso de la intertextualidad, como elemento literario, aparece como otra de las características de la narrativa de Cortázar:⁵³ sea de forma evocativa o en el diálogo con la literatura u otras formas artísticas.

La relación mito-literatura en la obra de Cortázar, entonces, parte de estructuras y contenidos. El mito es la narración primera, fuente de símbolos cuyo carácter sagrado, ritual y colectivo lo convierten en una forma de comprender y manifestar situaciones, inherentes a la condición humana y a la explicación del universo. La literatura retoma al mito, estableciendo una relación donde los elementos de esa tradición adquieren nuevos significados y, en su caso, nuevas funciones.

Cortázar reconfigura y crea historias donde lo mítico está presente a través de mitemas y símbolos. El propósito de la literatura no es aleccionador ni explica todo el universo; lo literario en cada uno de sus textos busca consumir, mediante la palabra, una serie de reflexiones en torno a la conducta y las relaciones humanas. Sin embargo, la presencia del mito en la literatura es una constante; la literatura nace del mito; los temas de los grandes mitos son recurrentes en

⁵³ En este aspecto, cabe mencionar que la intertextualidad en Cortázar funciona a modo de cita de otros textos ajenos y propios (como se explica más adelante) pero también se ha entendido por la crítica a manera un mecanismo creador que convoca la otredad, la cual se manifiesta “obsesiva, recurrente, esa intención central abraza su obra. Un tema único que sus ficciones van desarrollando a saltos y retrocesos, desde perspectivas diferentes y métodos distintos. Este denominador común hace que sus cuentos y novelas –y hasta buena parte de sus ensayos– puedan leerse como fragmentos de un vasto, disperso, pero al mismo tiempo riguroso proyecto creador, dentro del cual encuentra cada uno de ellos su plena significación y hasta su posible interpretación: tal como sucede en el sueño, con un contenido manifiesto y un contenido latente” (Solares, 2008, p. 22).

numerosas obras en la historia de la literatura. Dicha temática es mencionada, a veces, como mera alusión, fragmento de una metáfora, y otras veces, es la pieza que otorga sentido al texto, además de vincularlo con el sistema literario, es decir, la literatura una y otra vez reconfigura, relee y reconstituye sus orígenes.

La relación entre la obra de Cortázar y el mito quizá se remonta a una de sus influencias: el poeta John Keats (1795-1821).⁵⁴ Si bien el romanticismo es una de las corrientes cuya presencia y fuerza impactan en las ideas y las posturas humanísticas, Keats se convierte en una de las personalidades más marcadas en la obra del autor argentino. Como ensayista, entre sus primeras publicaciones destacaron “Rimbaud” (1941) y “La urna griega en la poesía de Keats” (1946).⁵⁵ Estos textos estuvieron dedicados al estudio de dos de las constantes de su obra: la primera, al poeta que atenta contra la realidad de la unicidad como condición única del hombre y, la segunda, al poeta que planteaba la creación como una forma de escapar del tiempo. Keats, con el poema “Ode on a Grecian Urn” (escrito en 1819 y publicado en 1820), es precisamente el vínculo con la tradición literaria del romanticismo que a su vez funciona como el antecedente histórico del interés de Cortázar por el mito griego, pues el lazo con la cultura helénica mediado por el poeta inglés permite a través del ensayo tomar en cuenta la siguiente consideración:

presenta como sujeto ejemplificador a Keats, y Cortázar manifiesta que cuenta poco el que Keats no tuviera la cultura helénica que hubieran podido darle Oxford o Cambridge, cuando sabemos que en el romanticismo inglés existía un “clima” de helenismo surgido precisamente de las aportaciones clásicas y mantenido por la tradición universitaria. El poeta incorpora a su sensibilidad ese aparato científico y estético y extrae de él, junto con un sistema de valores ajenos, la primera conciencia de que tales valores sólo históricamente le son ajenos (González de Tobía, 1998, p. 88).

⁵⁴ Graciela De Sola (1967) y Ana María González de Tobía (1998), entre otros críticos, se han ocupado de este tema en los estudios cortazarianos, tanto en la poesía como en la narrativa, respectivamente.

⁵⁵ Este ensayo aparece por primera vez en *Revista de Estudios Clásicos* del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad de Cuyo, en las páginas 45-91. Jaime Alazraki lo retoma para la edición de *Obra Crítica 2* (2004), y es esta edición por la que se citará el estudio.

Cortázar, en su lectura de Keats, no sólo tradujo el poema cuidando su intención, sino que interpretó el sentimiento poético de Keats generado por el mundo griego y, en ese sentido, el autor argentino comprende que el hombre ha ido adquiriendo y aprendiendo sus nociones estéticas y humanísticas de mundos lejanos, y de los cuales se tienen el imaginario y la idealización producto de la distancia pues, como él mismo propone en su ensayo, los criterios en los que los románticos se basaban para aprender el mundo griego eran fruto de las necesidades de su época y, también, de sus propias propuestas literarias. Por eso Cortázar explica que Keats asume la poesía como bella y verdadera en sí misma, en su afán por situar su criterio a la par de sus aspiraciones estéticas helénicas, pero también, dentro de la actitud poética del romanticismo, se encuentra una reacción contra la subordinación de los valores estéticos, por lo que la poesía vale por ella, por la bondad de su belleza destinada a iluminar el corazón humano con sus imágenes.

Entonces, es posible observar que de Keats Cortázar hereda también esta percepción helénica, mas cuestiona la perspectiva humanística manifiesta en las imágenes del mito. Si Keats se deleitaba con la pintura mental configurada a través de lo que veía en las urnas griegas, Cortázar observa la creación de Keats e infiere que esas escenas míticas han cambiado de función y los aprende “como valores poéticos en órdenes no mitológicos” (2/, 2004: 51). De allí el posicionamiento de su escritura, orientado al replanteamiento y a la relaboración de tales valores poéticos, que ya ha observado la crítica:

Si bien Cortázar siente la inspiración del mito griego de Teseo y el Minotauro a través de las producciones de la literatura europea, como el *Thésée* de Gide, se puede notar en él la intencionalidad mítica de los escritores anglosajones por el recuerdo de los procedimientos de Eliot, Pound y Joyce. [...] En *Los Reyes*, Cortázar pone de manifiesto una actitud ante el mito griego que él mismo descubrió en la obra de Keats cuando le atribuía al poeta inglés “una visión del mundo mítico en la que empeña la actitud total de

su ser sin apropiación literaria sino como ‘recobrando’ un bien propio y natural” (González de Tobía, 1998, p. 93).

Ese acto de “recobrar” los símbolos del mito y cargarlos de nuevos significados comienza en la obra cortazariana con la reconfiguración de las figuras míticas en un texto literario, desvinculado de un carácter formal único, pues (en el caso de *Los reyes*) es un poema dramático que evoca la tragedia y, al mismo tiempo, es una historia narrada por los personajes.

Lo anterior pretende explicar uno de los vínculos que desde los inicios de la obra del autor argentino lo une al mito. En la resemantización de éste, Cortázar convoca elementos como la otredad y el puente, pues así como el sistema de realidad no es suficiente, la búsqueda y la creación de un puente tendido hacia una realidad *otra* toman forma mediante el relato, persiguiendo nuevos significados a partir de lo ya creado. El mito literario de Cortázar se origina en el desdoblamiento de la realidad cotidiana hacia un mundo atemporal (como en el relato mítico):⁵⁶ la realidad circundante de los personajes abre una puerta hacia un universo antes no contemplado, desprendido de la realidad habitada y sobreentendida por éstos; no es ajeno, es pieza de la lógica del cuento y no resulta maravilloso ni sorprendente para ellos, porque es *su* realidad. Este proceso, ya mencionado como la inserción del mito en lo cotidiano, revela la desacralización de los mitemas y la reconstrucción ofrecida a sus habitantes escindida de la realidad cotidiana. Para los pobladores del mito cortazariano, la crueldad estriba en no poder dar vuelta atrás, en que una vez asumida la otra realidad, ya no se es parte del mundo común y el puente no podrá ser cruzado de vuelta (al menos no sin un final trágico): “Para Cortázar el

⁵⁶ Mircea Eliade, cuando elabora su tesis sobre el eterno retorno, considera al tiempo del mito como eterno por el hecho de repetirse en el rito, ya que éste lo devuelve a su origen; sostiene que: “El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar” (2008, p. 91).

puede no es una solución del problema de escisión sino que la escisión parece ser el camino o puente del sujeto hacia su otredad” (Carmosino, 1985, p. 14).

Si los personajes de Cortázar se presentan como parte de una realidad escindida, tal vez en ello resida uno de los fundamentos de la relación de mito y literatura como generadores de sentido para el ser humano.⁵⁷ Los habitantes del universo de los relatos del autor argentino persiguen ese lugar, la realidad hacia un sentido. Como aparece en un diálogo de *Rayuela*:

Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder (a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevisión, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad (Cortázar, 2000, p. 618).

En esta reflexión estriba una de las funciones de la literatura: abordar la existencia humana configurada y moldeada a través de la palabra, mostrada desde diversas historias, personajes y contextos, pero, a fin de cuentas, con la posibilidad de sentir una primaria identificación o reminiscencia,⁵⁸ subsanando distancias, épocas o cualquier otro tipo de marco. Otra función de la literatura es, mediante el lenguaje y su trascendencia, mostrar con las palabras la belleza, el horror y las transformaciones del ser humano, así como poder adentrarse en la maravillosa y arbitraria abstracción de la lengua escrita para encontrar la desnudez de las situaciones de la vida

⁵⁷ Para este argumento, es necesario recordar que la función del mito según Durand se constituye de dos partes: “El impulso del mito estriba en transformar lo pensado en algo acontecido. [...] el mito transforma antiguos sucesos en acontecimientos: al comprender aquéllos, los determina y destina, formándolos en una doctrina y creencia, es decir: los encadena en una tradición. Saga y tradición son así las dos grandes especies del mito, presentes ya con todo vigor en la épica. [...] En el mito se presentan razón y sentido en una secuencia de acciones intuitivas [...] la genial conjunción de intuición y acción remite continuamente al participante al hondón del símbolo. El mito sirve para religar esa realidad a su origen escindido” (2004, p. 37). La función del mito tiene como parámetro el propósito de repetir para buscar la comprensión de una realidad o naturaleza. En el mundo de Cortázar la realidad no aparece como repetida sino como deformada, lo cual revela que también las cualidades intrínsecas a la función primaria del mito cambian.

⁵⁸ Un ejemplo de lo anterior es “Las ménades” (1956), cuento en el que Cortázar perfila, a través de la cura insuflada en los personajes por la música, la “verdadera” ontología de éstos.

del hombre en un relato o en un poema; es consumir mediante la palabra la exaltación de los cuestionamientos que rigen la existencia. Cortázar lo argumenta de la siguiente forma:

Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara (2000, p. 560).

El autor argentino, como observador y crítico de la sociedad, parece haber examinado minuciosamente que el mito contiene la esencia de las civilizaciones por ser una historia primigenia,⁵⁹ la primera obra del lenguaje, del hombre como individuo y como colectividad. En este sentido, el compromiso humano del escritor coincide con lo uno de los planteamientos de Durand al afirmar:

en muchas ocasiones, de diferentes formas, se ha dicho que uno vive e intercambia su vida, dando así un sentido a la muerte, no por las certidumbres objetivas, no por cosas, moradas y riquezas, sino por opiniones, por ese lazo imaginario y secreto que ata y relaciona el mundo y las cosas en el corazón de la conciencia; no solamente uno vive y muere por ideas, sino que la muerte de los hombres es absuelta por imágenes. Por eso el imaginario, muy lejos de ser vana pasión, transforma el mundo (2004, p. 437).

El universo de la prosa de Cortázar no se limita a encontrar una cotidianidad que se transforma, sino que literatura ha de cambiar al lector y a su mundo desde el momento en el cual lo contacta con la naturaleza de un espacio-tiempo que es y no es suyo: lo es en tanto la naturaleza humana

⁵⁹ Precisamente en el ya citado ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946), Cortázar sostiene un planteamiento que quizás él haya retomado para su creación: “Esa analogía con la visión plástica de los griegos hará que Keats vea en su estatuaria y su mitología el envés de toda didáctica y toda simbología alegórica. A la tarea del filósofo, desentrañador de mitos, opondrá el goce del mito en sí” (2, 2004, p.62).

se asoma mediante los personajes; no lo es, porque como espectador no está para vivirlo, sino para comprenderlo y llevarlo hasta *su* cotidianidad.

Lo cotidiano en Cortázar es peculiar y ajeno al mundo real aceptado porque está sujeto al particular concepto de realidad/fantasía que él concibe. Sin embargo, la perplejidad que causa en el lector el desplazamiento de sentido de lo cotidiano/imaginario es componente central en la maquinaria narrativa de Cortázar.

1.4. TEMAS, MITEMAS Y SÍMBOLOS EN LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR

Cortázar trabaja, a lo largo de su obra, temas que corresponden a la duplicidad, al cuestionamiento de la razón, de la gramática y del orden del mundo.⁶⁰ Por ello caben interrogantes como: ¿cuál es la propuesta de Cortázar al reelaborar el mito y crear un mito literario?, ¿es posible que Cortázar busque hacer una nueva mitología destruyendo la validez de los mitos en la literatura?

Cortázar se orienta hacia un planteamiento del universo basado en la literatura: recurre al mito como origen y culminación lingüística para reestructurar el corazón imaginativo y axiomático del hombre; busca provocar un distanciamiento de la tradición mediante un discurso que produce una palabra nueva de una ya hecha. Su realidad está poblada por personajes vulgares en su cliché o, al contrario, en su elaboración lúdica de personajes extremadamente poco convencionales, su mundo literario se encuentra habitado por *cronopios*. Sin embargo, al

⁶⁰ Sobre esta cuestión, Ignacio Solares apunta que: “Un escritor no elige sus temas –en ocasiones ni siquiera los sitios en donde transcurren esos temas–, en el mismo sentido en que ningún hombre es libre de elegir sus sueños o sus pesadillas. Por eso la creación literaria consiste no tanto en inventar como en transformar, en transvasar ciertos contenidos de la subjetividad más estricta a un plano objetivo de la realidad. Cortázar contaba para esa tarea con la admirable –y angustiosa– característica de todo poeta verdadero: la de ser ‘otro’, en el sentido más onírico del término” (Solares, 2008, p. 20).

volver la atención hacia el primer tipo de personajes cortazarianos, se halla en sus historias un paralelismo con los habitantes de la realidad cotidiana. Al respecto Saúl Yurkievich sostiene:

Cortázar demanda como petición de principio esta puesta en claro de lo humano, este fundamental desposeimiento a fin de procurar trascenderlo en la denodada búsqueda de ser aún más en sí y en los otros. La trascendencia se sitúa en el mismo plano de la existencia, obra como acto del existir. Existencialismo implica aquí un compromiso liberador, remite al hombre privado de falsa investidura y de ilusoria potestad que se hace cargo de su finitud, que afinca en lo constitutivo de su existencia, en el continuo constituirse a sí mismo para legitimar su humanidad, para encontrar a partir de sí la libre participación en una realidad que no cesa de construirse (1/, 1994, p. 19).

La realidad en la que participa el lector es la realidad literaria que le propone Cortázar. En este sentido, la construcción de las imágenes de lo humano que van generándose producen interrogantes, y es el propio lector quien se compromete a responderlas con las tentativas que le ofrece el texto; no obstante, el texto en su recurrencia al mito se va creando en razón de una explicación. De este modo la literatura ofrece una posibilidad en su explicación de lo cotidiano que, como señala Yurkievich, no termina de construirse.⁶¹ Para Cortázar, la literatura en general es una estructura en constante evolución y construcción. Alazraki sostiene:

En esa operación de configurar *el modo* de una vieja metáfora, la literatura se juega su razón de ser. Más aún: la literatura depende de ese modo de disponer los viejos materiales porque en esa disposición está involucrada la posibilidad de su mensaje. La relación es semejante a la que existe entre el lenguaje y su usuario, la literatura: los signos del primer código entran en el segundo, pero para significar otra cosa (en Cortázar /2, 1994, p. 45).

⁶¹ Por esta razón el propio Cortázar fundamentaba su concepto de novela como estructura literaria de la siguiente forma: “La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades [...] Toda narración comporta el empleo de un lenguaje científico, nominativo, con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa. [...] Una novela comportará entonces asociación simbioica del verbo enunciativo y el verbo poético, o, mejor, la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma” (1/, 1994, p. 143). La novela así planteada es un mundo heterogéneo que implica todo lo que es y produce el hombre como ser de palabras, generador de significados que deben estar articulados y, señala Yurkievich: “La novela debe ser para Cortázar una acción existencial que parte del hombre para retornar al hombre haciéndolo más hombre. [...] y culmina en un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana” (en Cortázar 1/, 1994, p. 29).

Ese modo de configurar es una modalidad discursiva donde Cortázar emplea los recursos de la literatura para crear una manera de resignificar la mitología por medio de una estructuración doble: utiliza el mito o por lo menos un mitema que lleva a su evocación; y por otra parte, gracias a tal pauta, concreta un nuevo relato, cuyo eje tiene un origen mitológico, pero su significación, a través del nuevo contexto, ha cambiado, se ha adaptado a la realidad del texto literario. En este sentido, el argentino, al hablar de la creación poética (uno de sus parámetros para hacer literatura) como un modo de conocimiento,⁶² parece afirmar que las necesidades están en cambio constante; tal como sostiene al hablar de la poesía:

Poesía en un todo libre de su amarga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. Oscuramente coexistencia y coceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño (Cortázar 1/, 1994, p. 107).

Los ideales, modelos y contenidos existenciales expresados en la obra de Cortázar son elementos adicionales a los valores atemporales que acompañan al hombre desde sus primordiales necesidades narrativas, ya evidentes en el mito. El escritor argentino toma en cuenta el tiempo como factor decisivo en el orden de la realidad humana, explora dicho elemento en sus narraciones y, además, crea “obras que al leer el pasado desde el presente –como realidad factual o textual– enriquecen tanto a uno como al otro. Al pasado porque *lo pueblan de la aventura*, y al presente porque al incorporarlo a la memoria de la especie, a la historia, lo salvan del olvido y de la contingencia, de la soledad y del parloteo” (Alazraki, 1994, p. 54). La literatura como una forma de realidad que no se conforma con la mera imitación, sino que propone un mundo donde

⁶² Cortázar ve en la figura del poeta una personalidad creadora, que media entre la humanidad y el universo, y es importante destacar esta situación porque, si se toma al mito como punto de partida y éste es un relato colectivo, resulta fundamental subrayar que la literatura no es colectiva, sino que ha sido creada por un solo individuo: “No causa daño por su complacencia el lado sombrío de las cosas, ni por su gusto el lado en luz, ya que ambos concluyen en especulación. Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia –y llenando– algún otro cuerpo. El sol, la luna, el mar, así como los hombres y mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticos y tienen en torno suyo un atributo inmutable; el poeta no, carece de identidad. Ciertamente es la menos poética de las criaturas de Dios” (/2, 2004, p. 63).

la introspección quiere abrir paso a una búsqueda cuyo propósito es cambiar la realidad circundante desde la realidad literaria.⁶³

Si el mito cambia el mundo porque lo adapta, porque prepara al hombre narrativamente a vislumbrar un universo externo, la literatura lo transforma porque crea un nuevo hombre para un universo que aún no acaba de entender. En este aspecto, tal propuesta de lectura parece encontrar puntos en común con la escritura cortazariana, ya que el narrador argentino construye obras que rompen el hilo del tiempo y, en este sentido, concuerdan con la proposición de Durand denominada “fantástica trascendental” (2004, pp. 385-421), una postura basada en una serie de símbolos conectados en un sistema que plantea significados y, sobre todo, ahonda en cuestiones en torno a la naturaleza del hombre, su ser y estar, la comprensión para percibir el universo. La “fantástica trascendental”⁶⁴ trastoca la condición finita del hombre, le permite mediante la imaginación destruir su condición de criatura mortal y lo arroja fuera del tiempo, lo lleva hacia la trascendencia otorgada por el poder de figurar y crear significados.

Las constantes temáticas que Julio Cortázar trabaja en su obra y poseen fundamental importancia para este estudio son: el viaje, el juego, el doble, la metamorfosis y la figura o el destino. Se toman estos tópicos como mitemas porque son los que aparecen con mayor frecuencia, pero de ellos se desprenden otros temas míticos que serán trabajados de manera puntual dentro del análisis de los cuentos. Asimismo, vinculada con estos mitemas aparece la

⁶³ Es interesante en este aspecto mencionar una concepción que Cortázar manifiesta como la relación del hombre con lo divino en su “Carta a Luis Gagliardi”: “Cada vez que yo, inclinándome sobre el antepecho del teatro, he mirado a un pianista o a un director de orquesta en el acto mismo de recrear la música, he sentido como si algo de lo sagrado se transmitiera de ellos a mí. Dios no está solo en las iglesias; y yo me atrevería a afirmar que Él prefiere por ministros a los grandes creadores de belleza” (2000, p. 55). Esta cita es importante puesto que esta tesis busca comprobar la creación de nuevas mitologías generadas por la literatura y, en este sentido, el creador de mitos, de belleza, es el artista.

⁶⁴ Esta función de la imaginación, denominada así por Durand, es posible definirla según su propósito: “Esta función fantástica se nos aparece como universal no sólo en su extensión a través de la especie humana, sino incluso en su comprensión: se encuentra en la raíz de todos los procesos de la conciencia, se revela como la marca originaria del espíritu” (2004, p. 404).

búsqueda existencial, que en Cortázar es uno de los engarces de su obra, en sus diversas modalidades: estilística, narrativa, sea en el plano de la historia, representada por los personajes o en el plano del discurso, inducida por el narrador. Estos elementos míticos y literarios se presentan a continuación.

1.4.1. EL VIAJE

El viaje es un tema literario y mítico. Con el propósito de un cambio, una búsqueda, perseguir una mejora o consolidar un anhelo, el viaje aparece en los mitos de toda cultura, siendo los primeros relatos la crónica de un viaje: *Gilgamesh*, *La Odisea*, *La Biblia*, *Viaje al Oeste*. Las épicas que constituyen las historias fundadoras de cada civilización indican la importancia del desplazamiento, sea literal o metafórico. La idea del viaje sustenta primero al mito y luego evoluciona en el relato literario,⁶⁵ convirtiéndose en un tópico existencial, que ha de instalar la idea de tránsito del hombre como una constante, donde la movilidad se orienta hacia una búsqueda, señalando el camino de vida como un proceso que deviene en un sendero de conocimiento y autoconocimiento. En la literatura el viaje es un proceso externo o interiorizado; para mencionar algunos ejemplos están *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, y la propia *Rayuela*, de Cortázar.⁶⁶

⁶⁵ Como acotación literaria quiero retomar un ejemplo que complementa mi afirmación: “El exilio medieval se nos aparece como un largo viaje, que acaso llega a convertirse en búsqueda, camino o peregrinación. Cuando se han roto los lazos con el lugar de origen, y el hombre expulsado, a la intemperie, se encuentra solo en el mundo, en el sentido cristiano y secular del mundo, lo que le aguarda es un modelo sucesivo y lineal: el perfeccionamiento del alma errante” (Guillén, 1998, p. 47).

⁶⁶ Sobre este mitema, del cual se habla desde distintas perspectivas, es necesario acotar que: “La tematización del exilio había hecho posible el descubrimiento del sentido en profundidad. No sólo un hombre, sino todo los hombres pueden verse reflejados por la vía del mito, del símbolo, del nudo apretado de significaciones que ata una obra poética. El exilio pasa a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos hallemos ante una ficción o un hecho histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura” (Guillén, 1998, p. 59).

La movilidad es una parte importante del desarrollo de los personajes y de las acciones acontecidas en la prosa cortazariana. Por ello este mitema es una constante; el viaje puede ser de carácter físico, intelectual o espiritual. “Toda la obra de Cortázar responde [...] a la búsqueda de una trascendencia y coherencia última” (Rosenblant, 1990, p. 55). Por ello, los personajes cortazarianos emprenden un viaje, su aventura puede ser interna o externa, ya que en ese intervalo han de obtener un descubrimiento sobre su naturaleza, su esencia, o habrá de revelarse ante ellos la imposibilidad de ser en una determinada realidad circundante.

Asimismo, un símbolo crucial que reitera el tema del viaje es la condición de extranjero, repetido en el mito, en la literatura y en la obra de Cortázar; *Rayuela* es la obra que más ampliamente desarrolla esta situación, cuya recurrencia es constante en gran parte de sus relatos. Este símbolo posee un carácter que atañe a la humanidad, en el entendido de que todo hombre es un forastero aún en su existencia.⁶⁷ Muchos de los personajes de sus cuentos son latinoamericanos que habitan en condición de extranjeros cualquier otro lugar; cabe destacar que, de los cuentos que se ocupa este trabajo, tres de ellos coinciden en este aspecto: el narrador y el protagonista de “Una flor amarilla”, Dina y Lucho de “Cuello de gatito negro” y los fugitivos de “Satarsa”.

La condición de extranjero, por un lado, acentúa la idea de desplazamiento, pero por otro reitera la idea de búsqueda existencial y de no pertenencia a un lugar geográfico. Esta circunstancia es análoga a la condición humana como forastero en una tierra incomprensible, es también una forma de matizar lo ajeno que es el hombre a una noción de arraigo. Los personajes

⁶⁷ Jean Chevalier y A. Gheerbrant, sobre este respecto, sostienen: “El término extranjero simboliza la situación del hombre. [...] El extranjero es aquel cuyo amor está en otra parte. No tiene los mismos centros de interés que los demás, incluso aunque no los defina con precisión” (2007, pp. 491-492).

extranjeros de Cortázar no se ocupan de una añoranza patriótica, más bien aparecen como distantes de cualquier sistema de realidad.⁶⁸

No es que el mundo sea un lugar de adversidad, más bien Cortázar plantea que sus personajes son completamente extranjeros en el universo que ocupan, porque todos ellos manifiestan la necesidad de una realidad distinta; no caben en el mundo que habitan, no son parte del contexto, por ello requieren emprender un viaje. Persiguen la movilidad, y ésta se vislumbra como parte de su naturaleza o de su condición. El viaje de los personajes cortazarianos es medular no sólo en la historia del texto, sino como tentativa existencial, cuya inquietud expresaba al perfilar al héroe moderno: “Es el momento de superar el hiato y completar la dimensión humana en y con lo no-humano; es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces. Porque así, en suma, se alcanza el más legítimo autoconocimiento. Tal ha sido siempre el secreto del héroe” (Cortázar 1/, 1994, p. 123).

Los personajes cortazarianos son seres aislados y solitarios que nunca llegan a comprender el designio de su existencia: oscilan entre la locura, la magia y el padecimiento de algún conflicto. Ellos son protagonistas de un viaje cuyo propósito descubren muchas veces hasta que éste ha concluido, o no lo descubren nunca. Sin llegar a ser todos como el atormentado Johnny Carter (“El perseguidor”), quien parece ser el emblema de que todo perseguidor es, a su vez, un perseguido (en un universo redondo, por lo menos, bajo la lógica cortazariana). Con tales

⁶⁸ La aventura de los personajes cortazarianos es distinta de la épica porque no se busca civilizar, cohesionar una comunidad o maravillarse al mundo con sus gestas o hazañas. Los personajes normalmente desean “algo” más sencillo, pero no por ello más inmediato: un proceso de autoconocimiento, de comprensión de la realidad o de un cambio en sus existencias, es decir, el propósito de ese recorrido es el encuentro con un punto que otorgue sentido a todo su universo. Por ello, la crítica ha sostenido que: “Casi todos los personajes de Cortázar quieren recorrer ‘el viaje del alma’. [...] La búsqueda cortazariana tiene ante todo tres objetivos primordiales. [...] Los protagonistas se buscan ante todo a sí mismos, [...] La segunda meta de esas búsquedas es el otro ser humano, el prójimo. [...] El tercer objetivo consiste en descubrir el punto desde donde toda realidad se compone en orden, es decir, se busca un centro. Los viajes-búsquedas en un mandala, en una rayuela, en el metro, son en realidad recorridos en un laberinto, pero lo que los protagonistas persiguen no es la salida de ese caos simbólico, sino un punto de las líneas o casillas que dé sentido a todo el sistema” (Scholz, 1977, pp. 85-86).

precedentes cabe preguntar ¿cómo se representa gráficamente un mito? Con la circularidad. Si dentro del viaje hay un perseguidor, existe entonces un relato circular que causa angustia por su aparente infinitud, tal como el autor revela en textos donde recurre al eterno retorno, mitema presente y desarrollado en textos como “Una flor amarilla”.

Cada texto contiene una manera de mostrar la necesidad del hombre por la movilidad, por perseguir (verbo más intenso que buscar y poseedor de un matiz obsesivo), por tratar de aferrarse a una determinada realidad pero, al mismo tiempo, descubrir que la realidad posee un carácter dudoso, onírico, que fácilmente puede dejarlos fuera de lugar. El contexto de los cuentos, sin perder de vista sus contenidos, tiene la función de mostrar que lo cotidiano es parte de la persecución absurda en que se ven inmersos los personajes: lo cotidiano reafirma y funciona al mismo tiempo como recurso para producir situaciones en apariencia evanescentes. Cabe mencionar el carácter espacial y transitorio de los relatos, pues “Cortázar ubica la acción en lugares existentes y bien conocidos, alude a hechos de dominio público, con especial referencia a lo contemporáneo, menciona sucesos de todos los días” (Filer, 1970, p. 24). El propósito de esta continuidad parece ser crear un arquetipo del hombre contemporáneo: todos y ninguno al mismo tiempo.

Por ello en los cuentos del argentino aparecen lugares comunes en la vida cotidiana del mundo actual;⁶⁹ en textos como “Manuscrito hallado en un bolsillo” (1974), “Cuello de gatito negro” u “Ómnibus” (1951), desarrollados en medios de transporte colectivo y urbano, sucede que: “Los medios de transporte facilitan el extrañamiento, el estar en situaciones límite donde

⁶⁹ Como parte del viaje, de ese recorrido que ha de llegar a un punto de encuentro, puede suceder que el viajero se libere: “Así puede sin duda acaecer que el auténtico desterrado –muchísimo más que el viajero de paso, y desde luego que el turista, liberados precisamente de la necesidad de adherirse a la vida normal y diaria– descubra en las premisas rutinarias y no vistas de los demás, en los cimientos más simples de una comunidad extraña, un mundo nuevo, sorprendente y quizá estimulante, en su contextura detallada o como conjunto global” (Guillén, 1998, p. 91).

dos o más sistemas se encuentran, por consiguiente se ofrece una perspectiva nueva. [...] Viajar es adentrarse en lo acostumbrado, explorar la esencia de lo cotidiano que todo el mundo considera ‘dado’ y ‘conocido’” (Scholz, 1977, p. 87).

Por lo anterior este sentido de movilidad, de tránsito, obliga a mirar la realidad cotidiana con ojos de extrañeza,⁷⁰ porque lo que hay en ella no parece en modo alguno conocido o familiar, sino que está impregnado de un matiz sombrío y demarca un distanciamiento: “El mundo se le presenta (al lector) como una convivencia de acontecer ordenado y de cortes inesperados e irrupciones de lo absurdo. No hay separación posible entre ambos planos. La realidad, aún la más inofensiva y cotidiana, está poblada de fantasmas” (Filer, 1970, p. 22).

Asimismo, Cortázar propone, mediante esta superposición de planos donde los personajes se desplazan, una visión no caótica que, sin embargo, explora con el viaje el caos de la realidad cotidiana. Esta organización puede ser comprendida como un pequeño mundo insertado en uno mayor (hay que recordar la estructura anillada que se ha mencionado previamente en este trabajo), orden que se traduce en la metáfora del infinito creado por espejos confrontados:

La obra de Cortázar, tomada en conjunto, no puede ser comprendida como manifestación de una tendencia o de una preocupación exclusiva; lo que atrae en ella es, precisamente, el hecho de ofrecer, en forma literaria, esa visión calidoscópica, tan propia del hombre contemporáneo, que resulta de vivir simultáneamente en distintos mundos físicos y espirituales. Para Cortázar cada individuo es un microcosmos (Filer, 1970, p. 20).

Los personajes poseen una visión del mundo que no puede fácilmente incluirse dentro de su realidad circundante y requieren emprender un viaje, un desplazamiento que los arroje fuera de

⁷⁰ Quizá la extrañeza, indicada como uno de los efectos del texto, es motivada por la penetración en los elementos que pueblan lo cotidiano; dicho acto no debería causar perplejidad, pero el efecto que provoca lo fantástico adquiere aún más fuerza cuando el sujeto dimensiona las cosas que comúnmente lo acompañan.

ese sitio que no es el suyo ni parece adaptarse a su comprensión. Como en la aventura mítica,⁷¹ existen en varios de los textos cortazarianos una serie de etapas en ese viaje, reiterando la relación mito-literatura: “El descenso, la caída, el vértigo, la espiral, el pozo, son todos motivos en la obra de Cortázar que marcan el paso de una etapa de la percepción a otra y el ingreso a otra dimensión de la realidad” (Rosenblant, 1990, p. 120).

Esta serie de eventos, pasajes o constantes de la literatura de Cortázar, en el viaje literario halla una significación simbólica de situaciones que reiteran la resonancia del mito. Los sitios de pasaje destacan la idea de movimiento, de negarse a la permanencia o a la estática; son situaciones que, independientemente de los resultados, siempre buscan y se revelan contra las demarcaciones o imposiciones de la realidad circundante.⁷²

El viaje es una reelaboración del recorrido mítico del alma, pero en los viajes cortazarianos no siempre se viaja por un propósito determinado. En una interpretación de la cultura contemporánea, el hombre no realiza un camino espiritual, es más bien una brecha de circunstancias; a la manera de Borges. se diría: “un hombre se confunde gradualmente con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias” (1957, p. 119). Cortázar plantea en sus textos el ensueño como la duplicidad creadora de la imaginación donde es posible redescubrir los componentes esenciales del espíritu, para conciliar la armonía del hombre y de su entorno, de “reelaborar” las circunstancias.

⁷¹ Joseph Campbell plantea: “El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno” (2001, p. 35).

⁷² Quizás por esta razón es que la crítica ha observado que “El cuento trabaja en profundidad, presenta un fragmento que proyecta una realidad amplia. Es una forma que recoge un infinito, sintetiza una serie de intuiciones acerca de la realidad, y por lo tanto posee una naturaleza metafórica y una gran complejidad semántica. [...] El cuento fantástico es, finalmente síntesis de elementos conscientes e inconscientes, de la intuición visionaria y de la mente ordenada del poeta. El elemento analítico y de rigor consciente en la composición se impone como manera de expresar lo más fielmente posible la experiencia interna que motiva la obra, de ejercer un control consciente sobre elementos inconscientes” (Rosenblant, 1990, p. 84).

Cortázar muestra que, para quien vive una repetición es terrible en su cotidianidad o normalidad, sea que se agolpe en una pesadilla, en extrañeza o la simpleza de solamente cargar con ello sin saber que está allí. La certeza de que no hay retorno es parte del viaje cortazariano, pues su carácter es transgresor, cambiante, y normalmente, los solitarios personajes de los cuentos se ven obligados a confrontar esa nueva realidad quedándose en ella sin poder escapar. “En general, los personajes de Cortázar, [...] no llegan nunca a entender la razón de su condena, quién o qué la ha decretado. Ellos son víctimas más allá de su control y actúan como si detrás de ellos existiera un código, un orden desconocido que los sobrepasa infinitamente” (Rosenblant, 1990, p. 92).

Y, sin embargo, este carácter sombrío no implica exclusivamente una interpretación pesimista, sino que tal vez, con ello, Cortázar busca adentrarse en la profundidad de la soledad humana, para concientizar la importancia de un cambio, de un significado adicional a la partida, a la propia finitud. Porque la condición humana no tendría que ser la soledad en sus facetas más patéticas y sin escape; quizá:

Para Julio Cortázar abrir la conciencia de las figuras es también una demanda absoluta e impostergable de un otro hombre que celebrar, uno que sea capaz de exigir para el ojo su posesión más legítima. Un hombre que sepa jugar, que mire en la dirección de la luz, que se recuerde capaz de viajar por las constelaciones con solo desearlo, latiendo íntimamente con la misma esencia del deseo, palabra constelada. Dirigidos insobornablemente a la búsqueda, los cazadores de relámpagos creen fervientemente en la recuperación de un hombre-figura cuya máxima intuición es ubicarse en el reino de *ese silencio desde donde la música es posible* (González Dueñas, 2002, p. 56).

La creación, como un acto que persigue nuevas perspectivas, recordando siempre su pasado, es la pauta para lanzar tal figura; este arquetipo cortazariano busca un lugar desde una ubicación donde las facetas de su creador hallan una manera de cohesionarse, pues en la obra del escritor argentino es factible asociar la figura (entendida aquí como una forma de destino, analizada en

este trabajo como otro de los mitemas destacados), una estructura ideada por él, la cual articula la prevalencia de una lógica que escapa al hombre, como el punto donde todas esas líneas convergen. Como señala el autor:

Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa– de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizá a doscientos kilómetros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana (Harss, 1966, p. 278).

Dicho sistema de relaciones es una situación que acaece a los personajes, a los temas. La obra de Julio Cortázar crea un mundo donde todo se entreteje, donde la armonía de las palabras llega a un punto que trastoca una realidad cotidiana, que parecía parte de la costumbre de los personajes o de los narradores. En el sistema narrativo de Cortázar, como bien puntualiza él, no existen casualidades, no hay nada azaroso. Y todo es parte de una lógica que supera a los personajes, narradores y hasta al lector. Esta situación, que niega la casualidad, permite concebir el universo como un todo articulado, lo cual se relaciona con el mito: un mundo ya dado dentro del cual todo tiene un propósito y un sentido definidos. La mitocrítica es una de las herramientas teóricas que descubre estos lugares articulados, así como Cortázar encuentra el sentido para cada personaje y sus situaciones en el sistema literario. ¿Será acaso que esta intención también está cumpliendo un propósito de ubicar al creador como un configurador de mundos donde es posible creer en nuevos propósitos, nuevos sistemas lógicos?

1.4.2. EL JUEGO

Otra de las constantes en la construcción de los relatos de Cortázar es el aspecto lúdico que otorga a sus narraciones: “El juego, por sus cualidades inherentes, es apto para la representación

totalizadora de la realidad, porque sus reglas –finitas– pueden generar todas las posibilidades subyacentes creando un sistema completo e íntegro” (Scholz, 1977, p. 94). El juego resulta fundamental en la literatura de Cortázar por ser un sistema que permite comprender la realidad lúdica como una experiencia dentro de lo cotidiano.

El juego es la entrada a un universo que ofrece el divertimento de ingresar en una situación distinta; plantea exigencias y recuerda la inocencia temprana de la infancia, pues al evocar el juego inevitablemente surge esa tentativa. Y quizá Cortázar rememorara con el carácter de su prosa esa niñez de la humanidad, donde (si se observa de manera utópica y nostálgica) todo es más fresco, inocente, limpio y cuyas reglas son más simples. En este sentido, el juego se vuelve un modo de conocimiento y una forma de divertimento, donde todo se articula y asume un sentido intrínseco. Cortázar manifiesta este aspecto al hablar de la construcción poética.⁷³

La narrativa ofrece al lector adentrarse a un universo con otras normas, y si bien parece que éste tiene un papel pasivo como espectador, la prosa cortazariana le exige ser partícipe, requiere de su mirada para que el texto sea verdaderamente un juego bilateral. Julio Cortázar posee la conciencia de que, sin el receptor, la literatura se encuentra sola, como un tablero de juego sin participantes. La imaginación de ambos es uno de los mecanismos lúdicos para configurar y dar vida a la realidad de la literatura pues “la imagen o metáfora es el instrumento poético por excelencia puesto que permite al poeta unir elementos distantes de la realidad, descubrir vínculos profundos entre las cosas y fenómenos del universo” (Rosenblant, 1990, p. 61).

⁷³ En este contexto, Cortázar afirmaba que para él: “Poesía es sumo conocimiento, pero las relaciones personales del hombre consigo mismo y del hombre con su circunstancia no sobreviven a un clima de absoluto; su escala es por principio relativa [...] La novela es una mano que tiene la esfera humana entre los dedos, la mueve y la hace girar, palpándola y mostrándola. La abarca íntegramente por fuera (como lo hacía ya la narrativa clásica) y busca penetrar en la transparencia engañosa que le cede poco a poco un ingreso y una topografía” (Cortázar 2/, 2004, p. 301).

Lejos de ser un planteamiento desenfadado y entregado al inocente regocijo, en el mundo lúdico de las narraciones cortazarianas asoman cuestiones inherentes a la existencia; así como el juego requiere observar y comprender las reglas para estar en él, como puede apreciarse en *Manual de instrucciones* (1962), la escritura demanda que los lectores asuman que algo suyo será colocado como parte de la apuesta del juego, pues en todo juego existe una tensión.

El carácter lúdico de la obra de Cortázar adquiere un significado más allá de lo inmediato. Relacionado con el viaje, el juego emprende también un recorrido, una avanzada que producirá un cambio en los jugadores. Además, también hay en el juego de Cortázar una perspectiva metafísica: así como un pequeño entregado a un universo lúdico se encuentra dentro de una realidad aparte y sale del tiempo, mediante la literatura existe un tiempo fuera de los parámetros de la realidad circundante. Este aspecto relaciona una vez más sus relatos con lo mítico. Saúl Sosnowski, a este respecto, sostiene:

Para la mente mítica lo empírico y lo no-empírico poseen un mismo grado de realidad. Al eliminar de esta realidad los principios lógicos, se pierden con ello la irreversibilidad del tiempo y la dimensión unívoca del espacio. Se niegan, además, la unidad y la finitud de los hechos y la necesidad teórica de que un hecho sea considerado único en un tiempo y en un espacio determinados (1973, p. 30).

Esta propuesta analiza la noción de realidad que determina espacio y tiempo, los cuales en el arte, como en el mito, adquieren niveles completamente distantes de los parámetros establecidos. Por ejemplo, para la conciencia mítica el tiempo es circular,⁷⁴ se percibe de un modo relativizado

⁷⁴ La conciencia mítica, parafraseando a George Gusdorf (1960), es la relación establecida entre narración y universo, toma al discurso mítico como principio y estructura de la realidad; la conciencia intelectual, una etapa de descubrimiento, pues ya que el hombre se ha concebido dentro de una determinada realidad, busca desplegarse en *otras*, y es en este punto donde la literatura se abre paso: en este desdoblamiento intelectualizado, el hombre no sólo crea una historia para comprender el mundo, sino que busca plasmar en otro discurso una *otra* realidad que le explique situaciones ontológicas. Con este estatuto se llega a la tercera característica; la conciencia existencial, que es una búsqueda de conciliar al hombre con su imaginario, el cuerpo, el cosmos, la psique.

y natural mas, en el paradigma contemporáneo, el tiempo es atávico y lineal; el mismo S. Sosnowski sustenta la necesidad del mito en el hombre actual:

La visión mítica de la realidad [...] trasciende los límites impuestos al hombre por la actitud normativa positivista. El criterio de reducción del conocimiento a lo estrictamente empírico ha enajenado al hombre. Al dictaminar que sólo lo que se manifiesta al nivel empírico, que sólo los hechos concretos sometidos a leyes verificables poseen valor cognoscitivo, el ser humano fue separado de un mundo que siente y que intuye ligado a su existencia, pero que es irreductible a fórmulas científicas (1973, p. 54).

El mundo intuitivo aparece en la literatura como parte de su antecedente mítico. Es así como la anulación de lo temporal y lo espacial facilita que el viaje en el universo cortazariano comparta similitudes con el mito; en este caso, se trata de un tiempo aparte, ajeno a las limitantes de la realidad y, por ende, ese mundo puede desplegarse con un parpadeo, con la migraña o con la invención de una determinada ocurrencia que habita dentro de la realidad circundante de los personajes cortazarianos.⁷⁵

La construcción del juego obliga a entrar y salir de los planos de la realidad circundante, literaria, mítica. No es un juego inocente o intelectualizado exclusivamente, no se reduce a la simpleza de la risa ni a la complejidad de la racionalización. Cortázar va más lejos ya que sus textos poseen, por un lado, una carga racional para configurar lingüísticamente un orden significativo en la organización de sus textos cuyo propósito es mostrar una historia elegantemente escrita y, por otra parte, una veta imaginativa que desemboca en el empleo del símbolo como una herramienta lúdica para revelar una nueva faceta del texto; por ello se afirma: “Su visión [...] le muestra que todo proyecto humano por venir implica una integración, fecunda

⁷⁵ Esta situación es el caso de relatos como “Las fases de Severo” (1974), donde la agonía de Severo produce instantes de otra realidad a todos los acompañantes que velan en su casa; “Cefalea” (1951), cuento en el que un malestar de cabeza crea criaturas imaginarias que armonizan los niveles de dolor; o “Cartas de mamá” (1959), texto en el que los protagonistas se acostumbran tanto a mentir para instituir una nueva realidad que terminan por convencerse de ella. Tales ejemplos, entre muchos otros, exponen cómo el juego coloca al lector en un tiempo y espacio alternos.

y lúdica, de componentes en apariencia contradictorios; le es conferida la gracia que le permite franquear las diferencias” (Solares, 2008, p. 35). En este sentido, Cortázar comenta: “todo hay que inventarlo otra vez” (2000, p. 589), y así, la transformación del hombre mediante la literatura es crucial para el proyecto humanístico; la metamorfosis del hombre como un acto evolutivo es uno de los objetivos dentro de la narrativa del escritor argentino, usando la propia metamorfosis como uno de sus tópicos.

1.4.3. LA METAMORFOSIS

La transformación es un acontecimiento perceptible en toda la prosa cortazariana; puede suceder mediante un viaje, una situación, un cambio. Gracias a ésta se observa una alegoría de lo que el proceso de la literatura pretende realizar con el mito y con el hombre.⁷⁶

La situación narrativa se enfoca hacia la comprensión del universo humano, del cual se habla mediante la reproducción lingüística de modelos, conductas, tópicos, configurados en una determinada escena, porque la literatura, al igual que el mito, contiene una revelación, pero sólo mediante una historia se conjura ese mundo, para evidenciar su contenido (su comprensión es una búsqueda, no una certeza): “La novela enfoca los problemas de siempre con una intención nueva y especial: conocer y apoderarse del comportamiento psicológico humano, y narrar eso, precisamente eso, en vez de las consecuencias fácticas de tal comportamiento” (Cortázar 2/, 2004, p .297).

En la literatura el universo se transforma; desdoblándose o sencillamente planteando polaridades no perceptibles de manera lineal. En la pluralidad de los significados y posibilidades

⁷⁶ La metamorfosis como tema literario recorre prácticamente la totalidad de la literatura Occidental. Entre los antiguos griegos, la metamorfosis fue esencial para las cosmogonías y la filosofía física para la explicación alegórica de los fenómenos naturales. Este procedimiento pasó a la poesía (a la literatura) ya desde los tiempos de Homero (Frontisi-Ducroix, 2005).

de la imagen, se despliega uno de los mayores poderes de la narración: el carácter múltiple de la literatura. En este sentido, es posible decir que la literatura cortazariana pretende, por lo menos, revolucionar la situación existencial del hombre, tal como sostiene la crítica:

Para Cortázar la literatura iba siempre unida a la temática existencial, las preocupaciones estéticas se fundamentaban en problemas metafísicos. [...] Cortázar propone una literatura que revele una realidad más rica y compleja, una literatura que implique un alejamiento de lo cotidiano y circundante como resultado inevitable de una visión más auténtica del mundo, una literatura revolucionaria (Rosenblant, 1994, p. 23).

Cortázar crea una utopía a partir del sistema literario, porque al jugar narrativamente y presentar una relectura mítica nace la realidad alterna –el no-lugar (*ou-topos*)– dentro de la cual propone, como primer precepto, el cuestionamiento del lenguaje: “Hay un estado de intuición, para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos problemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad sólo se revela poéticamente” (1/, 1994, p. 92). El hombre, en un planteamiento existencial, es un ser perfectible, factible de transformación; por ende, la metamorfosis es una posibilidad inherente a la humanidad. Pero las vertientes de ésta ofrecen, si se toma como punto de partida al mito, un lado sombrío dirigido a la involución y un lado luminoso inclinado hacia el crecimiento espiritual. Esta disyuntiva mítica es visible en la obra de Cortázar como una contingencia latente o como una imposición, a la cual los personajes no pueden renunciar, pero generalmente es una elección. En el caso de ser impuesta, tal característica viene de fuera y penetra en el personaje transformándolo sin su expreso deseo.⁷⁷

Si bien los personajes y las situaciones planteadas por el argentino asumen la transformación como un suceso cotidiano, también el lector va adentrándose en dicho proceso,

⁷⁷ Tal como sucede en “Las armas secretas” (1959), donde el cuerpo de Pierre es usurpado por el alma del nazi, sin que el huésped haya deseado tal situación; proceso contrario a “Axolotl” (1956), cuento en el cual la metamorfosis culmina un anhelo.

ya que en varios textos el narrador se transforma o va cambiando.⁷⁸ Este acontecimiento narrativo parece incidir en la idea de los cambios, pues no todo debe tener una apariencia o forma lineal, ya que precisamente Cortázar cuestionaba, en torno a la construcción de los personajes:

¿Mas cómo manifestar de modo literario a personajes que ya no *hablan* sino que *viven* (que hablan porque viven, y no que viven porque hablan como en el promedio de la novela tradicional) a hombres de infinita riqueza intuitiva que enfocan la realidad en términos de acción, de resolución de conducta, de vida-cosmos? (1/, 1994, p. 73).

Lo anterior demuestra, una vez más, que sus procedimientos literarios exigen una búsqueda mítica y existencial. En el pensamiento mítico todo es objeto de evolución; para el pensamiento literario, también. Cortázar formula que la continuidad de la memoria es un paso que requiere transformación, pues el hombre mismo, en el acto de recordar, para evitar una y otra vez volver sobre sus pasos: debería transformarse, como sus discursos y la comprensión de su realidad. La naturaleza humana es creadora, de ello da cuenta el artista como representante de esa colectividad. Pero la creación debe ser un acto de continua renovación y en cada momento de renacimiento, evolución.

Al respecto Cortázar sustenta: “el hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de formas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje ‘literario’, el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad” (1/, 1994, pp. 65-66). Esta exigencia de transformación obliga a duplicar la realidad, para que ésta no sólo funcione como espejo, sino que permita un análisis racional y,

⁷⁸ Como ejemplo del primer caso, “Las babas del diablo” (1959), cuento en el que el narrador inicia hablando de una escena fotográfica, hasta que ésta parece comenzar a ser una realidad aparte, una escena transformada; y para ilustrar el segundo tipo, en “La señorita Cora” (1966), el lector conoce la historia mediante las voces de diferentes personajes: Pablo, Cora, la madre de Pablo y hasta Marcial, el médico, pero es el lector el único con acceso a todas las visiones.

simultáneamente, una experiencia sensible ante la desnudez de la otredad, que se experimenta mediante el arte de manera emotiva y personal.

1.4.4. EL DOBLE

El tema del doble está presente tanto en el mito como en la literatura. Cuando Ovidio narra en *Las metamorfosis* la serie de eventos que involucran la duplicidad, sus relatos muestran cómo la mitología pasa a la literatura teniendo pautas comunes. En ésta, autores como Allan Poe, Louis Stevenson, Charles Maturin, entre otros, retoman el tema del doble y cada uno en su estilo ha incurrido en trabajar la idea y, si bien es un tema recurrente, autores contemporáneos como Cortázar se pueden permitir aportar una innovación en este campo temático.

El *otro* es una creación cuyos orígenes pueden ser rastreados en el mito,⁷⁹ pero cumple con un propósito nuevo, que da una pauta distinta a una realidad común o cotidiana. El doble es un mitema dentro del tejido literario cortazariano, se convierte en un modo temático, en un *otro* producto de una tradición, pero cuya propuesta es la elaboración alterna de una mitología literaria que muestra el corazón del hombre por él mismo, sin dioses, sin designios.⁸⁰

⁷⁹ En la mitología “el alma humana suele considerarse el doble del cuerpo visible, por lo general invisible, y en algunas mitologías se la denomina ‘sombra’. En el folclore germánico aparece con frecuencia este extraño ‘doble’ o *doppelgänger*, que tiene la desconcertante costumbre de manifestarse repentinamente, muchas veces a gran distancia de su equivalente material” (Willis, 2011, p. 32). Si bien ya se ha revisado el doble como parte de la temática cortazariana, es importante destacar que éste es un componente fundamental de los temas de la mitología.

⁸⁰ Textos como “Las babas del diablo”, “Deshoras” (1982) o “Los pasos en las huellas” (1974) principian claramente con la idea de conformar un mundo duplicado mediante la intervención artística o crítica, dentro del cual siempre sucede un encuentro, un reconocimiento o una fusión con un personaje o una circunstancia que conlleva a mostrar que la unicidad no existe. Su presencia plantea de forma explícita la literatura como la posibilidad de duplicar el mundo y, por supuesto, el universo creador en una serie de reflexiones metaliterarias. Por otra parte, “Lejana” (1951), “La noche boca arriba”, “Cuello de gatito negro” (1974) o “En nombre de Boby” (1977) son relatos que no sólo duplican, sino que exigen la existencia de otro tiempo u otro espacio para poder cohesionar su desarrollo. En este aspecto, destaca la imaginación como una de las condiciones para tal situación, entendida por la crítica de la siguiente manera: “La fantasía es el lujo del hombre que se sabe ‘otro’, el juego de iniciación más real y divertido, y en consecuencia el más peligroso. Sólo el poeta puede extraer de ese juego las sustancias absolutas, el elixir que lo regresa a su diurna condición de doctor Jekyll” (Solares, 2008, p.24). La necesidad del doble en Cortázar es una de las bases para la creación.

Cortázar, a través de los mecanismos y recursos que construyen su literatura, obliga a cuestionar si la realidad circundante no será un tipo de doble. Los relatos del argentino emprenden una búsqueda paralela a la realidad cotidiana, reelaborada mediante determinadas pautas, personajes, lugares, situaciones, un mundo humanizado en el cual esa realidad propia del modelo escamotea las reglas que deberían regirlo por ser las normas del día a día. En esta utopía, los relatos de Cortázar revelan la duplicación de una realidad que en su doble literario escapa a las limitantes de la realidad circundante. Este mundo es producto de la desarticulación, fragmentación o duplicidad del tiempo, del espacio, de los personajes, de las circunstancias, es un sitio donde la arbitrariedad de las reglas no es la condición para ser o estar en él. Por ello este universo funciona como un espejo deformado, pues muestra ciertos rasgos o parámetros comunes al mundo contemporáneo, pero al mismo tiempo rompe con las reglas de esta realidad. “Deformado” también es un adjetivo característico como medio para criticar la realidad circundante a través de la literatura; este doble estaría evidenciando el universo tal como lo percibe el autor.

En el universo de los cuentos cortazarianos existe un paralelismo existencial de planos de realidades y personajes que son ocupados por otros. Este planteamiento podría ser una insinuación respecto del carácter de la propia literatura, concebida como doble o como una modalidad mimética de la realidad. Sin embargo, Cortázar va más lejos y no sólo elabora ideas de este estilo, además plantea que la literatura a partir de su estructura interna debería cambiar la realidad –como se ha argumentado hasta el momento– postura sobre la cual la crítica afirma:

El propio ejercicio de la escritura narrativa es una prueba de los múltiples “yos” que nos habitan a pesar de nosotros mismos. Todo verdadero artista es, como dijo Borges del caso

La conciencia de una realidad fragmentaria nutre la utopía cortazariana de la duplicación del universo, sustentada por la idea de un presente que golpea con la fuerza de su presencia, de su actualidad y su cotidianidad.

extremo de Shakespeare, *everything and nothing* y, en el caso específico de los escritores, sus personajes surgen como una suerte de dobles donde tanto el superego como el alterego se van desdoblado sucesivamente para la creación de los protagonistas que poblarán sus textos. Y cuando abordan el tema del doble ese desdoblamiento se multiplica de manera exponencial y el escritor y sus personajes se convierten en actores que a la vez son espectadores *ad infinitum* (Lara, 2001, p. 57).

La perspectiva anterior revela el carácter de la creación literaria donde, como en el mito, existe la presencia de todos y de ninguno, porque el relato da cuenta de una realidad autónoma que, no obstante, posee semejanzas con el universo circundante. La duplicidad de tiempos y espacios, además de ser una característica intrínseca de la literatura, crea un sendero independiente de la realidad inmediata para favorecer tiempos y espacios alternos.⁸¹

Los epígrafes son otro elemento para evocar la duplicidad. En este caso, el juego de la literatura, que duplica a otro texto mediante su mención, es la intertextualidad. En términos de Julia Kristeva: “Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité, s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lite, au moins comment *double*” (1969, p. 84).⁸²

⁸¹ Para ilustrar esta situación, está como ejemplo “Fin de etapa”, un cuento en el que Diana, personaje central, habita una realidad lineal, pero en el museo, al visitar la última sala y observar el último cuadro, entra a la realidad de la pintura y deja la realidad del texto literario. Cortázar delimita esta entrada cortando justamente el relato en el punto en el que ella se incorpora al cuadro. Al mismo tiempo en el que el cuento concluye formalmente de modo “abrupto”, sucede la proyección del personaje en el tiempo/espacio, dando con ello la sensación de infinito, o bien de circularidad, recurso propio del relato. En el caso de los tiempos alternos cuyo paralelismo permite la simultaneidad, se inscriben relatos como “La noche boca arriba”, texto en el que pasado y presente se alternan o se superponen entorno al protagonista, quien comunica ambas realidades temporales a través del sueño. Es importante aclarar que en los cuentos de Cortázar existe un elemento que funciona como puente: el sueño, el tiempo, la imaginación. Dicho puente reconfigura la realidad circundante del relato y ofrece otra perspectiva de ésta; su presencia, en el plano del discurso o en el planteamiento de tiempos y espacios, se manifiesta, como en el caso de “La noche boca arriba”, en la elaboración poética de la escritura: hay en el cuento una marca sinestésica mediante los olores relacionados con la guerra florida, correspondientes a uno u otro de los mundos, alertan el cambio de tiempo y de espacio tanto al personaje como al lector.

⁸² “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar del concepto de intersubjetividad, instala la intertextualidad y el lenguaje poético se lee, al menos como doble” (la traducción es mía).

El juego creativo que Cortázar emprende para construir la duplicidad abarca, entonces, distintos niveles y planos porque, por una parte, está una serie de estrategias narrativas y, por otra, una serie de recursos intratextuales. La configuración y concepción de la literatura como doble está planteada así desde el inicio de los relatos, de manera que marcan la pauta temática y el modo de narrar. Así, el texto es por su naturaleza el doble ideal del mundo narrado. Entonces el doble no es sólo la construcción del espacio con su tiempo, sino que requiere la participación de todos los recursos que soportan el entramado.

Por lo anterior, el doble es una categoría creadora, una estrategia literaria y discursiva. En otras palabras, mediante el doble se concibe a la literatura como una forma de duplicidad entre narración, imagen y sentido; una organización lingüística cuyas pretensiones abarcan la creación, la imaginación. Es también una tentativa para responder a inquietudes de carácter existencial, las cuales surgen en un marco espacio-temporal que se pretende superar y trascender.

Dicha creación lingüística, como utopía formada de un sistema organizado de ideas e imágenes, se desliga de la exclusividad de un contexto y se convierte en un doble independiente de la realidad que lo origina. Y, sin embargo, por su génesis e ideología, mantiene relación con un sistema histórico, pero gracias a una serie de cuestionamientos y valores atemporales, se permite escapar al sometimiento de una época. Julio Cortázar define esta situación cuando habla de Rimbaud, como poeta y visionario: “él es ese hombre para quien la literatura o la poesía han cesado de ser *modos* de manifestación existencial, y en alguna medida *crítica* de la realidad; *para quien lo poético es el solo lenguaje significativo porque lo poético es lo existencial*, su expresión humana y su revelación como realidad última” (1/, 1994, p. 96). El juego de Cortázar permite considerar la posibilidad de cambios, de encontrar en los paralelismos del sistema literario perspectivas que posean precisamente este carácter doble sin caer en contradicciones:

No podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado en mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz, irrupción *de mí hacia lo otro o de lo otro en mí*, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio. Como una puerta de ópalo y diamante desde la cual se empieza *a ser eso que verdaderamente se es y que no se quiere y no se sabe y no se puede ser* (las cursivas son de Cortázar, 2000, p. 520).

Cortázar hace expresarse a Horacio Oliveira sobre el doble de tal modo que este pasaje sintetiza lo que sostiene el teórico Otto Rank: “el doble surge como una operación de transferencia en la que están en juego muchas cosas que contribuyen a hacer más complejo este motivo: el deseo de la perpetuidad, una manifestación de raigambre narcisista, la exaltación del yo y, a la vez, su pérdida de estabilidad” (*apud* Do Carmo, 2006, p.171). Esta afirmación motiva a preguntar: ¿qué pretende cuestionar ontológicamente la duplicidad cortazariana? El mismo Cortázar afirmaba: “La novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan cómo es; la novela de hoy se preguntará su *por qué* y su *para qué*” (2/, 2004, p. 299).

Si Rimbaud introdujo la inquietud existencial del desdoblamiento con la célebre frase “*car je suis un autre*”,⁸³ Cortázar establece una situación narrativa que trastoca la individualidad, planteando planos metafísicos en sus temas; dada la coexistencia simultánea en mundos distintos, como en “Todos los fuegos el fuego” (1966), y precisamente de estas situaciones literarias se desprende una marca de continuidad, de eternidad que rompe los paralelismos. Si bien éstos existen como en el relato mencionado, que abarca Roma y París, también hay paralelismos temporales (la época de los gladiadores-mundo contemporáneo), de tal forma que el verso de Rimbaud parece, en este contexto, encontrar un eco gracias a la resonancia en la obra de Cortázar, pues ese yo que es otro es una marca de alienación, de allanamiento existencial que

⁸³ Citado por Julio Cortázar (bajo seudónimo de Julio Denis) en “Rimbaud”, aparecido por primera vez en *Huella* (1941), Buenos Aires. La frase del joven poeta francés aparece originalmente en una carta de éste a su amigo Paul Demeny, conocida como “Carta del vidente”. En este trabajo se usará el texto editado por Jaime Alazraki (Cortázar/2, 2004, p. 24).

implica cuestionar, como Borges en “El inmortal” (1949), si un hombre no es todos los hombres.⁸⁴

La idea de una colectividad prevalecida en cada individuo demarca una relación con el eterno retorno que, como en el cuento de “Una flor amarilla” (1964), invita a mirar esa repetición, esa sucesión de hechos para mostrar la individualidad como una ilusión. La literatura cortazariana plantea, entonces, un conflicto entre la percepción, la apariencia y la narración; da por hecho que ningún sistema es factible de llamarse realidad unitaria. Por ende, se infiere que el hombre no es un individuo único, no hay piezas impares en la narrativa del argentino: existen paralelismos, fragmentación y, en correspondencia, una percepción también fragmentada.

En el caso de estar ante una serie de fragmentos que van articulando una nueva pero doble realidad, por su característica de ser un mundo construido a partir de otros universos, y dado que los personajes de Cortázar aparecen como entidades autónomas con la necesidad de un punto de encuentro con *otro* u *otra realidad*, ¿son los personajes de este autor dobles de todos entre ellos? Esta pregunta no se limita a la duplicidad de los personajes, sino a observar la creación de un sistema literario plenamente consciente de la naturaleza doble y paralela de toda existencia.

Así, la obra de Cortázar se inclina por un proceso de interpretación a partir de un mitema o tema mítico recontextualizado, que se encuentra incorporado en el tejido literario mediante una reelaboración. En este proceso el tema mítico conserva su relación con el símbolo pero, a su vez, lo une al sistema escrito en una serie de relaciones no exclusivamente basadas en el mito, sino

⁸⁴ Sobre la influencia de Borges, ya se ha comentado que Cortázar deseaba ubicarse dentro de su generación, así que es posible encontrar que este anhelo manifestado por Cortázar quizá responde al afán de compartir inquietudes y temas, no sólo una ubicación temporal.

también en la literatura. Con ello el tema mítico asume un cambio de función a partir de la interpretación literaria. En esta perspectiva cabe mencionar una consideración propia del intertexto: “el texto cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como *intertexto* en un nuevo contexto textual e histórico-temporal, se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos” (Martínez Fernández, 2001, p. 94).

El cambio de contexto le permite a la literatura desplegar su multiplicidad de significados, además de que Cortázar parece consciente de esta situación y aprovecha el doble intertextual para orientar una serie de valores, críticas y propuestas en su literatura y, de acuerdo con la opinión de Jenny, teórico de la intertextualidad: “la verdad literaria, así como la verdad histórica, sólo puede constituirse en la multiplicidad de los textos y de las escrituras, en la intertextualidad” (en Navarro, 1997, p. 132). Aunque también ese paralelismo podría ser un indicador de búsqueda, ante este aspecto es posible mencionar:

Cortázar se aleja un tanto de estos procedimientos fantásticos –aunque su intención crítica sigue siendo la misma– y desarrolla más bien imágenes especulares que no solamente sirven para delinear y diferenciar a cada personaje respecto de otro («yo soy lo que él o aquel no es» parece ser el principio de construcción del sujeto en la novela) sino además para plantear el mismo vacío, la misma «alienación de sí mismo» que vive el sujeto contemporáneo. Pero esta vez no hay búsqueda de dobles; hay, más bien, la búsqueda de correspondencias, el deseo de recuperar una unidad originaria, un lugar estable en el mundo, el lugar de la enunciación. Esa búsqueda, como veremos, es la tarea que emprende Horacio Oliveira, el personaje principal de la novela [*Rayuela*] (Do Carmo, 2006, p. 171).

La literatura cortazariana esboza extrañamientos propios inherentes a la naturaleza humana. Al igual que su admirado Edgar Poe,⁸⁵ Cortázar explora mediante la literatura el corazón del

⁸⁵ Además de la traducción al español de los *Cuentos completos* de Edgar Allan Poe (1956), la influencia de este escritor en Cortázar es clara y reconocible por él mismo; en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” sostiene: “La huella de escritores como Edgar Allan Poe –que prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado– es innegable en el plano más hondo de mis relatos; creo que sin ‘Ligeia’, sin ‘La caída de la casa Usher’ no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites,

hombre, sus conductas, su continuidad y paralelismos planteados a partir del hecho de observar la repetición, la carencia de innovación o evolución a lo largo de la historia. El argentino rompe todos los planos, incluido el de lo humano,⁸⁶ como estados meramente emocionales o actitudes plenamente racionales. En esos extremos muestra que la percepción de la realidad de los sentimientos o la razón despiertan en el hombre, y el papel de lo mítico se hace presente en la creación del drama, de la tensión generalizada por situaciones o razones aparentes.

Asimismo, la evocación de lo mítico se presenta en la correlación de los elementos que rodean todos estos ambientes, porque la construcción de universos dobles, de antes y después, de mundos de continuidad y repetición, denota un retorno eterno, un punto cero y un ciclo en el cual un personaje se responsabiliza por cuestionamientos inherentes a toda una colectividad: “La literatura se organiza en torno a su flor parlante, y empeña (está en eso) la batalla más difícil y azarosa de su conquista: la batalla por el individuo humano, vivo y presente, ustedes y yo, aquí, ahora, esta noche, mañana” (2/, 2004, p. 293). Si se toma como ejemplo *Rayuela*, es posible observar que:

La crisis del individuo que Horacio Oliveira está viviendo de manera ejemplar, tiene ya una larga historia. Una historia de la que nuestro héroe intelectual de París/Buenos Aires es muy consciente. *Le sentiment de l'incomplet*, la pérdida de la certeza metafísica del

de instalarme en el terreno de *lo otro*. Pero desde un primer momento, siendo todavía muy joven, algo me indicó que el camino formal de esa otredad no estaba en los trucos literarios sin los cuales lo gótico no alcanza su ‘phatos’ más celebrado, no estaba en esa escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector, condicionarlo con un clima morboso para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al espanto (/3: 2004, pp. 110-111). Quiero reiterar esa presencia porque en algunos tópicos literarios a los que hago mención en los siguientes capítulos aparecen algunas constantes que acercan a los dos escritores.

⁸⁶ En el Capítulo 62 de *Rayuela*, Cortázar plantea: “Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozaban o se amaban o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta” (2000, p. 524).

ser, la nostalgia de la inserción en el mundo como totalidad armónica, la experiencia dolorosa de la dicotomía alma-cuerpo, todos ellos son aspectos de una crisis del individuo (Do Carmo, 2006, p. 176).

La cita anterior ilustra cómo, mediante un personaje literario, Cortázar establece una relación de duplicidad, con la cual los lectores habrán de experimentar alguna forma de relación, sea por simpatía o identificación, sea por distanciamiento y análisis crítico del personaje; pero es significativo destacar el carácter del personaje que, como doble, como un modelo de ser humano, contiene en sí la escisión del alma entre razón y corazón. Un personaje es un espejo mediante el cual es posible observar a distancia y con familiaridad, desde fuera pero con la conciencia de saber que lo que se mira es una personificación de la condición humana.

1.4.5. LA FIGURA O EL DESTINO

Cortázar instaure paralelismos y geometrías entre las estructuras narrativas y los recursos que emplea; la literatura del escritor argentino, con sus azares engarzados y la articulación significativa de sus planos paralelos, involucra la presencia de una figura. A este tipo de articulación interna que concede sentido, un aspecto metafísico existente en la realidad de sus cuentos, Cortázar lo llama “figura”. La figura es un modo de relación con el mundo del mito, donde hay un sentido que debe volver al hombre o el hombre debe volver a él.⁸⁷ El autor, al crear esta propuesta conceptual, afirma:

La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a

⁸⁷ Para J. Hartman, que se ocupa de este modelo de lógica cortazariana, éste se gesta y articula del siguiente modo: “El uso prolongado que Cortázar hace del doble y el desarrollo de las ideas de las figuras cíclicas y de la figura-constelación, simbolizan su búsqueda más allá de los fragmentos del tiempo y de la realidad convencionales, de un sentido de la unidad y de la permanencia de un mundo caótico e insensato que está en un estado constante de cambio. Para Cortázar la figura-constelación parece expresar la noción de continuidad y unidad estructural del yo del hombre moderno perdido en una sociedad caótica y sin normas. Por añadidura, las figuras son una manera de reconciliar los límites ineludibles de la condición humana” (2009, pp. 548-559).

los personajes y a darles una psicología y características propias. Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes (Harss, 1967, p. 289).

Por un lado, entonces, la figura es un enfoque estructural en la construcción de su literatura; por otro, es la noción de sentido manifiesta en los personajes para no sentirse extrañados y, finalmente, es la perspectiva de forma y estructura que el lector experimenta como la fuerza articulada dentro de la narración. Para éste, precisa un efecto contradictorio, pues por un lado, mediante estos relatos, es posible observar la noción de pertenencia y de causalidad, pero por otro el hecho de que en la literatura todo esté relacionado implica que la realidad circundante muestre una cierta falta de concreción, una carencia de centralidad. De allí su analogía con lo mitológico: la figura es el sentido buscado, concedido sólo en un relato, pero da al hombre la certeza de que éste existe; es la forma del destino mediante un entramado de situaciones e interacciones de personajes.

Estos últimos, en los textos de Cortázar, manifiestan la inquietud por encontrar el sentido o el centro de esa figura. Lo curioso es que el centro de la figura no existe como tal, sino que ésta se traza precisamente a partir de los cuestionamientos de cada uno de ellos. En *Rayuela*, cuando se afirma: “El hombre no es, sino que busca ser” (Cortázar, 2000, p. 524),⁸⁸ se revela una de las inquietudes presente en la poética del autor, porque junto con la idea de crear personajes *perseguidores*, el perfil del hombre mostrado en la narrativa del argentino es un ser anhelante, inconcluso, fragmentado y habitante de una realidad incomprensible, un inadaptado del tiempo y del espacio; a pesar de que su mundo esté articulado, él es incapaz de hallar su sentido.

⁸⁸ Sobre esta premisa, que precisamente sugiere la búsqueda de un nuevo humanismo, Alazraki comentaba: “Es el hombre nuevo cortazariano que en *Rayuela* se define no ‘como el hombre que es sino que busca ser’ y que visto desde el existencialismo emergía como el hombre libre que busca renacer sobre las cenizas de su yo histórico y conformado” (1983, p. 96).

Dada la existencia de una figura que aporta o soporta el sentido del mundo literario, sus habitantes adquieren crucial importancia al ser representaciones del hombre contemporáneo. Si sucede, –como menciona Alazraki que “para Cortázar, [...] el personaje es la voz” (1994, p.129)– los personajes de Cortázar tendrían un carácter subversivo y asumirían estar preparados para crear entre ellos un universo cómplice, un mundo donde las posibilidades permitan que la angustia sea vomitada en forma de conejito o donde un tigre exista para frenar las pasiones incestuosas, como aparece en los cuentos “Carta a una señorita en París” y “Bestiario” (1951),⁸⁹ respectivamente.

El universo cortazariano se traza como un espacio en el cual los planos están divididos por una especie de membrana cristalina porque, simultáneo a su transparencia, también existe una separación. Con este antecedente, es posible plantear la realidad literaria de los cuentos de Cortázar comparándolos de esta forma: un espacio acuoso en el que bajo el agua y sobre ella existen cambios que demarcan mundos, donde la superficie y la profundidad son realidades distintas. Cortázar utiliza este recurso de las disociaciones acuáticas en cuentos como “Axolotl” (1956) en este aspecto parece pertinente mencionar que:⁹⁰ “Esta imagen del acuario que recurre significativamente a lo largo de la obra cortazariana, simboliza lo fantástico” (Rosenblant, 1990, p. 12).⁹¹

⁸⁹ Es importante destacar que en los cuentos se trata de significados condensados; dice Alazraki: “Si la complejidad del personaje de novela es, como dice Cortázar, *acumulativa*, la complejidad del personaje de cuento está obligada a capitalizar los silencios: el texto se apoya en una información no manifiesta, apenas insinuada desde esos pliegues de oscuridad a que la brevedad obliga al cuento” (1983, p. 133).

⁹⁰ Es posible evocar ante este recurso la ley de la materia característica de los líquidos: la permeabilidad o la capilaridad que permite a algunos insectos desplazarse sobre el agua.

⁹¹ Como complemento de esta referencia, cabe mencionar lo sustentado por Sosnowski al afirmar: “La penetración de fuerzas extrañas no siempre conduce a la felicidad del hombre –si conduce a un cambio en su rutina. En los cuentos de Cortázar se ha visto que ante un mundo extraño, irreductible a principios racionales, el ser humano puede aceptar la imposición de la supra-realidad sin oponerse a su dictado. [...] a pesar de la divergencia de actitudes ante la supra-realidad, el ser humano nota que su

En el propósito de reelaborar la realidad y, en la búsqueda de lograr que la literatura “transmita un sentido con palabras, y no palabras con un sentido” (Cortázar 1/, 1994, p. 126) los personajes de los relatos son sujetos de adaptación rápida y, hasta cierto punto, pasan de un mundo a otro mediante el puente que les tiende el elemento *otro*, demarca la discordancia de un universo y la necesidad de abrirse paso hacia la alteridad.⁹²

Sin embargo, existen personajes que se niegan a la mera aceptación y acometen mediante la transformación o adecuación de su universo, como en “Satarsa”, donde las palabras son el único proceso de auto-comprensión y, como en el mito etiológico, funcionan para explicar el mundo. Los personajes cortazarianos son profundamente contradictorios y, a la vez, sucede que algunos, como los perseguidores, “no buscan una felicidad que quizá pudiera concretarse en un futuro lejano. Anhelan una satisfacción inmediata. Ellos desean reiniciar su historia y vivir su humanidad con una nueva aproximación” (Sosnowski, 1973, p. 166).⁹³

La creación de una figura es otra de las maneras en que lo mítico se abre paso en la obra de Cortázar. El centro, la figura buscada, es inexistente pero da pauta a estructuras geométricas que no parecían contempladas y, sin embargo, son la base de la coherencia interna del texto. Es importante mencionar que la figura trazada mediante los personajes, colectivamente, adquiere un

nivel de vida ha sido alterado” (Sosnowski, 1973, p. 163). Esto parece suceder en relatos donde los personajes de los cuentos perciben que algo ha cambiado, que se ha trastocado lo que ellos concebían como acostumbrado y solamente se integran a ese sistema dando por hecho que es parte de una nueva rutina, como sucede en “La salud de los enfermos” (1966), relato donde una ficción ejercitada como rutina para mantener tranquila a la madre acaba convirtiéndose en una realidad para toda la familia aún después de la muerte de ella. Por esta razón es fácil para los personajes de Cortázar sumergirse en una dimensión mítica que es otra, jugar con nuevas reglas y acatarlas como parte de un sistema implícito.

⁹² Como ejemplos, basta mencionar al sujeto anónimo que vomita conejitos de “Carta a una señorita en París”, o como la solitaria Diana de “Fin de etapa”, los hechos que determinarán su existencia sólo se asumen, aunque para el lector esto no parezca tener sentido; la coherencia interna del texto señala que el cambio es una necesidad.

⁹³ Asimismo, hay otros que desean conjurar o salir de ese universo rompiendo las reglas, como en “Cambio de luces” (1977), donde el amor deseado se ha obtenido, pero ellos no paran hasta concretar su ideal.

carácter revelador de una coincidencia significativa, porque si bien ninguno de ellos corresponde a una sola realidad, todos manifiestan de alguna forma la necesidad de pertenencia a un determinado sistema.

La figura que perfila Cortázar en la organización de su escritura implica la creación de un nuevo orden del mito en la poética del autor. Puesto que, en la mayoría de sus textos, existe una interrogante sobre la disposición del espacio, de lo temporal, de la lengua o de la narrativa, ¿por qué, entonces, no cuestionar el orden humano sobre el que se instaura la percepción de la realidad? La literatura como mito es el fluir constante de temas y motivos y, para Cortázar, es el vehículo de la transformación de los personajes en entidades cuya originalidad individual en el marco de lo común y corriente dan la sensación de fantástico.⁹⁴ La figura, como una estructura que promueve la vuelta al mito, no posee de forma exclusiva un carácter intertextual.

Es posible ver que la duplicación que hace Cortázar del mito corresponde, desde la literatura, al propósito etiológico de la mitología. Ese sentimiento de “no estar del todo” o “el sentimiento de estar en un mundo que no debería ser” son manifestaciones mencionadas por el propio autor,⁹⁵ pero lo que adquiere una importancia fundamental, es la manera de nombrar que también busca inquietar al lector, hacerlo partícipe de la totalidad de la obra literaria, no sólo en emociones o intuiciones, sino creando la distancia entre texto y vida, pero adaptando el ambiente

⁹⁴ Como una muestra de ello, es posible nombrar al poema dramático *Los Reyes*, en el cual se observa claramente la reelaboración del mito, gracias a la articulación de lo mítico y lo literario. En esta obra los mitemas adquieren un nuevo significado. La singularidad del Minotauro se halla no tanto en ser un personaje monstruoso, sino que su nuevo perfil se debe a la creación de una utopía (el no lugar y, por lo mismo, ¿inexistente?) con los jóvenes atenienses enviados para el sacrificio. Él no mata, construye.

⁹⁵ Julio Cortázar abunda en este tema disertando sobre dicha sensación en su ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”, aparecido en su libro *La vuelta al día en ochenta mundos* (1998, pp. 32-38).

y la estructura para hacerle considerar por lo menos un momento que él es también habitante de esa realidad.⁹⁶

Esa sensación de distanciamiento aparece como una de las características de su literatura, creada como efecto a partir de “el sentimiento de no estar del todo”: “Mucho ha insistido Cortázar que escribe por ese sentimiento suyo ‘de no estar del todo’ [...] el cuento se gesta a partir de una desubicación, la cual conduce a un cuento que es ‘una masa oscura’ a la que debe enfrentarse y aclarar escribiéndola el autor. Cortázar trabaja bajo el signo de la extrañeza” (Paredes, 1996, pp. 23-24). Esa extrañeza no proviene solamente de un mundo emocional, sino que, como lectores, asistimos a un cierto allanamiento, a la sensación de inquietud ante un mundo duplicado, donde las bases no son firmes ni sustentadas y, dentro de éste, la fragmentación no es sólo la de los personajes, sino la de un sistema de universo que exhibe fragmentos de humanidad. La intención es formular una pregunta cuyo perfil se comprende en un plano intuitivo, profundo, pero el carácter de dicha respuesta es, por una parte, una generalidad respecto de la colectividad y, por otro lado, un proceso individual:

Al revisar nuestra tradición cultural a través de los mitos, Julio Cortázar está haciendo algo más que una revisión estética. Está desestabilizando los orígenes de nuestro presente histórico para proponer nuevas vías de pensamiento que permitan encauzar la Historia de la humanidad hacia un futuro mejor. No se trata de un cuestionamiento gratuito, sino de permitir que la perspectiva única sea sustituida por una visión más amplia que enriquezca al ser humano y le acerque un poco más hacia la libertad, es decir, hacia la posibilidad de convertirse realmente en un ser humano (Arias, 2002, p. 25).

Los habitantes de los cuentos cortazarianos viven situaciones límite, se ven obligados a adoptarlas como cotidianas. No es posible afirmar que los pobladores del universo creado por Cortázar posean un carácter heroico, más bien, en su matiz más humano, manifiestan las

⁹⁶ Como ejemplo, está el juego que elabora en “Continuidad de los parques” (1962), incluyendo lector-libro-lector personaje y cerrando la esfera ante un lector que no está en esa realidad pero que por un momento ha percibido mediante un efecto narrativo ser parte del relato.

carencias y necesidades inconfesadas, esa inadaptación a la realidad y, bajo esa premisa, su camino implica un infierno personal. Como Johnny Carter en “El perseguidor”,⁹⁷ los personajes no comprenden su existencia en ese universo, pero tienen que desplazarse dentro de él y, para algunos de ellos, su único recurso es sobrevivir esperando el paso a una realidad otra.⁹⁸

No es casual para los personajes cortazarianos transitar de una realidad a otra para darse cuenta de que, en cualquier lugar, el universo posee una discordancia con la naturaleza de sus habitantes. Los tópicos enumerados hasta este punto (el viaje, el doble, el juego, la metamorfosis) son condiciones indispensables porque, en la propuesta de Cortázar, el hombre que repite, incapaz de adaptarse o de asumir el cambio, está destinado a la desaparición. Para muchos de los personajes el destino queda abierto pero, en general, las posibilidades de éxito son para los personajes con mayor imaginación y mejor adaptación al mundo nuevo.⁹⁹ Con lo anterior, es posible considerar la sugerente idea de observar la capacidad de crear como una de las aptitudes que dota de fortaleza al ser humano para sobrevivir, que lo fortalece desde el interior.

⁹⁷ Carter cambia la forma en que Cortázar concibe a sus personajes; Graciela De Sola sostiene: “El tema de la búsqueda que es la vida misma del hombre, de una búsqueda que ignora lo buscado aunque lo presiente o lo palpa oscuramente, de una búsqueda a ciegas y sin heroísmos, desarrollado después en *Rayuela*, ha tenido una magnífica modulación en “El perseguidor” (en Pérez, 1969, p. 81-82). Esta búsqueda será un arquetipo en la literatura cortazariana, tanto estructural como temática, ya que es por un lado el intelectual o artista imposibilitado y, por otro, el hombre escindido, representante de una época.

⁹⁸ Como en “Axolotl”, por ejemplo, donde el personaje cambia de identidad con el anfibio mediante una mirada profunda y obsesiva a una realidad que se acomoda mejor a su identidad. Si se hace referencia a la mitología, es posible observar que el mundo mítico es un lugar que se abre como realidad alterna, aunque puede suceder que la inserción en el mundo mítico sea como en “La isla a medio día”, cuento que bajo esta perspectiva aparece como: “Marini se inscribe en una dimensión mítica, en la medida en que la autopercepción de su desdoblamiento es el anuncio de su muerte y que el desdoblamiento se enmarca en una sutil búsqueda del paraíso perdido, simbolizado por la isla, lugar que la mitología reclama tradicionalmente como lugar de reunión de las almas” (Do Carmo, 2006, p. 176).

⁹⁹ Un caso de adaptación a una nueva realidad es Isabel, en “Bestiario”, para quien lo cotidiano es el otro universo, lugar incuestionable y en el cual los sucesos son coherentes con los personajes.

Entonces, la figura o el destino tiene un carácter doble: por una parte es un ideal imaginativo, sensible y es una construcción donde solamente se sobrevive con aptitud, más que para comprender el mundo, para aceptarlo con todas aquellas discordancias, fragmentos y elementos que sólo se incorporan en él de manera cotidiana. Asimismo, es un espejo en el cual las cargas y caminos sin salida, los laberintos y sus monstruos permanecen solos o con un final trágico, sin comprensión, víctimas de un ciclo emocional o circunstancial. Cortázar muestra que la tentativa de sobrevivencia no es sencillamente cuestionar, es más bien la flexibilidad del espíritu para asumir nuevas circunstancias:

Parecería que, apretando el tiempo, la literatura expande al hombre. [...] Todo espera a que el hombre lo conozca. Todo puede ser conocido. Hasta el día en que surge la duda sobre la legitimidad de ese conocimiento; entonces la literatura favorece la revisión previa e interna, el ajuste de instrumentos personales y verbales. A la ingenua alegría de la épica y el salto icario de la lírica sucede la cautelosa palpación del terreno inmediato, el estudio de si la alegría es posible, de si el trampolín ayudará al salto (Cortázar 2/, 2004, p. 295).

Entonces, la literatura es un sistema que convoca al hombre a perseguir su propia existencia y a legitimarse como tal en la comprensión de su lenguaje. La revisión de éste implica una exploración existencial.¹⁰⁰ La gran revolución de las palabras ha de comenzar entonces en el sistema lingüístico que mueve imágenes y, por ende, hombres. La obsesión de la figura manifiesta en la obra de Cortázar es una invitación a la búsqueda, queriendo mostrar que no siempre las expectativas son coherentes con la realidad, tal como le sucede al personaje de Horacio Oliveira quien, como se ha mencionado, es uno de los emblemas en la obra del autor argentino.

¹⁰⁰ Ésta es una de las propuestas de *Rayuela*, en el capítulo 109: “Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarles el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica. El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban” (Cortázar, 2000, p. 647).

1.5. EL MITO BAJO LA ÓPTICA CORTAZARIANA

Como balance de los apartados anteriores, la presencia de una serie de mitemas en los cuentos de Cortázar es constante. Lo simbólico se resignifica para construir un universo regido por sus reglas, las cuales operan como en el sueño: una duplicidad generada en imágenes, narradas y visualizadas, pobladas de personajes: una supra-realidad, la cual, acorde también con este universo onírico, genera arquetipos, entendidos por Durand como “una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes” (1968, p. 72). Entonces el mundo mitológico y el onírico se convierten en una sola modalidad en el universo que crean los cuentos de Cortázar, porque lo simbólico da seguimiento a un proceso continuo que acompaña al hombre.

Cortázar usa el mitema como un recurso narrativo para facilitar la construcción de un nuevo tema a partir de la reelaboración del primero. Puesto que el argentino recurre a la creación de un universo en su literatura, ésta se rige por determinadas pautas, y así como en lo etiológico un mito confería sentido a un elemento, en el mundo cortazariano los temas básicos tienen sentido en concordancia con todo el universo que allí se encuentra.

En la literatura de Cortázar se manifiestan una serie de situaciones de apariencia cotidiana, pero en ellas existe un factor incoherente con el modelo de realidad del lector. Y, sin embargo, esta situación o elemento es lógico en el universo del texto pero, el trastocar la lógica del lector es una forma de insertar el factor mítico-simbólico que da sentido y configuración al texto.¹⁰¹ Otra característica que permite la inserción del universo cortazariano en cualquier

¹⁰¹ Por ejemplo en relatos como “Cefalea” (1951) se reelabora el mito de la creación de otros seres a partir de la cabeza de alguien; así como Zeus hace nacer a Atenea, en el cuento, por un dolor de cabeza alucinante, se configura otro universo poblado de seres inexistentes que expresan el aumento del dolor: “Cuidamos las mancuspias hasta bastante tarde, ahora con el calor del

ubicación temporal es su carencia de vínculos con un periodo histórico específico,¹⁰² porque no hay un lazo con el tiempo para admitir una certeza al ubicar el instante de la trama con la historia, lo cual lo equipara al tiempo del mito, pues “muy lejos de ser un producto de la historia, es el mito lo que vivifica con su corriente la imaginación histórica y estructura las propias concepciones de la historia” (Durand, 2004, p. 397).

La obra de Cortázar no se limita a novelar un momento histórico,¹⁰³ propone un modelo de mundo en el cual es posible notar los estragos de la conducta humana; esta característica encuentra correspondencia con la siguiente afirmación, propuesta por uno de los miembros del Círculo de Eranos: “Cuando entramos en contacto con la historia, toda situación presupone siempre etapas anteriores del hombre: jamás hay comienzos, sino continuación, nunca meras causas, sino siempre y al mismo tiempo, los efectos” (Bachofen, 1988, p. 60). En este sentido, uno de los efectos que precisamente reitera la obra de Cortázar en su crítica histórica es el compromiso político, manifiesto en su planteamiento humanístico, que el autor argentino volvería notorio en textos como “Satarsa” (uno de los relatos analizados más adelante en este trabajo).

verano se llenan de caprichos y versatilidades, las más atrasadas reclaman alimentación especial y les llevamos avena malteada en grandes fuentes de loza; las mayores están mudando el pelaje del lomo, de manera que es preciso ponerlas aparte, atarles una manta de abrigo y cuidar que no se junten de noche con las mancuernas que duermen en jaulas y reciben alimento cada ocho horas” (Cortázar, 2000, p. 135). Un narrador plural es quien principia la presentación de determinadas criaturas y la enumeración de una serie de requerimientos implicados en el verbo cuidar, que abre la narración y será la acción principal a lo largo del cuento, pues mediante este verbo Cortázar hace del cuento un predicado, porque no es casual que el sujeto sea tácito, pues en ese nosotros lo que importa no son los personajes, no los sujetos, sino la acción verbal. En la lógica del cuento no se cuestiona la existencia de las mancuernas, quien se pregunta por su existencia es el lector. Sin embargo, el juego requiere que se acepte esa realidad otra, sin cuestionarse ni equipararse con la realidad circundante del lector.

¹⁰² Si bien en algunos textos existe algún indicador intencional para vincular el texto con una época, esta característica de no-tiempo exacto, permite que la literatura se acerque al mito, que carece de tiempo.

¹⁰³ Exceptuando “Satarsa”, los textos que este estudio analiza se enfocan netamente a la faceta imaginativa y desprovista de intenciones políticas del autor, sin tomar como eje la historia o las revoluciones sociales que sucedían en el marco contextual al que pertenecen los cuentos.

La presencia del símbolo, elemento antiguo e inherente a las civilizaciones, al reinsertarse en el sistema literario permite observar una articulación sólida entre mito y literatura pues, por una parte, el símbolo es un lazo con el pasado, y también es capaz de resignificar una asociación para mostrar un universo nuevo. Durand afirma que:

La misión del símbolo no es impedir que una idea alcance la conciencia clara, sino que más bien resulta de la imposibilidad de la conciencia semiológica, del signo, de expresar la parte de felicidad o angustia experimentada por la conciencia total frente a la ineluctable instancia de la temporalidad. El semantismo del símbolo es creador. La imagen es un vehículo no semiológico de dicha creadora (2004, p. 401).

La imagen que el símbolo produce en el lector es la forma de continuidad para llegar hasta un determinado espacio en la conciencia e implica una modalidad de la imaginación mediante un doble proceso: la significación y la asimilación de un nuevo mundo caracterizado por una serie de elementos simbólicos que presuponen un efecto logrado en su configuración y que el intelecto asimila de manera gradual, aunque la imaginación lo haya recibido de forma directa, porque el símbolo revela y, simultáneamente, encubre; su significado se asume, si bien al momento de ser poseído por el receptor no se configura en palabras, pues el símbolo es un modo de conocimiento en el cual se cierne el misterio de la temporalidad, de la existencia y de los procesos humanos así como de la naturaleza en general. Tal elemento es un portador de significados intuitivos, percibidos por el inconsciente y comprendidos a nivel profundo a pesar de la dificultad para expresar el conocimiento simbólico, pues “el lenguaje de los hombres es extremadamente pobre para ataviar con palabras los anhelos y evocaciones que el intercambio de vida y muerte provoca” (Bachofen, 1988, p. 41).

En el símbolo se encuentran significados los ciclos de la vida, la muerte y los procesos del entorno; por ello para el hombre la asociación con lo simbólico es una manera de

comprensión, pues es una forma de conocimiento intuitivo; se conoce pero no puede ser explicado por las limitaciones del lenguaje, sólo es posible asociarlo y, así comprender sus implicaciones por el contexto.

El engarce entre las aportaciones mitocríticas de Durand y los relatos de Cortázar es lo que el teórico francés denomina “función fantástica o fantástica trascendental”, que se encuentra de forma latente en la literatura. La unión de la realidad y del sueño muestra la extrapolación de la imaginación, tal como lo plantea Durand al abordar una situación inherente a la humanidad, gracias a la cual sublima y comprende los procesos que le rodean mediante imágenes; cabe agregar que ellas pueden ser producto de la conciencia o de la inconsciencia, creando productos como el sueño, el mito o la narración en general: “Esta función fantástica se nos aparece como universal no sólo en su extensión a través de la especie humana, sino incluso en su comprensión: se encuentra en la raíz de todos los procesos de la conciencia, se revela como la marca originaria del espíritu” (Durand, 2004, p. 404).

Entonces, el mito es un discurso destinado a fusionar la realidad cotidiana o circundante con la realidad fantástica y resulta evidente que ambas son inmediatas e intrínsecas al hombre, cohesionadas en un relato para comprender el orden de ambas, unidas en un mundo que muestra lo mejor de las dos: la narración. Porque en el relato –sea mítico o literario, o la suma de ambos– el hombre se juega su habilidad para comprender y fomentar el entendimiento del mundo a sus congéneres; en la narración se conjuntan la imaginación y la lengua fundiendo un universo que, a su vez, moldeará a los hombres:

Yo tengo la convicción profunda, y cada día que pasa la siento más profundamente, de que estamos embarcados en una vía, en un camino equivocado. Es decir, que la humanidad se equivocó de camino. Estoy hablando sobre todo de la humanidad occidental, porque de la oriental no sé gran cosa. Embarcados en un camino históricamente falso que nos está llevando directamente a la catástrofe definitiva (Picon, 1975, p. 22).

El proyecto humanístico que otorga al lector contiene una doble perspectiva pues, en las obras de Cortázar, las utopías con las que trata la realidad poseen el efecto de configurar un universo donde la posibilidad de lo sorprendente para el lector es la realidad intrínseca al mundo que se crea. Además, el otro punto a destacar de este proyecto es que Cortázar, al menos en sus ideales, le concede una orientación política.

La función de la literatura de Cortázar parece consistir en la instauración de un humanismo cuyo propósito es integrar al lector, trastocar su realidad dando el efecto de juego, pero que, simultáneamente, implica adquirir la conciencia de que las leyes de su realidad no contienen validez en el universo leído. El mundo, como lo conoce el lector, se reelabora, apelando a cuestionar y reelaborar su realidad.

En la organización de los componentes de su literatura, Cortázar integra al símbolo como estrategia para moldear el universo, de tal forma que convierte a la lengua en un mecanismo para exigir al lector más de una mirada: le demanda una lectura donde se juega con voces, imágenes y se ponen en ese tablero las creencias básicas de Occidente,¹⁰⁴ pues en ese lenguaje no sólo los mecanismos de la literatura se ven confrontados. Julio Cortázar cuestiona costumbres, mitos, tabús culturales y exorciza mediante su literatura una serie de obsesiones no exclusivas como creador, ya que se vuelven colectivas al momento en que han sido ofrecidas como literatura. En

¹⁰⁴ Cortázar, analizando la poesía de Keats (“La urna griega en la poesía de John Keats”, 1946), sostenía que: “Si el poeta es siempre ‘algún otro’, su poesía tiende a ser igualmente ‘desde otra cosa’, encerrar multiformes visiones de realidad en la creación especialísima del verbo. Pues la poesía –Keats lo supo hartamente– está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de concreción será el poético y sólo él” (2, 2004, p. 89).

su prosa, al igual que el discurso del mito, se produce la abolición del límite entre la ilusión de la imaginación y lo manifiesto de la realidad.¹⁰⁵

Cortázar modifica el tiempo y la continuidad histórica como estrategia narrativa y como estrategia temática perceptible en sus textos; a este respecto se ha sustentado que: “Si todo conocimiento humano es necesariamente histórico, como el hombre mismo, según el objeto a que se dirija, ese conocimiento será doblemente histórico, cuando su objeto sea también el mismo hombre, o bien tendrá un elemento de necesidad cuando se refiera a seres no libres” (Sagrera, 1967, p. 39).

Lo anterior funciona para el planteamiento cortazariano en torno a la falta de continuidad de la realidad puesto que, si ésta no se sostiene, no es capaz de responder ni a las inquietudes prácticas ni a las dudas existenciales. Así, es necesario crear otra realidad más afín con sus habitantes, poseedora de los tintes de lo cotidiano; un mundo donde el hombre y una serie de fuerzas que le son incomprensibles actúan y coexisten de manera simultánea.¹⁰⁶

Cortázar trabaja la naturaleza humana desde una modalidad estilizada, propositiva, lúdica. Lo que Cortázar comprendía para Keats en torno a la mitología, se puede decir del mismo modo para su literatura: “La mitología [como] [...] inagotable catálogo de elementos aptos para el vuelo lírico—; sentimiento acentuado en su caso por una más honda captación de valencias

¹⁰⁵ Para explicar este hecho, es posible retomar la perspectiva que Cortázar, en su propuesta crítica sobre la “Situación de la novela” (1950), menciona: “Creo que la novela que hoy importa es la que no rehúye la indagación de esa culpa; creo también que su futuro se anuncia ya a través de obras en las que la tiniebla se espesa para que la luz, la pequeña luz que tiembla en ellas, brille mejor y sea reconocida. En plena noche, esa lumbre alcanza a iluminar el rostro de quien la lleva consigo y la protege con su mano” (2/, 2004, p. 327).

¹⁰⁶ Un ejemplo de esta situación en los relatos de Cortázar es “El ídolo de las Cícladas” (1964), cuento donde existe una realidad para los arqueólogos, pero todo su sistema “real” se ve transformado por el encuentro con una estatuilla. La maravilla del relato es que el cambio que sucede en los personajes jamás es atribuido al ídolo; él sólo funciona como detonante de una determinada naturaleza que aflora en los personajes a través de un cambio, establecido en el momento en el cual se ha tocado al objeto que los fanatiza, pues este es el punto donde su esencia verdadera se revela y se justifica bajo los auspicios de la fe.

vitales, de la carne y la sangre de los dioses que el clasicismo dieciochesco redujera a secas y sentenciosas alegorías de Virtudes, Fuerzas y Castigos” (Cortázar 2/, 2004, p. 51).

En su obra, Cortázar realiza una abstracción de los mitemas que componen el mito y los reelabora en la literatura, convirtiéndolos en sus temas: el viaje, el doble, la metamorfosis, el juego y la figura son constantes que, al replantearse, parecen pretender un nuevo humanismo a través de su aparición en nuevas situaciones.

El escritor argentino estructura la lectura de lo ya existente mediante un discurso que abarca aspectos de orden imaginativo, simbólico, literario y, además, evidencia una crítica a la sociedad, la cual, como en el mito, se ve reflejada con las distintas contradicciones de su naturaleza. Con ello, el autor muestra a la humanidad como entes solitarios, perseguidores de una comprensión que los vuelve una y otra vez sobre sus pasos, seres que cuestionan todo por su incapacidad de adaptarse, porque no existe una realidad para sostener al hombre, a su discurso y a su mundo en la narrativa cortazariana.¹⁰⁷

Si, como se ha observado, el mito etiológico explica la realidad, los textos de Cortázar deconstruyen dicha etiología; proclaman una realidad distinta, factible por ende de una nueva explicación como requisito de su mundo. Cortázar plantea un universo común al individuo contemporáneo, donde los personajes centrales son humanos, no héroes; no existe en este cosmos la irrupción de criaturas mágicas, divinas o dotadas de poderes que no sean meramente humanos, todos los hechos que suceden a los personajes y que están designados como parte de la

¹⁰⁷ Por ello en esta literatura asoma la conciencia mítica, la cual funciona de la siguiente manera: “La conciencia mítica aprende el objeto en la medida que se deja dominar por él, lo posee no en cuanto progresivamente lo compone para sí, sino en cuanto, sencillamente, es poseído por él. No impera en el conocimiento mítico la intención de entender el objeto en el sentido de abarcarlo y ordenarlo en un complejo de causas, razones y consecuencias, sino tan solo la simple captación por el objetivo mítico” (Diez, 1957, p. 67).

ruptura con el orden cotidiano son situaciones que aparecen sin asombro del lector en el mito, que se aceptan por el hecho de haber sido trazadas por algún dios, pero en la literatura el hombre es divino, investido de poder creador y destructor, de contradicciones: cualidades y carencias presentes en cada acto, en cada escena.

Cortázar muestra en su obra literaria los tropiezos del hombre espiritualmente desnudo que persigue a tientas, se sorprende, horroriza y, prefiere morir o desaparecer antes de estancarse en una realidad que no comprende, que huye o se transforma, siempre en una trama dentro de la cual no está dispuesto a ser superado. Por ello el carácter manifiesto en los finales de los textos cortazarianos parece tener un matiz desolador o sombrío, el cual, no obstante, plantea una disyuntiva: el hombre o se transforma o sencillamente enloquece, muere, se deja llevar por una realidad imposible de configurar.

Si sucede que, como plantea Durand: “la imaginación simbólica constituye la actividad dialéctica propia del espíritu” (1968, p. 123), sería por esta razón que la prosa cortazariana insinúa mediante una reconfiguración mítica la búsqueda de un hombre nuevo. Como creador, Cortázar mencionaba que tal vez Occidente había tomado un camino equivocado, entonces, ¿por qué negarse la posibilidad de plantear uno tentativo, un doble, *otro*? Dentro de su prosa, el doble es una constante temática, una parte fundamental de su trabajo y de la coherencia interna de su poética. El escritor argentino muestra una gran inclinación a lo intertextual, a reelaborar temas, decorados, a retomar epígrafes para una nueva historia. ¿Y no es el mito un gran epígrafe sobre la escritura que representa la existencia del hombre?

CAPÍTULO DOS: LA PRESENCIA DEL MITO EN LOS RELATOS DE CORTÁZAR

Cuando afirmo que el mito constituye la dinámica del símbolo, no sólo quiero decir que hace subsistir los símbolos a través del drama discursivo que anima [...] quiero decir sobre todo que, dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres –que algunos llaman historia, pero yo prefiero llamar, como Goethe, destino– es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia y no a la inversa (Durand, 2004, p. 32).

El mito aparece como discurso fundador de hombres y de civilizaciones. Efectivamente, acorde a los preceptos estructurales de este concepto, las figuras que lo pueblan y sus elementos o contenidos, el mito es un sistema de conocimiento que se gesta y arraiga en la humanidad como potencia creadora y delimitante de realidades.

La intención de este estudio, al igual que el modelo propuesto por G. Durand, retoma mitemas y símbolos como estructuras básicas del mito cuya presencia en la literatura muestra cómo transitan las bases de un discurso primordial a una elaboración artística, para arrojar diferentes significados, de acuerdo con el contexto donde se ven recreadas. En este sentido, el mito ha transitado hacia la literatura y ella, como se ha mencionado antes, es el fluir constante de temas y motivos; en el caso específico de Julio Cortázar, es el vehículo de la transformación de los personajes en entidades cuya originalidad individual en el marco de lo común y corriente da la sensación de lo fantástico. La transgresión de una rutina o un hecho que trastoca la realidad son los elementos que otorgan sentido a la narración y a la existencia de ésta.

Para el análisis de la selección de relatos que sustentan las aseveraciones anteriores, el punto de partida son los mitemas. Algunos (como el viaje, la metamorfosis, el doble, la figura o el destino) ya se han discutido en este trabajo; sin embargo, existen otros, los cuales serán

trabajados de manera puntual dentro de los relatos: el laberinto, el monstruo, el héroe, el tiempo, el eterno retorno y la pasión. Si bien no en todos los cuentos aparecen los mitemas, éstos se convierten en tópicos dentro de la obra del autor argentino. Los cuentos elegidos para sostener la presente investigación son textos que no han sido analizados por la crítica bajo las luces de la teoría del mito, si bien éste es uno de los aspectos de los cuales se ocupan varios estudios que serán referidos como parte del material crítico con el que se sustenta este trabajo.

“El río” (1956), “Una flor amarilla” (1964), “Todos los fuegos el fuego” (1966), “Cuello de gatito negro” (1974) y “Satarsa” (1982) son cuentos que revelan al mito como una constante en la obra de Cortázar a lo largo de toda su carrera como escritor, de tal modo que esta pauta concede la estructura de su propuesta humanística, no sólo de una inquietud u obsesión temática.

El mito, entonces, reafirma a la literatura como discurso de sentido para la humanidad y, mediante las aportaciones de Cortázar a ella, muestra la vigencia del relato primordial a la par que revela la necesidad del hombre contemporáneo por aferrarse a un modo de realidad. En la propuesta de Cortázar existe la utopía del hombre nuevo, una forma ideal en que el hombre alcanza una realidad distinta o un punto desde donde logra romper paradigmas, pero los personajes protagónicos no alcanzan a llegar a ella, su propia condición de arraigo a un sistema rutinario se los impide. Quizá con ello el autor pretendía afirmar que los habitantes de la vida cotidiana resultan incapaces de lograr una nueva realidad o de hallar un nuevo sistema de sentido, tal como aparece en cada uno de los cuentos aquí considerados.

2.1. LA PASIÓN Y LOS SÍMBOLOS DE LO NOCTURNO EN “EL RÍO”

*Le désir d'amour est profond chez l'homme,
il plonge ses racines jusqu'à des profondeurs étonnantes,
et la multiplicité de ses racinelles s'intercale dans la matière même du cœur.*

Michel Houellebecq

Una constante en el arte en cuanto preocupación y tema es la unidad formada por el ser humano y sus pasiones. Ya en Aristóteles (Rhet. I) hallamos que una vía de creación poética y argumentativa la constituye el *pathos*, es decir, la pasión que detonada por la palabra lleva al individuo a “padecer” la poesía. En otro sentido: cómo la literatura es capaz de modificar la apreciación del receptor por medio de las pasiones decantadas a través de la palabra.

“El río”, “Todos los fuegos el fuego” y “Cuello de gatito negro” son cuentos cuya constante temático-mitológica es la pasión. Aunque el mitema se encuentra arraigado y manifiesto en estos textos, la significación simbólica es distinta, puesto que uno es un cuento basado en los símbolos del agua, el otro en los del fuego y el último en el mitema del Minotauro. Los símbolos son parte de la estructura de los relatos, ya que funcionan a manera de oposición o complemento en los distintos casos. Asimismo, la presencia del agua y del fuego explica la naturaleza temática de los mitos y la proyección de ésta en los eventos que construyen los relatos. Agua y fuego demarcan un final y un origen, son elementos de integración y de destrucción: anulan y recrean, tal como sucede con las pasiones y la imagen del ser humano en los cuentos de Cortázar.

“El río” es un cuento cuya situación narrativa describe un matrimonio; tiene como narrador al esposo, quien en estado de duermevela comienza a recuperar su historia en pareja, evocada en el tránsito entre el sueño y la vigilia, siempre desde su conciencia y desde su óptica. La trama versa sobre sus peleas y la secuencia de éstas: una ola de chantajes por parte de ella, la

indiferencia del narrador y su pereza para terminar con la serie de amenazas de suicidio, siempre proferidas por su mujer. En este mundo de ensueño y realidad mezclados, ella huye y, en la confusión del sueño y la vigilia, él no entiende si vuelve durante el amanecer y se unen en la cama, momento en el cual sucede una escena sexual y, al mismo tiempo, describe la asfixia de la esposa en los brazos del narrador y en el agua del río. El suicidio y la muerte por ahogo son una alegoría del agobio existente en ese universo, cuya crudeza resulta insoportable.

Cortázar replantea a la pareja: sus protagonistas forman un matrimonio incomunicado, lleno de conflictos; muestra la unión como una situación de distancia y carencia de diálogo, y a través de los personajes cuestiona los vínculos que llegan a sujetarlos. El autor supera la vulgaridad de una escena común y melodramática mediante el tratamiento de la situación: el escenario ordinario, cotidiano o repetitivo donde se desarrolla el relato adquiere un matiz distinto porque está configurado de tal forma que el efecto dado entre la palabra, la imagen y la escena sucedida ante el lector se encuentra dotado de elementos significativos, simbólicos (por ejemplo el agua, los colores verde y negro, el amanecer).

El universo de los protagonistas se muestra ordinario en su repetición y, sin embargo, al final del texto la pareja es expuesta con la suavidad y la gracia de amantes conocidos uniéndose poco a poco: él se adapta al placer de la muerte, al rigor mortis transcurrido en un pasaje de movimiento de seda en el agua, del golpe de las burbujas chocando con un muro invisible percibido sólo por los ojos abiertos que nunca menciona que le miran. La escena parece desarrollarse en dos dimensiones: la cama y el agua, encontradas sólo en el punto del abrazo, de

un lejano abrazo, donde el ciclo ha terminado con la calle y un puñado de mirones, con la vulgaridad de la exhibición de una escena que debiera ser íntima.¹⁰⁸

Al plantearse esta situación como cotidiana, habitual, anónima y generalizada, la vida de peleas aparece como un hecho que podría ser protagonizado por cualquiera, pues los detalles parcos de la descripción permiten homologar a los personajes de forma universal. La carencia de nexos entre la pareja anuncia la lectura reelaborada del matrimonio que, siendo un símbolo primordial, aparece en el cuento como un elemento que por su desgaste, por su falta de compromiso, debe ser reelaborado. Es en este punto donde el papel del símbolo como vehículo de comunicación directa surge en el relato desde el mundo de la ensoñación: dado que éste posee un carácter inconsciente, se inserta a través del sueño y asoma como una de las dos realidades del texto, de tal manera que los elementos oníricos actúan de dos formas: por un lado, simbólicamente; por el otro, favorecen la ubicación de un espacio paralelo y simultáneo, como la duplicación de realidades admitidas para que discurran las acciones.

Asimismo, dentro de su contenido simbólico, “El río” rememora el tiempo heracliteano,¹⁰⁹ un tiempo irrevocable y continuo como el flujo de conciencia del narrador, quien enuncia una temporalidad donde el mismo río de palabras, de actos, definen a la pareja como una

¹⁰⁸ Existe un efecto retórico que coloca bajo los ojos del lector (hipotiposis o, con mucho menos fuerza: écfrasis) que mimetiza en movimiento a los dos personajes, a las dos orillas, o los cuatro elementos simbolizados por y en el río.

¹⁰⁹ Se recurre a Heráclito puesto que “es probable que expresara la universalidad del cambio con mayor claridad que sus predecesores, aunque lo más importante para él era la idea anversa de la *medida* inherente al cambio, la estabilidad subsistente” (Kirk y Raven, 1966, p. 265). La idea de cambio, de evolución interesa a esta tesis puesto que es una de las constantes con las cuales Cortázar resemaniza los mitemas. La referencia a Heráclito en la obra de Cortázar existen también en *Rayuela*, en el capítulo 36: “y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección, y que de contrabando había cruzado la línea del tiempo hasta llegar mezclada con la teoría, apenas un detalle desagradable y penoso al lado del diamante estremecedor del panta rhei” (2000, p. 365). La mención a la figura, al hecho de entrever otra perspectiva mediante metáforas es la misma construcción que en el cuento, sólo que en la novela es a nivel discursivo y en el cuento a nivel estructural. Por ello es posible sostener que este tipo de inquietudes son detalles importantes en la poética del autor argentino.

secuencia incesante que sólo puede culminar en la tragedia, pero no cambia aparentemente, no aplica el factor evolutivo planteado en la antigüedad por Heráclito, pues el filósofo de Éfeso “dice en alguna parte que todas las cosas se mueven y nada está quieto y comparando las cosas existentes con la corriente de un río, dice que no te podrías sumergir dos veces en un mismo río” (Kirk y Raven, 1966, p. 278).

Dentro de la relación entre los símbolos del relato y Heráclito, en el cuento el narrador muestra que el ser humano es el mismo y sólo la muerte detiene el perpetuo movimiento del agua, del tiempo. “Heráclito adujo la imagen del río [...] para recalcar la absoluta continuidad del cambio en cada cosa individual: todo está en flujo continuo como un río” (Kirk y Raven, 1966, p. 278). Son las aguas quienes convocan una serie de significados simbólicos relacionados con lo que Durand ubica como símbolos nictomorfos, los cuales se abren paso desde el inconsciente o la evocación oscura para revelar los terrores, la angustia y la muerte; ellos revelan el tránsito del hombre por la vida, en un flujo oscuro que lo somete a un pasaje, a una negación a la vuelta. En esa vorágine de continuidad, el hombre, como ser angustiado, observa impávido cómo su existencia es consumida por el flujo inalterable de la vida.

El tiempo, según Heráclito, está asociado con los elementos de la naturaleza: “La conducta humana, lo mismo que los cambios del mundo exterior, está gobernada por el mismo Logos: el alma está hecha de fuego, parte del cual está extinto (sic). La comprensión del Logos, de la verdadera constitución de las cosas, es necesaria para que nuestras almas no estén excesivamente húmedas y las convierta en ineficaces la insensatez personal” (Kirk y Raven, 1966, p. 303); se relaciona con “El río” como el flujo eterno de las aguas que discurren, cuya temporalidad se convierte en una metáfora que cristaliza la asociación simbólica del agua,

revelando así una condición existencial.¹¹⁰ El texto cortazariano juega con la marejada de la vida, muestra un tiempo moldeado por la conciencia del narrador al enunciar el mundo doble, de tal manera que realidad y sueño configuran un tiempo superpuesto, percibido como uno solo y unido en el momento de la muerte de la esposa, instante donde los dos tiempos se fusionan.

El agua es un elemento primordial, una constante aparición onírica.¹¹¹ En el texto cortazariano, por la serie de acciones y por contacto con otros símbolos, el agua es un tópico, pero no aparece como una fuente de vida porque es el lugar donde sucede la muerte: no regenera, anula. Por su parte, el elemento de la purificación aplicaría si la muerte, la desarticulación de la pareja mediante el ahogamiento en el agua, funcionara como la única vía para expiar la unión de los esposos.

El ritmo del relato está medido por las acciones de los personajes, en esta evocación cansina con la que inicia el relato: “Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa” (Cortázar, 2000, p. 296),¹¹² hallamos una forma de hablar sencillamente indiferente y, sin ocuparse a fondo de lo que se escucha, un indicio de la falta de comunicación que se desea destacar y a continuación, la amenaza repetida a lo largo del texto:

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 o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho

¹¹⁰ Los significados de este símbolo aparecen relacionados con el hombre: “El río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos” (Chevalier, 2007, p. 886).

¹¹¹ Asimismo, el agua posee las siguientes implicaciones: “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (Chevalier, 2007, p. 52).

¹¹² Cortázar, Julio (2000). *Cuentos completos*, México: Alfaguara. En adelante, todas las referencias a los cuentos serán citadas sólo por el número de página.

cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo (p. 296).

Las acciones expresadas aceleran la secuencia del texto. El presente también habla de actos incesantes que por otro lado graban una sensación de eternidad. La sucesión de hechos y cómo se narran cobran importancia pues es un texto simultáneo y representa el flujo del pensamiento antes del sueño, así como la memoria al evocar los momentos repetidos, de tal manera que las palabras del narrador obligan a recorrer el paralelismo de los planos superpuestos (realidad y sueño) en la fusión de momentos; con ello se muestra lleno de insultos, gritos, chantajes y todo aquello que derrocha una pareja atada por la costumbre y por un matrimonio consumido.

El cuento está determinado por la situación enunciativa, pues todo ocurre conforme al flujo de la conciencia del narrador, como si el texto estuviera destinado a repetirse en un presente de continuidad incesante, de tal forma que una y otra vez ese acto es el único marco que sostiene la realidad temporal del relato, de los personajes. El presente es el único momento visible, porque en su repetición ha interrumpido el flujo de otro tiempo. Saúl Sosnowski, sobre este relato y la cuestión espacio-tiempo, asevera:

El monólogo del narrador de “El río” oscila en un término que media entre el sueño y la vigilia. Según Roberto Hozven V., “el hablante prescinde de establecer una concordancia sintáctico-semántica porque él narra desde una concepción mágico-simpática del mundo”. Ésta altera su capacidad sensorial y lógica. [...] Se ha perdido la noción de los límites de la realidad empírica y el sueño. Así se creó un nuevo estrato en el que el espacio y el tiempo ceden ante una presión que los anula. El narrador se mueve en un flujo en el que es imposible definir o delimitar acto alguno. Ignora si es su sueño o su vigilia o el sueño de su esposa lo que los acerca hacia un posible reencuentro (1973, pp. 46-47).

El narrador-personaje revela su falta de interés en los diálogos de ella; se trata de palabras que ante el lector sólo llegan por mención de él. En el inicio del cuento: “Y sí, parece que es así” es

fundamental destacar que todo “parece”, se confunde con la oscuridad, con los sonidos proferidos por los labios amenazantes de ella, en plena nocturnidad, en el sopor del sueño venidero y la indiferencia de la monotonía. Destacan los símbolos de la noche y, por supuesto, el sueño concebido como descenso en la parte final del párrafo. Lo que “parece” a los personajes es la apariencia del contexto: la continuidad de lo cotidiano termina por perder la dimensión del entorno.

Otro punto a enfatizar es la oscuridad del ambiente, pues para Durand, quien se ocupa de esta estructura simbólica, “la noche negra aparece como la sustancia misma del tiempo” (2004, p. 95),¹¹³ “El río” es la revelación de un momento que fluye de continuo, de una temporalidad cuyo paso es inalterable. Este relato de Cortázar resulta contradictorio por sus estructuras basadas en mundos superpuestos, emociones discordantes y actos continuos:

Entonces está bien, qué 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 antes de que yo me perdiera en el sueño, [...] has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua. Así una vez más, para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras (p. 296).

El personaje-narrador se consuela y se tranquiliza con el mundo fusionado que enuncia, donde ha ocurrido la pelea con la amenaza de suicidio, la cual en su repetición forma parte de la

¹¹³ Asimismo, cabe destacar que: “El simbolismo del río, el flujo de las aguas, expresa a la vez [...] la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte” (Chevalier, 2007, p. 885), y en el relato este significado está una y otra vez jugando con la frontera entre una y otra, a tal grado que la culminación del texto conjunta estos elementos.

cotidianidad. La cama vuelve a estar ocupada por la mujer con el flujo de agua incesante constituido por sus lágrimas y con el hecho de tener cerca la presencia húmeda del río, sea en el chantaje o sea en el rostro de ella. Al igual que el Sena, el agua corre ahogando el dolor, la voz y los padecimientos del personaje femenino, quien para el narrador es sólo una inacabable repetición de actos, y esa noche es una más entre las continuas peleas, culminadas en la misma escena. La recreación es tedio e indica hasta qué punto se erosionan las relaciones de pareja.

La indiferencia, la confusión, la alteración de la percepción asoman en el fragmento anterior, aduciendo al sueño o a la calma del cese de la riña, el hecho de que todo ha sido una pelea más en el cotidiano mundo de la pareja que parece ir con una corriente continua de monotonía, donde lo único fértil es el discurso confuso que crece aprovechando las contradicciones rítmicas del propio simbolismo del agua.¹¹⁴

Esta última prepara el cambio porque mediante ella el mundo del narrador habrá de transformarse por estar inmerso en la constancia del líquido y, por ende, en el cauce del tiempo. El transcurrir del agua semeja ser medida del tiempo: su intensidad es la monotonía de una relación que parece no llegar a nada. Un periodo medido por la invariabilidad cotidiana de una pareja, cuya representación nocturna es ya una escena definitivamente poco creíble por su repetición. La desdicha producida por ese tiempo reiterado a través de la incesante caída en la reproducción persiste mediante la incomunicación porque con ello los esposos muestran que son incompatibles, lo cual se observa en cada instante del reloj de las discusiones, en la pérdida que representa un espacio compartido como una duplicación de escenas de peleas, discursos

¹¹⁴ Para Durand: “El agua se convierte en una indirecta invitación a morir. [...] El agua sombría es “devenir hídrico”. El agua que corre es amarga invitación al viaje sin regreso: uno nunca se baña dos veces en el mismo río, y éstos nunca remontan a su fuente original. El agua que corre es la figura de lo irrevocable. [...] El agua es epifanía de la desdicha del tiempo, es una clepsidra definitiva. [...] El agua nocturna [...] es el tiempo” (2004, p. 100).

amenazantes y noches llenas de lágrimas, oscilando entre la discordancia de las palabras y las acciones, de la misma forma que entre la realidad y el ensueño.

El tiempo discursivo que pasa entre el relato de la amenaza de suicidio y la confianza de la monotonía y de la repetición resulta sólo un vapor confuso para el adormecido narrador, quien gracias a esta situación se mueve en los distintos planos del texto: vigilia y ensueño. Él, si bien está presente, parece sustraído al ambiente acuoso, a ese mundo acuático extendido en la noche, que comienza en el llanto y culmina en el río. La modalidad de la narración exige una distancia más crítica que la mera confusión, porque él mira y habla directamente de la duplicación de la escena, de su esposa y, por supuesto, de la superposición de espacios y tiempos presentados en el cuento. El ensueño del marido parece extenderse en la percepción del lector: un doble universo en el cual las realidades convergen, mientras pasivamente se asiste a la contemplación de éstas. “El río” admite un discurso cuya contradicción estriba en que, por momentos, es sólo reiterativo de un ambiente repetido y, en otros instantes, resulta tranquilizador y contradictorio:

Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente. Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana, pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada, es como un cansancio amargo, tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves, 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 reconciliación o nuevo plazo, algo menos turbio que este amanecer donde empiezan a rodar los primeros carros y los gallos abominablemente desnudan su horrenda servidumbre (p. 298).

El cambio que se describe paso a paso en el discurso del narrador da cuenta de la metamorfosis de ella y de la situación del durmiente. La ensoñación permite al lector percibir, por un lado, los matices donde la furia de la esposa va desapareciendo pero, de forma simultánea, describe la

entrada paulatina de un cuerpo en el agua: la expulsión del aire, la abertura breve de la boca.¹¹⁵ Por otra parte, destaca el sueño introducido por ese recurso inconcreto en la manera de enunciarse: “como si el sueño”, donde la confusión de dormir y el deseo carnal, dos necesidades meramente naturales, desplazan los vínculos emocionales –como el dolor y el desprecio– e insertan abruptamente un mundo cotidiano con el amanecer, los detalles de la calle al alba y, por supuesto, con el hecho “real”, referido en la cita antecedente: “de los que se han ahogado de veras” (p. 297):

No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizá un golpe de viento cerró la puerta, soñé que te habías ido mientras tú, creyéndome despierto, me gritabas tu amenaza desde los pies de la cama (p. 298).

Y, en esa consideración discursiva de cuestionar las palabras de ella, se introduce la duda en torno a la realidad del narrador; estudiosos como Evelyn Picon Gardfiel al respecto asevera: “En este cuento se mezclan la vigilia y el sueño hasta tal punto que la amenaza de la mujer de ahogarse se puede considerar como sueño o realidad” (1975, p. 34). En el primer punto es posible coincidir con su afirmación, pero en la continuidad de su idea no, puesto que la amenaza ha sucedido en la vigilia. La solución estética en el relato es que él la acompañe a través del sueño en su inmersión al agua y convierta la muerte de ella en un acto sexual, dentro del cual ella

¹¹⁵ Estos detalles delatan una semejanza con la macabra belleza de los personajes femeninos de Edgar Allan Poe (Berenice, Lady Ligeia), quienes en la muerte hallan una hermosura conferida precisamente en el instante antes de que su corazón deje de latir, y el narrador, al igual que los personajes de Poe, funge como testigo de un evento incontrolable que, como el tiempo, sólo sucede. Porque vida y muerte son procesos creados a partir de la temporalidad, mas la belleza de ambos fluye en el momento en el cual consiguen coexistir en un momento, en un personaje. Este momento culminante revela la fusión del doble en un instante, un recurso empleado por Poe. Siendo él una de las mayores influencias reconocidas en la obra de Cortázar cabe recordar asimismo que el argentino regala al mundo hispanoamericano la traducción de los cuentos completos de Poe y que en ese prólogo no sólo habla de la vida del escritor norteamericano, sino de las características de sus textos, algunas de éstas, como se ve en el ejemplo anterior, atisbadas en la obra de Cortázar.

obtiene la belleza que antaño inspiró su deseo. El narrador logra intimar y revivir la pasión sólo en la muerte. Y esta serie de acontecimientos son los elementos narrativos generadores del efecto final del texto. El cuento intercala las emociones y las realidades, de tal forma que gracias al ensueño la pasión vuelve porque en los últimos instantes de vida de su esposa ya no puede sentir el ambiente de pelea.

Así, él finge que la amenaza es un sueño, pero sabe que no es así. Juega con las palabras de ambos, haciendo un montaje que lo exonera de la responsabilidad de verse implicado en la muerte de ella. Acariciarla es aferrarse a la realidad de la vigilia; es afirmar que la abrupta salida es sólo el drama conocido, pero ella ha vuelto, se recuesta al lado del narrador-personaje y para tranquilidad de él, se deja tocar, aunque sus reacciones sean hostiles:

No es por eso que te toco, en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza. La sábana te cubre a medias, mis manos empiezan a bajar por el terso dibujo de tu garganta, inclinándome respiro tu aliento que huele a noche y a jarabe, no sé cómo mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal (p. 298).

Destacan en este fragmento los símbolos del amanecer, la noche, los colores (verde, blanco y negro, principalmente). La araña funciona como apoyo para la construcción de la imagen de los amantes “enredados” en la sábana. El caso de los otros elementos generadores de significados es distinto, pues mediante la simbología de la noche, como sostiene Durand, “nos enfrentaríamos aquí con la esencia pura del fenómeno de la angustia” (2004, p. 94), una revelación simbólica que pervive a modo de sensación generalizada en todo el cuento; una profunda y continua

sensación que pasa de la amenaza a la certeza y, sin embargo, el personaje-narrador se aferra a la pretensión de negar que ha sucedido; para él la pelea y toda la situación de la disputa no pasarán de eso.

Ante este respecto, cabe recordar que en la mitología es un don de los dioses prolongar la noche a voluntad, con el propósito de realizar sus fines; lo nocturno es oscuridad, es caos primordial, de donde surge un mundo gestado en esa nebulosa. Este razonamiento da pauta para considerar que “El río” reelabora el tópico del caos nocturno con la finalidad de impactar al lector mediante las imágenes de las tinieblas, un tiempo prolongado en la oscilación de los dos mundos, nombrado como la noche de la conciencia del narrador; la noche como un tiempo en el cual no se gesta un resurgimiento, sino un final.

Cortázar muestra un drama cotidiano donde los personajes siguen el esquema primero de la mitología de Occidente: un destino trágico augurado entre los protagonistas, una lógica que sencillamente lleva una conducta hasta sus últimas consecuencias. Nada cambia, por eso el anonimato les confiere universalidad en la oscuridad del mundo del relato, en el caos de la conciencia del narrador que necesita dos mundos a pesar de que en ninguno le es posible escapar.

El carácter otorgado a la noche de riñas, chantajes y desasosiego implica la presencia de los elementos negativos de lo nocturno que Durand ha señalado en su estudio: “La noche viene a reunir en su sustancia maléfica todas las valorizaciones negativas precedentes. Las tinieblas siempre son caos y rechinar de dientes. [...] Las tinieblas son el espacio mismo de toda dinamización paroxística, de toda agitación. La negrura es ‘la actividad’ misma, y toda una

infinidad de movimientos es desatada por la inmensidad de las tinieblas” (2004, p. 96).¹¹⁶ La lobreguez de la muerte se desencadena por una relación decadente, pero si se toma en cuenta el protagonismo de la pareja en el relato, la interpretación implica la asociación del símbolo de ésta hacia la dualidad primordial, por asociación a la oscuridad que precede a la luz.

El matrimonio y el lazo que ambos constituyen estaría funcionando como la representación de un vínculo que sólo puede acabar en la muerte. La negrura nocturna del ambiente es una alegoría del alma de la pareja. Un hombre y una mujer moviéndose en la oscura noche de una alcoba donde lo cotidiano es abrumador por su violencia, su incompreensión y, por supuesto, la incomunicación que obliga al personaje masculino a escapar al sueño y a ella a huir al río. La noche posee también otro matiz: “engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño” (Chevalier, 2007, p. 753).¹¹⁷ Ese mundo confuso, separado por la endeble frontera entre el sueño y la vigilia, es la escena donde el durmiente espera con tranquilidad una calma iluminada por el amanecer:

De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que

¹¹⁶ En asociación a los significados de este símbolo, cabe añadir que: “El negro es, de modo general, el color de la substancia universal, de la materia prima, de la indiferenciación primordial, del caos original, de las aguas inferiores, del norte, de la muerte. [...] El negro posee indudablemente en este sentido un aspecto de oscuridad e impureza” (Chevalier, 2007, p.748).

¹¹⁷ El reino de la noche es el marco para la pareja de “El río”, porque, como la oscuridad, ellos mismos son personajes plenos de dualidad; contradictorios, huyentes, atados y amantes necesitados de una pasión que se alimenta de una enfermiza costumbre, “entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Esta imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” (Chevalier, 2007, p. 754).

dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial) (p. 298).

Este punto de la narración es imprescindible, porque en él se concentran una serie de imágenes que denotan un paralelismo entre el sexo y la abrupta entrada de ella en el agua. Cama y río se vuelven un mismo ambiente: la acogida del agua y la acometida del hombre es un solo acto. Así es posible coincidir con la afirmación de Roger Carmosino, cuando sostiene: “En ‘El río’, la realidad del sueño se confunde con la de la percepción. Los amantes están a la vez en su cama y en el muelle del río, donde ella acaba de ahogarse. [...] La realidad del sueño se impone al final sobre la de la percepción. Ella siempre amenazaba con ahogarse en el río, y lo que era un juego imaginario resulta un hecho” (1985, p. 90).

Por otra parte, el amanecer es el punto donde la luz y la oscuridad se dibujan con todas sus fronteras (donde la realidad es una maraña de blanco y negro); es el momento crucial donde se manifiesta la dualidad de la naturaleza del tiempo, donde la fascinación sexual deja de lado la violencia del chantaje cotidiano y, enmarcado con una serie de imágenes macabras: “sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de mearé, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara” (p. 298), ya que los movimientos de la mujer construyen un paralelismo entre el sexo y el hundimiento en el agua, el narrador-personaje abre paso al deseo: ha olvidado la lucha y el cuerpo de ella, en esa fusión de imágenes donde sus movimientos de caída llegan a ser sensuales para él: las manos crispadas que buscan asirse a la superficie, la boca que busca jalar aire y él, demostrando la ignorancia del momento en que ella muere o, tal vez, extasiado aún más por ese hecho, busca penetrarla.

Dentro de la escena, destacan los símbolos empleados para describir el ambiente: los colores verde y negro.¹¹⁸ Una tonalidad verde encuadra las acciones, simbólicamente es un tono de contradicciones: “verde es el despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida. [...] El verde es el color del agua, como el rojo es el color del fuego” (Chevalier, 2007, p. 1057); con este símbolo, la esencia de una vida de pasiones se denota como característica intrínseca de los personajes. Y, una vez más, este cuento reclama la esencia acuosa por la intrusión del verde en la penumbra. Cabe retomar, en oposición: “El negro recuerda también las profundidades abisales, las simas oceánicas” (Chevalier, 2007, p. 749). La caída en el agua, la caída en la monotonía de la pasión luego de la pelea, el ciclo de los personajes iluminado por el color de la vida no encuentra coherencia, pues todo es destructivo; se trata de una cotidianidad sólo rota por el ensueño tranquilizador que concede un último encuentro sexual simultáneo al fin de la existencia de ella.

Todo el montaje de la escena produce fascinación en el lector. Los aspectos grotescos, mezclados con la sensualidad, implican, dentro de su significado simbólico, “algo que atrae por su peligro y tal vez por su maldad. En ese contexto están el erotismo y el color verde” (Picon, 1981, p. 87). Los amantes tocan el placer y la muerte en la madrugada que se esperaría teñida de rojo, del sol que se asoma en el horizonte; sin embargo, el amanecer es verde, creando con ello un contraste inusitado entre los ejes de la pasión, el contexto y la pareja. Y dicho color contiene una carga simbólica dual: por un lado es la fusión del rojo y del azul, colores primarios y, por otro, también en esta fusión incluye asociaciones como el fuego de la pasión y el frío del dolor.

¹¹⁸ Alazraki, al hablar sobre Cortázar y sus gustos personales, sostiene: “El verde es un color clave para Cortázar, no solamente por ser su color favorito. [...] La significación erótica del color verde está indicada en varios de sus textos. En “El río”, la escena que describe el juego erótico del narrador hacia el encuentro sexual con su mujer en la cama está preludiado por esta frase que alude por igual a la luz tamizada del alba como a la sensualidad que nimba el encuentro” (1994, pp. 119-123).

Por lo anterior, la esencia de los personajes obliga a recurrir a dos planos, puesto que el deseo y el hartazgo son situaciones distintas, pero surgidas de una misma génesis. La naturaleza reflejada en el verde resalta la dualidad del entorno, y en ese punto del amanecer, justo entre dos luces, como entre dos emociones, todo refulge en dicha tonalidad: encuentra en este color un punto de armonía entre contradicciones.¹¹⁹

La significación del verde está ligada a la naturaleza, no sólo por ser un tono vegetal, sino porque al contener la dualidad emocional del hombre, revela un lado fundamental de la existencia: “Es tan portador de muerte como de vida” (Chevalier, 2007, p. 1060), por lo cual el simbolismo encuentra coherencia con la prosa cortazariana, pues este color irrumpe en el mundo del matrimonio, donde la muerte y la vida, la realidad y el sueño se presentan con la belleza de una luz verde, un reflejo muy poco común que se convierte en crucial iluminación de una escena donde todo es dos y uno simultáneamente: la muerte, el sexo, la pareja, el tiempo, el agua... lo cual reitera la presencia del mitema del doble.

Es así que la situación de caída, de descenso, implica una nueva tonalidad y una nueva simbología (en este caso, la del color negro): “Instalado bajo el mundo, lo negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante entre las dos noches blancas donde se operan, en sus costados, los pasajes de la noche al día y del día a la noche” (Chevalier, 2007, p. 747). Un cuento de transición, de movilidad oscura que envuelve la unión mítica de una pareja anónima. Sus vínculos son solamente una cotidianidad asfixiante como el agua del Sena, una fría costumbre que sucumbe en la pasión desfogada para permitir reiniciar el ciclo de

¹¹⁹ En este sentido, es posible reiterar que los símbolos son alegorías de las contradictorias emociones que van sucediendo en el relato, de tal manera que mediante “el lenguaje de los símbolos, vivo y esotérico a la vez como lenguaje verde, no se aprende. Se redescubre como una realidad que cada uno ha llevado siempre en sí mismo, y muestra hasta qué punto puede ser idéntico el ser humano en sus sensaciones y en sus expresiones naturales” (Chevalier, 2007, pp. 1060-1061).

hábitos, en el cual el flujo de la conciencia que moldea la narración pierde perspectiva: en el mundo de la ensoñación sucede la escena sexual superpuesta a los movimientos del ahogamiento, de tal manera que la culminación simultánea de muerte y sexo, a la vez que existe en los dos planos, irrumpe con su certeza en el mundo de la vigilia. Tal es la presencia del doble en el relato, siempre en el nivel estructural.¹²⁰

Como parte del universo poético-simbólico, y dado que el organismo humano es agua en tránsito hacia la muerte,¹²¹ Cortázar muestra la naturaleza terrible de una relación a través de la duplicidad de mundos: el efecto resalta lo cotidiano, porque el ir y venir entre el sueño y la vigilia es una posibilidad para cualquier hombre. La propuesta estética del cuento permite ubicar una armonía entre la certeza y la culminación del movimiento entre los dos mundos, de tal manera que el efecto nacido de dos personajes acostumbrados a la pelea, donde todo es una repetición, culmina en una situación fantástica que ha fusionado los dos universos. Cortázar parece apreciar el desarrollo de tal idea, recurrente en sus relatos, y comenta al respecto: “lo fantástico nace de una situación muy realista, de un episodio de todos los días, cotidiano, con gente vulgar” (Picon, 1981, p. 14).

El texto cumple con la aseveración de su creador gracias a los siguientes hechos: la vulgaridad de las acciones es superada por la imagen poética, mostrando como “el episodio de todos los días” consigue trascendencia cuando se atisba bajo una óptica doble; porque el sueño como elemento cotidiano es sólo una imagen hasta que se prueba lo contrario, y la realidad de la

¹²⁰ Sobre el doble y el tratamiento de éste en la obra de Cortázar se ha expuesto, en el primer capítulo, que éste es una constante en la obra de Cortázar, sea como estructura, tema o como uno de los mitemas recurrentes en sus textos.

¹²¹ “El río ha tomado la significación del cuerpo. El alma seca es aspirada por el fuego, el alma húmeda es amortajada en el cuerpo. El cuerpo posee una existencia precaria, fluye como el agua, y cada alma posee su cuerpo particular, esta parte efímera de su existencia, su río” (Chevalier, 2007, p. 886).

pareja es solamente un círculo de peleas y tensiones hasta que el mundo onírico muestra otra circunstancia. La unión sólo es posible por la costumbre; el sexo y el placer están asociados con un amanecer cuya luz ilumina brevemente antes de la culminación de todo:

vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos (pp. 298-299).

El cuento muestra la disfuncionalidad de la pareja, generalmente el proceso de idealización termina con la unión matrimonial o con el escape, pero la vida en común jamás sucede como un espacio feliz. En “El río” existen diversos y constantes mitemas: la pasión, como una de las balanzas que puede inclinarse hacia el desarrollo de una habilidad o del lado de la destrucción, ese exceso que acomete la naturaleza del hombre y lo obliga a tener una reacción; la relación de una pareja que está destinada a terminar de forma trágica y, por supuesto, la muerte por ahogamiento, todo ello supeditado a la relación agua-río-tiempo. La construcción metafórica mediante la cual se organizan dichos tópicos está basada en un esquema de relaciones de oposición, armonía y correspondencia simbólica que imperan en este cuento para estructurar el análisis aquí propuesto.

Si el matrimonio representa la unión que pretende la esperanza y la cohesión de dos seres independientes, unidos en un vínculo bajo la promesa de eternidad, solidez y estabilidad, complementación y armonía, entonces Cortázar, modificando tales premisas hasta llegar a reelaborar el mitema, muestra cómo los ideales se desvanecen en una práctica incierta, para evidenciar una unión denigrada, de dos seres vinculados por un lazo de amarga costumbre:

Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas 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 recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta, con el hedor exquisito del hombre y la mujer que se destrozan mirándose en los ojos para asegurarse el aplazamiento más precario, para sobrevivir todavía y volver a empezar y perseguir inagotablemente su verdad de terreno baldío y fondo de cacerola (p. 297).

La descripción está centrada en la cotidianidad asfixiante de un mundo donde no existe la armonía ni mucho menos una unión pura relacionada con el ideal primordial del matrimonio. Lo que evidencia es un universo viciado por la intolerancia, la carencia de diálogo, las clasificaciones y los adjetivos insultantes e irónicos por parte del narrador-personaje, además de la insoportable costumbre de las peleas, del daño, de la indiferencia y del dolor que se confunden en las palabras de él y son percibidos por la descripción que hace de la esposa.

La escena trasluce un universo donde ni el amor ni la esperanza son el nexo de la pareja. La contradictoria incursión de silencios y gritos destaca la separación; el vínculo de la comunicación se ha roto y cada uno de los personajes tiene un papel: él, una silenciosa ensoñación que le permite huir de su mundo asfixiante; ella, los gritos, las amenazas, el dolor proferido mediante palabras gastadas que no logran ya conmover a su poco amante esposo:

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, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camión ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, 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, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de

cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme (pp. 297-298).

El ambiente semeja una entrada al mundo onírico que se produce mediante el sopor del ensueño, el cual, lejos de ser un arrullo, ha sido inducido por los gritos, en una contradicción donde la duermevela comienza de manera agresiva, nada dulce ni mucho menos apacible. El contexto del cuento implica la exaltación de lo cotidiano, las costumbres violentas de una pareja; la escena inconfundible para el narrador-personaje discurre enunciando una serie de clichés maritales, tan esperados que resultan soporíferos. Persiste en el discurso la ironía, la distancia, la indiferencia por cada gesto de la mujer. En “El río” no hay amor, Eros no vive entre las discordias cotidianas que sucumben en el agua del Sena con el cuerpo de la protagonista. La reelaboración de la pareja surge del planteamiento del texto partiendo del modelo de mundo que configura, ya que esa escena representativa es todo lo que puede ofrecer una unión cuya culminación es la muerte, en un ambiente donde la superposición de planos de vigilia-sueño brindan la misma situación y aún la transposición de realidades no logra un mundo distinto.

Los amantes de “El río” son anónimos porque lo que el cuento crea es una duplicación de la realidad cotidiana. El amor ideal forma parte de una mitología no llevada a cabo precisamente porque las relaciones humanas se presentan en el mundo cotidiano como conflictivas o irresolubles. Cortázar propone en el texto una realidad que en su repetición se vuelve obvia pero gracias a la literatura adquiere un carácter inusual.

El microcosmos de los esposos está permeado por una fatiga presentada en el tono discursivo del narrador a través de una secuencia demasiado conocida, familiar en su desgaste. La reelaboración de la pareja se propone desde la estrategia del escape onírico que llega nuevamente a una realidad, pues, si el discurso y las acciones van poco a poco realizando el

montaje del doble mundo del cuento, es posible tomar ese universo de realidades discordantes que se tocan en algún punto: es en ese momento donde sucede el cambio. Precisamente por esa razón el arte explora en consideración a distintas perspectivas las relaciones humanas y los sistemas estructurales bajo los cuales se erigen. La propuesta de este relato es que su tejido literario retoma una idea tan habitual que cuando se hace evidente causa una sorpresa inusitada. Así como el mito mostraba una enseñanza en la antigüedad, la literatura podría estar generando un conocimiento para la posteridad.

El factor de cambio radica en que, si la literatura es como un sueño ofrecido desde la premisa básica de ser un universo alterno —y Cortázar está retomando símbolos y mitemas para estructurar un mundo de pareja, donde sólo mediante la ensoñación es posible tener un cambio—, entonces la posibilidad de modificar la realidad del lector como testigo, como soñante en esa otra realidad subsanada en la literatura le exige un factor de cambio, de reacción. Todo lo anterior en función de que Cortázar es un constructor de mitos literarios, de tal modo que el mito es un discurso que permite la intuición y la aprehensión de realidad. La configuración de un mito literario implica la comprensión de la situación presentada, pero no tiene que imitarse sino modificarse; de allí que los personajes cortazarianos acaben como los héroes de la tragedia griega: o muertos o consumidos por el mundo.

Cortázar no se enfoca en la armonía y la belleza inocente de una unión idealizada como institución social. Por el contrario, la disecciona mostrando el lado sórdido y corrupto de una pasión acostumbrada a su cotidianidad de gritos, hilaridad, distancias. El amor no concurre en “El río” pues la unión primordial se ve rota por la muerte, por una expiración simultánea a un

clímax sexual;¹²² hundirse en la penumbra de las aguas, en el momento mismo que él se hunde en el placer, encubre la dualidad de una pasión que desemboca en la anulación del matrimonio, ya que ella, al ahogarse, al preferir la muerte como término para la relación existente, revela la completa desarticulación de la alianza.

El matrimonio, símbolo de unión por sus promesas de felicidad, plenitud y armonía, se ve anulado en el texto por los acontecimientos narrados. Todos los símbolos del cuento están empleados para exaltar el lado negativo de la feminidad, de la noche y, por supuesto, de las aguas. El universo cortazariano es consumido por las representaciones que acompañan a la pareja, la cual se derrumba en la confusión de la realidad y el sueño, entre la pasión y el rencor de los eventos de una cotidianidad corrupta. Precisamente por estas razones, parece que el autor persigue los orígenes de la desviación de la pareja como estructura mítica y, en esta línea, la crítica que parece proponer el texto muestra al matrimonio desprovisto de encanto y desvirtuado por sus propios protagonistas.

Por lo anterior, el matrimonio es un mitema que en este cuento muestra una unión degradada por su disfuncionalidad interna. La palabra, destinada a comunicar como acto primero de conocimiento, de aprehensión, se presenta como un diálogo disfuncional, donde el flujo discursivo se ve interrumpido como alegoría de la ruptura de los protagonistas. La inmersión en el agua no se presta para entenderse como un momento regenerativo, sino como un abrupto final, como solución extrema a una situación donde nada fluye, sólo la muerte.

¹²² Sexo y muerte consiguen un efecto de fascinación tanto en la narración como en el lector, y el placer que se obtiene en los relatos viene de la imagen, del intercambio de vida y muerte. Compárese esta cualidad literaria con la obra de Gerges Bataille. Cabe señalar que en las historias del autor francés no se busca la armonía, sino saciar la curiosidad; muestra la necesidad de experimentación sexual hasta sus últimas consecuencias.

La simbología del río, por esta razón (que en su significación primera lo muestra como una representación de la existencia humana, lugar mítico donde surge la vida en su inagotable paso, sitio de renovación constante cuya existencia recuerda la continuidad del tiempo que atañe al hombre), aparece en el contexto del cuento relacionada con la muerte; con la irrupción de un cuerpo en el río, el tiempo se inmoviliza, el flujo se ve momentáneamente cortado y una existencia cesa, porque su renovación no es posible. El río que siempre se piensa en un constante fluir, de pronto se detiene y esto es lo que causa asombro y desconcierto. Es como si el destino trágico de la pareja del relato fuera la condena a jamás transformarse, a persistir en un instante de pasión y muerte, como única posibilidad de unión, lo cual es reductivo y anula la humana idea de evolución en los personajes, condenándolos a existencias separadas que sólo coinciden en la cópula.

El río, aunque incesante, no conduce a un mar de aperturas. En el discurso del narrador-personaje se destaca la individualidad y la realidad del mundo onírico como unicidad, que muestra las separaciones y las cercanías, el cuerpo y la palabra distanciados, el agua y el ser como flujos independientes que no se encuentran y no se purifican, porque la metáfora del ahogamiento ha sucedido desde antes; la asfixia de la pareja surge de su incomunicación, de una realidad cotidiana cortada por gritos y amenazas que sólo hallan indiferencia.

El agua y el tiempo, en su flujo inalterable, parecen destinados a no cesar, a abrirse paso a pesar de las circunstancias del hombre. Ni el río ni el hombre son los mismos luego de la penetración de un cuerpo en sus aguas. La reelaboración de los mitemas supone entonces una lectura mediante la cual se permite entender y reaccionar ante un modelo de realidad artística que muestra la parte más oscura de una relación de pareja. La confrontación es profunda y el carácter simbólico implica que los significados se articulen en un entendimiento desde fuera, donde el

espectador recorre el flujo de conciencia del narrador-personaje, y eso da sentido a la enunciación hecha en presente (tiempo en el cual se desarrolla el texto).

En el cuento se conjugan la realidad de los hechos narrados y la realidad del sueño. Para el lector, también implica la realidad emocional de los parámetros con lo que se comprende el mundo colectiva e individualmente. Cortázar juega con los anhelos del hombre por compartirse en una vida en pareja plasmando en “El río” todo el universo enfermizo que es la cotidianidad de los personajes.

Así, Cortázar plantea un mundo sórdido para observar lo contradictorio en la supuesta normalidad de una pareja, con la comodidad de la distancia y con la incordia del reconocimiento; al final, esta relación desarticulada del mitema de la unión eterna es la contraparte que nadie desea, pero que en la cotidianidad irrumpe como una referencia constante. Si mediante la literatura se busca la transformación del hombre, ¿será acaso que el texto busca reflejar esa repetición en el doble literario para evitar duplicarlo en la vida misma?

2.2. EL FUEGO: UNA ALEGORÍA DE LA PASIÓN

Es increíble que el mismo fulgor insensato brille para todos los hombres.

Georges Bataille

Tiempo y pasión están supeditados a la estructura de “Todos los fuegos el fuego”, la cual se entretreje con emociones, entendidas como una repetición que une las historias escapando al pasado y a la actualidad, mostrando que la pasión es inherente al hombre. “Todos los fuegos el fuego” posee implicaciones que permiten atisbar parte de la condición humana como seres pasionales, pero también evoca la continuidad, la repetición y, de modo acusado, la falta de innovación de los hombres para experimentar lo que sienten.

En este relato el lector se encuentra ante un texto cuya elegancia estética le permite reconocer la duplicidad de planos, historias, espacios. “Todos los fuegos el fuego” es una narración en la que Cortázar juega ampliamente con el doble, con los paralelismos y con la idea de hombre nuevo que va perfilando a lo largo de su obra. Dos historias, dos tiempos: en Roma, Irene, esposa de un procónsul de la provincia, ha puesto sus ojos en Marco, un atractivo gladiador. El esposo desairado decide poner fin a la existencia del combatiente en unos juegos, para evitarle tentaciones a su mujer. En París, Roland y Jeanne concluyen su relación debido a que él tiene una nueva conquista, Sonia, quien informa la situación a la novia traicionada. Las historias se enlazan mediante una enigmática línea telefónica a través de la cual Roland y Jeanne conversan sobre su agotado noviazgo, mientras escuchan una voz que dicta cifras; estos números vienen de la antigua Roma, desde el sótano del coliseo. Las dos historias terminan en un fuego simultáneo: en el circo hay un incendio, y en el departamento de Roland, el descuido de los amantes fumadores enciende las ropas causando una hoguera que producirá la muerte de ambos. Todos los personajes perecen; Roland y Sonia juntos, al igual que Irene y el procónsul; Marco

mata y muere en la lucha del circo y Jeanne se suicida al ingerir unas pastillas. Cada uno se consume en el fuego del incendio o en el fuego de una emoción, probando que todos los fuegos se resumen en un mismo fuego.

El contenido simbólico del relato se revela desde el título hasta los elementos que literalmente aparecen con una o más implicaciones, como el fuego, los peces, la arena, la lucha. La palabra surge como elemento simbólico, presente en los diálogos, el teléfono y, por supuesto, la misteriosa voz a distancia dictando números. La narración es un panorama que alterna simbolismo y elementos concretos en una armonía donde nada es accesorio, pues Cortázar, como bien ha señalado la crítica sobre este relato:

sempre narra nos seus contos unha anécdota real ou fantástica, un episodio verdadeiramente común ou realmente extraordinario que, transcendéndose a si mesmo e sobrepasando os homes e/ou mulleres que os protagonizan, pode ser tomado como símbolo o representación de algo que sempre ten que ver con HOME , con algún trazo da condición humana na multifacética realidade, coa existencia dunha orde social inxusta coa presión insoportable dunha determinada estrutura alienante, etc. (Sánchez Ferraces, 2009, p. 16).

El autor acude al mitema del triángulo pasional; permite atisbar la parte incomprendida y muchas veces negada de la naturaleza humana. La obra del argentino persigue, atenaza en sus palabras una significación profunda que se mueve entre las delimitaciones del tiempo. Entonces, este último funciona como una constante con la que el relato construye el juego narrativo; es el tiempo y simultáneamente es sólo una perspectiva pues, dentro del texto, este juego de espejos muestra que la continuidad de la pasión se refleja de igual forma en el pasado y en el presente. Ella resulta el elemento medio en el triángulo tiempo-pasión-fuego, es el eje que sostiene la estructura temática del cuento.

Desde su título, “Todos los fuegos el fuego” se caracteriza por una premisa que parte de la aglomeración a la generalidad, asimismo, rememora una totalidad, para finalizar con una particularidad, con un sujeto que cubre a todos los sujetos evocados en la primera parte del título. Esta característica muestra un fragmento del sentido del cuento porque al simultáneamente al particularizar, se enfoca en una totalidad. El relato parece estar construido como un catalejo, para mirar a distancia o, si se invierte el instrumento, mirar en aumento algo pequeño. Dicho efecto no es azaroso ni mucho menos casual, pertenece a la coherencia del relato como sistema revelador de significados.

Asimismo, quiero retomar algunas pautas importantes, críticas antecedentes de esta lectura, las cuales precisamente matizan la relevancia de los tiempos: “las dos historias simultáneas y en muchos momentos yuxtapuestas, están divididas en dieciocho secuencias narradas en su inmensa mayoría en el presente de indicativo y desde el punto de vista de la omnisciencia” (Luna, 2002, p. 1). La estructura, construida en presente, agiliza el relato y crea el efecto de simultaneidad: lo que se narra simula ocurrir en el instante de ser leído. Con este juego, Cortázar propone al lector una sucesión de imágenes y actos instantáneos, lo que implica que dentro del cuento existe sólo un tiempo (¿para reiterar la repetición o unicidad del hombre?), por lo cual Roma en el pasado y París en la actualidad son representaciones de una misma escena.

La temporalidad cobra importancia porque, mediante su perspectiva, es posible llegar a la revelación de un tiempo que es todos los tiempos. La crítica afirma que “el título del cuento podría leerse también «Todas las pasiones, la pasión» o «Todas las destrucciones, la destrucción», etc. De acuerdo con Heráclito, [...] el fuego es un agente de transformación ya que todas las cosas se originan en el fuego y vuelven a él” (Luna, 2002, p. 4). La continuidad evocada por Cortázar deviene en un enigma revelado a través de palabras y acciones repetidas.

El fuego lo consume todo a través de su cualidad de agente de transformación, como si limpiara y reclamara nuevas emociones, no la regeneración de una misma. El fuego se requiere en el presente porque su presencia es la certeza que romperá la continuidad.

El cuento genera el efecto de reflejo y de equiparación, así como las equivalencias perceptibles a lo largo de la narración. Es notable agregar que esas distancias juegan un papel de doble, establecido para destacar concordancias y simultaneidad, pues el hombre es el mismo, pese al espacio y las épocas. Roma y París, los dos planos espaciales en el relato, distantes en historia, en geografía, en lengua, están unidos por un mismo vínculo: la pasión. El triángulo tiempo-pasión-fuego rige el texto, puesto que Cortázar plantea un mundo-espejo de repetición, de ciclo, basado en la premisa de que el hombre establece elementos emocionales repetidos como paradigma de su existencia.

2.2.1. ROMA

El triángulo amoroso de Roma es solamente un anhelo de Irene, la esposa del procónsul, quien desea a Marco por su virilidad, pero nunca consume nada, pues el esposo descubre el gusto de ella por el gladiador y decide eliminarlo a través de un enfrentamiento en la arena. El cuento está narrado con una serie de reflexiones ilustradas con la conducta de los personajes, quienes representan ciertos parámetros humanos, dado que el propósito del relato, según la presente lectura, se orienta a mostrar lo opuesto al hombre nuevo. En este caso, los personajes de Roma son víctimas de sus circunstancias, como la esposa del procónsul:

Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como si lo supiera, hasta lo inesperado acaba en costumbre cuando se ha aprendido a soportar, con la indiferencia que detesta el procónsul, los caprichos del amo. Sin volverse siquiera hacia la arena prevé una suerte ya echada, una sucesión cruel y monótona (p. 580).

El funcionario romano es un personaje que evoca un futuro donde trasciende mediante la memoria; se ve a sí mismo como parte de un pasado de grandeza, celebrado por un público ávido de emociones, ante quien es fácil posar. Irene aparece aburrida, hastiada de su monotonía, incapaz de sorprenderse ante nada de su cónyuge y, sin embargo, preparada para esperar lo peor. Esta pareja, unida por un contrato social, es el emblema de una relación distante: la esposa indiferente, él presto a dominar los ánimos de ella, una relación de apariencias y política, donde los vínculos amorosos son nulos y entre ellos existe sólo una comunicación que encubre intenciones:

“Te reservaba esta sorpresa”, dice el procónsul. “Me han asegurado que aprecias el estilo de ese gladiador.” Centinela de su sonrisa, Irene inclina la cabeza para agradecer. “Puesto que nos haces el honor de acompañarnos aunque te hastían los juegos”, agrega el procónsul, “es justo que procure ofrecerte lo que más te agrada” (p. 580).

El discurso de él, siempre entre comillas, revela un toque sarcástico, cáustico, que no pretende agradar, sino buscar la provocación; además, transmite la idea de distanciamiento pues, al citarlo, el narrador le da su propia voz. La presencia de la ironía y el sarcasmo en el habla del personaje permite al lector un mayor acercamiento,¹²³ lo cual mantiene el juego de objetividad del narrador.

Es importante destacar que en el discurso irónico del procónsul tiene lugar la introducción al complemento de este triángulo: el gladiador, aclamado por la multitud, revestido de los vítores y los ánimos caldeados del pueblo anhelante de un espectáculo de sangre y muerte.

¹²³ Al respecto, como una acotación terminológica aparece lo que Pere Ballart, teórico de la ironía refiere sobre ella: “La ironía, a semejanza de lo sublime, puede ‘emplearse’ o conseguirse en toda clase de literatura imaginable, por no mencionar el habla cotidiana. Al igual que lo sublime, la ironía es un término que puede presentar una cualidad o don en quien habla o escribe, para algo que hay en la obra y para algo que acaece al lector o al oyente” (1994, p. 177).

La violencia es una de las características destacadas de manera sutil en el cuento, ejemplificada con el sometimiento de Irene, la imposición de los caprichos del procónsul y, desde luego, la lucha en la arena del circo. Marco aparece como un héroe circunstancial para el pueblo, el vencedor de los juegos, el destacado y bello ejemplar masculino que emerge protagonizando la escena central; el gladiador, distinguido y valorado sólo por sus habilidades marciales y por la belleza de su cuerpo:

Su obligación es mirar el palco imperial, hacer el saludo de siempre. Sabe que debe hacerlo y que verá a la mujer del procónsul y al procónsul, y que quizá la mujer le sonreirá como en los últimos juegos. No necesita pensar, no sabe casi pensar, pero el instinto le dice que esa arena es mala, el enorme ojo de bronce donde los rastrillos y las hojas de palma han dibujado sus curvos senderos ensombrecidos por algún rastro de las luchas precedentes (p. 581).

Cuerpo, instinto y obligación: la conducta de un animal condicionado es parte del carácter del combatiente. Adivinando el futuro, se planta en la arena, con su saludo impuesto, con la vaga esperanza de que Irene lo anime, con esa conciencia que determina a Marco como un personaje nada distinguido por inteligencia, sólo instinto y sueños interrumpidos:

Esa noche ha soñado con un pez, ha soñado en un camino solitario entre columnas rotas; mientras se armaba, alguien ha murmurado que el procónsul no le pagará con monedas de oro. Marco no se ha molestado en preguntar, y el otro se ha echado a reír malvadamente antes de alejarse sin darle la espalda; un tercero, después, le ha dicho que es un hermano del gladiador muerto por él en Massilia, pero ya lo empujaban hacia la galería, hacia los clamores de fuera (p. 581).

A Marco se le atribuye escaso pensamiento, mucha intuición y es precisamente quien tiene el sueño simbólico. Evelin Picon Garfield, estudiosa de la obra de Cortázar, menciona el elemento onírico como parte de la duplicidad del texto; es posible coincidir con ella, pues el sueño posee la

fuerza de las imágenes, de los símbolos y, por supuesto, reafirma las necesidades de un ser que aspira a ser más que una bestia de cuerpo y lucha: “En ‘Todos los fuegos el fuego’ Cortázar no solamente emplea el sueño que pronostica y se realiza –el sueño del pez– sino también el ambiente del sueño en que es posible descubrir correspondencias no lógicas sino analógicas entre mundos distanciados” (1975, p. 42). En el cuento aparecen dos símbolos: el pez y la columna.¹²⁴

El sueño de Marco es una visión de su desenlace; un espíritu derrumbado, roto ante la multitud:

Marco levanta la cabeza, mira hacia el palco donde Irene [...] y todo su cuerpo se contrae y su mano se aprieta en el puño de la espada. Le ha bastado volver los ojos hacia la galería opuesta; no es por allí que asoma su rival, se han alzado crujiendo las rejas del oscuro pasaje por donde se hace salir a las fieras, y Marco ve dibujarse la gigantesca silueta del reciario nubio, [...] ahora sí, más acá de toda razón, sabe que el procónsul no le pagará con monedas de oro, adivina el sentido del pez y las columnas rotas. Y a la vez poco le importa lo que va a suceder entre el reciario y él, eso es el oficio y los hados, pero su cuerpo sigue contraído como si tuviera miedo (p. 581).

Los símbolos del sueño de Marco tienen características orientadas hacia la fatalidad: no existe una base que consiga sostener la situación presentada en el cuento, porque el frágil espíritu de las pasiones termina consumido precisamente por el fuego que extingue. El esquema del triángulo pasional que concluye devorado por las llamas del circo es distinto del otro lado del tiempo, porque en París existe otro tipo de relaciones, como se verá a continuación.

El sino de un deseo prohibido se ve configurado en este cuento y culmina en desventura. Mediante el narrador en tercera persona, el lector conoce a cada uno de los personajes. La omnisciencia permite la imparcialidad a través del discurso directo entrecomillado; así, cada

¹²⁴ Los peces son “símbolo del agua, son imágenes de la movilidad, asociados al nacimiento o la restauración cíclica” (Chevalier, 2007, p. 823). La columna, por su parte, arquitectónicamente está diseñada para ser el soporte de un edificio; además: “simboliza la potencia que asegura la victoria y la inmortalidad de sus efectos” (Chevalier, 2007, p. 324).

personaje habla sin que el narrador parezca tendencioso o benévolo con alguno, puesto que, de los tres, es posible percibir las características destacables y necesarias para desempeñar el rol que les corresponde: la circunstancial sumisión, la obediencia y el consecuente rencor de Irene; la ambición y la soberbia del procónsul; la masculinidad y falta de malicia de Marco. Este modo de trazar el relato es clave para la resemantización del mitema.

El triángulo de Roma se caracteriza por el juego de lo que no es, pero simula ser. La pasión existe como una idea, pero por el solo hecho de pensarlo, de intuirlo, se desencadenan una serie de acciones que culminan de manera trágica, incluso consumiendo a los espectadores del circo, es decir, el incendio devora la pasión hasta de un público que poco o nada tiene que ver con los personajes protagónicos.

2.2.2. PARÍS

Roland es el amante experto en la repetición de su esquema de aventuras amorosas; Jeanne, la víctima del amor que no soporta el abandono; Sonia, la nueva conquista del seductor. Un triángulo basado –a diferencia del romano– no en la imaginación, sino en los hechos. La secuencia donde comienza la participación y desarrollo de esta historia inicia con un saludo, una forma natural y familiar al mundo contemporáneo, un acto aparentemente gratuito que funciona como detonador de una tragedia:

“Hola”, dice Roland Renoir, eligiendo un cigarrillo como una continuación ineludible del gesto de descolgar el receptor. En la línea hay una crepitación de comunicaciones mezcladas, alguien que dicta cifras, de golpe un silencio todavía más oscuro en esa oscuridad que el teléfono vuelca en el ojo del oído. “Hola”, repite Roland, apoyando el cigarrillo en el borde del cenicero y buscando los fósforos en el bolsillo de la bata. “Soy yo”, dice la voz de Jeanne. Roland entorna los ojos, fatigado, y se estira en una posición

más cómoda. “Soy yo”, repite inútilmente Jeanne. Como Roland no contesta, agrega: “Sonia acaba de irse” (pp. 580-581).

Esta secuencia interrumpe la recreación imaginativa de la escena de Roma. Destacan en el fragmento la presencia del “fuegucito” domado en un cigarrillo encendido (crepitar, verbo propio de las acciones del fuego pero empleado para describir las voces o, por lo menos, dar cuenta de un proceso comunicativo). También en esta parte asoma la enigmática voz que dicta cifras y será el nexo entre las dos historias y los dos tiempos, reiterando un elemento que genera tensión y también está logrando el vínculo para establecer el triángulo entre las realidades aparentemente distantes pues esta voz escapa a los lazos de la temporalidad. De los personajes, se percibe la indiferencia de Roland ante la llamada, la impotencia y frustración de Jeanne en esa frase, “soy yo”, como si necesitara creerlo o sencillamente proclamarlo.

En este primer momento, el lector se encuentra en una disyuntiva con la trama, porque antes de concluir o tener una postura ante la historia de Roma, entra en los hechos discursivos una nueva secuencia que nada parece tener en común con la otra en un primer y sorpresivo momento; aunque cabe tomar en cuenta la siguiente consideración: “los dobles abundan en la obra cortazariana. Sirven para complementarse uno al otro, de ubicarse a la vez dentro y fuera de sí, de sentirse parte del ‘otro’” (Picon, 1975, p. 178). En el presente caso, una vez avanzada la lectura, es posible percibir el otro triángulo amoroso, integrado por personajes cuyo papel no se parece al de los primeros y, sobre todo, en esta segunda historia no existe el deseo como una idea: se trata de un hecho consumado que afecta directamente a un tercero.

Cortázar muestra los contrastes en los triángulos: uno se construye de imaginación, rencor y sospecha, y el otro, de hechos, traición y heridas infringidas de manera intencional. El texto en conjunto muestra que las pasiones son destructoras y culminan de manera trágica,

siempre surgidas de un acto –aparentemente– gratuito, presentado con ironía e inherente a la condición del hombre. El mundo cotidiano de las dos historias está marcado por la repetición, por las conductas predecibles que sólo pueden terminar haciendo tabula rasa mediante el fuego.

“Soy yo”, dice Jeanne, pero se lo ha dicho más a ella misma que a ese silencio opuesto en el que bailan, como en un telón de fondo, algunas chispas de sonido. Mira su mano que ha acariciado distraídamente al gato antes de marcar las cifras (¿y no se oyen otras cifras en el teléfono, no hay una voz distante que dicta números a alguien que no habla, que sólo está allí para copiar obediente?), negándose a creer que la mano que ha alzado y vuelto a dejar el tubo de pastillas es su mano, que la voz que acaba de repetir: “Soy yo”, es su voz, al borde del límite (p. 582).

La estructura está diseñada para reiterar. Así como el personaje de Jean se reafirma en el diálogo, el texto busca afirmar una idea por repetición, de tal forma que el autor muestra precisamente un evento continuo, una aseveración de conductas incesantes. Cortázar establece una crítica a las pasiones de “todos los hombres, el hombre”, y parece que la propuesta es aniquilar el ciclo, pues el fuego todo lo consume y purifica.

Los ambientes, los detalles, la forma de los diálogos y las escenas permiten descubrir el mundo contemporáneo. La reiteración de las escenas introductorias nuevamente acompañadas de sustantivos relacionados al fuego y al discurso: chispas de sonido, metáfora que conjunta el fulgor efímero de las palabras, el calor fugaz de un mensaje, la voz de Jeanne rodeada de los complementos que habrán de realizar toda su participación en el cuento. Las emociones mencionadas en esta descripción son los detonantes de la situación y culminan con una imagen de fuego: “el pequeño infierno confortable”.

Los detalles escogidos remiten a una serie de situaciones que son análogas al fuego de las pasiones y al fuego como elemento natural, pero hiriente y fatídico en las situaciones humanas.

Jeanne es un personaje que se presenta vulnerable y afectado por sus emociones hacia Roland, acaso la más inocente en el cuento; es la única que no muere en un incendio y, sin embargo, es otro tipo de fuego el que la consume: el que se genera de sus inseguridades y de sus celos.

Jeanne es una voz al teléfono con una serie de matices delatando sus emociones, una mano que acaricia al gato o tiene un tubo de pastillas, pero se distingue de los otros cinco personajes porque ella parece realmente estar en un plano emocional distinto. El no morir incendiada reivindica su dignidad burlada por Sonia y Roland, así como su autonomía y elección. Jeanne, mediante el suicidio, detiene el flujo del triángulo; si bien de una manera trágica, decide romper el ciclo de los antecedentes de Roland, evocado de manera breve en el texto: “El drama, las probables amenazas de suicidio, el aburrimiento como cuando Marie José, como cuando todas las que lo toman a lo trágico” (p. 583). Con esta frase, el narrador rememora la constante y común historia que no hace más que repetirse, independientemente de la mujer con quien acabe la relación, evocando una vez más un ciclo mediante el pasado de Roland. El cierre imprevisto y desconocido entre los personajes, pero apreciado por el lector, reitera la idea de cambio como propósito de la narración. Tanto en la trama como en la estructura.

Asimismo, como la propia estructura de la literatura, hecha de voces y miradas, Cortázar crea figuras con las cuales construye sus textos. El juego de la creación narrativa se enfoca en estos puntos porque son la clave del acto de leer: una mirada que va propiciando la armonía de lo que ve, en donde el único tiempo concreto es el que dura cada momento en el que los ojos pasean por las letras. Por ello resulta sugestivo que el doble cortazariano surja como un espejo de los verbos que crean el acto de la literatura.

Bajo la lógica anterior, la estructura del texto se encuentra supeditada a voces y miradas, ejemplificadas en situaciones pasionales que detonan las acciones, por ejemplo: Irene, Marco y el procónsul se comunican con la visión (de forma poco efectiva, pues este último es quien decide interpretar a su manera cada determinada ojeada que su esposa dirige a Marco y el *quid* de la relación es que todo se juega por la vista: Marco espera una mirada sonriente, y por ella muere, sin que realmente sea esto una expresión de cursilería; más bien con ese pequeño y natural acto ha transgredido su papel de luchador pasivo).

Del lado de París, no son miradas sino voces plenas de intenciones: Jeanne, confirmando frustrada el fin de su relación; Roland, hastiado y preparado para lo mismo en su eterna repetición; Sonia, quien busca una conveniente sinceridad y cuya presencia desencadena la acción del fuego en este triángulo: un fuego extinto entre Jeanne y Roland, y una llama pasional que aviva las costumbres de este último. La presencia de ella es fundamental para el fuego en el relato, entendido pasional y literalmente:

“Soy tan feliz”, dice Sonia apoyando la mejilla en el pecho de Roland adormilado. “No lo digas”, murmura Roland, “uno siempre piensa que es una amabilidad”. “¿No me crees?”, ríe Sonia. “Sí, pero no lo digas ahora. Fumemos.” Tantea en la mesa baja hasta encontrar cigarrillos, pone uno en los labios de Sonia, acerca el suyo, los enciende al mismo tiempo. Se miran apenas, soñolientos, y Roland agita el fósforo y lo posa en la mesa donde en alguna parte hay un cenicero. Sonia es la primera en adormecerse y él le quita muy despacio el cigarrillo de la boca, lo junta con el suyo y los abandona en la mesa, resbalando contra Sonia en un sueño pesado y sin imágenes. El pañuelo de gasa arde sin llama al borde del cenicero, chamuscándose lentamente, cae sobre la alfombra junto al montón de ropas y una copa de coñac (p. 588).

Cada plano construido por algún elemento será empleado en determinado momento del cuento, no sólo como decorado, sino como parte del proceso de significación: todos los actos y todas las

vidas culminan consumidos por el fuego, pues así como la disposición de los objetos se enumera en esta secuencia del texto, son éstos los que articulan la lógica del final: todos los actos implican el entramado que ha de generar el incendio final acaecido en París.

Jean y Marco son los personajes que aparecen solitarios, como una anomalía en la relación con las parejas respectivas y, no obstante, la focalización que el narrador establece con respecto a ellos remarca la detonación de la tragedia mediante un acto continuo o gratuito, sea éste una mirada desde la arena o una llamada telefónica. Por toda la lógica del relato estos indicios reiteran la idea de una comunicación fallida, de tal manera que ni mirar ni hablar bastan para realizar un proceso de comprensión, por lo cual es posible observar que en “Todos los fuegos el fuego” Cortázar cuestiona la efectividad de los mecanismos de la comunicación.

2.2.3. LA PASIÓN Y OTROS MITEMAS RELACIONADOS

Tanto en “El río” como en “Todos los fuegos el fuego” destaca el hecho de que los símbolos reflejados tienen una significación acorde con el texto y su contenido. Mircea Eliade, teórico del mito, aseveraba: “Si nos tomamos la molestia de penetrar en el significado auténtico de un mito o de un símbolo arcaico, nos veremos en la obligación de comprobar que esta significación revela la toma de conciencia de una cierta situación en el cosmos y que, en consecuencia, implica una posición metafísica” (2008, pp. 13-14); por esta razón, en esta lectura del texto de Cortázar existe una postura sobre el mito, el símbolo y, por supuesto, las implicaciones del simbolismo en su relación con los elementos supeditados al tiempo.

Este aspecto se sustenta si se analiza el hecho aparecido en la reproducción y el juego sobre el pasado y el presente, los cuales convocan un sentido sobre la continuidad y las figuras que están representando los personajes. En el mito, retomando de nuevo a Eliade: “Las cosas se

repite hasta lo infinito, y en realidad nada nuevo ocurre bajo el sol. Pero esa repetición tiene un sentido [...]: sólo con ella confiere una realidad a los acontecimientos. Los acontecimientos se repiten porque imitan un arquetipo” (2008, p. 91). Los modelos que Cortázar está reproduciendo responden a una continuidad basada en el hecho de que la conducta humana y sus pasiones son una repetición: lo antiguo nunca ha perdido vigencia y este hecho resulta lamentable, porque el hombre no alcanza otro objetivo, su único sentido estriba en ser un espejo del pasado.

La presencia del fuego transmite la idea de aniquilación, y la lectura aquí propuesta sobre el hombre nuevo sugiere que el ser humano no tendría que conformarse con repeticiones, sino explorar nuevas conductas, renacer del pasado para romper el ciclo. El juego de espejos que plantea la literatura sería una pauta para crear una nueva concepción de lo humano, sin el afán de conformarse con la comodidad de una historia circular, cuyas consecuencias son ya conocidas.

En este aspecto, los símbolos del triángulo, del tres y del fuego muestran que el mundo es el mismo en el pasado y en el presente. El interés por el empleo del significado de tales símbolos en el cuento se basa en las siguientes premisas: el triángulo se relaciona directamente con el número tres, y uno de los significados del triángulo “es alquímicamente el simbolismo del fuego; lo es también del corazón” (Chevalier, 2007, p. 1021). Esta triangulación revela –a partir del significado del símbolo– la unión de fuego y corazón, que en el texto da como resultado la pasión, una forma muy poco divina de las emociones, exaltada siempre por su carácter netamente humano.

Por otra parte, se encuentra el tres como un número asociado al tiempo, pues éste es triple básicamente: pasado, presente y futuro, momentos que en el texto son evocados; por ejemplo, en el inicio: “Así será algún día su estatua, piensa irónicamente el procónsul” (p. 580) el anhelo de

trascendencia y de la obsesión de llegar a un punto determinado; es anulado por el fuego. La construcción del texto es un juego de presente dinámico articulado en un pasado histórico y un futuro jamás relacionado con la Roma antigua. La cuestión de las épocas funciona como un doble, no como un contraste. El teléfono es el punto de comunicación entre tiempos e historias, pero destaca que dicho medio no es funcional para comunicar a una pareja disuelta. “La voz que dicta números y sirve de trasfondo a la tensa conversación entre Roland y Jeanne, también grafica la incomunicación entre los seres humanos” (Luna, 2002, pp. 3-4). Un significante que, de igual manera, tiene importancia es la presencia de la línea telefónica porque es el único elemento que comunica las historias.¹²⁵ Tal aspecto ya se ha analizado por la crítica, señalando la línea telefónica del siguiente modo:

Con ela, de forma gradual pero intensiva, o relato vaise engrandecendo estética e emocionalmente, pois entretecer dentro dunha mesma unidade narrativa historias –de igual o distinta natureza– que ocorren en tempos e/ou espazos diferentes é querer que as tensións e experiencias propias de cada un des episodios pasen para o outro, aclarándose ou intensificándose mutuamente, para incrementar así non só a enerxía do relato senón tamén a forza da vivencia transmitida (Sánchez Ferraces, 2009, p. 18).

La intervención de la voz resuena simultáneamente, interrumpiendo el flujo en los monólogos de Irene en Roma, de Jeanne en París: “La pausa parece prolongarse como se prolonga la insidiosa galería negra donde vuelve intermitente la voz lejana que repite cifras” (p. 584). La pausa telefónica, el momento de suspenso o de reposo justo antes de los incendios. La misteriosa voz, cuya procedencia exacta se ignora, pero se asocia con la profundidad de la galería y con lo más recóndito de la línea telefónica, revelando un mensaje secreto, como una eternidad

¹²⁵ La idea cortazariana del teléfono como un elemento de vinculación y como puente entre realidades o conductas aparece en otros de sus textos; por ejemplo, en *Libro de Manuel* se lee: “no pasarían dos minutos sin que uno de ellos se prendiera al teléfono, esa gente quería hacer la revolución a base de numeritos y no te olvidés de las hormigas (insistían mucho en eso), decíle a tu hermano que mande la fruta, románticos telefónicos crípticos cibernéticos” (1973, p. 76).

incomunicable o como una voz que, consciente de la poca efectividad de las palabras, usa los números como un recurso para medir la eternidad.

Los números como símbolos se relacionan “con la expresión de cantidades y fuerzas [...] regulan, no solamente la armonía física y las leyes vitales, espaciales y temporales, sino también las relaciones con el Principio” (Chevalier, 2007, p. 763); tal significación está conectada con el texto mediante el carácter de Jeanne,¹²⁶ “quien ha creído siempre que los mensajes que verdaderamente cuentan están en algún momento más acá de toda palabra; quizá esas cifras digan más, sean más que cualquier discurso para el que las está escuchando atentamente” (p. 584); en este sentido, Cortázar juega con el personaje y con el enigma que amalgama las historias del cuento. El vínculo entre mensaje y número tiene también ese cariz secreto, inexpresable en palabras y resuena como una serie monótona, precisamente porque el número difiere del signo en cuanto a la representación de lo que cada uno pretende o abarca.¹²⁷

En este sentido, Cortázar parece retomar el número por su relación con el principio y con el fin y, por ende, con la temporalidad. En esa cadena de cifras dictadas se entretejen las épocas

¹²⁶ Es precisamente en la historia de París, en la conversación entre Roland y Jeanne que aparecen las cifras vía telefónica, y éstas son (en el orden en que se dictan): 354, 242, 805, 416, 32, 145, 888, 100, 400, 1000, 904. En su mayoría, múltiplos de 8 y de 5, sólo tres cantidades redondas y una última combinando 9 y 4. Por su significado, el ocho es “el número del equilibrio cósmico, el número de la rosa de los vientos. [...] El hombre, imagen del macrocosmos, no solamente en el mecanismo de la generación y en la estructura de su cuerpo, sino también en la creación y ordenación de todo lo que condiciona su subsistencia” (Chevalier, 2007, pp. 768-789). El cinco, “número del centro, de la armonía y equilibrio, [...] símbolo del hombre. [...] Representa los cinco sentidos y la totalidad del mundo sensible (Chevalier, 2007, pp. 291). El número nueve “por ser el último de la serie de las cifras, anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo, una trasposición a un nuevo plano. [...] Expresa el fin de un ciclo, el término de una carrera, el cierre del anillo (Chevalier, 2007, pp. 762). Los números, como es posible observar, guardan una relación profunda con la idea de renovación, armonía y cierre de ciclos. ¿Acaso es que en estas cifras se asoma la figura del hombre nuevo? Desde esta lectura, y dado que en la obra de Cortázar nada es azaroso ni casual, sí. El hombre nuevo es una insinuación, una voz intangible que trastoca las épocas y dicta un cambio imperceptible para los personajes, pero cuyo significado asoma mediante los símbolos dictados en los números.

¹²⁷ Destaca en este sentido un aspecto crucial del símbolo de los números: “La palabra siempre ha tenido influencia sobre los hombres. Pero, si la eficacia del verbo es grande, la del número la supera; si la palabra es la explicación del signo, el número es efectivamente la raíz secreta, pues es producto del sonido y del signo, por tanto, a la vez más fuerte y más misterioso” (Chevalier, 2007, pp. 763-764).

que maneja la historia y, quizá, con un carácter más metafísico, en los números no comprendidos, caóticos en su desorden, se trenza la existencia del hombre. El tiempo, expresado siempre en cantidades, aparece entonces en el simbolismo del texto como un vínculo que resuena en una línea que ata las épocas, muestra la pervivencia de las emociones y del hombre: “en esencia como lo demuestra Cortázar; todos los fuegos son un mismo fuego, y todas las pasiones son acaso una misma pasión” (Luna Escudero, 2002, p. 5).

La vigencia de las pasiones está determinada por la importancia que el hombre les ha concedido tanto en el arte como en la existencia. La historia de la pasión se remonta a la historia del hombre. Y es en esta aseveración donde la presencia del tiempo, como una continuidad incesante, tiene lugar, ya que si en la persistencia de las obras del hombre se ha concedido un sitio fundamental a las pasiones, éstas se han repetido tanto como la propia historia. Este ciclo determina la estructura del cuento, posee implicaciones metafísicas, en su relación con el tiempo y los ciclos de renovación y, además, como señala Eliade:

Descubrimos al mismo tiempo la estructura cíclica del tiempo, que se regenera a cada nuevo “nacimiento”, cualquiera que sea el plano que se produzca. Ese “eterno retorno” delata una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir [...] el devenir de las cosas que vuelven sin cesar en el mismo estado es por consiguiente implícitamente anulado y hasta puede afirmarse que “el mundo queda en su lugar” [...]. Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva (2008, p. 90).

En el texto de Cortázar sucede que no hay transformación. En el caso de Roland, repitiendo; en el caso del procónsul, previniendo la traición. La estructura cíclica del tiempo funciona de una manera en la cual no se habla de la reproducción de un escenario, sino de una emoción que pervive en las situaciones del hombre; sea cual sea el tiempo, el hombre es el mismo: los decorados cambian, pero todas las pasiones son una misma pasión. “El doble carácter espacio-

temporal del cuento es la imagen concreta de uno de los aspectos paradójicos del tiempo. Cortázar convierte dos historias particulares en una historia universal, que se funda en una filosofía” (Houvenaghel, 2008, p. 9).

Por eso la propuesta de reelaboración del mito parece ser la extinción mediante un elemento cuya carga simbólica incita a renovar, tal como afirma la teoría del mito desde el planteamiento de Eliade: “tanto la muerte del hombre como la muerte periódica de la humanidad son necesarias, del mismo modo que lo son los tres días de tinieblas que preceden el “renacimiento” de la luna. La muerte del hombre y de la humanidad son indispensables para que éstos se regeneren” (2008, p. 90). Todos los personajes mueren. El fuego y el incendio son indicios de que la esperanza para el hombre estriba en un nuevo comienzo; por ello, la presencia del hombre nuevo en este cuento se entenderá desde esta lectura como un anhelo, pues con la extinción y purificación de los vicios, de las repeticiones, la utopía de una nueva estructura, de un nuevo comienzo aparecen de forma tácita, sin pretensiones y sin interrumpir el ritmo de los acontecimientos del juego con el que se construye el relato.

En este sentido, el hecho de mostrar espacios y tiempos distintos es parte del juego de espejos. La historia contada en el contexto de Roma es un pretexto, pues la pretensión concreta es edificar la historia cíclica, donde lo antiguo y lo actual se tocan. Espacio y tiempo son sólo perspectivas, ya que el hombre y sus pasiones, conductas y repeticiones son las homólogas, siempre actuales.

Tiempo, pasión y fuego son formas de aniquilación. El fuego y el tiempo están íntimamente ligados con la propuesta del cuento. La reelaboración del mitema de la pasión está dirigida al sentido regenerador del símbolo del fuego, puesto que éste “en cuanto quema y

consume es un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción” (Chevalier, 2007, p. 514). Si en los textos del escritor argentino se ha visto que no se busca propiciar una mera identificación catártica (su enfoque está en crear una nueva mitología), la propuesta mediante el fuego no solamente mira la pasión como una emoción repetitiva y constante: también con ese final de los triángulos en el incendio induce a una invitación al cambio, tal como plantea Durand:

El fuego es llama purificadora. [...] No hay que ir a buscar el sentido purificador del fuego en la cocción culinaria, sino que la verdadera virtud sublimatoria del fuego se forma ‘siguiendo la dialéctica del fuego y de la luz’ [...] ‘señala la etapa más importante de la intelectualización del cosmos y aleja cada vez más al hombre de la condición animal’ [...] cargado de significaciones ambivalentes, está ligado a los mitos de la resurrección (2004, pp. 180-181).

El simbolismo del fuego aparece como un acompañante que desde su significado apoya la reelaboración del mitema, porque esa llama de purificación promueve la desaparición de un sistema de conductas, de un esquema repetitivo; señala en la continuidad que Cortázar demarca mediante las historias simultáneas que, en el pasado y en el presente, son lo mismo:

El fuego que aparece en el relato, sin embargo, diverge del concepto tal como aparece en el pensamiento heracliteano: no se presenta tanto como el origen del cosmos (o del nacimiento de las cosas), sino más bien como el final destructor del universo. La idea heracliteana se combina con la tradición estoica y judeocristiana ligada a un juicio final como castigo de dios por los pecados cometidos (Houvenaghel, 2008, p. 10).

Con este antecedente es posible matizar, una vez más retomando a Eliade: “cierta cantidad de sufrimiento está reservada a la humanidad (y por el vocablo “humanidad” cada cual entiende la masa de hombres de que tiene noción) por el simple hecho de que se halla en cierto momento histórico, es decir, en un ciclo cósmico descendente o cercano a su conclusión” (2008, p. 128).

Dicho sufrimiento sería la eternidad repetida, el hecho de no poder evolucionar y estar cayendo todo el tiempo en ese círculo de repeticiones, lo cual se convierte en una condición existencial:

El juego, finalmente, aparece como el principio metafórico de esta pertinente movilidad, paradigma y origen de la transformación constante. Todo nace del fuego y se convertirá en fuego. Según la filosofía heracliteana, al principio y al fin de todas las cosas está el fuego. El fuego no se debe interpretar literalmente, sino que es una metáfora, un paradigma del movimiento y de la transformación constante de la realidad. [...] Pero el fuego, en el pensamiento de Heráclito, no sólo es el principio y la imagen del nacimiento, sino también representa el final del universo: “A todas las cosas, al llegar el fuego, las juzgará y condenará” (fr. 66). Para Heráclito, el mundo perece y luego renace, que se puede interpretar como un juicio universal (Houvenaghel, 2008, p. 6).

Entonces, de acuerdo con la analogía entre el tiempo heracliteano, móvil y en busca de transformación, la imagen del fuego es principio y fin, caos y orden, pero cuidando que sea una organización surgida de un antecedente. En este aspecto, Cortázar afirmaba: “Cambiar la realidad es en el caso de mis libros un deseo, una esperanza; pero me parece importante que mis libros no están escritos ni fueron vividos ni pensados con la pretensión de cambiar la realidad” (Picon, 1981, p. 21). Toda escritura promueve una transformación. Si, como se ha analizado, Cortázar cuestiona el mito, el lenguaje y a éstos como sistema de realidad, entonces en sus cuentos germina más que un deseo de cambio: el hecho de que un relato no transforma la realidad, pero sí podría mostrar el desequilibrio hallado dentro de los parámetros ya conocidos. Por tanto, el sistema de valores que perviven fuera de la ficción podrían ser regenerados a través de símbolos y mitemas que reelaboran un mundo ya existente, mostrando mediante la escritura aspectos variables de sucesos cotidianos que contienen una semilla de evolución, finamente hilvanada en la estética en el texto.

En “Todos los fuegos el fuego” el escritor argentino narra la coexistencia de una misma temática; el cuento explora ciertas dimensiones de la pasión: la impersonalidad, la falta de concreción y, al mismo tiempo, el gran deseo por poseer, el dolor y la agonía de la pérdida, el ciclo de repetición de una misma conducta. Todo consumido por el fuego. No hay derramamientos excesivos ni de sangre ni de lágrimas. El ambiente es seco, presto a consumirse. La esterilidad de los elementos aviva el fuego, como metáfora del hombre vacío que necesita arder para renovarse. “El título soluciona el problema que se plantea en el cuento, indicando que los dos incendios –el de Roma y el de París– en realidad son sólo un incendio o que todos los fuegos son el mismo fuego. El título se puede considerar como la respuesta a la pregunta que es el relato” (Houvenaghel, 2008, p. 9).

Si el relato se toma como un cuestionamiento, según lo anterior, entonces la respuesta estriba en la renovación, en el corazón del símbolo que se abre paso con la fuerza de su significación para perseguir la comprensión y, con ella, gestar una nueva visión en torno a un problema. Es así que el mito literario reconfigura un símbolo que aparece como parte de algo familiar, cotidiano, pero que no necesariamente debe ser la única posibilidad de continuidad.

2.3. LA REELABORACIÓN DEL ETERNO RETORNO EN "UNA FLOR AMARILLA"

“Una flor amarilla” aparece en el volumen de cuentos *Final del juego* en 1964.¹²⁸ Un borracho narra sus experiencias en un bar, las cuales inician al haber encontrado a Luc, un muchachito de trece años, análogo a él a esa edad. El hombre consigue volverse amigo de la familia para estar cerca de Luc y comprobar su hipótesis sobre la inmortalidad, entendida en este contexto como la repetición de un hombre y todas las circunstancias que rodean su existencia. El sujeto no puede soportar la idea de que el niño, su doble, tenga una vida tan mediocre como la suya y, dada la coexistencia de ambos en un mismo momento, decide detener esa continuidad envenenándolo. Cuando Luc muere, el hombre es feliz, sabe con plenitud que ha roto el ciclo, hasta que se topa de cara con la belleza, representada por una flor amarilla, y es en este momento cuando no soporta la idea de ser finito, de ser el último de su tipo que verá algo tan hermoso en la vida.

En este relato, Cortázar juega con el tema de la inmortalidad y mediante el personaje (un ebrio que narra su historia), conduce a reflexionar sobre la existencia y la continuidad, así como sobre la trascendencia y la contemplación de la belleza en las cosas más pequeñas. “Una flor amarilla” contiene los mitemas del héroe, del eterno retorno, de la inmortalidad y, también, diversos símbolos para reiterar la significación de los temas míticos. Cada elemento mítico (en el presente caso, mitemas y símbolos) incorporado al mundo de la literatura tiene un propósito definido y, por supuesto, una vez que se ha vuelto parte de la narrativa literaria, al cambiar de

¹²⁸ La primera edición de *Final del juego*, publicada en México por Ed. Los presentes en 1956, está constituida por nueve relatos. La segunda edición, publicada en 1964 en Buenos Aires por Ed. Sudamericana, se aumenta, con un total de 18 relatos; en esta segunda edición aparece “Una flor amarilla”.

sistema, muda de significado. Cortázar resemantiza el mitema, le otorga otro contexto y en éste cumple con un propósito para llegar al lector como una nueva tentativa de universo.

La propuesta bajo la cual se lee “Una flor amarilla” pretende ahondar en la reelaboración del mito en lo cotidiano: cómo se inserta éste en el universo de Cortázar y con qué intención. Asimismo, el relato permite cuestionar la finitud del hombre a partir de una disyuntiva: aferrarse a la vida o desear que ésta termine. En este cuento se resemantiza el mito del eterno retorno, el cual plantea al hombre dentro de una regresión a los ciclos de la existencia, hasta el infinito en diferentes puntos del universo, de la vida. En el cuento, el eterno retorno está basado en la idea de la inmortalidad mediante un avatar mítico, quien ha de perpetuar eternamente la vida, cambiando sólo de escenario pero conservando el alma, la esencia del hombre y, por ende, repitiendo las conductas y actos que le hacen estar varado en la rueda de las transmigraciones.

La situación de interés es la ruptura de la eternidad gracias a que el avatar coexiste con el hombre como una imagen análoga, una duplicidad percibida por el personaje, quien no está dispuesto a permitirla.¹²⁹ Luc es el espejo para el ebrio, el cual lejos de considerar cualquier otra perspectiva ante ese encuentro decide matar al niño y cesar un ciclo de mediocridad. La inmortalidad manifiesta la coexistencia de ambos en un mismo punto, funciona no sólo como parte de la trama: estructuralmente es el mitema para establecer los paralelismos entre literatura y mito dentro del texto, así como la propia disposición del cuento, pues la reiteración discursiva de repetir por medio de narradores es parte tanto del relato mítico como del literario.

¹²⁹ Cabe destacar que esta situación tiene como antecedente mítico a Anfitrión (*Las metamorfosis*, de Ovidio), y como intertexto a “William Wilson” de Edgar Allan Poe, que a su vez se ve duplicado de manera intertextual en “El crimen del otro” de Horacio Quiroga; en estos dos últimos sucede que, al igual que en el cuento de Cortázar, ambos personajes se conocen y sucumben uno con el otro.

En esta situación de paralelismos, Cortázar recrea en el cuento la estructura anillada del mito; la concibe como una forma esférica, y destaca que todo en el interior del texto tiene una lógica supeditada al narrador, a quien se atribuyen tanto imágenes como intenciones. Dicha aseveración se encuentra cuando él habla de la escritura de sus cuentos: “La noción de pequeño ambiente, [...] de la esfera debe preexistir 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” (2001, p. 35).¹³⁰ Con ello, el escritor reitera la lógica de la literatura como producto consciente e individual, artístico.

De manera puntual, en “el pequeño ambiente” Cortázar describe un universo e implica pensar en ese otro mundo que son los sueños, una forma en la cual se manifiesta el mito personalizado,¹³¹ pero también, si se observa detenidamente, los mitos son los grandes sueños de la humanidad, van mucho más lejos de una situación personal y tienen un propósito definido, una función que busca incorporar al hombre a la realidad y a un sistema de creencias.¹³² En el caso de la literatura una de sus funciones es proponer un modelo distinto de realidad pero, ¿cuál es el

¹³⁰ Una vez más, destaca la presencia de la estructura anillada del mito, a la cual se hace referencia en el primer capítulo y, si bien Cortázar lo plantea como “esfericidad”, es importante remarcar que especialmente en “Una flor amarilla” el autor retoma esta particularidad como un modo de mostrar la construcción de la literatura, tanto por temas como por estructura.

¹³¹ Joseph Campbell asevera: “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares al que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad” (2008, p. 26). En la literatura sucede lo mismo que en el mito: los símbolos son formas cuyo significado es aplicable a la humanidad entera, de allí su pervivencia y continuidad.

¹³² Quiero recordar que la función del mito según Durand se constituye de dos partes; por un lado: “El impulso del mito estriba en transformar lo pensado en algo acontecido. [...] el mito transforma antiguos sucesos en acontecimientos: al comprender aquéllos, los determina y destina, formándolos en una doctrina y creencia, es decir: los encadena en una tradición. Saga y tradición son así las dos grandes especies del mito, presentes ya con todo vigor en la épica. [...] En el mito se presentan razón y sentido en una secuencia de acciones intuitivas [...] la genial conjunción de intuición y acción, remite continuamente al participante al hondón del símbolo. El mito sirve para religar esa realidad a su origen escindido” (2004, p. 37). La función del mito es distinta de la literatura y sin embargo ambas tienen como parámetro el propósito de repetir para buscar la comprensión de una realidad o naturaleza.

propósito de Cortázar al reelaborar estructuras míticas en una estructura literaria? En primer término, la estructura de “Una flor amarilla” está supeditada al inicio del texto:

Parece una broma, pero somos inmortales. Lo sé por la negativa, lo sé porque conozco al único mortal. Me contó su historia en un bistró de la rue Cambonne, tan borracho que no le costaba nada decir la verdad aunque el patrón y los viejos clientes del mostrador se rieran hasta que el vino se les salía por los ojos (p. 336).

En este fragmento aparece el juego para abordar una cuestión que atañe a la concepción del mito en este texto; la inmortalidad es concebida como una burla, cuya única prueba es el testimonio de un ebrio hablando de ella en un bar. El auditorio de esta verdad: un puñado de consumidores festejando la broma sin ritual ni sobriedad alguna. Con lo anterior, el autor argentino, mediante tópicos literarios como su particular sentido del juego,¹³³ elimina la dimensión de lo sagrado propia del mito, llevándolo hasta el mundo cotidiano como una manera de entender la realidad humana sin seriedad ni solemnidad.

La reelaboración de mitemas permite conservar el antecedente y cambiarlo de significado y contexto. El mito es un sistema de conocimiento; según Mircea Eliade, es un círculo cerrado que ofrece la posibilidad de interpretar el universo pues “toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo” (2008, p. 27). En este sentido, la literatura como heredera del mito también estaría interpretando un modelo de universo; por ello resulta fundamental observar que el cuento esboza este acto de repetición y creación desde su estructura narrativa, en un espacio y ambiente cotidianos al mundo contemporáneo, con lo cual Cortázar desacraliza el mito en su literatura, haciendo que transite hasta el mundo de cada día, a una

¹³³ Esta visión de juego ya ha sido abordada en este trabajo; cabe recordar que este recurso es una forma alterna de realidad, con reglas propias que demarcan la forma en que éste se vuelve parte de una cotidianidad, pues presenta una lógica distinta de una misma realidad.

esfera concebida como realidad circundante para un lector de la sociedad contemporánea a quien no le produce la misma impresión de la historia sagrada pues los protagonistas no son dioses, son personajes comunes y hasta con cierto matiz de rebajamiento (un ebrio es quien cuenta y su espacio es un bar).

En el mito, cuando un hombre decide intervenir en las disposiciones de los hados del destino se convierte en un transgresor. En el texto, el borracho, con la conciencia y el peso de su mediocridad, resuelve detener la rueda de las transmigraciones y liberar a Luc de una existencia miserable; determina salvarlo sacándolo del circuito del eterno retorno, mito donde, según Eliade, “el hombre no hace más que repetir el acto de la creación” (2008, p. 30), pero en el relato ésta no existe, por el contrario, la simultaneidad refleja la imposibilidad de crear y, por ello, el personaje ebrio aparece a manera de espejo en Luc, siendo su creación una serie de actos fallidos que sólo conducen al fracaso:

cualquier cosa que hiciera el resultado sería el mismo, la humillación, la rutina lamentable, los años monótonos, los fracasos que van royendo la ropa y el alma, el refugio en una soledad resentida, en un bistró de barrio. Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda (p. 339).

Y sobre esta afirmación de las razones del protagonista, es interesante lo que Cortázar asevera sobre su personaje: “Lo mata porque él ha visto que Luc es su propia continuación, que por un fenómeno fantástico en vez de darse sucesivamente de acuerdo con la teoría de las transmigraciones, por una equivocación del sistema se ha dado simultáneamente [...] él mata a

Luc para que de alguna manera esa cadena de desgracias se interrumpa. No es por maldad, no es por maldad, es por generosidad que lo hace” (Picon, 1981, p. 84).¹³⁴

Esta versión del autor implica cuestionarse si el personaje es un salvador o un criminal. Lo cual da pauta a la entrada de otro mitema: el héroe. Éste se presenta en el cuento porque Cortázar afirma que el ebrio asesina a Luc en un acto de virtud y no por maldad. El héroe es el humano íntegro que ha prevalecido a sus limitaciones; más allá de la mera repetición de actos gloriosos es capaz de reconocer la eternidad como un proceso de iluminación, tal como señala J. Campbell: “El conocimiento de la eternidad hace al hombre comprensivo y la comprensión amplía su mente [...] La agonía de romper las limitaciones personales es la agonía del crecimiento espiritual. El arte, la literatura, el mito [...] son instrumentos que ayudan al individuo a pasar de sus horizontes limitados a esferas de realización” (2001, p. 175).

En este tránsito hacia esferas de realización y búsquedas, Cortázar juega con la figura del héroe aduciendo que es generoso y liberador porque es un modo de burlarse de los limitados horizontes inmediatos de la humanidad, personificada en el borracho. También es una forma de mostrar que el hombre contemporáneo mira exclusivamente su realidad circundante sin comprenderla, apegado al egoísmo de sus circunstancias. Entonces, el ebrio se presentaría como la parodia de un héroe redentor tanto de sí mismo como de su doble, además de transgredir la lógica natural de su concepción de eternidad y, cuando parece que sólo tendría que contemplar la

¹³⁴ En torno al suceso, si es un crimen o un suicidio, existe la polémica sobre si se trata de un asesinato o de qué es lo que mata el ebrio en Luc. La crítica, a este respecto, ha señalado lo siguiente: “Físicamente no es un suicidio, ya que no se mata a sí mismo como persona, pero sí hay una pretensión de auto-eliminarse en tanto que quiere acabar con la sucesión en el tiempo de personas idénticas” (Pérez-Amores, p. 16). Si bien no se profundizará en esta discusión, es necesario mostrar que esta perspectiva ya se ha discutido, puesto que trata una situación metafísica que, como se ha mencionado, son recurrentes en la obra de Cortázar.

armonía de la vida, sucede la confrontación clave del texto: mirar la belleza representada en la sencillez de una flor amarilla:

Estaba al borde de un cantero, una flor amarilla cualquiera. Me había detenido a encender un cigarrillo y me distraje mirándola. Fue un poco como si también la flor me mirara, esos contactos, a veces... Usted sabe, cualquiera los siente, eso que llaman la belleza. Justamente eso, la flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor. El fósforo encendido me abrasó los dedos (p. 340).

¿Qué busca representar Cortázar en su modelo de héroe arrepentido y que ha ido por la vía equivocada? Probablemente este fragmento encierra la confrontación con el crimen y con la conciencia de finitud, así como la idea de entender la experiencia estética como uno de los propósitos de la existencia, más allá de la monotonía que acompaña la vida, traspasando la esencia solitaria del ser humano: “no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor”. Cortázar como creador, al declarar que no es por maldad que sucede el asesinato, revela la falta de comprensión del personaje, su poca perspicacia al percibir la estructura del eterno retorno. Saúl Sosnowski, a este respecto, sostiene que:

La muerte de Luc, la prueba de su mortalidad, sólo fue una felicidad fugaz. El borracho pronto comprendió que Luc, la garantía de su inmortalidad ya nunca podría apreciar un contacto con una flor amarilla, con la belleza. Entonces comenzó la búsqueda desesperada de otro yo que continuara luego de su muerte. Por un error en el mecanismo temporal, ese hombre vio un estrato mítico en el que estaba el arquetipo del hombre. Así supo que los hombres son variaciones del paradigma humano unidos por un flujo

continuo que es la vida, repeticiones infinitas que quizá se justifiquen en el gozo momentáneo de una experiencia estética (Sosnowski, 1973, pp. 54-53).

El estudioso plantea, por una parte, la existencia de un arquetipo del hombre mostrado ante el ebrio por una equivocación, lo cual asoma en el texto como un elemento casual, inesperado. El conocimiento del eterno retorno es para el borracho una revelación traducida como la oportunidad de acabar con la vida del niño en un acto de liberación, de lo que el ebrio asume como el prototipo de existencia que él mismo ha tenido, pero en el encuentro con la belleza comprende con profundidad una de las posibilidades para justificar la vida y su ciclo: gozar de un detalle quizá cotidiano y nimio pero que puede mostrar una cara distinta de la realidad.

La flor amarilla es el elemento que da título al cuento; acompaña el sustantivo de un artículo indeterminado, como si se hablara de cualquier flor, algo común en el entorno. Una vez más surge el juego de Cortázar con un elemento de apariencia sencilla pero al mismo tiempo de significado crucial, porque la carga simbólica germinada con él está asociada al significado posible de la propuesta del autor.¹³⁵

El símbolo de la flor reitera la presencia de la inmortalidad en el cuento.¹³⁶ La desacralización de este elemento ligado a lo divino y a las etapas de la existencia se resignifica resumiendo el propósito de la vida en la contemplación de la belleza. ¿Es acaso que Cortázar muestra de forma simple que el hombre es incapaz de apreciar un acto sencillo que podría

¹³⁵ “Las flores se disponen según un esquema ternario: la rama superior corresponde al cielo, la intermedia al hombre y la inferior a la tierra; así se expresa el ritmo de la triada universal, donde el hombre es el mediador entre cielo y tierra. [...] Las flores manifestaban la extrema diversidad del universo, al curso regular del tiempo y a las edades cosmogónicas [...] [este símbolo] expresa fases particulares entre hombres y dioses. La flor es como una medida de estas relaciones” (Chevalier, 2007, pp. 504-505).

¹³⁶ Aunado a lo anterior, aparece el simbolismo del color amarillo, que “es el vehículo de la juventud, la fuerza y la eternidad divina” (Chevalier, 2007, p. 87). Es interesante que el texto confronta precisamente desde su título con ese aspecto, en un cuento que habla sobre la eternidad y la rompe a partir de los propios símbolos que la representan, pues “el amarillo es el color de la eternidad como el oro es el metal de la eternidad” (Chevalier, 2007, p. 87).

ofrecer un sentido a la vida, a sus ciclos y que es algo natural que por su cotidianidad pasa desapercibido?

Para expresar una tentativa de respuesta, es necesario analizar los elementos que conforman la imagen de la flor por su contenido simbólico, que la liga al mito y, finalmente, formular una conclusión. En primer plano, se encuentra el ciclo, el aspecto sagrado de la relación con lo eterno; lo infinito se ve aniquilado y de esta manera es posible observar el cambio de función del símbolo, pues este concepto hasta el momento se ha venido estudiando como afirma Durand:

El símbolo es mediación, ya que es equilibrio que esclarece la libido inconsciente por medio del “sentido” consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta en la imagen. El símbolo es mediador y al mismo tiempo, constitutivo de la personalidad en el proceso de individuación (1968, p. 76).

Es posible coincidir con la afirmación, pues así como es el símbolo el elemento del cuento que permite la articulación de las aparentes contradicciones, también su aparición demarca el hecho de que esa imagen transfiera no sólo la confrontación con la belleza en el plano del texto sino que pretende ir hasta el del lector. Dicha evocación implica la empatía a la cual reclama el borracho con el hombre que escucha y a su vez narra este metarrelato; la flor es un símbolo para representar no sólo la belleza, sino el elemento inesperado que contacta al hombre con lo más profundo de su ser.

En este aspecto de apariencia contradictoria cabe destacar que: “La imaginación simbólica constituye la actividad dialéctica propia del espíritu” (Durand, 1968, p. 123),¹³⁷ de tal

¹³⁷ Durand sostiene que: “La imaginación humana reinstala el orgullo humano del conocimiento fáustico en los límites gozosos de la condición humana” (1968, p. 85), aunque en el presente caso, la confrontación de la imagen genera y a su vez rompe el gozo de ser contemplada.

forma que la asimilación del símbolo es una pretensión existente en los diversos planos del texto: el hombre que narra en el bar, el escucha que cuenta “Una flor amarilla” y, por supuesto, el lector están implicados en una relación directa con el símbolo; el primero como alguien que se ve confrontado por éste, y los segundos como parte del efecto generado por la imagen, en un mundo narrativo donde todo fluye hasta sus últimas consecuencias, como sostiene Peter Standish en sus estudio sobre este cuento:

Más interesante y más complicado es el caso de “Una flor amarilla”. El narrador principal, que se dirige a un narratario cubierto, cuenta que él mismo fue una vez narratario cuando el protagonista borracho le narró los acontecimientos de la historia-objeto; durante la narración del narrador principal, éste adopta su nuevo-viejo rol de narratario: el protagonista es otra vez narrador, y es de este modo, con las alteraciones sucesivas de narrador y narratario, como sigue la narración. En las ocasiones en que el narrador principal cumple dicha función, su narratario no es el protagonista sino otro narratario cubierto que no entra en la historia (1991, p. 434).

En este contexto— donde el universo narrativo conduce a pasar el conocimiento de un hombre al otro mediante el relato y que, al final, juega con la construcción de la literatura y su verosimilitud— la charla del bar lleva a recordar: “lo que une a los hombres entre sí, es el humilde nivel de las dichas y penas cotidianas de la especie humana, es la representación efectiva por ser vivida, que constituye el reino de las imágenes” (Durand, 1968, p. 133). En el relato del borracho hay un deseo de transmitir, de ser entendido y aferrarse a trascender sólo como el único mortal, porque sabe que su esencia ha sido borrada; así que la confesión, encubierta por la poca credibilidad que se le otorga a las palabras de un ebrio, obliga a considerar una afirmación que Furio Jessi, estudioso del mito, observa sobre el lenguaje:

No se debería olvidar que la palabra nunca es aquello que dice ser. La palabra, como es de manifiesto oculta mucho más de lo que confiesa explícitamente, desfigura mucho más de lo que define, separa mucho más que une, insinúa mucho más que determina. [...] no hay duda: donde más claramente se manifiesta la radical ambigüedad humana es en la actividad más típica del ser humano: el habla (1976, p. 478).

Así, todo se presenta como un juego de ficción, en el cual la memoria, la evocación y el hecho de que el narrador podría delirar con el relato y su veracidad. De esta manera, Cortázar está jugando con la palabra, con su emisor y el contenido expresado. Un cuento en el cual el mitema y los símbolos se ven también cuestionados, como si ello obligara a considerar la validez de un relato oral, repetido no directamente por un protagonista (pues quien cuenta esto al lector es alguien que lo escuchó, no que lo vivió, y esto es también un recurso narrativo tradicional), e implica recordar los orígenes de la literatura como relato oral, jugando precisamente con la ficción, de tal modo que parece una construcción que repite el mito del eterno retorno en su propio principio narrativo.

La situación de narrar una historia ajena que afecta no sólo a los protagonistas, sino a todos los hombres, tiene como fondo el relato oral, escuchado y no confirmado pero que explica un escenario humano; en este sentido el cuento de Cortázar es análogo al mito, pues en el texto se argumenta una postura para entender el papel del hombre y su continuidad, de tal forma que literatura y mito se ven integrados en “Una flor amarilla”. El cuento está estructurado por dos esferas: la narración del borracho al hombre del bar, y el relato de este último como narrador literario, o sea, el cuento recrea la oralidad para configurarla en un sistema escrito, jugando o repitiendo de manera lúdica lo que Cortázar hace con el mito: lo oral pasa a la escritura por la mediación de un hombre determinado a recuperar esa historia porque le ha parecido trascendental.

Y sucede que la importancia de dicho texto se recupera porque explica una situación que atañe a la humanidad entera; esta generalidad involucra nuevamente el discurso colectivo del mito, que da sentido no a una pregunta individual, sino a una inquietud general. Cortázar resuelve jugar con el relato: inserta el mito en cotidiano para no tomar en serio la pregunta sobre el eterno retorno; por ello el protagonista del cuento es un personaje que vive en la ficción, cuyo discurso es cuestionable, no es una anécdota heroica ni mucho menos está investido de la dignidad o seriedad de una autoridad en la materia. El juego es cerrado, completo en su cualidad de ficción, pues trama, discurso, personajes y mitemas se hallan en un universo doble, mostrando la duplicidad de la lógica, no sometida a las reglas de la realidad circundante.

Entonces, mediante la articulación del elemento familiar, cotidiano, es posible afirmar que, efectivamente, lo que este trabajo reconoce como el mito en lo cotidiano es aquello que sólo sucede, se incorpora a la trama de la realidad circundante e interrumpe la continuidad del flujo para darle un giro y proporcionarle una historia que ha de convertir los eventos diarios en el momento crucial donde alguien encuentra un sitio y un propósito alternativo a su existencia. En este sentido, el mito de lo cotidiano funciona a la manera en que Cortázar define lo fantástico aplicado a su obra:

La extrema familiaridad con lo fantástico va más allá: de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tendrá jamás una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas [...] luego he ido viendo que esas instancias aplastantes de lo fantástico reverberaban en virtualidades prácticamente inconcebibles; la práctica ayuda, el estudio de los llamados azares va ampliando las bandas del billar, las piezas del ajedrez, hasta ese límite personal más allá del cual sólo tendrán acceso otros poderes que los nuestros (1998, pp. 72-73).

La interrupción de la rutina es el elemento detonante para la aparición del efecto de irrealidad pues, visto desde las palabras del escritor argentino, no hay un parámetro para limitar al relato, en el universo de la literatura el orden espacial y temporal, así como la trama, están allí articulándose por la palabra. De tal forma que, si el planteamiento de Cortázar es coherente, sucedería que no sólo es una situación fantástica, sino que es un momento de integración entre mito y literatura.

Sin embargo, para algunos críticos la presencia del mito en el cuento es vista desde otra perspectiva, no necesariamente acorde con la configuración aquí propuesta. Por ejemplo, Witto Mätting afirma: “Sólo es posible convocar el mito con el estilo del rizoma, justo por donde ya no es posible ninguna reinserción, ni a nuestra modernidad, ni a nuestra nostalgia. No existe lugar para el mito. [...] Defensa de la tradición. Trampa soñada puesta en el movimiento de una escena íntima a ultranza y que no logrará zafarse del pasado” (2001, p. 5).

Lo anterior se opone a mi planteamiento, ya que el mito no puede considerarse como un discurso aniquilado o cuya presencia hable de la nostalgia o validez de un pasado como algo aislado o que se quiere reconstruir. La representación del mito en la literatura no se limita a ser una nostalgia, por lo menos no desde la propuesta cortazariana, porque en sus cuentos el mito es una presencia denotada para reconfigurarse, es una forma de mirar el pasado para crear una reacción presente que vaya más allá de la mera evocación o de la imitación. El mito se cuestiona, se busca como relato primero que da significación a un proceso humano y se persigue entenderlo para comprender al hombre, puesto que es un modelo explicativo básico; pero sucede que la literatura no es ni mera imitación ni mucho menos recreación del pasado, como el propio Mätting sostiene: “Una buena literatura es siempre acceso a algo que se desconoce, una forma de resistencia que forcejea con el presente” (2001, p. 2).

Así, no necesariamente el mito es algo comprensible por el hecho de que se conozca; por esa razón Cortázar parece retomarlo, para destacar su rol como relato primordial y para cambiar su función en el imaginario colectivo. Puesto que en el inicio el mito asoma como sagrado e incuestionable, mediante la configuración literaria se desacraliza y se reelabora en un mundo de palabras que, por un lado, permiten atisbar una nueva belleza, si bien marcada por la crudeza y, por otra parte, exigen una nueva visión, otra manera de jugar con la narrativa y de encontrar enfoques, perspectivas y sentidos alternos a una historia aparecida como parte de las raíces del hombre.

La presencia del mito en lo cotidiano es uno de los mecanismos implícitos en la construcción del texto, como recurso para situar y reconfigurar un mitema; ello permite observar el nuevo orden que Cortázar presenta alternando la monotonía diaria, formulando un suceso surgido, precisamente, de algo muy familiar o de cada día, con un marco atemporal:¹³⁸ “Cortázar representa lo fantástico psicológico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal/natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas pero no su intelección” (Yurkievich, 1987, pp. 73-74).

La idea de “las dimensiones ocultas” señala precisamente un prototipo que Cortázar coloca como marco para el juego donde se inserta el acontecimiento cotidiano, pero rompe la monotonía del orden de fuera, porque en el texto existe una realidad circundante para los personajes, que no es la realidad del lector, y en ella caben las arbitrariedades y arrebatos de una situación irregular, diferente: destroza las demarcaciones, pautas, tópicos y demás referentes

¹³⁸ Se elige el término *atemporal* porque destaca la situación de estar fuera del tiempo, como señala Cortázar, puesto que el otro término, *intemporal*, no posee el matiz que requiere la cualidad móvil, fuera de una norma o estructura cronológica lineal.

conocidos; lo cotidiano cortazariano no es algo de cada día, por el contrario, es una interrupción en el flujo natural del orden referencial familiar, donde, como señala el propio escritor, no existe el tiempo; es una vía alterna, un modo de concebir la realidad.

En este sentido, se reafirma la idea de retomar un mito para insertarlo en lo cotidiano: es una propuesta alterna con sus reglas propias, autorregulada y manifiesta en situaciones no sólo fantásticas, sino en la situación narrativa de los textos de Cortázar, delatada en la poética y en la concepción bajo la cual construye el universo de sus cuentos. Ya se ha visto que, como él mismo señalaba, sus relatos poseen la esfericidad que les confiere autonomía y lógica propias; además, la armonía de construir todo como un centro fuera del tiempo corresponde también a la estructura del mito, pues éste conserva su vigencia precisamente porque no se encuentra sometido a las reglas o parámetros de una época, sino que es de un valor intrínseco al hombre, sin la limitante de una fecha.

Los recursos del escritor para mantener la continuidad de “Una flor amarilla” son la inserción del mito en lo cotidiano, mediante mitemas, símbolos y, para adentrarse y llevar a su lector por una serie de cuestionamientos, el efecto final de la narración lo da la situación de ruptura con el orden del mundo, tanto en el plano del relato del ebrio, como en el relato para el lector, puesto que en ambas narraciones está expuesta una situación que trastoca al ser, contada tanto al narrador como al lector, a la manera de una historia que en su continuidad de palabras está duplicando el eterno retorno a la vez que lo ha truncado. El juego estriba en introducirse en ambos relatos tomando una ficción dentro de otra, una estructura circular que reafirma en la elegancia de la prosa el contenido cíclico del mito que desea romper. Ambas historias, la del narrador principal y la del ebrio, son dos anillos engarzados mediante la palabra escrita, dos

formas de contar fusionadas en una sola esfera, cerrada, en la cual la paradoja es contener una estructura que, mediante el relato literario, se busca romper.

De esta forma, Cortázar ofrece una construcción narrativa que contiene en su circularidad cerrada un universo para desdoblar al mito en un mundo literario, de tal manera que el juego con un mundo metaficcional, en el cual se manifiestan el relato oral y el escrito (como forma articuladora final), tiene como antecedente algo dicho, nombrado de viva voz. La intención lúdica rememora el modo en que se construye la literatura como heredera del mito, el relato oral que parece poco confiable o inverosímil pero que, cuando se lo mira con ojos atentos, podría contener un fragmento de información concerniente a todos los hombres.

La experiencia estética, situación crucial en el cuento, se presenta como el momento de catarsis, detona el ciclo del cuento y genera el propósito de narrar, porque en ese tiempo evocado por la memoria revive la historia del borracho; el ciclo se reanuda para una vez más recordar que la eternidad era sólo una circunstancia y no estaba en manos del hombre, quien sólo debía limitarse al disfrute de los placeres cotidianos.

Así como el mito mostraba mediante arquetipos una estructura mental incuestionable, Cortázar, a través de estrategias literarias como el tiempo, desvincula el mitema del héroe, arquetipo del hombre, de la circularidad. El propósito parece ser la propuesta de un sistema de conocimiento distinto, puesto que se ha observado por la crítica: “Toda la obra de Cortázar es un esfuerzo por trascender ese homo sapiens, o, como se nos dice a lo largo de *Rayuela*, por ‘ir más allá del criterio griego de verdad y error’, ‘más allá de la lógica aristotélica y de las categorías kantianas’, ‘más allá de la gran máscara podrida de Occidente’” (Alazraki, 1983, p. 223).

Por lo anterior la presencia del símbolo en el cuento contribuye a la desacralización del mitema planteado; tal es el caso del emblema del título del relato: “las flores manifestaban la extrema diversidad del universo, la profusión y la nobleza de los dones divinos; pero este simbolismo muy general está ligado aquí particularmente al curso regular del tiempo y a las edades cosmogónicas; expresa fases particulares entre hombres y dioses. La flor es como una medida de estas relaciones” (Chevalier, 2007, p. 505). El sentido del símbolo permanece, pues precisamente su avistamiento recuerda al hombre que él ha quebrado la armonía de una determinada naturaleza, de tal manera que Cortázar, al conjuntar en el símbolo propósitos estéticos y humanísticos, juega a reelaborar el esquema de la eternidad que puede ser rota, pero esa condición de eternidad, de perdurabilidad a través de otro, se vuelve lamentable cuando las acciones muestran el vacío que ha dejado la transgresión de un acto de egoísmo. La continuidad se destroza en el texto no como un acto heroico; ésa es la interpretación y la motivación del borracho, pero un héroe no se lamenta, no llora ni trata de explicar en un discurso anónimo su papel en una determinada historia:

estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora, repitiendo hasta lo último el destino de algún desconocido muerto vaya a saber dónde y cuándo, pero yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida. Comprenda esa plenitud, viejo, envíeme tanta felicidad mientras duró (p. 336).

En este sentido el mitema del héroe se ve también truncado, pues no hay triunfo aunque se haya logrado el propósito. En “Una flor amarilla” el hecho de tener una conciencia embotada se

interpreta aquí como la articulación discursiva de un alma atormentada.¹³⁹ La imagen de “fue un poco como si la flor me mirara” como una confrontación, como el dolor de observar en este pequeño elemento la grandeza de algo que hace arder el espíritu, por su carácter solar, poderoso y destinado a permitir la observación de una determinada claridad.

Plantear una forma de conocimiento distinto implica que el mito, como discurso primigenio, se reelabora teniendo a la literatura como doble, jugando con los recursos de ésta y llegando a un propósito revelador para confirmar que, en sus bases, literatura y mito no son diferentes, pues ambos apuntan a formar al hombre y a comprender un modo de realidad, sólo que la literatura asume que ésta es fragmentaria y no posee el carácter sagrado del mito, sino la comprensión de la tragedia y la comedia humanas recreadas en un ciclo. Las intenciones de “Una flor amarilla”, como un texto donde el mitema de la inmortalidad persiste, parecen apuntar al conocimiento de la experiencia estética como una manera de entender el propósito de la vida, con sus circunstancias y errores, dentro de los cuales, tal como señala el estudio de J. Harman al respecto:

El hombre participa de la inmortalidad porque más allá del tiempo y del espacio él se une a una fraternidad eterna de la humanidad. Cortázar, en su persistente lucha por una visión totalizadora y unificadora del hombre como parte de un sistema cósmico de supra-relaciones, es un nuevo Pitágoras en busca de la armonía en un mundo fragmentado (2009, p. 549).

La inmortalidad, mitema desacralizado, va insertándose como parte del mundo cotidiano del texto. En el cuento las situaciones de interés radican en actos sencillos o gratuitos como abordar

¹³⁹ Destaca para fundamentar esta aseveración otro de los significados de este símbolo: “La flor se presenta a menudo como una figura-arquetipo del alma o como un centro espiritual. Su significación se precisa entonces según el simbolismo de su color [...] el amarillo reviste simbolismo solar” (Chevalier, 2007, p. 506).

un autobús, observar, perseguir una ruptura, darse cuenta de un error y saber que todo es inútil, hasta el punto en que sólo quedan una copa y un extraño que escuche como forma de trascendencia, aferrándose por lo menos al ciclo de la palabra y su repetición:

Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez, a alguien a quien mirar sabiendo que era yo, y luego dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra... (p. 341).

La persecución, la angustia expresada por el personaje permiten ver que el narrador ha comprendido el discurso del ebrio y, en un homenaje a lo que éste dice, lo lleva a la narración, como una de las formas artísticas que conserva la experiencia estética y busca la comprensión de la naturaleza del hombre. Un juego de verdades y ficciones, dentro del cual el narrador manifiesta que la eternidad no es sólo un don divino ni cíclico, sino que en la belleza de la creación literaria es posible trascender. El cierre del cuento reitera la noción de repetición en el ciclo de palabras que fluyen mediante el amargo discurso del borracho.

Cortázar muestra cómo lo cotidiano se trasciende usando una estructura mitológica. El empleo de símbolos y mitemas complementa una visión de la realidad donde no existe redención más allá de la propia experiencia estética de un relato, la cual es finalmente aquello que confronta también al lector, que le hace experimentar en la literatura como goce estético la posibilidad de cuestionar y crear un paradigma que, aún en su cualidad fragmentaria, constituye una forma de construir una nueva realidad.

La postura anterior implica observar que esa nueva realidad también requiere nuevos habitantes. Cortázar, a lo largo de su obra y en la construcción de figuras,¹⁴⁰ muestra una preocupación por la humanidad y por el tiempo y expresa la necesidad de recrear la propia construcción y concepción del Hombre. La literatura es la forma en la cual Cortázar elaboró una propuesta para recrear el paradigma humano.

Los mitemas del héroe, del eterno retorno, son entonces parte de esa nueva geometría para reconocer las necesidades de un sistema de conocimiento arraigado en el hombre como lo es el mito. Cortázar parece plantear que el discurso antiguo requiere renovarse para crear nuevos sentidos que nombren nuevas realidades. La literatura, como doble del mito, destaca el papel de la escritura como una forma donde el tiempo es un recurso que permite descubrir –a manera de espejo– una repetición. “Una flor amarilla” es la historia de un hombre que, buscando la heroicidad al liberarse del eterno retorno se topa con un posible sentido de la vida una vez que ha anulado el ciclo de la suya.

La palabra es el único elemento que ayuda al ebrio a perseguir la trascendencia, rasgando un camino a través de la evasión de un ciclo roto para crear uno nuevo. Cortázar muestra que el hombre tiene nuevas alternativas creadoras; mediante el juego de la literatura desacraliza la eternidad para exponer que en una historia con elementos cotidianos el ser humano puede encontrar significados sin ser un dios y, sin embargo, jugando a serlo, el escritor crea un universo doble, donde el reflejo de la eternidad es la palabra que se lee una y otra vez renovándose y resignificándose en la cotidianidad de la lectura propuesta como el sentido de la vida, una

¹⁴⁰ Mediante la idea de “figuras”, tópico analizado en el segundo capítulo de esta investigación, Cortázar habla del destino humano ajeno al conocimiento de los hombres, vinculado por tiempos y espacios a otros hombres, de manera continua e infinita: “Es como el sentimiento [...] de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos” (Harss, 1966, p. 278)

experiencia estética en un instante revelador, un presente dentro del cual no importa cómo se haya vivido: es el sencillo placer del momento cotidiano para confrontar al hombre con la hermosura de algo externo, fuera del tiempo o de sus limitaciones.

2.4. LA PASIÓN Y EL MONSTRUO: LA REELABORACIÓN DE LOS MITEMAS DEL MINOTAURO Y EL LABERINTO EN “CUELLO DE GATITO NEGRO”

“Sólo hay un medio para matar a los monstruos; aceptarlos”.

Julio Cortázar

La obra de Cortázar, desde su origen,¹⁴¹ insiste en dos mitemas: el Minotauro y el laberinto.¹⁴² Ya en *Los reyes* se reelaboran estas dos estructuras y aparecen con nuevos significados. La crítica ha visto en varios de sus cuentos tal reticencia y hasta se ha comentado que quizá toda la narrativa del argentino incurre en un solo tema.¹⁴³ En este trabajo considero que estos dos mitemas son cruciales en la obra de Cortázar, pero también, en su reelaboración, el autor pretende otros objetivos, pues dentro de la poética del escritor es notable el cambio de función que adquieren en cada relato.

“Cuello de gatito negro” narra el encuentro casual de Dina y Lucho. Él es un experto seductor de mujeres en el metro, ella una mulata atractiva que coincide con él en uno de los

¹⁴¹Jaime Alazraki, en “De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*”, argumenta que el Minotauro y el laberinto son temas constantes desde los inicios de la obra del autor: “Desde un polvoriento mito, ha rescatado Julio Cortázar el derecho de la poesía y de la diferencia, ha condenado los crímenes y abusos del poder, ha denunciado las aberraciones de la tiranía: Creta es una prisión –lo dice Minos (p. 36)– y el poder, una mafia o cosa ríostra –lo dice Teseo (p. 32)–. Escrito en 1949, *Los Reyes* está más cerca del credo surrealista y del principio patafísico de Jarry que de la historia. Pero representa también un paso muy firme hacia esa toma de conciencia que obligará a Cortázar a confrontar los sueños con la vida, la poesía con la historia, la imaginación y los mitos con el hombre” (1985, p. 9).

¹⁴² De Sola, en su crítica titulada “*Rayuela*: una invitación al viaje”, afirma a este respecto: “Esta predisposición a aceptar lo teratológico (Minotauro, figura clave de su obra), aunque reprimida luego por un sentimiento fuertemente realista, subyace en las páginas de Cortázar como una apelación hacia una realidad profunda y apenas entrevista, a la cual nos parece aplicables unas palabras de George Canguilhem: ‘Se recurre a los monstruos para legitimar una visión intuitiva de la vida en la que el orden se desvanece frente a la fecundidad’. Pero ese orden que se desvanece es *nuestro* orden; si la ficción poética bucea en el ‘anticosmos’ no es porque busque o se goce meramente en la abolición de un orden. Al menos en el caso de Cortázar, la abolición del orden se funde en la necesidad, por momentos angustiada, de descubrir un orden, de conocerlo” (*apud* Jitrik, 1969, p. 78-79).

¹⁴³ Graciela De Sola sostiene a este respecto que el laberinto y el Minotauro aparecen en toda la obra de Cortázar: “Pese a las diferencias de estructuración y lenguaje, creemos advertir una absoluta continuidad en la obra total de Cortázar. Una íntima soldadura enlaza su último libro, *Rayuela*, con *Los Reyes*, publicado catorce años atrás. Sus tramas y expresión se despliegan en un continuo avance y enriquecimiento, sobre apuntamientos tempranamente establecidos” (Jitrik, 1969, p. 76).

vagones, de tal manera que las manos de ella comienzan un juego que él atribuye a un interés sugerente y Dina se disculpa invitándolo a un café en su casa, lugar donde reitera las disculpas aduciendo que sus manos tiene vida propia. Lucho, creyendo esto como una forma ingeniosa de disimular, la seduce y, luego de tener sexo, se desencadena una escena en la cual ella le muestra que sus manos son independientes y homicidas.

La trama parece en un principio la representación de un encuentro sexual fortuito;¹⁴⁴ sin embargo, las imágenes, la estructura y el giro de los acontecimientos desembocan en situaciones inesperadas, lo cual reitera el estilo de Cortázar, tal como señala De Sola: “Sus cuentos se inclinan a captar –sin violar abiertamente la constitución de la realidad– lo tremendo y lo maravilloso que ella en sí encierra. Sin recurrir a lo insólito, a lo teratológico, a lo ‘fuera de serie’, Cortázar se enfrenta a lo maravilloso-real, a la irreductible sustancia de que está hecha la vida cotidiana y corriente, a su trasfondo de misterio” (1967, p. 52). Es importante señalar que todo parece cotidiano y familiar, una representación rutinaria, como parte de la lógica interna del texto, narrado de tal forma que la familiaridad de los ambientes y situaciones confrontan la singularidad y la repetición:

Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el que llevaba la iniciativa, apoyando la mano como al descuido para rozar la de una rubia o una pelirroja que le caía bien, aprovechando los vaivenes en los virajes del metro y entonces por ahí había respuesta, había gancho, un dedito se quedaba prendido un momento antes de la cara de fastidio o indignación, todo dependía de tantas cosas, a

¹⁴⁴ Cortázar juega con escenarios y contextos que parecen usuales y completamente cotidianos para los personajes, pero dan un giro cuando ellos se encuentran dentro de la comodidad de su ambiente. Sobre este rasgo estilístico del escritor argentino, Luis Harss sostiene: “Con el tiempo ha ido descartando los efectos fáciles de la narrativa tradicional; el melodrama, la sensiblería, la causalidad evidente, la construcción sistemática, las amabilidades y las corpulencias estilísticas” (1967, p. 255), es decir, la propia sencillez de la trama adapta al lector a tomar con esa misma noción las situaciones que se le plantean, por lo cual el efecto con el que cierra los cuentos es inesperado y representa la vuelta de tuerca en todos los niveles del relato.

veces salía bien, corría, el resto entraba en el juego como iban entrando las estaciones en las ventanillas del vagón, pero esa tarde pasaba de otra manera (2000, p. 106).

Los factores cotidianos,¹⁴⁵ así como la idea de que la batuta está en manos de un personaje acostumbrado y adaptado a ella, destacan desde el inicio. El espacio (París, y específicamente el metro) revela el primer perfil de un laberinto: la ciudad que, en su enormidad, alberga cualquier tipo de situación o personaje inesperado. También es importante destacar al metro como sitio de uso común,¹⁴⁶ que permite ver tres tipos de dialécticas: dentro-fuera, público-privado, estática-movimiento.¹⁴⁷ Además, este vehículo aparece como un laberinto en sí mismo: sitio de encuentros y lejanías, periferia e individualidades, pasillos, encrucijadas.

Cortázar retoma los medios de transporte modernos como parte de los escenarios de sus textos;¹⁴⁸ el metro se convierte en una de sus atmósferas predilectas para un acontecimiento

¹⁴⁵ Cortázar, como parte de los mecanismos con los cuales adapta al lector al mundo que le ofrece en sus textos, presenta factores del mundo contemporáneo alternados con la situación distinta a la realidad circundante del lector; dichos factores gradualmente van apareciendo; así, cuando el lector se encuentre ante ellos, no le producirán extrañeza.

¹⁴⁶ El metro es uno de los espacios más socorridos en el universo cortazariano; en él sucede que los personajes se desarrollen, busquen y que “además, cada estación puede servir de centro (como lo determinará el juego) de todo el sistema; así el metro parece ser muy adecuado para simbolizar la búsqueda de los protagonistas por un centro, que en realidad no es el centro geométrico de la mandala, sino un punto desde donde todo el sistema tendrá sentido. Y, por fin, las variedades infinitas de posibles viajes en el metro facilitan la representación dramática del azar, elemento indispensable para los juegos” (Scholz, 2009, p. 452).

¹⁴⁷ Cortázar trabaja con estructuras o, como él denomina, figuras. Éstas, como se ha planteado hasta el momento, surgen y se articulan de forma tripartita, Cortázar sostenía que esta presencia constante en su obra es intencional, además de que: “Las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible” (Harss, 1967, p. 292). Las particularidades de este texto implican observar esta noción, ya que en “Cuello de gatito negro” los componentes parecen desarticulados, casuales, pero son formas que articulan la estructura laberíntica.

¹⁴⁸ Algunos textos donde el uso de medios de transporte es crucial para el desarrollo de la trama son: *Los premios*, “Ómnibus”, “La autopista del sur”, “La isla a mediodía”. El metro es elemental para el desarrollo de otros, como son: “Manuscrito hallado en un bolsillo”, “El perseguidor”, *Rayuela* y *62/Modelo para armar*, y dado que en ellos se manifiesta la posibilidad de un encuentro con “lo otro”, sucede que: “Y por un momento parece que el deseo inscrito en la textualidad cortazariana necesitara de ese extraño –laberíntico– territorio bajo tierra, para manifestarse. Son las nuevas catacumbas de la ciudad moderna, en cuyos circuitos de comunicación el deseo circula de una manera extraña, aviesa. Sólo que ahora el juego no nace del sujeto mismo, más bien el sujeto se ve de pronto inmerso en él, sin saber exactamente de qué se trata, sin poder vislumbrar siquiera sus límites” (Pereira, 2005, p. 231).

detonante, que produce un cambio o corte en el sistema de realidad de los personajes y del lector. A su manera, el espacio es un laberinto sin centro alguno, por lo que se establece una correspondencia entre la estructura del relato y los espacios del cuento, negado a centralizar sus contenidos.¹⁴⁹

Mediante el espacio se reitera la idea de descenso, pues todo comienza en un mundo subterráneo, el cual simboliza la profundidad de la naturaleza de los personajes, quienes se mueven instintivamente. De esta forma, ellos y el espacio van construyendo la estructura del cuento con parámetros que crean un laberinto, ya que los instintos encubren una red de situaciones para evocar una serie de actos continuos, como lo es dar vueltas en el laberinto: pasar constantemente por el mismo punto y hallarse perdido.¹⁵⁰

“Cuello de gatito negro” es un relato determinado por la naturaleza de los personajes. Jaime Alazraki, al respecto, señala: “En el ‘cuento de argumento’ lo central es una situación y los personajes contribuyen a precipitarla; en el ‘cuento de personaje’ el foco de la narración es un personaje o personajes, y el argumento y demás ingredientes del texto suministran las circunstancias que hacen posible su desarrollo” (1983, p. 131). En “Cuello de gatito negro” el foco de la narración son Dina y sus manos; a partir de ellas, la estructura del texto se construye en espacios y significados, todo se articula en torno al conflicto del personaje y su doble. Dina funciona como una representación del Minotauro, en ella es posible percibir la naturaleza mixta

¹⁴⁹ Lázló Scholz, en “Un octaedro del *Octaedro* de Julio Cortázar” diserta sobre este tema de la centralidad, ya trabajado en *Rayuela* y en otros textos, como parte del ambiente o escenario constante en la obra de Cortázar, sostiene: “los logros resumidos bajo las nociones de circularidad, el lector-cómplice, el auto-enfrentamiento y el azar tampoco conllevan novedades trascendentales en la obra cortazariana. [...] Lo nuevo de este cuento se realiza en el tratamiento de todos estos factores (2009, p. 458).

¹⁵⁰ “La combinación de ambas perspectivas (el espacio y la dialéctica del adentro-afuera) hace reflexionar al lector sobre la alegoría de tal construcción como el universo: ¿vivimos en un laberinto sin darnos cuenta?”(García Pérez, 2008, p. 219).

que se desea mantener oculta; es el monstruo contenido en un espacio determinado, cuya condición la aísla y la vuelve única. En este sentido, reiterando la constante y emblemática presencia de esta figura mitológica, es posible agregar:

This confrontation of the monster and the hero constitutes the primal scene in Cortázar's mythology of writing: a hegemonic struggle for the center that resolves itself in a mutual cancellation and in the superimposition of beginnings and ends. The very image of a man unborn, the Minotaur is the possessor of the immediate but naïve knowledge of man before the Fall. His speech is in the incoherent, symbolic language of a savage god (Alazraki, 1976, p. 66).

Gracias a ella, personaje clave para la estructura, es posible duplicar la realidad: por una parte, lineal y cotidiana, donde está el juego del coqueteo en el metro, que podría o no culminar en un encuentro sexual y, en otra realidad (la que permite al lector observar el contraste), se mueven las manos de Dina. Asimismo, este personaje representa lo monstruoso por lo violento de sus acciones y por ser la representación de lo femenino destructor, igual que en la mitología griega aparecen criaturas con las sirenas o Medusa, cuya presencia determina un peligro mortal para el hombre, pero estos seres poseen una belleza abyecta que, o bien fascina o, al menos, seduce.

En este sentido, es posible ver en Dina lo oscuro o nocturno de la feminidad (tal como se ha visto en el apartado concerniente a "El río"), pues ella representa esta dualidad jugando con la idea de luz-oscuridad que sucede en la habitación, así como con su comportamiento tímido en lo público, seductor en la intimidad. Si bien Dina aparece un poco indeterminada en su caracterización, puesto que su descripción es quizá parca, a través del espacio donde habita es posible adentrarse en el personaje. En los cuentos de Cortázar el gusto por los detalles se ve apoyado en las situaciones que enriquecen y dotan de diversos matices al texto; a Dina es posible percibirla como una extensión de su hábitat, no de la ciudad donde vive:

La pieza era bastante grande y muy caliente, con una azalea y una lámpara de pie y discos de Nina Simone y una cama revuelta que la chica avergonzadamente y disculpándose rehizo a tirones. Lucho la ayudó a poner tazas y cucharas en la mesa cerca de la ventana, hicieron un nescafé fuerte y azucarado, ella se llamaba Dina y él Lucho. Contenta, como aliviada, Dina hablaba de la Martinica, de Nina Simone, por momentos daba una impresión de apenas núbil dentro de ese vestido liso color lacre, la minifalda le quedaba bien, trabajaba en una notaría (p. 110).

La descripción del personaje es general,¹⁵¹ determinada por el espacio, lo cual reitera el carácter del cuento, cuya estructura se rige en función de un mitema espacial: el laberinto. El narrador focaliza en un personaje pero, en este mundo que se duplica y al mismo tiempo se va reduciendo cuanto más avanza la trama (a la manera de la visión que se produce mediante un catalejo), es posible coincidir con Graciela De Sola cuando afirma sobre el estilo de Cortázar:

Dibuja con garra a sus personajes, a ciertos personajes, en un momento determinado; pero un poco más allá los desdibuja, los transforma en portavoces sin rostro, los borra de un plumazo. O los hace intercambiables entre sí, es decir, los utiliza en función de otra cosa. Los hace signos, figuras de una significación que está mucho más allá de ellos mismos (De Sola, 1967, p. 89).

Dina se vuelve *otra cosa*,¹⁵² algo más que escapa a las tentativas de un personaje seductor o meramente esquizoide.¹⁵³ Dina es la representación, por una parte, de lo femenino que devora,

¹⁵¹ Una coincidencia importante, que establece un nexo entre Dina y todos los demás personajes de los cuentos aquí analizados, es su condición de extranjera (procede de Martinica). Esta situación los coloca también fuera de una realidad social y cultural, ya que en su mayoría, como Horacio Oliveira, son inmigrantes americanos en Francia, infiltrados en otra realidad, otra lengua, otro sistema de sociedad. Son *otros* dentro de la otredad.

¹⁵² El doble, como se ha visto hasta el momento, es un elemento fundamental en los textos de Cortázar; sobre este tema es posible retomar la siguiente aportación: “La duplicidad como característica general de la obra cortazariana evidentemente surgió antes de que apareciera *Rayuela*. Ya en ‘Lejana’ vimos un mundo doble (Buenos Aires y Budapest) a través de los ojos de la protagonista, pero fue en esa novela donde la división binaria tanto del mundo objetivo como del subjetivo llegó a ser dominante en todos los niveles de la obra. En cuanto al espacio representado de tal manera, basta acordarnos de las ciudades de París y Buenos Aires, las cuales dialécticamente se complementan en toda la novela, deslizándose una a la otra porque no pueden representar el mundo sino juntas. El dibujo de la rayuela misma, este mundo reducido, tiene también dos polos: el Cielo y la Tierra” (Scholz, 2009, p. 448).

pero, por otra, es también esta figura que, si bien es una mujer, posee el sello del Minotauro, presencia recurrente en la prosa de Cortázar, monstruo cuya presencia termina generando consecuencias trágicas: “A creature half bull and half man is the image of man driven by his lower instincts, imprisoned in the materiality of his senses, unable to exercise his spiritual and intellectual powers” (Alazraki, 1976, p. 65).

El carácter temático de “Cuello de gatito negro”, entonces, va mucho más allá de un encuentro sexual o de una historia donde lo casual termina consumiendo a los protagonistas. En este texto la presencia de lo mítico se abre paso a través de la construcción de las estructuras espaciales, del interior de los personajes y del contenido simbólico investido en la figura del Minotauro. En este sentido, los personajes están conformados para ser parte de un proyecto mayor que retoma el mitema: “La tentativa de Cortázar es sobrehumana. Acceder a un estado superior de conciencia que permite al hombre verse a sí mismo y ver la realidad desde un plano trascendente, abarcador de todo el espacio y de todo el tiempo, negador de categorías psicológicas limitativas” (De Sola, 1967, p. 116).

La escritura de Cortázar muestra cómo en la reelaboración literaria los personajes están condenados a la fragmentación por su falta de osadía para encarar la realidad que ellos mismos contienen. El mundo del autor, universo cotidiano y de cada día, se ve trastocado por un elemento que rompe la continuidad, pero éste no es parte de un ambiente, decorado o situación externa, es un segmento de las características internas de los personajes.

¹⁵³ Si bien el carácter de Dina posee rasgos esquizoides, no es interés de este análisis profundizar en tal cuestión. Sobre su lado erótico, la figura del gato y el aspecto de la esquizofrenia existe un trabajo titulado “La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar”, de Humberto Payán Fierro, aparecido en *Syntesis* (2009).

Asimismo, el monstruo y el laberinto son elementos que permiten la duplicidad; la idea del monstruo como un ser perteneciente a una realidad distinta pervive en algunos relatos de Cortázar (“En nombre de Bobby”, “Después del almuerzo”, “El otro cielo”, “Las armas secretas”), así como el mitema del laberinto (*Rayuela*, 62/*Modelo para armar*).¹⁵⁴ Si bien el propósito de resemantizar el mitema del monstruo único encerrado en un laberinto es propia de *Los reyes*, la situación de Dina es variable, puesto que el laberinto donde se mueve es París; su núcleo es la pieza pequeña donde reside y dentro de la cual sucede la mayor parte del texto (ella no es un monstruo, es alguien que vive con el hecho monstruoso de tener manos independientes de su voluntad, quienes parecen obligarla a ser parte de una siniestra realidad otra).

La constante aparición del Minotauro y del laberinto posee implicaciones para reiterar los tópicos del encierro, del monstruo; éstas revelan al hombre escindido y fragmentado, incapaz de crear, perdido en la realidad otra que él mismo contiene; porque el monstruo en la obra de Cortázar no representa lo horrible ni lo grotesco:¹⁵⁵ por el contrario, más allá de la estética, de lo femenino y de lo masculino como elementos exclusivos de uno u otro sexo, el conflicto es la incapacidad para afrontar una determinada condición dual, así como la negación a la tentativa de romper los hábitos que estipulan la existencia. En el interior del mundo cotidiano de Cortázar,

¹⁵⁴ A este respecto cabe agregar que: “Lo bestial es al mismo tiempo algo que el hombre custodia y contra lo cual combate, y también algo que lo constituye y lo explica. [...] [los personajes] sienten esa ambigüedad que ya conocían los antiguos cuando afirmaban que los monstruos excitaban en ellos a la vez el terror y el deseo” (García Canclini, 1968, p. 28), porque precisamente lo bestial expresa la doble realidad que habita el hombre, negada, oculta. El Minotauro es un ejemplo ilustrativo por su carácter de monstruo mixto, cuyos componentes muestran en su imagen una inversión de la naturaleza (la cabeza de toro) cuando debiera representar lo racional y, el cuerpo de hombre, que debería ser la representación del instinto animal.

¹⁵⁵ En los textos de Cortázar, desde sus inicios como escritor, además del tema del monstruo y del laberinto aparece como constante el terror por las pasiones y por lo que ellas detonan, entendidas éstas como una manifestación de la realidad humana; Graciela De Sola comenta en este sentido acerca de *Bestiario*: “La naturaleza aparece como monstruosa y terrible; ella es la autora del proceso que desencadena cambios angustiosos en los vagos protagonistas del relato. La objetivación de la angustia, del horror por la realidad manifiesto en todo el libro” (De Sola, 1967, p. 47).

dentro del cual participan los detalles inesperados o cuyo papel es más crucial de lo aparente, García Canclini ha propuesto: “otra constante de Cortázar: la profanación de lo falsamente sacralizado o de aquello que son su fama oscurece las formas menores o nos ‘exime’ de profundizar en lo cotidiano; esa profanación busca exaltar el valor silenciado de lo menor, de lo marginal, tanto en el arte como en la vida” (1968, p. 89). Cortázar reelabora la figura del Minotauro, quien dentro de la obra del narrador argentino tiene un papel cuya función cambia la del mito original:

El Minotauro simboliza, además, lo monstruoso que se nos opone, la frontera del poder y el conocimiento del hombre. Matarlo equivale a conocerlo. Pero ese saber, irreverente con el secreto de laberinto, acaba empobreciéndonos. No podemos aprehenderlo todo, porque la realidad no es totalmente reductible al conocimiento ni comprensible por la razón. Cuando la violentamos para que quepa en categorías racionales, destruimos los monstruos, y sin ellos quedamos solos, tristes (1968, pp. 20-21).

La aniquilación del monstruo anula, destruye las posibilidades de cambio. “El hombre nuevo, el gran reconciliado” precisamente emprende y persigue la cohesión de sus fracciones internas; la creación del ser está basada en la conciliación de los opuestos. Cortázar afirma en *Los reyes* que “sólo hay un medio para matar a los monstruos; aceptarlos” (1970, p. 30). El proyecto humanístico de Cortázar parte de la literatura como creación, entendiendo dentro de ella la mixtura de la naturaleza humana, concebida igual que su narrativa, como una “mezcla de heterogeneidades” (Cortázar/1, 1994, p. 81) y su visión poética del hombre se consolidan en la aceptación del monstruo como una parte crucial para asumir la estructura de lo poético en sí mismo:

La visión poética está íntimamente arraigada en su espíritu. Ella condiciona en forma constante un sentido rescatador de esencialidad, restablecedor de nexos, unificador de lo

dispar. Tal ambición se expresa en formas analógicas como la metáfora (analogía verbal) o, más frecuentemente, a través de figuras que apuntan a un plano mítico (analogía formal), ambas igualmente referidas al plano ontológico (De Sola, 1967, p. 149).

Entonces, mediante esta construcción, Cortázar elabora su propuesta poética como humanística: “Lo poético no alude al género literario sino al modo de experimentar la realidad y de recrear el lenguaje” (García Canclini, 1968, pp. 19-20). No hay una sola versión ni una sola naturaleza en el planteamiento literario; éste está interpretando al hombre de su tiempo y, simultáneamente, al hombre como ser humano en un eterno retorno a sus costumbres, hábitos y repeticiones. Como se ha visto, Cortázar perseguía un replanteamiento de las estructuras que construyen al hombre, que lo crean. Si le parecía necesario replantear y reelaborar la concepción de mito, esto sucede porque son situaciones inherentes a su obra, precisamente por la postura que el escritor mantiene, tal como señala García Canclini al relacionar lo poético como forma de mirar la realidad:

Es que lo poético no está dado en él por la forma exterior del lenguaje, sino por el carácter de la intuición y las imágenes que la revelan. Por lo mismo, no encontraremos una idea del hombre expresada poéticamente; ambos elementos viven enlazados en una síntesis inseparable. Más allá de caducas distinciones entre contenido y forma, su obra se erige como una experiencia poética de lo humano (1968, p. 19).

En este sentido, las imágenes del cuento se revelan mediante el doble, que en Dina actúa según la disposición de sus manos: crea la *otra* realidad,¹⁵⁶ donde ella no puede aceptar el juego de voluntades y disyuntivas, pues sus manos parecen ejecutar sus más íntimos deseos,¹⁵⁷ y por ello

¹⁵⁶ La situación de la división de los planos de realidad entre las manos de Dina y el resto de su cuerpo también contiene esta tentativa, acorde con Juan Ramón Velez García: “El extrañamiento, por tanto, es experimentado por el personaje en relación con una parte de su propio cuerpo, deviene en ‘otra’ escapando de su control” (2010, p. 1). Esa otra es una mujer más sensual, más felina, más instinto y, por ende, más monstruosa.

¹⁵⁷ La crítica ha considerado una tentativa que es necesario tomar en cuenta, dado el carácter de este cuento: “Los dobles son personas autónomas en la narrativa cortazariana; son tan independientes que muchas veces ni siquiera se sabe cuál de los dos es el doble” (Scholz, 2009, p. 453). Si bien en “Cuello de gatito negro” no se trata de que las manos sean personas, sí es importante que en la fragmentación del personaje, producida por el doble, hay momentos, como el sexo, donde Dina y su doble están

en tal situación aflora lo monstruoso, entendido como lo oculto, como la realidad que se desea esconder.

El monstruo, entonces, es la alegoría de una serie de deseos representantes de lo negado e ineludible. La fuerza de las manos del personaje la mantiene encerrada en el laberinto, y ello revela a este mitema como lugar común a los seres humanos, como la alegoría de inquietudes y cruce de caminos por los que atraviesa el ser. Cortázar, mediante el diálogo de Ariadna en *Los reyes*, expresa esta condición: “Nadie sabe qué mundo multiforme o qué multiplicada muerte llenan el laberinto. Tú tienes el tuyo, poblado de desoladas agonías [...] Mi laberinto es claro y desolado, con un sol frío y jardines centrales donde pájaros sin voz sobrevuelan” (Cortázar, 1970, p. 8).¹⁵⁸

Dina también expresa su soledad, la incompreensión, el aislamiento, su falta de credibilidad y la cruda traición de su cuerpo a su mente. Todas las acciones ocurren en la oscuridad de la habitación, donde el sexo sucede porque ella no mira sus manos, todo deja de importar para abandonarse al placer, dentro del cual, curiosamente, coinciden ambos planos de la realidad cuerpo-mente. Pero el goce no dura mucho, pues ella no puede olvidar de forma permanente su condición:

En algún momento las preguntas volverían, las ahuyentadas que la oscuridad guardaba en los rincones o debajo de la cama, [...] le dijo que vivía sola, que nadie le duraba, que era inútil, que había que encender una luz, que del trabajo a su casa, que nunca la habían

totalmente de acuerdo, sin que haya batalla o dicotomías, de tal forma que allí se pierde la perspectiva sobre quién es el doble de quién.

¹⁵⁸ Como ya se ha mencionado, en esta obra aparece lo que en la perspectiva de algunos críticos se convertirá en una de las escenas primordiales en la obra de Cortázar: “This primal scene appears with remarkable consistency in Cortázar’s writing. I do not mean simply that there are monsters, labyrinths and heroes, but rather that the scene in which a monster and a hero kill each other, cancel each other’s claim for the center of the labyrinth, occurs with grand frequency” (Alazraki, 1976, p. 67).

querido, que había esa enfermedad, todo como si no importara en el fondo o fuese demasiado importante para que las palabras sirvieran de algo, o quizá como si todo aquello no fuera a durar más allá de la noche y pudiera prescindir de explicaciones, algo apenas empezado en una barra de metro, algo en que sobre todo había que encender una luz (p. 113).

En esta descripción destacan los elementos para exaltar a los amantes como sujetos unidos momentáneamente dentro del laberinto. Dina y Lucho aparecen enlazados en el momento poscoital donde se pretende acceder a un conocimiento profundo del otro, como si el sexo motivara a profundizar más allá de la carne, inquiriera ahondar en los diálogos afirmándose en una permanencia breve, pero a la que no es posible aferrarse.¹⁵⁹ Este instante se fractura con la imperiosa necesidad de Dina por la luz, para que termine su angustia y vuelva a la seguridad de vigilar sus manos que la inquietan, la acosan y, por supuesto, son la expresión de todo lo negado:

La búsqueda de la luz física es el intento por subsanar la carencia de una condición sin la cual no hay posible redención: el control sobre el cuerpo. [...] El cuerpo es por tanto seudo-componente del ser o, más propiamente, su estación de paso, ya que, a diferencia del alma, está sujeto a los poderes corrosivos del tiempo y condenado a su más temible consecuencia, la muerte (Chico Quintana, 2008, pp. 63-64).

La perspectiva anterior propone una escisión espiritual, demarcada por los factores duales luz-oscuridad. El personaje de Dina va más allá, porque no sólo entraña un conflicto entre el mal y el bien representado por la moralidad de su cuerpo o de su alma, no es sólo una situación maniqueísta; Dina contiene una contradicción existencial: la imposibilidad de ser sino mediante

¹⁵⁹ Este tipo de imágenes en la poética de Cortázar aparecen tanto en un sentido asociado con la carga erótica evidente así como a la propuesta poética que menciona García Canclini. Este aspecto de la unión no sólo se revela como dualidad, sino como posibilidad de encuentro, así como de juego: “Finalmente, el juego es el momento de la incertidumbre, la oportunidad tanto de perder como de ganar; parte de la seducción que ofrece al adulto radica en el vértigo del resultado, en que introduce el riesgo en esa seguridad inmóvil de la madurez, deseada cuando no se la tiene, monótona cuando llega; incertidumbre que de algún modo es el símbolo de otra, la del camino a la tragedia o a la dicha” (1968, p. 64).

la carne. Su instinto se superpone a su razón y ella desearía ocultar el instinto. Esto propicia que Dina conciba su conducta como un tipo de monstruosidad que ella no comprende, creada por la separación entre el cuerpo y la idea que el personaje posee de cómo ser socialmente aceptable. Las manos de Dina son el emblema de la ruptura con lo corporal, muestran cómo algo tan usual y cotidiano no corresponde a la realidad deseada. Cortázar revela que la realidad corpórea también puede ser habitante de *otra* realidad, sólo que en este caso el doble no es otro personaje, sino que está contenido dentro de ella.¹⁶⁰

Precisamente este doble se apacigua durante la cópula, cuando los instintos rompen momentáneamente la individualidad mediante el placer. El encuentro erótico, como el tiempo mítico,¹⁶¹ está fuera de las líneas temporales de la realidad circundante, pues los personajes aparecen embelesados por las percepciones del juego de la entrega sexual, dentro de la cual todo es uno, dos cuerpos olvidados de cualquier situación existencial que se asumen en la culminación del placer. Destaca también que en este punto de la narración la intimidad se hace aún más profunda por el hecho de suceder en el hogar de Dina,¹⁶² un espacio determinante del cuento.

¹⁶⁰ Una vez más aparece la imagen del monstruo que habita el instinto: “La “monstruosa discrepancia”, “la doble condición animal” de la que habla el Minotauro es ser corpóreo, ser momentáneo, ser inmanente, ser sexual. Entre la autodefinición y la anulación hay una derrota compartida, allí habita la invulnerabilidad del laberinto: Dina no puede renunciar al doble fracaso, no saberse el monstruo es igual a no serlo” (Chico Quintana, 2008, p. 72). De allí la violenta reyerta del personaje pues, por una parte, la lucha interior se manifiesta en la agresión a Lucho y, por otro lado, en el castigo de no permanecer acompañada.

¹⁶¹ A este respecto, la noción de amor planteada por Octavio Paz es similar a esta situación, ya que se encuentra supeditada al tiempo: “El amor, cualquier amor está hecho de tiempo y ningún amante puede evitar la gran calamidad... Somos tiempo y no podemos sustraernos a su dominio. Podemos transfigurarlo, no negarlo ni destruirlo... El amor también es una respuesta: por ser tiempo y estar hecho de tiempo, el amor es simultáneamente conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad” (Paz, 2003, pp. 211-212).

¹⁶² Es necesario subrayar una vez más que la pieza de Dina, que es, a su modo (y como se verá más adelante), una especie de laberinto, es un sitio a donde han ido para alejarse del mayor laberinto de la ciudad, el metro, sobre el cual se sostiene que: “El espacio vuelve a ser el mismo: los subterráneos del metro de París. Y por un momento parece que el deseo inscrito en la textualidad cortazariana necesitara de ese extraño –laberíntico– territorio bajo tierra, para manifestarse. Son las nuevas catacumbas de la ciudad moderna, en cuyos circuitos de comunicación el deseo circula de una manera extraña, aviesa. Sólo que ahora el juego no nace del sujeto mismo. Más bien el sujeto de pronto se ve inmerso en él, sin saber exactamente de qué se trata, sin poder vislumbrar siquiera sus límites” (Pereyra, 2005, pp. 230).

El placer, como uno de los juegos de Cortázar, permite ser auténticamente.¹⁶³ Asimismo, este tema se convierte en una polémica para la crítica, pues también: “Los personajes cortazarianos sufren de atrofia crónica para el amor –recuérdese al mayor de los paralíticos, Horacio Oliveira. La expulsión del otro (Lucho) obedece a un principio narratológico cortazariano: las formas del amor son siempre una invasión amenazante [...] y ante ella se debe reaccionar” (Chico Quintana, 2008, p. 69).

La respuesta ante la invasión es la huida o la persecución. Una vez más aparece el ciclo de retornar al mismo punto; tal situación expresa una constante, otra forma de observar los vínculos emocionales en el mundo literario de Cortázar. Las reproducciones de conducta, de hechos, presentados desde el inicio del relato como una eterna recreación revelan una estructura cíclica, la cual exterioriza ligeras variables: “Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el que llevaba la iniciativa”, y son precisamente los hechos diversos los que desencadenan la diferencia, la ruptura del ciclo, lo cual se vuelve revelador al momento de concebir que ya no es un doble, sino una repetición que, si bien duplica las conductas, también un elemento externo provoca un cambio; en este caso, las manos de Dina, a quien se ha observado como: “Dina es una representación del maniqueo espíritu occidental, [...] mientras que a la sombra se entrega al éxtasis de una filosofía corporal, sólo para que a la luz del día le encaje bien en la espalda la autoflagelación, sintiéndose lo suficientemente sucia” (Chico Quintana, 2008, p. 73).

El final del cuento presenta el aspecto solitario, brutal, y anuncia que no es un final, sólo la desaparición de ciertas circunstancias y, por ende, el reinicio del ciclo: “que echen la puerta

¹⁶³ Ya en “Amor 77” (1979) el escritor afirma que el hombre es en el encuentro erótico y deja de ser cuando éste acaba: “Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son” (Cortázar, 2000, p. 277).

abajo, que te limpien la cara, que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, nos separarán enseguida, verás, nos bajarán separados y nos llevarán lejos uno de otro, qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás” (2000, p. 116). Si el texto presenta el mitema del Minotauro reinsertado en el ambiente contemporáneo, otra de las distancias con el mito original es que el monstruo no es asesinado: no hay heroísmo, sino un desencuentro en el que el significado original, donde esta figura mixta acecha en la oscuridad, persiste. Este ambiente de soledad continúa, no importan género ni ambiente, el aislamiento y el dolor asoman en la personalidad de Dina. Lucho resulta incapacitado para redimir al monstruo: no hay héroes ni villanos, sólo instintos y soledad.

Entonces, tanto la estructura como el personaje son reelaboraciones de los mitemas del laberinto y del Minotauro, respectivamente; Cortázar realiza un planteamiento tripartito construido por dualidades alegóricas (planos de luz-oscuridad), cuerpo (la realidad de las manos-voluntad o mente) y espacios (metro-cuarto de Dina). El entorno de lo cotidiano está planteado por las situaciones que representan lo corporal, además de lo público y las zonas iluminadas. Lo oscuro, el cuarto y la conducta de las manos son el lado negado que, como se ha visto, es privado y se hace más fuerte mientras mayor es la oscuridad.

La tendencia del mitema motiva a pensar en el hombre recontextualizado mediante la literatura, quien no cambia ni instinto ni represiones sociales. Cortázar ejemplifica claramente en el texto que el laberinto puede ser cualquier sitio e implica la consideración de que, si todos poseemos una naturaleza instintiva ¿será acaso que somos habitantes de más realidades de las que queremos tener conciencia? ¿O es que el hombre está ya tan sujeto y acostumbrado al laberinto cotidiano que puede pasear por él sin siquiera cuestionar algo de apariencia tan sencilla como son el entorno o el cuerpo?

En el mundo cotidiano existe una separación de lo que se muestra en las zonas iluminadas y públicas, pero precisamente ese mundo cotidiano, con sus iluminaciones, es lo que conduce al laberinto, cuya entrada es inesperada y, por ende, no hay un centro:¹⁶⁴ no existe un punto específico, sino que lo oscuro acecha en lo cotidiano; muestra así que es parte del ser, no es algo señalado o evidenciado, sino manifiesto al abrirse paso en sitios inesperados porque la claridad es engañosa.¹⁶⁵ En este sentido, los personajes requieren un doble como justificante: “que busquen al doble que sea capaz de superar los obstáculos inmensos en encontrar al otro, porque no hay otro remedio para aguantar la realidad que sustituirla con una llamada irrealidad que es la futura realidad” (Scholz, 2009, p. 454). Las dos realidades se rigen por los instintos, pues si bien los dos personajes conocen su condición, la transgresión a sus hábitos se da con el encuentro entre ambos:

La dimensión arquetípica del laberinto dentro del contexto del presente trabajo entronca con algo más amplio. Del mismo modo que el laberinto de *Los reyes* aprisiona a sus protagonistas en disyunción trágica (“la doble hacha”), considero que encierra a los personajes de “Cuello de gatito negro” de un modo que compromete su condición de modelos humanos y no su adscripción socio-histórica. Como expresión sí de una herencia cultural más amplia, la ontología occidental (Chico Quintana, 2008, p. 62).

¹⁶⁴ Sobre la centralización, tema que ya se ha tocado antes en este texto, es posible complementar esta idea de la siguiente forma: “se dice en *Rayuela*, contra lo absurdo de los ejes, centros, geometrías, ‘nombres de la nostalgia indoeuropea’. Así tenemos una razón más para señalar que el doble plano –sin duda alguna– no puede ser un fin estético para Cortázar, sino que es un mero elemento estructural, es algo artificialmente abstraído; lo consideramos como una instantánea radiográfica que captó nada más que un segundo de la realidad en movimiento, en cambio permanente. ‘No hay centro-dice Oliveira, –hay una especie de confluencia continua, de ondulación de la materia’”. (Scholz, 2009, p. 451)

¹⁶⁵ Sobre este tema, García Canclini ha señalado lo siguiente: “Lo insólito, lo increíble, es a menudo el verdadero rostro de la realidad. Parece excepcional porque lo disimulamos para evitar su incomodidad. Al mezclar imperceptiblemente lo fantástico y lo real, Cortázar revela con qué astucias montamos sobre lo más auténtico las máscaras que conviene exhibir” (1968, p. 32).

Entonces, acorde con el argumento anterior, Cortázar se vale de los personajes para estructurar una nueva dimensión: juega con sus papeles, con el inicio de la historia narrada y, reelabora las constantes míticas de tal forma que la realidad presentada para el lector ha cambiado y además, no se mantiene estática, el juego con los giros y lo inesperado acomete a cada momento. El papel de lo lúdico es fundamental: “Al juego le atribuye Cortázar muchas funciones, pero la más importante es la de ir más allá de lo cotidiano, descubrir ‘todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre’, abrir una puerta hacia lo desconocido. Ese otro lado puede significar una gran cantidad de cosas, de trascendencias, logros existenciales, amor, etc.” (Scholz, 2009, p. 454).

La cacería sexual se convierte en sobrevivencia. Efectivamente, en este cuento el autor obliga al lector a ir más allá de lo cotidiano, a adentrarse en la profundidad de emociones y contradicciones que no se desean en una situación de placer casual, pero dentro de la cual el gozo se ha saboteado y en su lugar sencillamente se encuentran de cara con el lado vedado de su naturaleza. En este sentido es posible coincidir en la siguiente afirmación de la crítica: “Cortázar no garantiza éxitos; lo que exige es que todos traten de liberarse del sentimiento de descolocación (‘de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca’), y que a través del juego se esfuercen por alcanzar el encuentro anhelado” (Scholz, 2009, p. 457).

Entre Dina y Lucho los papeles al final del juego se han invertido por completo: el cazador ha caído en la trampa y su vulnerabilidad se expresa en la desnudez de su cuerpo; “la proposición de continuos juegos, salidas, ejercicios, no se cierra ni adhiere terminantemente a ninguno de ellos. Todos son caminos pero ninguno es el camino” (De Sola, 1967, p. 120); Dina arremete contra ella misma para saciar los impulsos de sus manos; el acto de encontrarse

sexualmente, que debiera ser privado, termina siendo una exhibición para los vecinos, dotando de vulgaridad la escena, restándole cualquier indicio de encuentro sublime:¹⁶⁶

Empezó a golpear la puerta mientras escuchaba las voces en el departamento de enfrente, la carrera de la vieja que bajaba llamando a madame Roger, el inmueble que se despertaba en los pisos de abajo, preguntas y rumores, un momento de espera, desnudo y lleno de sangre, un loco furioso, madame Roger, abríme Dina, abríme, no importa que siempre haya sido así pero abríme, éramos otra cosa, Dina, hubiéramos podido encontrar juntos, por qué estás ahí en el suelo, qué te hice yo, por qué te golpeaste contra la puerta, madame Roger, si me abrieras encontraríamos la salida, ya viste antes, ya viste cómo todo iba tan bien, simplemente encender la luz y seguir buscando los dos (2000, p. 116).

El encuentro deseado, que en este caso es la aceptación, o por lo menos el hecho de que lo monstruoso en Dina por un momento se detenga, no sucede. Los deseos de ambos se ven defraudados, porque si bien Lucho obtiene el placer sexual, aún desea continuar la relación, pero ello no es posible, tal como lo demuestra la lejanía de una puerta cerrada en su rostro, ante su desnudez. El anhelo de amor manifestado por él expresa un ejemplo de lo que expone De Sola: “A la manera neoplatónica, Cortázar parece concebir al amor como un puente o camino hacia la realidad última, hacia lo uno. Sin embargo, asoma una actitud desesperanzada, una constatación de la soledad en el amor” (1967, p. 123).

La búsqueda no da resultados y tampoco tiene un final feliz. Y, sin embargo, la narración también genera un efecto estético en este conjunto de contrastes, pues Cortázar muestra que, aún en la destrucción, la imagen poética se sostiene: “Así descubrimos que la belleza puede manar de los contrastes, que la reunión de los extremos instaura nuevas armonías. [...] El lenguaje de Cortázar intenta la belleza alejándose de lo que convencionalmente se considera bello” (García

¹⁶⁶ Esta situación de exhibir una escena íntima aparece también en “El río”. El propósito parece vulgarizar lo privado poniéndolo delante del morbo de una multitud o, como en el presente cuento, de unos cuantos mirones.

Canclini, 1968, p.88). En el cuento el laberinto y el Minotauro se reelaboran y rompen la función del mito original, pero crean una nueva, dentro de la cual Cortázar articula la mitología con el universo de lo cotidiano, tal como señala De Sola:

Es explicable, por tanto, la soltura con que Cortázar accede al territorio de los mitos clásicos. Vuelve a vivirlos, ajeno a toda incorporación “libresca”, desde su raíz. Su mirada de contemplador abarca la totalidad de lo real, supera la circunstancia fenoménica de tiempo y espacio y aprehende gestos y rostros arquetípicos. [...] lo mítico no aparece ya con la misma evidencia formal, pero sí incorporado a la sustancia profunda de toda la labor de Cortázar (De Sola, 1967, p. 150)

¿Cuál es el propósito de reelaborar el mito y presentarlo en un contexto cotidiano para el mundo contemporáneo? La propuesta es un nuevo humanismo, que persigue la conciliación de realidades; comienza en el proceso de crear la literatura, de tal forma que el mito transita mediante una acepción que parece fantástica para el lector en una primera aproximación, pero resulta cotidiana para quien la padece, de tal manera que el extrañamiento por tal situación se convierte en la lógica dentro de la cual se estructura el universo narrativo. El lector ya no lo cuestiona, porque la literatura lo ha convertido en un elemento concreto que cohesionan los dos mundos.

2.5. “SATARSA”: EL HOMBRE ATADO EN EL LABERINTO DEL LENGUAJE

“Empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo”.

Julio Cortázar

“Satarsa” aparece publicado en *Deshoras* (1984), el último volumen de cuentos de Cortázar. En este relato un grupo de guerrilleros, liderados por Lozano, ha huido de un gobierno opresor. El grupo se dedica a cazar ratas gigantes en la isla de Calagasta. Lozano urde planes de escape mientras juega con palíndromos y considera una venganza contra las ratas, por haber devorado la manita de su bebé. Cuando ya tienen maquinado el método de escape, son cazados finalmente por los militares de los que huían y Lozano nunca logra la revancha. Destacan en el cuento los juegos con el lenguaje, la crítica y la rebeldía ante un sistema represor, representado por la milicia, cuya presencia en el cuento delata la omnipresencia de una dictadura. El texto está construido por duplicidades e inversión de papeles.

Este relato parece cerrar un ciclo en la obra de Cortázar, ya que en “Lejana”, aparecido en su primer volumen de cuentos, *Bestiario* (1951), hay una obsesión por el lenguaje compartida por los protagonistas:¹⁶⁷ Alina Reyes y sus anagramas; Lozano y sus palíndromos. Otra situación que la crítica ha hecho notar es que “Satarsa” es el último relato que convoca la presencia de animales, los cuales aparecen como dobles alegóricos de una situación intolerable para los personajes.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Para una mayor profundidad en esta comparación, Sae Yie Park (2005) establece estos paralelismos en su artículo “Un encuentro a deshoras: Discurso y tiempo en *Deshoras*, de Julio Cortázar”, donde ahonda en la idea de la creación del bestiario y los animales como elementos alegóricos en la escritura del autor argentino.

¹⁶⁸ Estas situaciones suceden de forma recurrente en *Bestiario*, como han estudiado Alazraki y Sae-Yie Park, entre otros, mas es interesante notar que esta marca aparece en la mayor parte de los cuentos de este primer volumen de relatos de Cortázar, donde “Cafalea”, “Bestiario”, “Carta a una señorita en París” centralizan tal cuestión y, luego de breves y distintos tratamientos de figuras animales (“Axolotl”, “Discurso del oso” y algunos otros en *Historias de cronopios y de famas*) es finalmente en “Satarsa” donde la presencia de la bestia es retomada con el mismo carácter amenazante.

En estos cuentos, cuyo eje son los personajes,¹⁶⁹ Cortázar crea una forma de distanciarse y analizar la realidad, concebida como una duplicación lingüística de aquello que se percibe, pero que el lenguaje no termina de expresar concretamente y, como un espejo, “miente y dice la verdad al mismo tiempo” (p. 443). Por otra parte, “Satarsa” establece un juego de paralelismos que, sostienen el tema del cuento a la manera del palíndromo ya que en los actos de huir y cazar, Cortázar crea un laberinto donde los militares, guerrilleros y ratas parecen reflejados, invertidos y perdidos.

Los constituyentes del cuento evocan algunos mitemas importantes en la obra de Cortázar: el laberinto, el monstruo y el mundo circular (o eterno retorno). Estos elementos adquieren relevancia tanto porque la crítica ya ha hecho notar su representación en otras obras de Cortázar,¹⁷⁰ como porque su presencia consolida la propia circularidad de la poética del autor. El laberinto no siempre es un espacio específico, como el París de *Rayuela* o el metro de algunos cuentos;¹⁷¹ en este caso el laberinto es una estructura discursiva del narrador y una constante obsesión del personaje principal, contenidas ambas en el inicio del cuento:

Cosas así para encontrar el rumbo, como ahora lo de atar a la rata, otro palíndroma pedestre y pegajoso. Lozano ha sido siempre un maniático de esos juegos que no parece ver como tal puesto que todo se le da a la manera de un espejo que miente y al mismo tiempo dice la verdad, le dice la verdad a Lozano porque le muestra su oreja derecha, pero a la vez le miente porque Laura y cualquiera que lo mire verá la oreja derecha como la oreja izquierda de Lozano, aunque simultáneamente la definan como su oreja derecha; simplemente la ven a la izquierda, cosa que ningún espejo puede hacer, incapaz de esa

¹⁶⁹ Si bien están presentes en este relato los personajes y el tratamiento de las situaciones, destaca la importancia de la dualidad de la naturaleza, ya que “la naturaleza aparece como monstruosa y terrible; ella es la autora del proceso que desencadena cambios angustiosos en los vagos protagonistas del relato. La objetivación de la angustia, del *horror por la realidad* manifiesto en todo el libro” (De Sola, 1967, p. 47).

¹⁷⁰ Ya se ha mencionado que los principales antecedentes de esta línea de investigación son los estudios de J. Alazraki y de Graciela De Sola.

¹⁷¹ Ya en el apartado dedicado al análisis de “Cuello de gatito negro” se profundizó en esta idea.

corrección mental, y por eso el espejo le dice a Lozano una verdad y una mentira, y eso lo lleva desde hace mucho a pensar como delante de un espejo; si atar a la rata no da más que eso, las variantes merecen reflexión, y entonces Lozano mira el suelo y deja que las palabras jueguen solas mientras que él las espera como los cazadores de Calagasta esperan a las ratas gigantes para cazarlas vivas (p. 443).

El inicio del cuento contiene las claves temáticas y estructurales del relato: el espejo, el laberinto, el lenguaje como ciclo y como juego de verdades y mentiras expresadas en imágenes o en palabras. La construcción del texto se basa en miradas: el narrador observa a Lozano y él a su vez está mirando palabras todo el tiempo y, si bien todo parece supeditado a una omnisciencia, el vínculo del narrador con Lozano se evidencia en que el relato explica las motivaciones del personaje y de sus actos.

Las miradas y la simultaneidad del texto narrado en presente presuponen considerar que su estructura es similar a la construcción de la realidad: la mirada y la enunciación de lo inmediato, la formulación del mundo que rodea lo que se describe. Asimismo, como los personajes tienen voz, existe una participación, de tal manera que el narrador observa, configura y permite expresar cierta percepción de lo enunciado, conservando su objetividad, sin involucrar juicios ni tendencias, dejando que todo suceda.

Los cuentos de Cortázar crean una atmósfera estética que evoca al mito en su sentido de relato fundador de una determinada realidad: generalmente parten de una generalidad ignorada por el lector o un acto de la cotidianidad en el que no se había reparado; basta notar inicios de textos analizados, como “Una flor amarilla”, donde el comienzo: “Parece una broma, pero somos inmortales”, es una afirmación que implica a la humanidad y, al mismo tiempo, juega con el carácter sacro de la cuestión de la inmortalidad pero lo presenta en un tono casual, sin solemnidad, es decir, desacralizado con la simpleza de una reflexión habitual.

En otros relatos, como “Bestiario”, el inicio es simplemente el día a día de Isabel: “Entre la última cucharada de arroz con leche [...] y los besos antes de subir a acostarse” (p. 165), interrumpido por un acontecimiento, por una voz al teléfono. Con este ejemplo es posible ilustrar que la introducción de los cuentos abre un mundo, jugando con un principio de cotidianidad, como es posible apreciar en “Satarsa”, con su inicio aparentemente sencillo: “cosas así”, que aparece indeterminando una obsesión, generalizándola, presenta la estructura de espejo plasmada en palabras que usa a Lozano como portador del discurso del narrador, quien a su vez retoma las acciones del personaje, para configurar una trama que observa y le involucra desde fuera, como la imagen del espejo que es y no es. Asimismo, existe la posibilidad de observar en su historia el reflejo de una verdad social (el hecho de huir de la dictadura militarizada cuando se protesta ante ella) y la mentira que encubre la motivación para realizar una venganza (individual y fantástica, representada por las ratas de Calagasta).

Este mundo del espejo abre con una imagen global: “cosas así para encontrar el rumbo”, reflejando la idea de estar perdido e introduciendo la presencia de lo laberíntico por medio de las palabras y sus juegos, pues el palíndromo puede verse como una forma de espejo y, por ende, un laberinto, acorde con la idea de que un espejo reflejado en otro produce un efecto de imagen infinita.

En este sentido, Lozano se vuelve un personaje representativo. Emparentado con la mítica figura del héroe: idealista, inteligente, osado, rebelde, subversivo, líder nato, detentor en contra de lo establecido y, por supuesto, no exento de ser castigado por su oposición al sistema, Lozano posee dentro de sí grandes contradicciones y una manifiesta fascinación por las palabras y su contenido. El carácter del personaje permite vincular lo mítico y lo lingüístico, como señala A. Ortiz-Osés:

Mito y lenguaje constituyen las primeras formas simbólico-metafóricas. [...] Mito y lenguaje, en cuanto a protoformas simbólicas, constituyen el círculo mágico y medio plástico de la experiencia primaria. Pero lo que en principio aparece como un todo indiferenciado –mito-lenguaje– acabará diferenciándose posteriormente por obra y gracia de la misma capacidad simbólica humana. Y así el lenguaje, que nace entremezclado con el mito, se diferenciará de éste por propio dinamismo en un proceso de superación o progresión “lógica” (1976, pp. 21-22).

Mito y lenguaje aparecen relacionados en un círculo, entorno que rodea también trama y estructura de “Satarsa”. Además, si Lozano se vuelve un personaje emblemático es porque también está representando la idea de principio, de recomenzar, y esto implica lo que en este estudio se considera como la búsqueda de nuevos orígenes, o como el replanteamiento de las estructuras ya establecidas. En este sentido, se retoma el epígrafe del cuento: “Adán y raza, azar y nada”, que involucra un viaje hacia los umbrales de la civilización Occidental.

Precisamente Cortázar inicia el cuento jugando con un palíndromo que nombra al hombre mítico en la concepción judeocristiana: Adán, el primer hombre y acaso el único, por su repetición:¹⁷² “en un solo hombre, en un solo acto; en una palabra, en un episodio único, todos los males de la historia [...] En Adán somos uno y somos todos; la figura mítica del primer hombre concentra en el origen de la historia la unidad múltiple del hombre” (Ricoeur, 1986, pp. 393-394).

El primer hombre conduce a pensar en un primer discurso (entendido éste como un principio de realidad articulado lingüísticamente), en un juego que viene y va, duplicándose al momento de leerse, en un principio y un final continuos y que regresan, sin permitir ni un solo

¹⁷² Paul Ricoeur sostiene en su estudio sobre el mito adámico, “La simbólica del mal”: “al contarnos cómo empezaron las cosas y cómo terminarán, el mito integra la experiencia del hombre en un todo, al que el relato presta orientación y sentido. Así, a través del mito, logramos una comprensión de la realidad humana en su totalidad, mediante una reminiscencia y una expectación” (1986, pp. 169-170).

cambio, pues ello representaría dejar el juego.¹⁷³ Asimismo, la figura del primer hombre remite al origen y cuestiona el orden social y político en el que habita Lozano, de tal forma que plantea el mitema del héroe de una forma distinta, pues éste no es un héroe civilizador ni tampoco un guerrero triunfante: al contrario, es alguien que inevitablemente sucumbirá ante la derrota. La construcción poética del texto, cuyo eje es Lozano consiente de que el mundo del cuento se vuelva laberíntico; este personaje está perdido, descentralizado aún en su discurso y tal situación implica volver al sistema de creación literaria concebido como espejo de una realidad social y de una realidad humana, trasluciendo una vez más la presencia del eterno retorno.

Entonces, la reminiscencia del texto implica los orígenes de la humanidad y el eterno retorno a ellos y, en esta situación de volver al arquetipo, es preciso analizar la presencia del héroe. Este mitema busca y promueve la superación de la especie, quiere destacar las habilidades y destrezas en fuerza, valores y armonía espiritual. Un héroe se sobrepone a los equívocos y enseña algo a su mundo. Si bien pudiera suceder que dicho personaje se sacrifica en nombre de esa búsqueda, aunque también existe el lado individual de Lozano, análogo a la venganza y a la protesta, donde el personaje se identifica con Caín, cuando cita y parafrasea a Baudelaire:

Raza de Abel, duerme, bebe y come, Dios te sonrío complacido.

—Raza de Caín, repta y muere miserablemente en el fango.

—Sí, y en una parte dice algo como raza de Abel, tu carroña abonará el suelo humeante, y después dice raza de Caín, arrastra a tu familia desesperada a lo largo de los caminos, algo así.

—Hasta que las ratas devoren a tus hijos —dice Lozano casi sin voz (p. 447).

¹⁷³ A este respecto la crítica ha señalado: “La oración inicial de ‘Satarsa’ alude a un modo particular de producción discursiva, a saber los juegos de lenguaje tal como los ejemplifica el palindroma (*sic*) ‘atar a la rata’. El demostrativo ‘Cosas así’ [...] establece una relación entre distintos niveles de enunciación. Si la frase “atar a la rata” resulta de la actividad lúdica de Lozano, el epígrafe, situado fuera del relato *strictu sensu*, remite, por su parte, directamente, al enunciador implícito que organiza la totalidad del texto. La frase inicial produce, pues, un efecto de identificación parcial del protagonista con el ‘escritor’: el juego del lenguaje, cuya función consiste en “encontrar el rumbo” sustenta y orienta también el discurso literario” (Fröhlicher, 1995, p. 153).

Este fragmento ilustra la identificación de Lozano con Caín como una condición que lo segrega socialmente. No Adán o Abel, su inclinación o elección por este personaje proscrito del poder divino por sus trasgresiones revela un dejo de culpabilidad que será castigado en su hija Laurita.

Como argumenta la crítica:

Lozano se identifica implícitamente con ‘el malo’ y proyecta la historia bíblica sobre su propia situación de perseguido [...] La visión ‘nihilista’ de la humanidad expresada en el epígrafe sirve como lema para la historia del intelectual revolucionario. La identificación de Lozano con Caín implica [...] una valoración positiva del adversario, valoración que refleja, por supuesto, el discurso del orden oficial [...] Las dos vertientes opuestas de la raza de Adán parecen configurar, en la escena final una escena complementaria, ‘hermanados’ en la muerte, Lozano y Satarsa reconstituyen la totalidad de la raza y comparten el destino y la valoración aludidos en el epígrafe: tanto el sujeto como el anti-sujeto no son más que manifestaciones del “azar” que preside la historia del género humano (Fröhlicher, 1995, p. 165-166).

Lozano, lejos de ser heroico ante sí mismo, padece el rechazo y la segregación; sus ideas obsesivas le persiguen en una búsqueda incongruente, pues “el pensamiento se hace productivo a partir de la negación radical y determinante de lo dado e inmediato, y esta parece ser la actitud de Lozano dentro del texto” (Lespada, 2006, p. 3). ¿No es ésta acaso la actitud de una época? García Canclini sostiene respecto de la obra de Cortázar que “no se puede comprender lo no humano y seguir siendo un hombre; no podemos mantenernos instalados en lo que ya somos y llegar al mismo tiempo a lo que podemos ser. Todo crecimiento es primero una renuncia, luego una transformación” (1968, p. 26). La renuncia ya se ha hecho al huir de la dictadura, ¿será posible alguna forma de transformación?

En este afán se encuentra Lozano, quien al entrar en la dinámica de los perseguidores cortazarianos (donde existe una aspiración hacia una realidad distinta de la que se habita dentro del cuento) sabe que parte del secreto de cómo obtenerla estriba en el lenguaje. Pero éste es

“verdad y mentira”; el personaje contiene en su naturaleza la tendencia a convertirse en un radical, un opositor o un transgresor, así que su única alternativa es crear su propio lenguaje, a manera de tentativa de conformar su realidad. La imaginación y el ensayo-error de la constante práctica palindrómica hacen al personaje poco a poco ir desprendiéndose de la realidad, al mismo tiempo que el narrador cuenta gradualmente estos cambios presentados para el lector de manera sutil, pero que de forma progresiva van adentrándolo a ese mundo (cotidiano para Lozano) y contado sin asomo de sorpresa por parte del narrador.

La renuncia de Lozano ha comenzado con la huida, instalarse en esta isla fantástica reitera su condición de perseguidor; tanto de ratas como de sus aspiraciones. Arrastra consigo a su familia, amigos y, de modo implícito, al lector, pues en este entramado que inicia jugando al espejo, buscando el rumbo, queriendo encontrar una verdad que él sabe tan relativa del mismo modo que el lector mira el texto, el personaje propicia repensar el lenguaje como delante de un espejo.

Entonces es necesario recordar que Cortázar, como se ha visto hasta este punto, planteaba la instauración de un nuevo humanismo a partir del lenguaje, puesto que él afirmaba: “Empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a la que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo” (Harss, 1966, p. 285). En este sentido, la aseveración del autor corresponde a la visión del personaje cuando confronta el lenguaje-espejo “que miente y dice la verdad”. Por ello es que este cuento reitera la crítica al lenguaje convencional y al mismo tiempo, es un texto profundamente ligado al compromiso político de Cortázar.

Lozano es un personaje portavoz de una percepción propia de Cortázar cuando mencionaba: “Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles” (Harss, 1966, p. 286). Cortázar, al ser “un autor para quien el ejercicio de la literatura –un acto revolucionario por naturaleza– tiene una alta finalidad misionera como un instrumento para la reforma y la renovación” (Harss, 1966, p. 296), establece una correspondencia entre el personaje de Lozano y esta visión para reelaborar la realidad:

No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida en que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea. La utilizo a la manera de un guerrillero, tirando siempre desde los ángulos más insólitos posibles... No puedo ni debo renunciar a lo que sé por una especie de prejuicio en favor de lo que meramente vivo. El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir nuevas aperturas (Harss, 1966, p. 299).

La afirmación anterior corresponde –por una parte– a la visión del uso de la literatura, cuyo objetivo es revolucionar la realidad. Los juegos de Cortázar, además de los propósitos estéticos, también obligan a considerar un mecanismo humanístico. Por ejemplo, en esta lectura de “Satarsa”, el mitema del eterno retorno se vuelca hacia el discurso, mostrando que éste genera realidades monstruosas, en un universo de palabras donde la esterilidad de ésta forja entornos infecundos. La conciencia de esa situación obliga a recordar cuando Cortázar mencionaba que “somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es, desde sí mismo (pero entonces ya no es en ‘sí mismo’), la realidad total” (Harss, 1966, p. 267).

En ese juego de mirar, reconocer, ser y, en el desdoblamiento del reconocimiento, no ser, Cortázar llega hasta el lector no sólo estéticamente: busca confrontarlo con una situación donde aflora la condición humana manifestando seres contradictorios que al mismo tiempo que persiguen son perseguidos.

“Satarsa” es un cuento donde militares-rebeldes-ratas constituyen una estructura tripartita: involucra características que poco a poco van revelando a la manera del espejo que las ratas y los militares se vuelven la misma cosa y Lozano al cazarlas, en la confrontación final, también observa cómo él se convierte en alguien cazado, y sigue disparando, transformado ya en una víctima de sus emociones y de sus instintos de sobrevivencia. Y, para rematar, Lozano en el final cae de boca y con los ojos abiertos en una descripción cuyo efecto figurativo configura la mirada del personaje hacia el lector (en un intercambio aparentemente vano, pues ha muerto): “las malezas aplastándose bajo el peso de Lozano que cae de boca entre las espinas que se le hunden en la cara, en los ojos abiertos” (p. 53), señalando que no hay transformación, sólo la perplejidad de sucumbir ante la opresión.

Cortázar afirmaba: “los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje por la ansiedad metafísica” (Harss, 1966, p. 299). La literatura como espejo demanda de su lector una confrontación, pues el efecto estético del recurso de una imagen que refleja es un propósito dirigido quizá hacia una ética, la crítica respalda esta postura al afirmar sobre Cortázar: “Lo que le interesa es devolver la vida al verbo. Hacer que la palabra exprese lo que la palabra misma ha querido callar. Aprender a hablarse ha sido su forma de entablar diálogo con los demás. Y la tarea no ha sido en vano” (Harss, 1966, p. 299).

En esta aseveración, las intenciones del autor argentino se enfocan a la relación con el propósito de la palabra y, en ello, se observa el planteamiento humanístico del escritor, pues no es casual que este cuento se ubique en algún lugar indeterminado de América Latina (si bien no está dicho, lo denota la variante dialectal marcada por el voceo en los diálogos de los personajes), uno de los tantos que padece una dictadura. El relato se convierte en una forma

artística para revelar la inconformidad ante un sistema oficial, congruente con los ideales de militante político de Cortázar, como sostiene al respecto García Canclini:¹⁷⁴

Le interesa lo absoluto en relación con el hombre, a partir del hombre piensa en sus dilemas éticos. Por eso más que una ética y una metafísica vemos en el núcleo de su obra una antropología. Hacer de toda su obra un desafío a lo inauténtico, sostener que la autenticidad –la existencia humana plena– se realiza en un éxodo permanente, o sea, en la búsqueda, en la creación infatigable, y en una relación honesta y profunda con los otros es más que indicar una ruta que formular una ética; es contestar a la pregunta por el ser del hombre (1968, p. 18).

La afirmación anterior expresa la relación de Cortázar con el mito: una creación de palabras, donde el propósito del lenguaje y el de la narración son uno; dan cuenta del objetivo de ser del hombre. Le muestran todas sus facetas, donde no hay héroes ni villanos, los antagónicos son un juego de maniqueísmo que no resiste la confrontación del espejo. En la antropología de García Canclini, la articulación de significados estéticos, poéticos y humanos reitera la propuesta del hombre nuevo, esa posibilidad que Cortázar observa como una tentativa para revolucionar el carácter del hombre. Él decía: “Yo creo que ningún cambio le está totalmente cerrado a ningún hombre” (Harss, 1966, p. 299), y en ese cambio, estaría precisamente la tentativa de evolución que él mencionaba.¹⁷⁵

Así como los personajes y la estructura de sus cuentos revelan una gama diversa de sucesos, los contenidos expresados reiteran el propósito de reelaborar al hombre. Cortázar

¹⁷⁴ Ante este respecto Saúl Yurkievich sostenía: “Cortázar mantuvo como pocos una conducta coherente con su profesión y compromiso político. Ser coherente no implica la ausencia de contradicciones; sí exige una singular aptitud para registrar y asimilar las enormes transformaciones de una época a las necesidades propias de la especificidad literaria” (Cortázar /3, 2004, p. 19). Así, Cortázar no dejaba de lado las facetas del hombre comprometido con su contexto y del escritor comprometido con la literatura: estética e historia como instrumentos para un mismo fin.

¹⁷⁵ Esta idea de cambio que se gesta en la postura de Cortázar como escritos, está también enfocada hacia el lector: “Escribir y leer es una manera de actuar porque, en la dialéctica lector-autor que he tratado de esbozar, el lector tiende a rebasar el límite de la literatura que ama y a vivirla existencialmente como parte de su experiencia vital” (3/, 2004, p. 238) y, si este propósito lo concebía para la literatura, es posible que también sea factible interpretarlo como una forma de asumir la historia: existencialmente, de tal forma que se convierta en parte de la experiencia de vida, no sólo un marco o contexto general.

expresaba: “Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero” (Harss, 1966, p. 300), esta aseveración revela que ese afán de “partir de cero” no es posible pero, al tratarse de una utopía, reelaborar también es una manera de abrir caminos, tal como lo plantea García Canclini:

Pensamos que el hombre se define como un ser de posibilidades. Nada lo predetermina, todo le es posible, y por eso su deseo de libertad es fuente de incertidumbre. [...] Hay algo de imprevisible, de arbitrario, hasta en la existencia más condicionada por las circunstancias. La posibilidad es siempre el desorden, la negación de las estructuras trazadas por la razón. A menudo nos hemos dejado corromper por la ilusión de que lo humano está contenido en lo real, en lo que el hombre ha obtenido a una cierta altura de la historia (1968, p. 29).

En este sentido, el lenguaje, como una de las estructuras de realidad, es el elemento elegido por Cortázar para promover este cambio en la realidad, en el hombre, en la historia, pues “una genuina revolución debe transformar la realidad de lo humano, la contemplación y la acción, el arte y el trabajo, el pensamiento y la vida” (García Canclini, 1968, p. 60). El lenguaje, problematizado en “Satarsa”, funciona como un inicio para el cuento, una forma de manifestar la inconformidad del personaje, y una estructura de realidad, posibilitando coincidir con la aseveración de que en la obra de Cortázar, al profundizar la existencia del hombre.

La solución estética para el cuento es el espejo, asumido como el palíndromo que “miente y dice la verdad”. Si bien el lenguaje puede percibirse como un obstáculo para llegar a la realidad, para ahondar en un mundo concreto, Cortázar, al elaborar un mito para crear un hombre nuevo, le propone al lector participar, continuar con esta elaboración, ir más allá del relato, de lo anecdótico y del juego estético; plantea ahondar en la naturaleza humana y en la historia o contexto que habita, pues construye cuentos con finales que incitan a la apertura de la realidad.

Y, una vez más, el inicio del cuento, “cosas así para encontrar el rumbo”, revela la eterna vuelta, la condición de estar perdido y escudriñar, de ahondar y estrujar una y otra vez las palabras, buscando sentido al revés, a la manera del espejo y encontrando que aún el palíndromo, este revés de la palabra, implica el eterno retorno (como mito reelaborado, pero destacando que el personaje posee la conciencia del lenguaje y, con ella, la manera de confrontar la realidad).

En este mundo de apariencias con el que Cortázar construye el juego, sus instrumentos son el espejo y el lenguaje, junto con la problematización de la realidad en una superposición de planos: histórico, lingüístico y existencial. El autor argentino insistía mucho en ellos, lo perciben como un problema de lenguaje y de condicionamiento en la evolución de la cultura de Occidente.

En el plano de la realidad histórica, es evidente el uso del personaje del guerrillero a manera de protesta social, como el representante de un contexto adverso. “Satarsa” es un cuento que representa el interés de Cortázar como activista social en un sentido humano; no es una literatura que relate la historia, es una manera de interpretar la historia desde la literatura pues exalta el punto de vista de una de las partes, evidencia a la milicia al rebajamiento donde las ratas y los soldados son una misma cosa, pero mantiene distancia al colocar a Lozano en el caos de la palabra que revela lo inaprensible, ya que él, si bien tiene características que lo acercan al héroe, se denigra en esta persecución donde él es cazado, también a la manera de las ratas. Y el rebajamiento se vuelve una condición percibida por él, pues sabe que vive de las ratas, en un mundo donde ellas reinan: por eso *Satarsa*, porque “atar a la rata no es más que atar a la rata”, y “ponerlo en plural y todo cambia, te nace una cosa nueva, ya no es el espejo o es un espejo diferente que te muestra algo que no conocías” (p. 446), todo el universo del personaje está poblado de ellas, sin poder excluirse o sustraerse del contacto, de estar y ser a la manera que demarca ese mundo.

El dolor por padecer o estar dentro de este contexto es una forma de expresar una postura social. Cortázar insistía mucho en relacionar dicho posicionamiento político, desde cuentos como “Apocalipsis de Solentiname” (1977) o en novelas como *Libro de Manuel* (1973), cuyas regalías fueron destinadas al apoyo de la resistencia nicaragüense.¹⁷⁶

La articulación entre los planos de la realidad lingüística y la realidad existencial guardan una relación intrínseca con el sentido de la literatura. El mundo del lenguaje, como lo representa el ya citado primer párrafo del texto, describe de manera “pedestre” y lúdica una verdad que es percibida de distintas formas según quien lo mire y quien lo enuncie. Perseguir un significado en el ir y venir del palíndromo es el viaje de la mirada en el espejo: el encuentro con unos ojos que contienen el infinito, pues en el espejo de palabras sólo lleva a un laberinto y, cuando logra un significado con un contenido distinto, éste es el reflejo de una realidad opresiva.

La espera de las palabras por parte de Lozano es la expresión simbólica del deseo de un significado: mientras “las palabras juegan”, él deja de pensar, sólo actúa a la manera del espectador; ¿no es acaso este el papel del lector tradicional? Evidentemente, Cortázar juega con la impotencia de observar a la distancia y decide que, en esta imagen que estructura el cuento mediante la obsesión lingüística del personaje, se descubra el papel del hombre ante el lenguaje como la capacidad de crear la realidad, mas, ¿será acaso que en ese contexto adverso la única realidad generada por las palabras es crear monstruos?

La razón –a la manera de Goya– para Lozano crea monstruos. Sin embargo, ¿simbólicamente, ¿porqué Lozano es el marginal, el monstruo a los ojos de la milicia? En ese juego de espejos, una vez más aparece lo monstruoso, dependiendo quién lo vea. Ya se ha

¹⁷⁶ Lo anterior, comentado como parte del prólogo de *Libro de Manuel*, puesto que Cortázar realmente sentía que esta novela estaba destinada a crear desde la literatura un modo de apoyar los ideales para la realidad social.

mencionado en este trabajo que la inversión de papeles en la reelaboración del mito es parte de la poética de Cortázar desde que escribe *Los reyes*.

El símbolo, hasta este punto, no es sólo una “torpe analogía”, sino un vehículo de comunicación, antropológicamente condensa en una sola imagen una serie de contenidos cuyo significado es inexpresable de otro modo. Cortázar parece usar de manera consciente e intencional el símbolo recontextualizándolo, de tal manera que, como se ha analizado en “Cuello de gatito negro”, el laberinto cambia acorde con quien lo viva, pero conserva su vigencia como sitio de encuentros y desencuentros (como sucede en el primer cuento), o como lugar de búsqueda hacia lo inaccesible.

Cortázar, al jugar con esta situación y plantear literariamente al hombre como espectador de su realidad, se enfoca hacia ese sentido oculto propio de lo simbólico, el cual, por más horrendo que sea, como *Satarsa*, el rey de las ratas, debe ser creado. El personaje muestra que en su viaje por las palabras, al crear, al aportar una variante, ha transgredido la realidad y decide una confrontación con lo monstruoso, sin importar cuál sea la manifestación de ello.

En “Satarsa”, texto publicado dos años antes de la muerte del autor, él explota los significados reelaborados del laberinto porque, por un lado, como se ha visto hasta este punto del análisis, en este juego de encuentros y desencuentros (militares-Lozano-ratas) y búsqueda de comprensión (palíndromos, lenguaje), el laberinto representa el caos que existe en planos de lo imaginario, lo social y lo lingüístico. Este relato aparece como un punto de encuentro entre los significados ya empleados antes en la obra del autor argentino; sin embargo, el tratamiento socio-histórico aparece como el elemento nuevo, pues, así como en “Cuello de gatito negro” juega con los niveles espaciales, en “Satarsa”, este símbolo se articula plenamente, llevado a la

evolución del carácter que Cortázar ya intencionalmente había atribuido a su literatura,¹⁷⁷ y además, mediante la idea de laberinto:

Todas las alteraciones desmistificadoras practicadas en la estructura de la novela y del lenguaje pueden ser mejor comprendidas si se recurre a dos categorías elaboradas por la estética contemporánea para describir este tipo de fenómenos: la discontinuidad y el metalenguaje. La discontinuidad [...] corresponde, ante todo, a la fragmentación del tiempo y de la existencia tal como son concebidos en nuestra época (García Canclini, 1968, p. 85).

Estos recursos, fragmentación y discontinuidad, se han asociado a la posmodernidad;¹⁷⁸ no obstante, en este contexto contemporáneo, también son parte de una estética que demarca la coherencia con el contexto que la genera; en este caso, la estructura de palíndromos-espejo que sostiene las obsesiones de Lozano tiene correspondencia con una situación histórico social y, a su vez, con un cariz existencial.

El tiempo es un asunto que Cortázar retoma a la manera de la mitología;¹⁷⁹ en “Satarsa” parece todo lineal, acaso evocado en la remembranza, pero discurriendo en un momento presente, lo cual es una forma de manifestar la vigencia de la historia, teniendo al relato como una imagen permanente donde no hay variación del presente, ni pasado o futuro posibles.

¹⁷⁷ Cuando Cortázar declaraba: “En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad” (3/: 2004, p. 59), más allá de una mera militancia socio-política, el escritor declaraba su compromiso con *el hombre*, y hacía énfasis en la importancia de crear para mejorar; el autor argentino, en este sentido, parecía ver a la literatura como el medio para generar la voluntad de mejoramiento como especie, a partir de la comprensión no sólo de situaciones estéticas o históricas, sino plenamente humanas.

¹⁷⁸ Para Steven Connor, algunas de las características que determinan lo posmoderno parten de la siguiente aseveración: “although the cultural evidence of posmodernism seems palpable and ubiquitous, in the loss of history, the dissolution of the centred self, the fading of individual style and the predominance of pastiche” (1997, p. 47). Hago referencia a ellas por encontrar puntos en común con la obra de Cortázar, sin desear con lo anterior entablar una discusión al respecto, ya que dicha perspectiva no es un punto central en este trabajo.

¹⁷⁹ Como se ha analizado ya en el apartado concerniente a “El perseguidor”, pero es importante recordar la estructura anillada y la obsesión por desarticular el tiempo lingüísticamente.

De esta manera, la anulaci3n del tiempo propicia que Lozano retorne al laberinto. La confrontaci3n con lo monstruoso abre y cierra las posibilidades pues “as3 como ellos esperan a las ratas gigantes de Calagasta para cazarlas vivas”, al grupo de guerrilleros, perseguidor de ratas, lo acosa la milicia. Las palabras y la forma de vida son como un pal3ndromo para Lozano; la naturaleza y la existencia aparecen como monstruosas y terribles al confrontar a los personajes y, por ende, al lector, con el mundo del cuento.

El eterno retorno es la vuelta a un mundo laber3ntico, hasta en el lenguaje: la anulaci3n del tiempo para mostrar que la historia es presente y perpetua, a la manera del espejo. La inserci3n del mito en lo cotidiano aparece como uno de los mecanismos que van convirtiendo una realidad socio-hist3rica en una pesadilla, donde se confunde la imagen aleg3rica con la impotencia de saber que no hay mejora, pues el tiempo est3 cancelado y la sobrevivencia resulta execrable, por la relaci3n simbi3tica establecida con lo que m3s se odia.

¿Cu3l ser3a el juego significativo con el que Cort3zar construye el cuento?, ¿en un mundo socialmente adverso, hay esperanza? La primera tentativa de respuesta propondr3a al eterno retorno como una serie de actos que, en su continuidad y figuraci3n, revelan el tema de la persecuci3n como un ejercicio del poder que responde a diversos fines. As3 como en el inicio Lozano dice que el espejo “le miente y dice la verdad; le dice la verdad a Lozano porque le muestra su oreja derecha, pero a la vez le miente porque Laura y cualquiera que la mire, ver3 la oreja derecha como la oreja izquierda” (p. 443). Un juego de 3pticas, de visiones: as3 como en el espejo hay una imagen que puede dar cierta perspectiva a quien lo mire, tambi3n puede ser que sea s3lo eso: una enfoque posible, mas no la realidad.

El eterno retorno, entonces, funciona como el palíndromo: es igual por donde se lea. La continuidad es la lógica de este mundo, pues detrás de un perseguidor, hay un perseguido; por ello, la imagen superpuesta de ratas gigantes a las ratas militares es la misma y Lozano cae en el juego con la misma obsesión e inocencia que en los juegos de palabras. Esta es la razón de que sea el mejor cazador, porque su afán de venganza lo ha convertido en lo mismo que acosa. Sobrevivir de las ratas equivale a vivir como ratas, ésa es la crudeza del cuento, porque el idealista termina corrompiendo su revolución por una emoción personal y por sus circunstancias.

La esperanza que podría existir no reside en el relato. Está del otro lado. Cortázar siempre hablaba de la literatura como puente, de tal manera que él crea un universo pero, del otro lado, se espera que se construya algo. El hombre nuevo no es el personaje; como ya se ha hecho notar, el hombre nuevo es el lector capaz de concebir esta nueva mitología literaria para generar un cambio. Ya se sabe en “Satarsa” que un guerrillero no hace la revolución. Sin embargo, es posible que la consideración del mito, como relato fundador, y la búsqueda de Cortázar al crear el mito de lo cotidiano coincidan en concebir un modelo de ser humano que asimile, aprenda y rompa la eternidad donde cazar equivale a ser cazado, en un laberinto donde, al final, ya no se sabe a quién se dispara ni por qué se está disparando.

CONCLUSIONES

“Alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo”.

Julio Cortázar (*Rayuela*, Capítulo 97)

A lo largo de esta investigación se ha trabajado la obra de Cortázar analizando su particular concepción de la literatura, mundo donde lo onírico y lo mitológico no están separados, sino que dentro del universo cotidiano que él crea, las fronteras entre ambas realidades se desvanecen hasta tocarse. En dicho cosmos, cuyo marco es la realidad circundante del hombre contemporáneo, los acontecimientos que allí acaecen adquieren una dimensión onírica, poblada de símbolos y temas que establecen una relación con lo mitológico. Por ello que mito y literatura se convierten en un discurso amalgamado de tal manera que el primero no es sólo origen: es la palabra que ha transitado hasta ésta, conservando en parte su función original y, sin embargo, resulta también capaz de proponer un cambio de propósito. Entonces, para Cortázar, como señala Roberto Sánchez Benítez: “La literatura sería, en este sentido, la captura del instante, de lo irrepetible y singular, es decir, del sentimiento y el dolor, del gesto, el trazo, la ocasión fortuita, del azar y del desconcierto cuyo contenido concentra quizá las peripecias de toda una civilización que quisiera encontrar al final de sí misma su verdadero significado” (Popovic, 2012, p. 75).

El sentido, la búsqueda del significado de la existencia, son elementos que transitan del mito a la literatura; por esta razón los constituyentes de los relatos de Cortázar se relacionan con el mito de tal modo que éste se convierte en uno de los orígenes de su literatura. El sueño y el mito guardan una profunda relación; ya se ha sostenido dentro de esta investigación que la

peculiar concepción de realidad-fantasía de Cortázar tiene propósitos tanto estéticos como humanísticos y, en su idea de rehacer la realidad mediante el lenguaje, el autor argentino ahonda en las posibilidades de la imagen, del símbolo y de los temas míticos, acaso para reconfigurar y reelaborar las bases que dan sentido a la existencia humana.

El mito, desde sus orígenes, es un relato donde es posible encontrar una utopía de transformación del hombre. En el mundo de Cortázar, esta situación también aparece configurando lo que aquí se reconoce como *hombre nuevo*, y esta noción es, como ya he sustentado, un modelo de ser humano utópico, propio de la mitología cortazariana, quien es capaz de reformular el orden de su mundo al menos para sí mismo, analizando y cuestionando con su presencia la validez de los preceptos que le han sido heredados históricamente.

Esta figura no es un personaje, sino un planteamiento surgido gracias al conjunto de la literatura de Cortázar, es decir, vendría a ser el resultado de los contenidos expresados mediante el conjunto trama-personajes-narrador que hallan eco en el lector. Asimismo, *el hombre nuevo* es la representación del hombre no alienado por la modernidad; es una aspiración que, así como el héroe del mito, representa los más altos valores posibles de lograr por la humanidad. El arquetipo creado por el autor argentino expresa una posibilidad, es la utopía de reenfocar los preceptos de la antigüedad como discurso primordial, buscando un discurso capaz de ofrecer sentido al hombre contemporáneo. La empresa de Cortázar quizá pretende una búsqueda de sentido que parte del lenguaje como el principal medio de ordenación de la realidad y de la imaginación como herramienta creativa.

El mito y el *hombre nuevo* hallan un vínculo en la idea de que ambos persiguen la cohesión de un sentido para la humanidad. El mito, desde un discurso que ayuda al hombre a

comprender su sitio en el universo. La propuesta de Cortázar tal vez está enfocada hacia la posible respuesta que podría hallarse en la literatura como vehículo de conocimiento humano. En este aspecto, la creación de una utopía a partir de un tejido literario que articula estética, discurso y la participación activa de un lector, de tal manera que el autor reitera la importancia de sus preceptos para construir la literatura y su función, teniéndola siempre como puente, pues es a este último a quien se dirige y, probablemente, en quien se espera o se desea encontrar el propósito del *hombre nuevo*.

La noción de puente es uno de los criterios cortazarianos. El autor veía en la literatura un modo de revolucionar la realidad. Por ello sus textos poseen una intención dirigida al lector pues, así como el mito tiene como propósito explicar la existencia del hombre en el universo, Cortázar, mediante su literatura ahonda, en temas existenciales cuyo enfoque se orienta a revelar al hombre la necesidad de buscar el sentido de su existencia;¹⁸⁰ a través de las peculiaridades de la naturaleza humana el autor confronta al lector con un mundo donde debe hallarse no lo universal, sino lo peculiar, no sólo como un mero reflejo, sino como una conciencia ya que, a la vez que muestra los rasgos que acompañan al ser humano desde sus orígenes, también propone una transformación, si no de su naturaleza, por lo menos sí de la realidad que habita.¹⁸¹

¹⁸⁰ Asimismo, con relación a esta temática, parece no ser casual que *Las estructuras antropológicas del imaginario*, texto que es uno de los soportes teóricos de esta investigación, comience precisamente con la discusión de Durand con Sartre. Si se ubican los temas dentro de un contexto histórico-filosófico, el posicionamiento de Cortázar ante implicaciones existenciales se ve reforzado no sólo por la herencia propia de una época, o un lugar (teniendo a sus más claros representantes en los sitios donde transcurriera la vida del autor; Sartre en Francia, Sabato en Argentina), sino también porque esta filosofía halla en la literatura su mejor medio para plasmarse y expresar con imágenes el núcleo de central de su esencia, caso de *La náusea* (1938), *El extranjero* (1942) o *El túnel* (1948).

¹⁸¹ Roberto Sánchez Benítez también ha mencionado dentro de los temas metafísicos de Cortázar que: “Si tomáramos como definición de ello la indagación de lo que el hombre es y de lo que quiere ser, entonces encontraríamos en varios de los cuentos cortazarianos diversas condiciones existenciales de este tenor. Una de las más importantes es, sin duda, la relativa al libre arbitrio, pero también a la alteridad y al cuestionamiento discursivo del modelo humano derivado de la tradición metafísica occidental” (Popovic, 2012, p. 77)

Entonces, ¿cuál es el cambio de función del mito al transitar a la literatura? A través del análisis de los relatos de Cortázar es posible observar el empleo de símbolos y de mitemas, los cuales pasan a la literatura conservando su significado y, sin embargo, la intención, tanto estética como humanística, cambia la función de éstos: además de su significado primario, dentro del sistema literario adquieren valores nuevos, desacralizados, incorporados poco a poco a un mundo cercano al hombre del día a día, al sujeto contemporáneo desvirtuado de protagonismos, habitante de una precaria realidad. Así como el mito confería sentido en la antigüedad, en el mundo cotidiano la literatura se abre paso como una estructura que demarca el sentido del ser del hombre, concediéndole un significado conectado con el pasado, pero que también pugna por un presente cuya búsqueda persigue configurar otra idea del ser humano, no sólo la repetición de un esquema.

Es quizá por esta razón que Cortázar se dirige hacia la idea de “rehacer el leguaje”, ya que el autor expresa con esto la idea de rehacer al ser humano, siendo la palabra el medio que expresa su naturaleza. De este modo, la concreción de la posibilidad de hallar en el lector la cohesión de la utopía de hombre nuevo sellaría el pacto que vincula imaginación y discurso, pues el lector, como receptor de imágenes y de discursos, estaría actuando como medio para llevar la literatura a su realidad circundante, reaccionando ante ella. Rehacer el leguaje no es cambiar el sistema lingüístico, parece ser que para Cortázar esta noción es la implicación de una búsqueda que, sólo mediante la literatura como puente entre una idea y el lector, hallaría un sentido posible regalando a éste último un modelo estético, para lograr una reacción, un efecto que trastoque su humanidad.

Por lo anterior Cortázar concede cierta posibilidad de esperanza al hombre mediante la resignificación de los elementos del mito. Si bien esta utopía no se realiza dentro del sistema

literario, la noción de puente se establece entre el texto y el lector, pues esta idea va dirigida a él, el puente es precisamente la consolidación entre lectura y reacción en el plano de la realidad del lector.

La literatura, universo creado por la imaginación, como el mito y el sueño, es un elemento capaz de otorgarle realidad al hombre; de allí se desprende la significación como resultado de este proceso. En el mundo de Cortázar existe la presencia de lo que el autor propone como la figura (forma articuladora que permite un soporte o ilación de todos los elementos que componen la trama), similar al destino, mitema que aparece con el propósito de resaltar las nociones para que los personajes se orienten al buscar o perseguir algún atisbo de sentido. Cabe destacar que la presencia de un destino no es para el autor un entramado de lo predecible, sino todo lo contrario: es una estructura dueña de lógica intrínseca, impredecible por estar basada en el azar, la imaginación y el tejido de causalidades; es decir, el mundo cortazariano está concebido como el juego: con reglas funcionales sólo dentro de ese sistema.

De este modo es posible afirmar que la forma en que Cortázar propone revolucionar la noción de destino es mediante la incursión de lo azaroso, al concebirlo como un modo de desarticular los parámetros establecidos, permitir la libertad de la fuga, asumir los contenidos de la naturaleza del hombre que implican contradicciones, pero que precisamente en ello estriban sus posibilidades. Lo anterior se evidencia gracias a personajes que se golpean con un destino aciago, precisamente porque no pueden contemplar la *otra* realidad que asomaba, la cual habitaban pero eran incapaces de asumir.

Estas constantes aparecen en los relatos que he trabajado en esta investigación; la selección de éstos ha comprobado que Cortázar juega con el mundo circular que reitera la

presencia de temas resueltos de modo estético, pero abiertos hacia la otra parte a quien están dirigidas, ya que es el lector quien asume el papel de receptor; así como el mito era narrado para una comunidad con un propósito determinado, la obra de Cortázar posee un propósito, pero será acaso el lector quien configure el sentido de éste, ya que no hay obviedades ni situaciones que permitan entrever una moraleja o un aprendizaje, pues la literatura no adoctrina, pero muestra un contenido inherente a la naturaleza del hombre y, si Cortázar proponía establecer una diferencia a este mundo de repeticiones, quizá el contenido de sus relatos estuviese consignado a evidenciarlo.¹⁸²

La literatura y el mito se convierten en sinónimos, como el sueño y la realidad.¹⁸³ Y, sin embargo, Cortázar emplea a ésta como una invitación a revolucionar la realidad. Lo fantástico se convierte en una de las formas de hacer el mundo; en esta literatura se promueve reaccionar ante lo que se observa, de rehacer, crear o, al menos, considerar el atisbo de otra realidad para el hombre.

La obra de Cortázar se ha abordado desde distintas perspectivas. Este estudio quiere ofrecer una, si no nueva, por lo menos sí orientada hacia la visión de esa literatura como puente, donde el lector participa activamente, donde no sólo se recrea, disfruta o prueba su inteligencia en el mundo lúdico del autor; dentro del cual existe la utopía de la libertad del hombre para

¹⁸² Dentro de este trabajo se ha mencionado ya la necesidad de Cortázar de plantear desafíos ante las bases culturales de Occidente, hecho notado por la crítica, y expuesto del siguiente modo: “El mundo narrativo cortazariano sería un desafío entonces a la tradición filosófica occidental, a los criterios griegos de verdad y error, a la lógica de la identidad y del principio de razón suficiente y, por supuesto, a las nociones convencionales de tiempo y espacio” (Popovic, 2012, p. 87).

¹⁸³ Pablo Brescia sostiene, en el contexto de discutir la capacidad de invención y su articulación con una propuesta que incita a descubrir los misterios de la existencia, que: “Estas dos intervenciones críticas ilustran bien lo que representó la función Cortázar en su apogeo: la apuesta por una imaginación que cuestiona los supuestos de la realidad cotidiana y, paradójicamente, la idea de una literatura como vehículo de conocimiento que puede revelar la profundidad de esa realidad” (Popovic, 2012, p. 352).

escapar de ese destino basado en su naturaleza y en su pasado. Rehacer los significados no es destruir el lenguaje, es perseguir otras posibilidades para él, que no sean el ciclo o la tragedia.

El *hombre nuevo* es un lector creador, capaz de nombrar el mundo con los mismos referentes, pero sabiendo que ellos contienen otras posibilidades, donde el universo no es un esquema sino un caleidoscopio. En cada uno de los relatos aquí analizados, bajo las luces de la teoría del mito que propone Gilbert Durand, con la orientación de entender el discurso literario como el mito contemporáneo, existen aspectos cuya temática se vincula al mito y, por ende, a la persecución de un sentido, donde el hombre cotidiano puede ver no sólo el reflejo de sus penas o alegrías inmediatas, sino la profundidad de su naturaleza, entretejida en la belleza de una propuesta estética.

Cortázar, en su planteamiento de rehacer el lenguaje, está elaborando una crítica hacia el lenguaje convencional, pero, si, como en “Una flor amarilla”, el sentido de la existencia se entendía como la posibilidad práctica de mirar por un momento la belleza del universo, tal vez el hombre contemporáneo, al observar la belleza en la literatura, tenga un instante de sentido, una iluminación que probablemente no le arroje respuestas inmediatas, pero al menos le permita imaginar que, llegado hasta ese punto y gracias a la palabra literaria, todos los instantes transcurridos hasta ese momento habrán valido la pena, que el lenguaje convencional es el discurso de cada día pero, en la literatura, a través de la palabra poética, es posible transgredir lo cotidiano.

REFERENCIAS

Alazraki, Jaime and Ivar Ivask. *The final island: The fiction of Julio Cortázar* (1976). University of Oklahoma Press: Norman.

Alazraki, Jaime (1985). "De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Artículo 18. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/18>

Alazraki, Jaime (1989). "Imaginación e Historia en Julio Cortázar", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín. Vol. 1, pp. 3-20. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_004.pdf

Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

Arias Careaga, Raquel (2002). "Julio Cortázar: la perversión de los mitos" en *El mito, los mitos*. (Coord. Carlos Alvar Ezquerro). Madrid: Ed. Sociedad Española de Literatura General y Comparada. pp. 15-25.

Aristóteles (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid: Gredos.

Bachelard, Gaston (1993). *El aire y los sueños* (Trad. Ernestina de Champourcin). México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gaston (2002). *La poética de la ensoñación* (Trad. Ida Vitale). México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, Gaston (2002). *La poética del espacio* (Trad. Ernestina de Champourcin). México: Fondo de Cultura Económica.

Bauzá, Hugo Francisco (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachofen, Johann Jakob (1988). *Mitología arcaica y derecho materno* (Trad. Begoña Ariño). Barcelona: Anthropos.

Ballart, Pere (1994). *EIRONEIA: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Ed. Sirmio. Quaderns Crema.

Barrenechea, Alfredo (1998). *Peregrinos de la lengua*. Barcelona, Alfaguara.

Borges, Jorge Luis (1957). *El Aleph*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas IV*, Barcelona: Emecé Editores.

Borges, Jorge Luis (2004). "Prólogo a Bestiario" en *Julio Cortázar, Dossier*. Vol. I, Córdoba: Ediciones del Sur.

Carmosino, Roger (1985). "La escisión y el puente en la obra de Cortázar", *Inti, Revista de Literatura Hispanoamericana*. No. 22. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1249&context=inti>

Campbell, Joseph (2001). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (Trad. Ramón de la Fuente). México: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, Ernst (1977). *Antropología filosófica, introducción a una filosofía de la cultura* (Trad. Eugenio Ímaz). México: Fondo de Cultura Económica.

- Cassirer, Ernst (1979). *Filosofía de las formas simbólicas* (Trad. Armando Morones). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. y Gheerbrant A. (1986). *Diccionario de los símbolos* (Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). Madrid: Herder.
- Clermont, Michel (2008) *El sentido espiritual de los mitos* (Trad. de Esteve Serra). Barcelona: Padma.
- Cortázar, Julio (1973) *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1987) *Los reyes*. Barcelona: Ediciones B. [1ª Edición, 1949]
- Cortázar, Julio (1994) *Obra crítica/1*. Edición de Saúl Yurkievich, México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1994). *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki, Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1998). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI. [1ª Edición, 1967]
- Cortázar, Julio (2000). *Rayuela*, Madrid. [1ª Edición, 1963]
- Cortázar, Julio (2000). *Cartas*. Vol. I. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2002). *Cuentos completos*, Tomos I y II. México: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2004). *Obra crítica*, Tomos 1, 2, 3. Edición de Saúl Sosnowski, Buenos Aires: Punto de Lectura.
- Cortázar, Julio (2010) *Último Round*. Barcelona: Editorial RM. [1ª Edición, 1969]
- Creuzer, Friedrich (1991). *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Curutcher, Juan Carlos (1972). *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional.
- Diez del Corral, Luis (1957). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos.
- Duch, Lluís (1998) *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. (Trad. Francesca Babí i Poca y Domingo Cía Lamana). Barcelona: Herder.
- Durand, Gilbert (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis* (Trad. Alain Verjat). Barcelona: Anthropos.
- Durand, Gilbert (2000) *La imaginación simbólica*. (Trad. Marta Rojzman). Buenos Aires: Amorrortu.
- Durand, Gilbert (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (Trad. Víctor Goldstein). México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea (1985) *Lo sagrado y lo profano* (Trad. Luis Gil). Barcelona: Edit. Labor.
- Eliade, Mircea (1985) *El mito del eterno retorno* (Trad. Luis Gil). Madrid: Alianza/Emecé.
- Filer, E. Malva (1970) *Los mundos de Julio Cortázar*. Madrid: Las Américas Publishing Company.
- Frontisi-Ducroix, François (2005). *El hombre ciervo y la mujer araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada.

- Fröhlicher, Peter (1995) *La mirada recíproca, Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Berna: Peter Lang (Perspectivas hispánicas).
- Frye, Northrop (1992). *La escritura profana* (Trad. Edison Simons). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gadamer, Hans Georg (1997). *Mito y Razón* (Trad. José Francisco Zúñiga García). Barcelona: Paidós Studio.
- García Canclini, Néstor (1968). *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Nova.
- García Flores, Margarita (1967). “Siete respuestas de Julio Cortázar”. *Revista de la Universidad de México*. Núm. 7, vol. XXI, pp.706-710.
- García Pérez, David (2008). “Reverberaciones grecolatinas del mito del Minotauro en Jorge Luis Borges y Julio Cortázar”, en *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- García Ramos, Arturo (1985). “El principio y el fin en los cuentos de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 14. Madrid: Ed. Universidad Complutense, pp. 47-55.
- Gil, Luis (1975). *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- González Dueñas, Daniel (2002). *Las figuras de Julio Cortázar*. México: Aldous.
- Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Gusdorf, George (1960). *Mito y metafísica. Introducción a la filosofía* (Trad. Néstor Moreno). Buenos Aires: Nova.
- Hars, Luis (1966). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Heehs, Peter (1994). “Myth, History, and Theory”, en *History and Theory*, No. 1, Vol. 33. pp. 1-19. Disponible en: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2505649?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21102116196693>
- Houvenaghel, Eugenia y Aagje Monballieu (2008). “Sobre juegos y fuegos: la presencia de Heráclito en dos cuentos de Julio Cortázar”, Universidad de Gante. Disponible en: www.mexicanistas.eu/uploads/curriculo%20Eugenia%20Houvenaghel.pdf
- Hübner, Kurt (1996). *La verdad del mito* (Trad. Luis Marquet). México: Siglo XXI.
- Imrei, Andrea (2002). *Oniromancia: Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. Hungría: Akadémia Kiadó.
- Jesi, Furio (1976). *Mito* (Trad. J. M. García de la Mora). Barcelona: Editorial Labor.
- Jung, Carl G. (1993). *La psicología de la transferencia*, (Trad. J. Kogan Albert). Barcelona: Paidós.
- Kerényi, Charles (1958). *La mythologie des grecs*. (Traduction de Henriete de Roguin). Paris: Payot.
- K. Kerényi y E. Neuman (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Círculo de Eranos I (Trad. Luis Garagalza, Andrés Ortiz-Osés y otros). Barcelona: Anthropos.
- Kirk, G. S. (1973). *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas* (Trad. Antonio Pigrau Rodríguez). Barcelona: Barral Editores.
- Kirk, G. S. y J. E. Raven (1966). *Los filósofos presocráticos, historia crítica con selección de textos*. Trad. Jesús García Fernández, Madrid: Editorial Gredos.

- Kolakowski, Leszek (1973). *La presencia del mito* (Trad. Cristóbal Piechocki). Buenos Aires: Amorrutu.
- Kristeva, Julia (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* 33, Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris: Seuil. pp. 438-465.
- Lara Zavala, Hernán (2001). "Cortázar y sus dobles", *Revista de la Universidad de México*. Núm. 1, pp. 57-61. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/cortazar.pdf>
- Lévi-Strauss, Claude (1973). *Antropología estructural* (Trad. Eliseo Verón). Buenos Aires: Eudeba.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Meletinsky, Eleazar M. (2000). *The poetics of myth* (Translate by Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky). New York: Routledge.
- Monneyron, Frédéric-Joël Thomas (2004). *Mitos y literatura*. (Colección Claves dirigida por Hugo Vezzetti. Traducción de Emilio Bernini). Buenos Aires, Nueva Visión.
- Navarro, Desiderio (Ed. y trad.) (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Nettel, Guadalupe (2008). *Para entender: Julio Cortázar*. México: Ediciones Nostra.
- Ortiz-Osés, Andrés (1976). *Mundo, hombre y lenguaje crítico. Estudios de filosofía hermenéutica*. Ediciones Salamanca: Sígueme.
- Paredes, Alberto (2005). *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM-U6.
- Paz, Octavio (2003). *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura Económica.
- Platón (2003). *Diálogos* (Trad. Carlos García Gual). Diálogo X, o "La República", pp.349-363. Madrid: Gredos.
- Payán Fierro, Humberto (2009). "La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar", en *Synthesis*. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Chihuahua. Disponible en: http://www.uach.mx/extencion_y_difusion/synthesis/2009/08/20/La_figura_del_gato_en_la_cuentistica_de_julio_cortazar.pdf
- Peri Rosi, Cristina (2001). *Julio Cortázar*, Barcelona: Ediciones Omega.
- Pérez, Carlos (Ed.) (1969). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Colección Hechos y palabras, Buenos Aires.
- Pérez Amores, José Yago (2006). "Tres momentos del doble" (Puntos clave), en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. No. XII Universidad de Murcia. Disponible en: <HTTP://WWW.UM.ES/TONOSDIGITAL/ZNUM12/SECCIONES/ESTUDIOS%20TRES%20MOMENTOS%20DEL%20DOBLE.HTM>
- Picon Gardfield, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid: Ed. Gredos.
- Picon Gardfield, Evelyn (1981). *Cortázar por Cortázar*. Editorial Universidad Veracruzana: Jalapa.
- Pòrtulas, Jaume (2008). *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la historia i la llegenda*, Barcelona: Bernat Metge.
- Popovic, Paul y Fidel Chávez Pérez (coord.) (2012) *Julio Cortázar/ perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Monterrey: Tecnológico de Monterrey-Porrúa.

Rosenblant, María Luisa (1990). *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Sabato, Ernesto (1997). *El túnel*. México: Tusquets.

Sagrera, Martín (1967). *Mitos y sociedad*. Barcelona: Editorial Labor.

Sánchez Ferraces, Xosé Luís (2009). *Homotecia ficcional e combinación de estruturas en "Todos los fuegos el fuego", de Julio Cortázar*. Disponible en: webs.uvigo.es/reined/ojs/index.php/reined/article/view/48/42

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

Scholz, László (2009) "Un octaedro del *Octaedro* de Julio Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, No. 96-97, Vol. XLII, pp. 447-458. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3169/3351>

Selz, Dorothy B. (1975). "Structuralism for the Non-specialist: A Glossary and a Bibliography", en *College English*. pp. 160-166.

Solares, Ignacio (2008). *Imagen de Julio Cortázar*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sosnowski, Saúl (1973). *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.

Standish, Peter (1991). "La segunda persona y el narratario", en *Hispanic Issue*, No. 2, Vol. 106. The Johns Hopkins University Press, pp. 432-440.

Todorov, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. Silvia Delpy). México: Ediciones Coyoacán.

Velez García, Juan Ramón (2010). "Irrupción de la otredad y escisión del ser en 'Cuello de gatito negro', de Julio Cortázar", Disponible en: <http://www.hispanista.com.br/revista/Cuello%20de%20gatito%20negro.pdf>

Verdevoeye, Paul (1980). "Tradición y trayectoria de lo fantástico en el Río de la Plata", en *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110283A>

Yurkievich, Saúl (1980). "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica", en *Revista Iberoamericana*. No. 110-111, Vol. XLVI. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3441>

Willis, Roy (2011). *Mitología del mundo*. (Trad. Flora Casas). Barcelona: Blume.

Witto Mätting, Sergio (2001). "Julio Cortázar, la literatura de la proximidad". En *Polis*, Revista de la Universidad Boliviana. No. 002, año/vol. 1. Santiago de Chile: Universidad Boliviana.