



22
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN "

EL SUSPENSO EN TRES CUENTOS DE CORTAZAR:
"LAS ARMAS SECRETAS", "AXOLOTL" Y
"CUELLO DE GATITO NEGRO".

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN
LETRAS HISPANICAS
P R E S E N T A :

MARTHA PATRICIA GARCIA VIVAS

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION	1
1. CORTAZAR Y SU CONTEXTO HISTORICO	3
1.1. En torno a los vanguardismos en Latinoamérica	
1.2. La década del " boom "	
1.3. Algunos datos biográficos del escritor	
2. CONCEPCIONES EN TORNO AL CUENTO O RELATO BREVE	17
2.1. Cortázar y su concepto del cuento	
2.2. Características del cuento en Cortázar	
2.3. Tzvetan Todorov y la literatura fantástica	
2.4. Vladimir Propp y los cuentos fantásticos	
2.5 Oscar Hahn y el cuento fantástico hispanoamericano	
3. EL SUSPENSO EN TRES CUENTOS DE CORTAZAR	37
Presentación	42
3.1. El suspenso en " Axolotl "	
3.2. El suspenso en " Las armas secretas "	
3.3. El suspenso en " Cuello de gatito negro "	
CONCLUSIONES	79
REFERENCIAS	85

INTRODUCCION

Mi intención en el presente trabajo es analizar tres cuentos de Julio Cortázar: Las armas secretas, Axolotl y Cuello de gatito negro, con el fin de mostrar cómo el suspenso juega un papel muy importante en el desarrollo de ellos.

La selección de estos tres cuentos obedece a la semejanza que, en cuanto a su estructura, presentan, y, a la vez, porque los considero para mi análisis los más representativos de la producción cuentística de Cortázar, ya que en ellos, en cierta forma, están presentes las ideas y concepciones que el escritor tenía en torno al cuento.

Por ser el símbolo un recurso estilístico que refuerza el suspenso en los cuentos seleccionados, mi interés por buscar los aspectos simbólicos en ellos está apoyado, en gran parte, por las propias ideas de este escritor sobre la función que cumplen, tanto el lector como el escritor, respecto de la obra literaria.

Para Cortázar, el cuento representa una gran responsabilidad, pues, por medio del lenguaje, se supera la realidad común, la que se puede transformar mediante los símbolos que, desde mi punto de vista, son los que en la obra de Cortázar van creando el suspenso.

El método que traté de seguir en parte fue el del análisis estructural del relato; debido a que no es fácil seguir estrictamente este método de análisis, ya que podía correr el riesgo de caer en un sistema de Trigonometría como el escritor Ricardou cuando analizó su propia novela

L' Observatoire de Cannes, en donde se dió cuenta de que estaba localizada bajo el signo de un triángulo, y lo que deseaba resaltar en realidad era el símbolo erótico, por lo tanto no permití la objetividad absoluta, desligada del significado, dentro del análisis que yo hice.

De Tzvetan Iodorov seguí el aspecto semántico y de Roland Barthes el nivel de descripción que habla de las funciones, en algunas ocasiones me he dejado llevar por apreciaciones personales que, por lo mismo, pueden ser consideradas muy subjetivas; pero que, finalmente, las considero válidas ya que la sinceridad misma de nuestros sentimientos exige esto de nosotros, si no queremos caer en formulas fijas. El enfoque estructuralista es, pues, lo que le da validez a la crítica y, por la misma razón, al subjetivismo.

De lo anterior, debo aceptar que mi investigación tenga limitaciones; sin embargo, existe la satisfacción de haber tenido la oportunidad, por medio de ella, para poder profundizar en un escritor hispanoamericano de grandes dimensiones como lo fue Julio Cortázar, así como para aproximarme a una pequeña parte de su obra, dentro de la cual se incluyen los tres cuentos, motivo de esta tesis.

1. CORTAZAR Y SU CONTEXTO HISTORICO

1.1. En torno a los Vanguardismos en Latinoamérica

El término "vanguardia" proviene del francés "avant-garde", vocablo o palabra que, en sus inicios, se aplica principalmente en Europa, específicamente para una lista de "ismos" que son movimientos artísticos, plásticos y literarios, tales como: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, surrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo y panlirismo.

Los teorizadores de todos estos "ismos" reflejan la atmósfera artística de comienzos del siglo XX, con nuevos cambios de estilo, que rompen con lo tradicional:

La lectura de los vanguardistas nos enfrenta con nuevas técnicas: corriente de la conciencia, escritura automática, tipografías extrañas y ortografías heterodoxas, a la vez que desarrollan motivos o contenidos que expresan una cosmovisión afinada en la realidad inmediata, pese a toda la colaboración a que los materiales estén sometidos; el aislamiento espiritual del hombre, la incomunicabilidad, la culpa, la expiación, el mundo de los sueños, la alienación y las enfermedades síquicas. (1)

La incertidumbre y la inquietud existencial de los movimientos europeos de vanguardia llamaron la atención de los escritores hispanoamericanos, quienes los recogieron, aunque no todos con igual interés; no obstante, la influencia de la vanguardia europea se instaló en América Latina.

1.2. La década del " boom "

El " boom " se aplica, dentro de la literatura, a las obras de los escritores latinoamericanos; el porqué de su nombre obedece probablemente a querer darle un sentido peyorativo, pues el término hace referencia a algo que produce ruido, pero así como surge, termina pronto.

El " boom ", en realidad, dio lugar simplemente a un análisis comparativo de la obra de los escritores que se consideran dentro de ese movimiento; así, se subrayan más diferencias que similitudes.

Esta corriente surgió sin conciencia de grupo, sin manifiestos, sin interrelación y por coincidencia, podemos observar cómo en varios países americanos aparecen escritores de gran calidad, que se ubican dentro de este movimiento.

Los factores que provocan el " boom " son diversos, entre ellos: el natural desarrollo cultural de América en el siglo XX, la insatisfacción de la curiosidad intelectual y del ideal estético en los escritores españoles de la época franquista, la necesidad de producir algo original y válido, la inmigración de refugiados españoles y europeos provocada por la Guerra Civil Española y por la Segunda Guerra Mundial (inyección cultural a América), la creación de revistas y publicaciones de gran circulación, el triunfo de la Revolución Cubana, que hace que Europa y los Estados Unidos de Norteamérica se preocupen y se interesen por los problemas latinoamericanos a través de su literatura, y la competencia de casas editoriales españolas con las editoriales americanas, que se arriesgaron a publicar las

obras de escritores desconocidos. Todos estos factores obedecen a un orden político, social y económico.

Las principales características de este movimiento literario son las siguientes: está motivado por una denuncia y por la tendencia ideológica del socialismo, desde el punto de vista literario, es una mutación espacial; sobre todo, una nueva concepción de personajes novelescos, de sus dimensiones ficticias, de su espacio interior.

El " boom " pone de manifiesto la madurez de la literatura hispanoamericana; aunque se destaca en novela, afecta también al ensayo y aun a la poesía.

En todas estas características se ve una profundización en las esencias míticas de América, el desarrollo de una visión que no está paralizada ni por las convenciones del realismo ni por un aspecto folklórico; es una visión donde las distintas dimensiones de la realidad, incluidas las sobrenaturales y las oníricas, aparecen bien integradas.

Con respecto al lenguaje, éste adquiere un valor especial; su carga semántica es muy significativa. Pasa a primer plano el lenguaje; no se trata ya de usar el lenguaje como decoración, el lenguaje como adorno, como medio para un fin que le era ajeno.

En el " boom " no existen significados sino significaciones, no existe otro compromiso que el de la escritura misma, y en los temas se incluye el problema urbano.

El período más importante para este movimiento es el de 1925 a 1940, que incluye a los escritores nacidos entre 1900 y 1915, al cual pertenece el escritor hispanoamericano Julio Cortázar.

Este escritor se incorporó al "boom" literario, movimiento que todavía hoy críticos y estudiosos no alcanzan a definir y explicar con claridad. Acerca de él, Cortázar dijo:

Se vive un fenómeno de parricidio en la Argentina en lo que se refiere a mí desde hace ya mucho tiempo. Probablemente desde el famoso "boom". Desde aquello que se llamó el gran "boom", la gran moda que yo no busqué, pero me vino. (2)

Los principales elementos que marcaron el "boom" son los siguientes: el profesionalismo de escritores, la literatura hecha en el exilio, la invasión de los escritores hispanoamericanos en el mercado europeo y norteamericano, la diversidad técnica y temática, y la adhesión a la Revolución Cubana.

Por ello, el "boom" se identifica y se une a la Revolución Cubana; el "boom" no posee estatutos, ni obedece ni impone reglas; en conclusión, el "boom" no se explica sin la Revolución Cubana:

Amartelados al principio, el "boom" elogió a la Cuba socialista (...). Más decidida es la actuación de Julio Cortázar; de simpatizante, el narrador argentino se convierte en defensor militante de los cubanos. De manera abierta Julio Cortázar se pone del lado de la Revolución Cubana. (3)

La opinión personal de Julio Cortázar acerca del "boom" fue la siguiente, y fue dicha en una entrevista que tuvo con Ernesto Bermejo:

Es muy penoso tener que repetirlo a los localistas, que los libros que crearon eso que se llamó el "boom" palabra idiota, palabra inglesa además, por ironía aplicada al contexto latinoamericano; los libros que determinaron ese gran salto; la irrupción de una nueva literatura latinoamericana fueron libros escritos por tipos que no estaban allá. Lo de García Márquez, lo de Vargas Llosa, lo mío.

Pero sin embargo, por gente que tenía algo que decir, latino - americanamente. (4)

A Cortázar no le interesaba tanto ni el movimiento ni la palabra, sino lo que él estaba viviendo, y que, de alguna forma, lograba transformar su realidad.

Manlio Agueta opinó también acerca del "boom"; pero más que opinar, dio una síntesis de dicho movimiento:

... Cuando el boom postulaba una literatura urbana en oposición a la literatura de la selva y la barbarie, era un reto literario y político. No era que tuviera que romper con la novela urbana, era que para mostrar perfectamente a una mujer campesina de Chalatenango, analfabeta, paciente, tierna, pero perfecta en el camino de la liberación, tenía que proyectar esa realidad, esa experiencia a mi manera. (5)

Según Manlio Agueta, escritor salvadoreño, Cortázar dio lo particular de la expresión de lo cotidiano, de lo sencillo para poder contribuir literariamente a las luchas de su pueblo.

1. 3. Algunos datos biográficos del escritor

Julio Cortázar fue uno de los escritores más importantes dentro de los contemporáneos en el ámbito de la literatura hispanoamericana, fue un hombre de extraordinaria son-
dad, que manifestó su hermandad hacia pueblos como Cuba, que
luchan por su completa liberación; fue un trabajador incans-
sable por la defensa de los derechos humanos.

Vivió un marco histórico complejo: crisis financiera,
como la del 29, mayor participación de las masas en el po-
der político, caída de la República Española, estallido de
la Segunda Guerra Mundial y expresiones de solidaridad con
la Revolución Cubana.

A pesar de que nació en Bruselas, fue argentino por
educación y sensibilidad; sus antepasados fueron vascos,
franceses y alemanes; fue un poco de todo en su vida, desde
el punto de vista espiritual.

Se crió en Banfield, un suburbio que pertenece a Bue-
nos Aires, en el cual permaneció de los cuatro a los treinta
y siete años. Nace Julio Cortázar cuando los alemanes
ocuparon Bruselas, esto sucedió al principio de la Primera
Guerra Mundial.

En Banfield tenía una casa con un jardín grande, lle-
no de gatos, perros, tortugas y cotorras; de aquí empezó
a nacer su amor por los animales, en especial por los gatos.

Así, en Argentina empiezan a surgir instintos y actitu-
des que llegarían a ocupar de alguna manera el trasfondo de
la obra de Cortázar.

Su primer trabajo lo realizó en una Universidad de la cual no se tienen más datos que los siguientes: renuncia a esta casa de estudios en 1945 después del fascismo y regresa a Buenos Aires.

Como escritor, su nombre es en un principio desconocido, puesto que nada más ha publicado un volumen de poemas, publicados en 1948 bajo el seudónimo de Julio Denis.

Cortázar leyó con sumo cuidado a Edgar Allan Poe, a Hawthorne y Ambrose Bierce, y estudió a Saki, Wells, Kipling, Lord Dunsay, Forster, a Lugones, Quiroga y Borges.

Cortázar se refiere, en una entrevista con Karl Kohut, en 1981, al gran novelista de habla alemana Thomas Mann, y a Franz Kafka, quienes, según él "... fueron influencias muy grandes en mí ". (6) Sin embargo, en relación con Thomas Mann, se percibe cierto desdén por su " humanismo " muy respetable, concepto para Cortázar que era algo primordial.

Julio Cortázar vivió desde 1951 en París, voluntariamente exiliado, mas su contacto con América Latina fue permanente; siempre estuvo al tanto de sus problemas políticos y sociales, y en varias ocasiones mostró su apoyo a los pueblos de esta área.

En 1962 viaja a Cuba, experiencia que en su vida lo marcó; crece así en Cortázar una fidelidad a la Revolución Cubana y, en general, a las luchas de los pueblos por su liberación.

Asiste Cortázar en 1970 a la toma de posesión de Salvador Allende. En 1973 Julio Cortázar participa profun-

damente en la solidaridad con la resistencia chilena:

Estuve en Chile dos veces: me hice amigo de Allende, de muchos cucri - tores e intelectualmente chilenos. Era obvio que con el golpe la preocupación chilena se hiciera capital para mí. Por eso me puse a disposición de la resistencia, en lo que pudiera hacer de útil. Después me incorporé con García Márquez al tribunal Russell y allí, el caso chileno, las torturas, las ejecuciones, las violaciones de los derechos humanos, fue uno de los temas de esa reunión del tribunal. (7)

Cortázar también asistió a una reunión en Nicaragua para reafirmar su solidaridad con los sandinistas, y uno de los escritores que estuvo con Julio Cortázar ahí fue Antonio Skarmenta, quien lo describe así:

... la frescura de un descubridor, un explorador de palabra y los sentimientos, un tipo cabalmente inaudible, un hombre que no se deja por su amplia y variada cultura y fama para ejercer el magisterio de la sencillez y la espontaneidad. (8)

García Márquez, por su parte, nos lo describe de la siguiente manera:

En privado, como en el tren de Praga, lograba seducir por su elocuencia, por su erudición árida, por su memoria milimétrica, por su humor peligroso, por todo lo que hizo de él un intelectual de los grandes en el buen sentido de otros tiempos. En público, a pesar de su reticencia a convertirse en un espectáculo, fascinaba al auditorio con una presencia

ineludible que tenía algo de sobrenatural, al mismo tiempo tierna y extraña.

En ambos casos, fue el ser humano más impresionante que he tenido la suerte de conocer. (9)

Para García Márquez era el mejor de los amigos, pero advierte también que Cortázar despertó respeto, admiración, cariño y fuertes envidias entre otros escritores; sus pasiones eran - dice García Márquez - la narrativa y la política.

Tomás Borge dijo lo siguiente: " La literatura de Cortázar, tanto fuera como dentro de la cárcel, es un llamado a la imaginación ". (10). Según Borge, el estilo de Cortázar es irónico, casi lleno de ternura, y esa ironía tiene su origen en el Río de la Plata.

Cortázar es audaz con el lenguaje: " La audacia suya no pierde sus asideros de realidad, no se vacía de contenido y se lanza a crear símbolos y personajes apreciables e inteligibles ". (11)

El humanismo de Cortázar fue definido por él mismo en la entrevista que tuvo con Guillermo Shavelzon en la Revista Proceso:

... mi idea del socialismo no se diluye en un tibio humanismo teñido de tolerancia: si los hombres valen para mí más que los sistemas, entiendo que el sistema socialista es el único que puede llegar alguna vez a proyectar al hombre hacia su auténtico destino. (12)

Según Marco Antonio Campos, Cortázar dentro de su obra destacó cuatro aspectos: las invenciones técnicas, la imaginación, el juego, el humor. También señala Marco Antonio Campos que Cortázar renovó la arquitectura y el punto de vista del cuento. Cortázar le abrió camino a la literatura hispanoamericana dentro del género fantástico; también logró mezclar lo cotidiano y el suspense. Los argentinos tienen la costumbre de intercalar la fantasía con la realidad. Esto resulta increíble, no se sabe en qué momento es una cosa o la otra, o si ambas cuestiones están perfectamente integradas.

Francois Mitterrand otorgó a Cortázar, en 1981, la ciudadanía francesa, por tratarse de un extranjero distinguido, y más que nada por su lucha contra la opresión. No obstante, Julio Cortázar siguió considerándose argentino, además de que sus profundas raíces americanas se advierten en toda su obra; por eso, ante el reproche de algún argentino por haber aceptado la ciudadanía francesa, declaró: " La identidad se lleva mucho más atrás, en el corazón. " (13).

Cortázar, después de dos años de estancia en París, pidió la nacionalidad francesa, no con el fin de dejar de ser argentino, sino para poder tener voz en este país extranjero; pero, por ironía del destino, Cortázar murió sin votar ni en Argentina ni en Francia.

Cortázar perteneció, por razones de clase, a un grupo pequeño burgués antiperonista, y esta situación le impidió entender los choques, las fricciones y la sensación de violación que se padecía diariamente frente al desborde

popular dentro de la Argentina.

Sin embargo, no fue sino Cuba y su revolución lo que lo hizo reaccionar a esa realidad Latinoamericanamente y lo que le permitió descubrir a su prójimo, quien terminó convirtiéndose en algo muy importante para él:

La Revolución Cubana me despertó a la realidad de América Latina; fue cuando, de una indignación meramente intelectual, pasé a decirme: hay que hacer algo. ... esa especie de descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no había pasado de ser simples telegramas de prensa: la guerra de Vietnam, el tercer Mundo, y que me había conducido a una especie de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica,... (14)

Jorge Amado notó la fidelidad que sentía Cortázar por el hombre:

... en ningún momento le faltó la conciencia de que con el destino del hombre no se juega en vano. De allí su fidelidad a la vida compleja, profunda y contradictoria. Por eso el individuo es fundamental en su obra, pues es de él de quienes nace la colectividad. En su caso, la escritura está presta al servicio del humanismo, de la ruptura con la realidad injusta, para la transforma-

ción de la sociedad. (15)

Cortázar afirmó que ninguna realidad es concebible en el vacío; la narración más delirante, abstracta o más fantástica, no alcanza trascendencia si no tienen una correlación objetiva con la realidad. Además, creyó que mientras no se alcance una conciencia más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios del mecanismo intelectual y vivencial, que desemboque en la creación literaria, no se podrá lograr la suficiente visión del problema, que es la ingenuidad frente al hecho creador. Cortázar dijo:

Participar cada vez más activamente en la lucha revolucionaria, es decir en la reconquista de lo que es legítimamente nuestro en todos los campos, desde los pozos de petróleo hasta la autodeterminación, la dignidad humana y la justicia social. (16)

La literatura fue para él un acto revolucionario, ya que estaba convencido de que ella, además de ser arte, es también un medio para concientizar al hombre, siempre y cuando aborde los problemas de él, dentro de su temática, y si además se compromete con la realidad de su tiempo.

Cortázar no estaba de acuerdo con ciertos escritores cuya obra se ve reducida a las técnicas del texto sobre el texto, la reflexión abstraída de su correlato objetivo, es decir, la de tener un vínculo con la realidad, principalmente con los problemas sociales del hombre.

Para él, la literatura debía "mirar en torno"; por eso, a través de ella, el autor abordó la realidad latinoamericana con actitud so-

lidaria; así, no sólo su obra sino también las acciones de su vida fueron acordes con su manera de pensar. (17)

Al llegar a Europa en 1951, durante su estancia en París, confrontó Cortázar todo su sistema de valores, su manera de ver, su manera de escuchar. Su experiencia europea, en poco tiempo, fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no le habían dado el clima más suave, apacible, de Buenos Aires.

En cuanto a la capacidad para poder incorporar todos los elementos que Cortázar incluía dentro del cuento, se debe al aprendizaje, muy temprano, de lenguas extranjeras y también a su trabajo como traductor, lo que le permitió aproximarse a escritores tanto extranjeros como hispano-americanos; así fue como Cortázar llegó a adquirir eso que llaman un estilo.

Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo necesario. (18)

Cortázar hasta su muerte, sucedida en París, por leucemia, el 13 de febrero de 1984, se consideró un aficionado; un tipo que escribió porque le daba la gana, porque le gustaba escribir, y con un poco de modestia afirmaba que él no tenía esa noción de profesionalismo literario:

Me ha hecho muy feliz sentir que en torno a mi obra había una gran cantidad de lectores, jóvenes sobre todo, para quienes mis libros significaron algo, fueron un compañero de ruta. (19)

Cortázar afirmaba que:

Si somos responsables de lo que
hacemos, no podemos declinar la
misión de combatir para que nues-
tros pueblos salgan, por fin, del
subdesarrollo que los frustra y
los envilece en todos los terrenos. (20)

Advertía, acimismo, que existe un problema grave den-
tro de Latinoamérica: la necesidad de " los Che Guevara
del lenguaje ", esto es, de los revolucionarios de la
literatura, más que de los literatos de la revolución.

2. CONCESSIONES EN TORNO AL CUENTO O RELATO BREVE

El relato breve, comúnmente llamado cuento, es un tipo de narración cuya estructura es compleja, pero que presenta la máxima economía de medios.

Lo interesante de los cuentos estriba en que dan vertiginosamente un mínimo de elementos, logrando una historia completa.

Dentro del cuento, el autor va desarrollando sus propósitos que nacen por sí mismos, de tal manera que el lector se va entregando a la lectura hasta someterse a la voluntad del escritor; éste es uno de los propósitos que persigue el cuento: lograr cierto efecto y, para esto, el escritor toma de la realidad elementos que, combinados, lograrán el efecto mágico e inventivo que permita disfrutar la lectura. Para obtener dicha combinación de elementos, como señala R. Barthes, el autor selecciona, distribuye y, finalmente, transforma los elementos hasta hacer surgir la obra literaria, que significa crear estilo literario, contexto estilístico; todo lo cual crea, a su vez, arte verbal, y dota al lenguaje literario de esa dominante función estética que tanto lo caracteriza y que lo hace diferente del lenguaje cotidiano o natural y sencillo.

Para el lenguaje común, estos elementos forman un contexto cuyo significado o contenido semántico es inmediatamente perceptible, lo cual explica el carácter inesperado y creador del lenguaje literario, a diferencia del lenguaje común, que es rutinario y automático.

Según Propp, el cuento siempre fue estudiado desde el punto de vista genético, es decir, desde su origen, pero sin tomar en cuenta el estudio de su forma, esto es, sin haber sometido el cuento previamente a una descripción sistemática.

En ello, coinciden también Wundt y Veselovski, quienes afirman:

...en la mayoría de los casos, los investigadores que se interesan en las cuestiones de descripción no se ocupan de clasificación (Vesselovski)...
... los clasificadores no siempre describen detalladamente los cuentos y se limitan a estudiar sólo algunos aspectos (Wundt). (21)

Dentro del cuento se pueden hallar, según Propp, tres historias fundamentales: fantásticas, realistas y de animales. Los cuentos tienen una característica importante, a saber: párrafos enteros de un cuento pueden ser transferidos a otro lugar sin sufrir modificaciones mayores.

Para Propp, la morfología del cuento es una descripción de éste de acuerdo con sus partes constitutivas y según las relaciones de ellas entre sí y con el conjunto, esto quiere decir que a Propp le interesan todos y cada uno de los " engranes " del cuento, que lo hacen funcionar como tal.

Los " engranes " constantes y estables del cuento están basados en las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del personaje, y de su manera de obrar.

Por otra parte, R. Barthes considera las funciones, dentro del análisis estructural del relato, como: " ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades;" de allí el nombre de " funciones " que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades.

Las funciones son, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: " es lo que quiere decir " un enunciado, que lo hace unidad formal y no la forma como está dicho:

Propp y Lévi - Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) (...) o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas. (22)

Roland Barthes afirma que no ha existido ningún pueblo sin relato y que todas las clases sociales, todos los grupos humanos, tienen sus relatos; dichos relatos son leídos por hombres de cultura diferente. Además, el relato puede pertenecer a la buena o mala literatura: de aquí se deriva su análisis estructural, para determinar si es bueno o malo el relato de acuerdo con la combinación de sus elementos, porque el relato existe y es parte de la vida del hombre.

Desde el punto de vista de Propp, " Conviene recordar que el estudio de los cuentos debe ser conducido de manera estrictamente deductiva, es decir, yendo de los hechos a las consecuencias ". (23)

En realidad, todos los cuentos empiezan por un daño, y son las funciones, señaladas por Barthes, las que constituyen los elementos fundamentales del cuento; ellas dan, por lo tanto, ciertas bases sobre las cuales está cimentado el desarrollo de la acción.

Desde mi punto de vista, Propp explica un poco lo que Cortázar hizo con sus cuentos: impedir que la acción continúe desarrollándose normalmente, introduciendo objetos simbólicos que interrumpen ese desarrollo y obligan a la repetición, pero que logran un suspenso con esa interrupción; con ello, Cortázar logra ese efecto mágico que se apodera del lector, es como si los cuentos sufrieran una metamorfosis gradual y esto obedece a ciertas leyes que engendran un polimorfismo muy difícil de analizar.

A pesar de todo, sí es posible este análisis, porque las funciones se mantienen constantes, y esto permite clasificar sistemáticamente los elementos que se acumulen alrededor de ellas:

Los elementos constantes, estables, del cuento están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar. Forman las partes constitutivas fundamentales del cuento. (24)

Propp llama cuento, desde el punto de vista morfológico, a toda estructura que parta de un " daño " o "falta",

que llegue después de haber pasado por "funciones intermedias", o de otro tipo, empleadas como desenlace.

2.1. Cortázar y su concepto del cuento

Según Julio Cortázar, todo cuento breve, plenamente logrado, es producto neurótico del autor, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior, al terreno de la neurosis.

El autor del cuento se desprende, poco a poco, de su monstruo exorcizándolo en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiendo; es como un vehículo por el cual se deshace de ese ser que lo atormenta. Cortázar afirma:

Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una almofa, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria... (25)

De ahí que en la obra de Cortázar los elementos de la realidad cotidiana se entremezclan con los elementos de la mente humana, creando así un realismo mágico, que convierte la realidad en fantasía, pero sin deformar aquella realidad cotidiana.

Cortázar crea personajes y situaciones similares al hombre cotidiano, que tiene esa sed de absoluto y de sentirse, sin interrogativas, siempre encontrar lo afirmativo en todo.

El realismo mágico se logra, en los cuentos que análi-

zo de Cortázar, mediante la yuxtaposición de escenas y detalles, tales como los objetos de gran realismo: la mano, la bola de vidrio, el axolotl, las hojas secas, que aparecen en "Cuello de gatito negro", "Las armas secretas" y "Axolotl". Tales objetos se yuxtaponen con situaciones completamente fantásticas.

Cortázar fue un maestro indiscutible, en la década del sesenta, del realismo mágico; sus cuentos psicoanalíticos se caracterizan por la sencillez alegórica y la complejidad; él afirmaba:

... ninguna realidad es concebible en el vacío; el poema más abstracto, la narración más delirante o más fantástica, no alcanzan trascendencia si no tienen una correlación objetiva con la realidad, sólo que ahora se trata de entender la realidad como la entiende y la vive el creador de esas ficciones, es decir, como algo que por muchos lados y muchas dimensiones puede rebasar el contexto sociocultural, sin por eso darle la espalda o menospreciarlo. (26)

Antón Arrufat declaró que dentro de los relatos de Cortázar la realidad no es simple ni convencional; sus cuentos poseen el don del suspenso, la sorpresa, lo fantástico y lo insólito.

Cortázar dictó una conferencia acerca del cuento, la cual se publicó en la revista Casa de las Américas, donde señaló lo siguiente:

... casi todos los cuentos que he escrito se oponen a ese falso realismo que consiste en ha-

cer creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armónicamente por un sistema de leyes y principios. (27)

Para Cortázar, escribir un cuento es como el acto sexual; y lo personificó, al decir; " yo descubrí al cuento " donde el uso de la a, presente en la contracción al empleada sólo para complementos directos referidos a personas, hace que personifique este género literario que es el cuento, con lo cual le da un carácter superior y muy relevante:

Ningún desprecio, pero sí selección, es decir elección de terrenos donde narrar sea como hacer el amor para que el goce cree la vida, y también invención a partir del " contexto sociocultural ", invención que nace, como nacieron los animales fabulosos, de la facultad de crear nuevas relaciones entre elementos disociados en la cotidianidad del contexto. (28)

El gran cuento es aquel que logra su autarquía, esto es, cuando llega a desprenderse del autor, " como rana que se corta del árbol y brota nuevamente ", sin morir, porque tiene los elementos que lo hacen autosuficiente.

No existe una sola técnica en particular que pueda enseñar a escribir un buen cuento, es toda una preparación que el escritor emprende; condensa la obsesión de la alimaña ponzoñosa y maligna, que es una presencia alucinante y se instala desde las primeras líneas para fascinar y sorprender al lector. Cortázar dice: " De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo

circundante " (29).

Y precisamente la fascinación y la sorpresa nacen de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria. De ahí que Cortázar afirme:

En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos; incluso en algunos relativamente largos, como Las armas secretas, la angustia omnipresente a lo largo de todo un día me obligó a trabajar empujándome hasta terminar el relato y sólo entonces, sin cuidarme de releerlo, bajar a la calle y caminar por mí mismo sin ser ya Pierre, sin ser ya Michèle. (30)

Cortázar habla poco de su técnica narrativa; sin embargo, la influencia de Edgar Allan Poe está en los cuentos de él; las obras que señala Cortázar son " Ligeia " y " La caída de la casa de Usher ".

Cortázar afirma:

Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado " pathos " que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder fácilmente al misterio y al miedo.

La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, temas ad hoc y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o

en los cuentos fantásticos actuales
de mala calidad. (31)

Ciertos cuentos nacen de un estado de ánimo especial del autor, el cual ya posee conocimientos del manejo del lenguaje y con sus experiencias, el escritor se va introduciendo en una especie de trance, durante el cual vierte todos esos elementos y los escribe. Dicho trance correspondería a lo que los franceses llaman un " état second ", es decir, un estado secundario, inconsciente de la realidad ya transformada en realidad mágica. Cortázar asegura:

... escribir un cuento así es
simultáneamente terrible y maravilloso
hay una desesperación exaltante,
una exaltación desesperada; es ahora o nunca,
y el temor de que pueda ser nunca
exacerba el ahora, lo vuelve máquina
de escribir corriendo a todo teclado,
olvido de la circunstancia,
abolición de lo circundante. (32)

Julio Cortázar señalaba que el origen del cuento es él mismo; viene de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera todo el orden normal de la conciencia humana; por ello decía:

Nunca aprendí a escribir cuentos.
Podría repetirle la " boutade " de Picasso (sin ninguna vanidad):
" yo no busco, encuentro " .
Yo encontré al cuento. (33)

Y el tipo de cuento que encontró Julio Cortázar fue el cuento contemporáneo.

El concepto que tiene Julio Cortázar acerca del cuento contemporáneo es muy severo, en una ocasión, lo comparó

con una esfera, que tiene un ciclo perfecto; algo que empieza y " termina " muchas veces sin ser satisfactorio, porque no concluyen de manera tradicional, no es inicio, desarrollo y final, sino inicio, desarrollo y el final queda abierto y se puede terminar según el lector, a su criterio; y dentro de la esfera todas las moléculas están debidamente integradas, y no pueden estar fuera de sus límites precisos, aunque se altere su estructura, encuentran las moléculas siempre un lugar y un porqué de ese lugar.

La manera de escribir de Cortázar provocó que lo analizaran, a él y a sus obras, psicológicamente, desde el punto de vista freudiano, así como desde la teoría de Jung; dos tipos de análisis fascinantes, según Cortázar, pues pensaba que la línea junguiana se adaptaba mucho más al universo de la creación literaria. Según Todorov:

Cuando los psicoanalistas se interesaron por las obras literarias no se contentaron con describirlas en determinado nivel: Empezando por Freud, tuvieron siempre tendencia a considerar la literatura como una vía más para penetrar la psiquis del autor. (34)

Se reduce la literatura al rango de simple síntoma, y el autor queda en un verdadero objeto de estudio para los psicoanalistas.

Todorov dice: " La literatura es siempre más que la literatura y es indudable de que existen casos en los que la biografía del escritor está en relación pertinente con su obra. " (35)

Pero, según psicoanalistas, se trata de experiencias personales y traumáticas del escritor, que ya neurotizado

proyecta los síntomas en su obra.

Como cuentista, Cortázar poseía todos los secretos de la narrativa contemporánea breve: desintegración del orden cronológico y espacial, y la eliminación de la perspectiva privilegiada del autor.

Julio Cortázar, según opinión de Luis Cardoso y Aragón, atrae por lo inventivo de su lenguaje y por el carácter personal que logra dar a sus cuentos.

El cuento de Cortázar es casi una novela, pero dada su brevedad no puede pretender ser algo más que cuento. Este tipo de narración se da en forma tan intensa y pródiga, que por eso es casi novela. La forma como están los personajes inmersos en el cuento, y aun la creación de una atmósfera particular en la cual se mueven, lo hacen aproximarse a la novela.

La manera como Cortázar maneja el diálogo de sus personajes es la siguiente: se presenta como una intensidad lírica de una personalidad que se impone: la del autor-narrador; se da a través del juego de palabras, de los símbolos y estados de ánimo de los personajes. Todo lo cual es pretexto para que los personajes entablen el diálogo al imaginarse cosas.

Dentro de la obra cuentística de Julio Cortázar, se ve un exasperado deseo de llegar a desenmascarar la naturaleza humana.

Cuando Cortázar abre portones o
hace gemir los goznes de viejos
y apestantes roperos, de seve -
ros baúles en penumbra, un tro-
pel de polillas escapan de aque-

llos entresijos y proclaman al mundo y al sol las rancias mentiras, la cochambre de los empujados moldes, la atropellada, rápida destrucción de sentenciosos rollos que pretenden contener empaquetar y archivar tanto la vida como la literatura. (36)

El futuro del hombre, qué es lo que va a realizar y de qué manera llevará a cabo sus decisiones; fueron preocupaciones constantes para Julio Cortázar, todo lo cual muestra un interés filosófico de tipo existencial.

2.2. Características del cuento en Cortázar

En los cuentos de Cortázar que analizaré más adelante: " Las armas secretas ", " Cuello de gatito negro " y " Axolotl ", existe el predominio de formas abiertas, condicionadas en ciertos casos por la ausencia de finales, y en otros, por la tensión interior que contradice y sobrepasa a éstos.

Una característica que descubrió José Durand en los cuentos de Cortázar, es que diversos elementos no literarios proceden del jazz, manifestación musical que tanto gustaba a Cortázar. Debido a esta influencia musical, algunos de sus cuentos adquieren un tono o forma tediosa y pesada, similar a la de ese ritmo, que influye sobremanera en su narrativa cuentística, dándole su peculiar relación con el tiempo, que transcurre pesado y sofocante, lleno de angustia.

Los elementos del jazz, a pesar de que son empleados muy raramente, dan un efecto interno dentro de los cuen-

tos: el saxofón era uno de los instrumentos favoritos de Cortázar, es una grotesca voz humana, llama a los cantos diabólicos, y esto también contribuye a alterar la atmósfera en donde se desarrolla la acción.

El jazz es un tipo de música que se va improvisando al ejecutarse, y esto se ve reflejado en la obra de Julio Cortázar, donde van apareciendo situaciones extrañas, pesadas e incomprensibles, que no siempre tienen un desenlace, pues se quedan para ser terminadas según el criterio del lector.

Otra de las características de los cuentos de Cortázar es la "fraternidad contenida", la cual sólo en ellos podía liberar y dar así, al mismo tiempo, una profunda y bella reflexión acerca del ser humano; pretendía desentrañar la mente del hombre que es tan complicada y difícil de reflejar. Cortázar logró en sus cuentos descifrar ciertos aspectos de la vida del hombre por medio de símbolos, ingrediente principal de su reflexión interior y también de su gran sutilidad para ejercer el suspenso:

En febrero me tocó llamarte para plantearte la ida a Bismara...
(esto se lo propuso una escritora norteamericana a Cortázar)
diecinueve norteamericanos de los que son amigos de la humanidad vendrían en una Vigilia por la Paz.

¿ Estarías tú dispuesto a estar con ellos, un día... o dos? " No ", me dijiste en seguida. " No un día o dos. Me gustaría ir como uno más de ellos...

y por todo el tiempo que dure la vigilia. (37)

Aquí se nota la gran nobleza que poseía Cortázar en su interior, al sentirse uno más de ese "pequeño grupo" de "amigos de la Humanidad".

El cambio de Cortázar fue bastante positivo, pues pasó de ser burgués a ser "amigo del hombre" proletario. El entender más la realidad que lo rodeaba llevó a Cortázar a ser más solidario y a interesarse por el sentir del hombre.

Así, en sus cuentos, logró descifrar ciertos aspectos de la vida de éste, sus sentimientos, la comunicación y la comprensión, los cuáles muestra en sus cuentos por medio de símbolos, ingrediente principal de su reflexión interior y también de su gran sutilidad para ejercer el suspenso.

Ello se advierte principalmente en: "Las armas secretas", "Axolotl" y "Cuello de gatito negro".

Cortázar se interesó por el hombre, advirtió sus angustias en todos sus aspectos, que eran el interés, la ayuda, la preocupación, la participación y el apoyo; sus cuentos poseen contenido humano.

El mismo, en una entrevista que tuvo con Bernejo, afirmó que lo que más le interesaba era el cuento mismo, la situación y el mecanismo fantástico en él, pero sin olvidar todos los secretos del hombre. Cortázar dijo en esa ocasión:

... me intereso en mi prójimo del que había estado bastante separado en la Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una

soledad que cultivaba con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. (38)

Cortázar logró establecer dentro del cuento, una realidad que es autónoma, porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible, esa realidad se basta textualmente a sí misma, y existe conforme a su propio modo de ser; pero, a la vez, Cortázar mantuvo en diversos grados una relación con la realidad del referente, en el sentido de que utilizaba los datos que procedían de una cultura y de sus circunstancias empíricas (las condiciones naturales los factores étnicos, las influencias históricas) que actúan desde el exterior, y los empleó con el objeto de construir con ellos otra realidad que, en alguna medida, resulta verosímil, pero no verdadera.

En realidad con esta forma cortazariana de construir sus cuentos, cabe mencionar que Roland Barthes al hablar del relato en relación con la historia, expresa:

Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer " estadios ", proyectar los encadenamientos horizontales del " hilo " narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (es- cuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. (39)

Reconoce Roland Barthes tres niveles de descripción y son los siguientes: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración, una función

sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un acontecimiento; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

Todorov también al abordar este asunto de la historia y el relato dice:

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos; es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real.

La historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe "en sí". (40)

Por eso, los cuentos de Cortázar existen, en tanto que evocan una realidad que es contada por él en forma escrita.

Cortázar siempre buscaba nuevas formas narrativas, lo cual se nota en sus obras, principalmente en sus cuentos, en los que se entremezclan el elemento fantástico, que forma parte del suspenso.

2.3. Tzvetan Todorov y la literatura fantástica

Según Todorov, lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el lector posee de lo que está

sucediendo:

Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos. Lo fantástico explora el espacio de lo anterior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación. (...) la obra se transforma a la vez en objeto precioso e inmóvil y en símbolo de plenitud; el corte se convierte así en un equivalente de la castración. (41)

Todorov define lo fantástico de la siguiente manera:

Lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos insólitos, aparentemente sobrenaturales. (42)

Así por ejemplo, los objetos que aparecen en los cuentos que analizo de Cortázar, son muy importantes, porque primero son elementos ambiguos que se transforman en instrumentos fantásticos, los que, a su vez, se convierten en símbolos, y éstos, finalmente, forman parte del suspenso, producto de la habilidad de Cortázar, y el cual tiene un origen mágico.

De esta manera, el elemento fantástico mantiene el suspenso, debido al buen manejo que hace Cortázar de los símbolos dentro de la narración.

2.4. V. Propp y los cuentos fantásticos

La naturaleza por sí misma es fantástica, y se la puede comparar con los cuentos, por su contenido y por los

elementos que se encuentran en ellos; la comparación es con las formas orgánicas de la naturaleza. Es esta característica la que identifica Propp cuando establece cierta similitud entre la labor de descubrimiento que lleva a cabo quien analiza el cuento y la forma como la propia naturaleza se estructura. De ahí que afirme que " es necesario ante todo tener una idea de la naturaleza exacta de la semejanza entre los cuentos. " (43)

Esto con respecto al cuento; pero también opina acerca de los personajes del relato fantástico, quienes aunque, diferentes en su apariencia, edad, sexo, género, estado civil y otros atributos, cumplen a lo largo de la acción, los mismos actos. Propp afirma lo siguiente:

Esto determina la relación de las constantes con las variables; las funciones de los personajes representan las constantes; todo el resto puede variar.

Las funciones de los personajes pueden aislarse; los cuentos fantásticos poseen treinta y una. No todos presentan todas las funciones, pero la ausencia de algunas de ellas no influyen en el orden de sucesión de las otras. Su conjunto constituye un sistema, una composición, que resulta ser extraordinariamente estable y difundido. (44)

El cuento se tiene que considerar en relación con su medio, con la situación en que fue creado y en la cual vive; esto es, para poder comprender un poco su estructura y el por qué fue escrito de tal o cual forma.

La vida práctica del autor tiene gran importancia; así Cortázar toma elementos de la vida real y los transforma.

El cuento fantástico, a pesar de que tiene su fuente o su origen en la vida real, no refleja la vida corriente; todo lo que viene de la realidad representa una forma secundaria; es también pobre en elementos que pertenecen a la vida real y muy seguido se sobreestima el papel de la realidad en su creación.

2.5. Oscar Hahn y el cuento fantástico hispanoamericano.

Según Oscar Hahn, el cuento literario tiene su nacimiento en Hispanoamérica con la primera generación romántica (1840), y la obra inicial es la de: " El matadero ", de Esteban Echeverría, que, cosa curiosa, no posee elementos suficientes que la integren en el campo de lo fantástico, sin embargo marca éste importante movimiento.

Para Oscar Hahn lo fantástico se define por el rompimiento tanto de lo cotidiano como de lo sobrenatural. Menciona Hahn una condición indispensable para que se produzca lo fantástico y es la siguiente:

... es la existencia de acontecimientos a - normales, que contradicen nuestra percepción de lo natural y aun de lo sobrenatural y que, por lo tanto, escapan a nuestros marcos de referencia. (45)

3. El suspenso en tres cuentos de Cortázar

Según A. J. Greimas, la intriga o suspenso consiste en la separación de funciones que pertenecen a una misma secuencia y por la inserción entre ellas de funciones pertenecientes a otra o a otras secuencias. En los cuentos de Cortázar, además de hacer eso, el suspenso se logra mediante los símbolos dados por medio de objetos y personajes.

El símbolo es una imagen con que, materialmente o de palabra, se representa un concepto. Cortázar, mediante los símbolos, logra provocar ansiedad, incertidumbre, angustia y expectación, esto es, suspenso, ya que:

Un simbolismo no es, pues, nunca simple y hay siempre "polisimbolismo" por el hecho de las significaciones múltiples que resultan de este encaje de las tendencias y de los conflictos. Los símbolos más elementales son el producto de una "condensación" de imágenes, que pueden ser independiente de la censura y debida a simples factores de economía del pensamiento. (46)

Gracias al simbolismo, los objetos, en los cuentos de Cortázar, tocan el suspenso emotivo; como el espejo en "Las armas secretas", el cual provoca en Michèle cierta inquietud que altera su estabilidad emocional y perjudica al mismo tiempo su relación sentimental; por otra parte, el simbolismo siempre va a estar presente en la obra de Julio Cortázar a través de los objetos.

Paul Valery se refiere al símbolo de la siguiente manera:

... una de las principales tendencias del simbolismo fue la de disolver las estructuras formales, las imágenes y los objetos, para reemplazarlos después por caprichos mentales captados... (47)

Así vemos que, en sus cuentos, Cortázar reemplaza los objetos por caprichos mentales de los que participan sus mismos personajes. Por ejemplo, el espejo, como objeto de la realidad que rodea a Michéle en " Las armas secretas," se reemplaza por una asociación mental relacionada con el trauma de la violación sufrida por la protagonista.

Paul Valéry admitió, asimismo, que el simbolismo surgido en 1885 podía vaciar, al mismo tiempo, la realidad inmediata y personal del escritor, y la obra, en el lenguaje, en imágenes y en formas.

Tanto el ingrediente fantástico como el suspenso en la obra de Cortázar ha sido advertido ya por escritores como Mario Benedetti quien en el libro titulado Queremos tanto a Julio, afirmó:

Desde el comienzo me impresionó en sus cuentos la difícil relación fantasía - realismo, ingrediente fundamental de su tensión interior y también de su indeclinable y sutil ejercicio del suspenso. (48)

Es Benedetti el escritor uruguayo que ha advertido en las obras de Julio Cortázar, principalmente en sus cuentos, el suspenso, como rasgo importante de su obra.

En " Las armas secretas ", " Axolotl " y " Guello de gaito negro ", lo fantástico es sólo un medio, un elemento y un recurso subordinado para apoyar el suspenso que se pro -

duce principalmente por la significación que van adquiriendo los objetos.

Otro escritor, Tomas Borge, aprecia el símbolo y el lenguaje en los cuentos de Cortázar, y señala:

Es audaz con el lenguaje; la lengua hablada de todos los días y todos los caminos de esta América nuestra, la lengua con la que habla el pueblo, nuestro hermano y vecino tomó por asalto a la literatura con él y resulto la nueva literatura latinoamericana. La audacia suya no pierde sus asideros de realidad, no se vacía de contenido y se lanza a crear símbolos y personajes apreciables e inteligibles... (49)

En los cuentos que analizo, más que los personajes, son los objetos los que juegan un papel importante, pues éstos determinan, en algunos momentos, la conducta de los personajes. Así, los objetos apoyan el suspense, ya que ellos se convierten en símbolos que disuelven las estructuras formales, las imágenes, que se reemplazan por caprichos mentales. Acerca de este rasgo en la literatura, Paul Valery afirmó lo siguiente:

Este espíritu simbólico abarca la más amplia colección de formas, un tesoro, para siempre nítido, de los aspectos y actitudes de la naturaleza, un poder siempre inminente y que crece con la extensión de su dominio. Una multitud de seres, una multitud de recuerdos posibles, la habilidad para reconocer en la extensión del mundo un número extraordinario de

cosas distintas y de arreglarlas
de mil maneras, lo constituyen. (50)

Es así como el simbolismo condensa seres, recuerdos, objetos y emociones para crear el suspense en los tres cuentos de Cortázar, ya que otro tipo de estructuras no podrían lograrlo; los símbolos son los que nos van introduciendo en el suspense.

Thibaudet, en torno a este recurso literario expresó:

El alcance simbólico de una obra
es tanto más puro, cuanto más
parezca estar alejado de la sime -
tría alegórica, y más sugestión
y menos expresión entrañe. (51)

En los cuentos de Cortázar los objetos se manifiestan plenamente y desde un principio se imponen; los secretos son revelados poco a poco a lo largo de la obra, ya que los objetos se mantienen hasta el final; en dada presencia dan una pista que provoca el suspense, la intriga y esa necesidad de desentrañar las situaciones que se dan.

Una vez que Cortázar supo qué hacer en sus cuentos con los objetos, personas y animales, quedó la tarea para el lector de interpretar el significado oculto de éstos, que adquieran la calidad de símbolos. De esta manera, la inteligencia humana se ve obligada a dar forma a la realidad aparente que creó Cortázar, quien pasó caos en el orden que existía en la realidad cotidiana; es decir, en cuanto trató de ordenar las cosas, las " desordenó" en forma tan increíble que provocó que sus símbolos favorecieran el suspense.

Según Borges:

... los objetos del mundo (el río,

el sueño, o los nombres que apresan ese sueño y ese río) son parte de una jerarquía de símbolos: su sola presencia nos los muestra como elementos de un lenguaje más vasto y eficaz; los objetos son también signos que se representan a sí mismos y, además, símbolos con los que podemos representar otros objetos.

Nombres y cosas son " el otro " y " el mismo " .

... este modo de ver las cosas como signo o símbolos de otras cosas y de otros signos es el único medio de que el hombre dispone para nombrar lo innombrable. (52)

La influencia de Borges se refleja en los cuentos de Cortázar; fue así como este extraordinario escritor, pudo nombrar lo " innombrable " .

PRESENTACION

Aquí empleo parte del análisis estructuralista con dos representantes que son Roland Barthes y el búlgaro Tzvetan Todorov.

De Tzvetan Todorov considero tres aspectos generales presentes en todo relato:

- 1.- El aspecto semántico.- es lo que el relato significa y evoca por medio de los objetos, que se convierten en símbolos, y es el aspecto más importante en esta tesis.
- 2.- El aspecto sintáctico.- o combinación de las unidades entre sí.
- 3.- El aspecto verbal, frases concretas a través de las cuales nos llega el relato.

El propósito de T. Todorov es reescribir, mediante símbolos, los elementos constitutivos esenciales de cada cuento.

De Roland Barthes reconozco tres niveles de descripción:

- 1.- El nivel de las funciones y el otro tipo de funciones que son las indiciales.
- 2.- El nivel de las acciones.
- 3.- El nivel de la narración

Estos tres niveles se encuentran ligados entre sí, una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante.

Empleo el código semántico (sem) que es un connotador de personas y lugares, en estos cuentos. El código simbólico (simb) que es connotador de objetos en el análisis.

3.1. El suspenso en " Las armas secretas "

Este cuento es un ejemplo de cómo Cortázar logra transformar la realidad cotidiana. Al escribirlo él se libera de cierta tensión al quitar el monstruo que lo atormentaba en su mente.

Hay en este relato una especie de voluntad química: mezclar elementos como la neurosis, los objetos, los deseos contenidos, las situaciones que vivió y las íntimas experiencias que le dejaron aquéllas.

Julio Cortázar, al escribir sus cuentos, vacía sus inquietudes, lo que entonces le hacía estar más tranquilo. Ese momento le permitía transformarse y dar la oportunidad al lector de recrear la obra cuya estructura desconocía.

" Las armas secretas ", como cada uno de sus cuentos, se convierte en un experimento completo, bien estructurado, aparentemente incoherente en la primera apreciación por su contenido, pero que, en un corto número de páginas, es un relato que reúne todos los requisitos del género narrativo.

En él hay buen manejo del lenguaje, del simbolismo que va creando el suspenso y de las figuras retóricas, como el juego de palabras (retruécano) del cual es un ejemplo el siguiente párrafo:

Curioso que la gente crea
que tender una cama es
exactamente lo mismo que
tender una cama, que dar
la mano es siempre lo mismo
que dar la mano, que
abrir una lata de sardinas
es abrir al infinito la
misma lata de sardinas. (53)

No se sabe si el narrador es un personaje de la historia (intradiegético), o bien un narrador que esta fuera de la historia (extradiegético). Incluso se podría pensar que es un personaje femenino, tal vez esta primera apreciación haya estado determinada por mi condición de lectora perteneciente a un contexto latinoamericano, donde existe un arraigado machismo y donde tradicionalmente, la mujer es casi siempre quien se ocupa de actividades como la de tender una cama.

Para Cortázar, el personaje es la voz, a pesar de que el narrador es un fugitivo el cual por definición no puede ser representado, el narrador nunca sigue a más de un personaje a la vez.

Cortázar se esforzó en este cuento, en cuidar la combinación de esas voces, tanto de los personajes como del narrador: " Pero si todo es excepcional piensa Pierre alisando torpemente el gastado cobertor azul " (54)

A pesar de que el narrador es ajeno a los conflictos y al destino de los personajes - en este cuento ninguno de los narradores es personaje -, el punto de vista no es jamás neutro u objetivo, como correspondería a un narrador omnisciente o exterior; pues, aunque el narrador queda aparentemente fijado en su papel de observador, como un pretendiente inmóvil, sin el poder de controlar los encuentros, sigue a Michéle para tratar de mantener la relación, aunque ésta parece destinada al fracaso, como predice este cuento.

Cortázar tenía por costumbre manejar la tercera persona, pero, en " Las armas secretas ", las voces de los

personajes se entremezclan y el narrador se sitúa en el centro de la historia, dando casi la misma atención a todos los personajes, aunque parece estar más centrada en Pierre: " Las seis, la hora grave, Piensa Pierre ". (55)

Para Cortázar es importante la ubicación del narrador, de ahí que afirme:

Quando escribo un cuento busco que el lector tenga o pueda tener la sensación que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación, pero jamás con la presencia manifiesta del narrador. (56)

Por ello en este cuento como en otros, ese narrador se diluye frecuentemente entre los personajes, uno de los cuales es Pierre.

Cortázar emplea otro recurso estilístico: la suspensión temporal del diálogo, lo cual sucede en todo el cuento: " Desde donde está puede ver la entrada de su casa, de modo que si todavía ... (57)

APLICACION

(1) " Las armas secretas ". El título inaugura el suspenso ya que no se sabe a que tipo de armas se refiere. Armas (simb), que invita de manera indicial a la lectura para averiguar que tipo de armas son, y que es lo que se va a hacer con ellas, de cualquier forma es un indicio de guerra.

(2) Las mujeres serán siempre las mismas, en Enghien o en París, jóvenes o maduras. Su teoría de los casos excepcionales empieza a venirse al suelo, la ratita retrocede antes de entrar en la ratonera. ¿ Pero qué ratonera ? Un día u otro, antes o después ... La ha estado esperando desde las cinco, aunque ella debía llegar a las seis; ha alisado especialmente para ella el cobertor azul, se ha trepado como un idiota a una silla, plumero en mano, para desprender una insignificante tela de araña que no hacía mal a nadie. (58) Se inicia una secuencia que es indicial y abarca la espera de Michéle (sem), la actividad que realizó Pierre y los suspensivos que cortan la secuencia, manteniendo el suspenso, esta función es importante ya que Pierre se mantiene intrigado de la situación. El exceso de actividad es signo de desesperación por parte de él, al ver que Michéle no llega.

(3) Baja a la calle, espera un rato en la puerta. Desde donde está puede ver la entrada de su casa, de modo que si todavía... León habla de la Vuelta de Francia; llegan Nicole y su amiga, la florista de la voz ronca. (59) Una vez que deja todo arreglado cambia de escenario, y piensa que desde otro punto de vista obtendrá mejores resultados, pero una vez más la secuencia se corta con los suspensivos, este recurso va reforzando el suspenso y así Cortázar va itro - duciendo al lector dentro del relato. Al respecto, Jaime

Alazraki nos dice:

Cortázar no cede a soluciones fáciles. En un cuento que está construido sobre las tensiones y silencios de una metáfora, restablecer el plano de la literalidad hubiera equivalido a destruir esa magia que relampaguea a lo largo de todo el cuento.

Cortázar deja a cada lector la tarea de completar los suspensivos. (60)

(4) - ¿ Hay una bola de vidrio en la escalera de tu casa?
 - No - dice Michéle - , te confundes con...
 Quédate un poco más - dice Pierre -. ahí vienen Roland y Babette. Es increíble cómo nunca podemos estar solos en este café.- ¿ Solos ? - dice Michéle -. Pero si venimos para encontrarnos con ellos. (61) Una vez que Pierre se encontró con Michéle, le pide explicaciones, las cuales no satisfacen las expectativas de Pierre, ya que Michéle no llega precisamente a la casa de Pierre, sino al café (sem). Este suspenso aumenta, al preguntarle Pierre a Michéle a - cerca de la bola de vidrio (simb), Roland y Babette (sem), son un indicio de que Michéle no está sola, y esto le molesta a Pierre, el cual sólo piensa en estar a solas con Michéle. Pierre es el " fuera de grupo " desde el inicio del relato, el que se ve a sí mismo y a los otros desde afuera. a'quien sólo le queda la infinita melancolía de la soledad. El suspenso se apoya en lo imaginado por Pierre, quien cree que en la casa de Michéle se encuentra un pasamanos, y que exactamente donde nace ésta, existe una bola de vidrio es el momento elegido por inexplicables fuerzas, para encarnar fugazmente otro espacio, otro tiempo, sin embargo para

Michéle esa bola de vidrio es cualquier otra cosa, sin importancia, pero no se logra completar la secuencia, para saber a que se refiere, este símbolo prevalece a lo largo del relato, va tomando diversos matices que acentúan el suspenso.

Cortázar crea símbolos y el segundo en aparecer es la bola de vidrio, que tradicionalmente se ha asociado con el destino; por ello, es una especie de presagio para Pierre. Michéle tal parece negar y destruir ese futuro, que él quiere realizar con ella, al negar que existe dicho objeto ya que este representa el destino de Pierre. Surge una confusión cuando le dice Pierre a Michéle que no pueden estar solos en el café, y ella lo mira con extrañeza ya que quedaron de verse con sus amigos, esto es indicio de que Pierre sale del tiempo, ve las cosas desde otro plano, por eso no concuerda con Michéle.

En " Las armas secretas " se crean y se liberan ciertas tensiones como la angustia, y que es vivida por Pierre quien aparentemente tiene una ociosa existencia en París y que además está dedicado a estudios intelectuales.

Pierre, en su gran tarea de lograr su objetivo que es Michéle, (sem) entra en el mundo que rodea a esta mujer a la que aspira y que parece cubrirla y protegerla.

(5) Se ha citado con Xavier en un café de la plaza Saint-Michel, pero llega demasiado temprano. (62) Esta secuencia indica que Pierre no esta completamente solo, cuenta con Xavier (sem). El amigo del protagonista, juega un papel importante en este relato, es una especie de equilibrio, para Pierre.

Xavier es un muchacho que esta relacionado con la Biología,

y tiene a Pierre bajo sedantes, para calmarle los nervios, cuando no duerme bien, esto indica que Pierre no es una persona completamente normal, es un " psicótico "; no considera el objeto como parte de un mundo exterior ordenado, separado de él, tal como lo hace la persona normal.

(6) " Hojas secas ", dirá Xavier. " Pero no hay hojas secas en el Pont Neuf. " Como si él no supiera que no hay hojas secas en el Pont Neuf, que las hojas secas están en Enghien. (63) Las hojas secas (simb) son un dato para ubicar temporalmente el relato, son indicio de estar en otoño. Pierre recuerda levemente su niñez, aunque donde él vive actualmente no hay hojas secas ni tampoco es otoño. Este símbolo nos da una visión retrospectiva de la infancia de Pierre.

(7) Voy a pensar solamente en ti, es la única manera de sentirme a mí mismo, tenerte en el centro de mí mismo como un árbol, desprenderme poco a poco del tronco que me sostiene y me guía, flotar a tu alrededor cautelosamente, tanteando el aire con cada hoja (verdes, verdes, yo mismo y tú misma, tronco de savia y hojas verdes: verdes, verdes), sin alejarme de ti, sin dejar que lo otro penetre entre tú y yo, me distraiga de ti, me prive por un solo segundo de saber que esta noche está girando hacia el amanecer y que allá del otro lado, donde vives y estás durmiendo será otra vez de noche cuando lleguemos juntos y entremos a tu casa, subamos los peldaños del porche, encendamos las luces, acariciemos a tu perro, bebamos café, nos miremos tanto antes de que yo te abrace (tenerte en el centro de mí mismo como un árbol) y te lleve hasta la escalera (pero no hay ninguna bola de vidrio)... (64) Esta secuencia indica

que Pierre entra en la parte erótica, tenerte en el centro de mí mismo como un árbol (simb), el suspense en este cuento se apoya por otro lado, en descripciones donde lo erótico juega un papel importante. El elemento erótico fue para Julio Cortázar una característica de su obra; él mismo en una entrevista que tuvo con Marco Antonio Campos en Revista Proceso, afirmó: " me encanta escribir sonetos lúdicos o eróticos... y toda clase de experimentos." (65).

Entre estos últimos experimentos, se encuentran sus cuentos; donde se ha postulado lo erótico como el objeto de deseo, un deseo a veces puramente carnal y otras gnoseológico, pero de penetración para conocer lo otro, pero como un deseo siempre bien visto, por lo menos no mal visto por parte del sujeto, el narrador o el personaje del cuento. La valoración de este deseo del otro o por lo otro ha coincidido en el relato de retórica realista, con las estrategias y objetivos de ese relato: el lector comparte el conocimiento y valores del mundo narrado como si fuera el suyo propio.

Esto quiere decir que, en los textos de Cortázar, el deseo por el otro y lo otro (Michéle) constituye el eje que dinamiza el movimiento del relato. La transgresión profunda de los deseos reprimidos no sólo está puesta en jaque por las buenas conciencias de los personajes y de los narradores, sino que está reprimida por la escritura misma, ya que no hay palabras para hacer referencias a ese oscuro objeto del deseo.

Al abordar lo erótico, Cortázar se expresa mediante símbolos; tal es el caso del árbol (simb), que se convierte en una obsesión erótica cuya insistencia logra una

metáfora llena de sensualidad.

Cortázar cae en la dual relación entre Eros y Tánatos, es decir, los placeres y sus reverses o perversiones eróticas.

Los griegos, pensando en Eros, hijo de Afrodita, vivieron lo erótico y lo convirtieron en poesía y canto; ellos sabían lo que con esta palabra querían expresar. El erotismo es una cuestión muy antigua, es una violencia que destruye lo particular, confunde la personalidad y nulifica la identidad. En torno a ello Homero Aridjis afirma:

...confundir las imágenes de los personajes. El texto, que tan paulatinamente se abre al principio, rehúsa cerrarse, niega terminarse, a favor de una suspensión de lo impersonal del mundo libre de la inconciencia no humana: el espacio erótico. (66)

Y según A.J. Greimas:

... la cultura sexual, es decir, el conjunto de representaciones son de naturaleza metalingüística y no de la estructura del parentesco sólo queda el " código sexual ", que se refiere a la naturaleza macho y a la naturaleza hembra. (67)

Sin embargo los suspensivos cierran las secuencias, marca esta situación un erotismo reprimido por las circunstancias que vive Michéle ante su futuro. En " Las armas secretas ", inicialmente se dio una violación que se presenta en la metadiégesis, lo cual puede ser interpretado como una prueba de las transformaciones o desdoblamientos que experimenta Michéle, todo lo cual, posteriormente, se va

a reflejar en su relación con Pierre.

En este relato se ponen en circulación los excesos sexuales, en una forma violenta; así, la crueldad por parte del soldado alemán (sem) y la violencia que ejercen sobre él los amigos de Michéle - Roland y Babette - (sem) hasta causarle la muerte, son acciones que pretenden lograr un equilibrio aunque no importa cómo.

La historia en un principio se mantiene de hecho, de simple juego amoroso, donde la fantasía de Pierre se expla-ya; pero, poco a poco la historia va transformándose en un plano de un deseo sexual no satisfecho por parte de Pierre, que más adelante satisfará de una manera violenta, sometiendo la voluntad de Michéle (sem).

Las frases connotativamente eróticas se suceden a cada momento, pero sólo en el pensamiento de Pierre; el propio texto describe los tormentos del personaje como la o - presión de un " deseo vehemente ". No existe acercamiento sexual alguno, por lo menos no se hace explícito en el texto donde no hay referencia clara a un acercamiento corporal, sino que sólo con el pensamiento, Pierre atraviesa la magia seductora de aquella mujer tan amada por él, que es Michéle, hasta penetrar en su corazón. Sin embargo ambos personajes se convierten poco a poco en símbolos eróticos, en esta parte del cuento.

La variante simbólica es el erotismo, que ha sido postulado en el plano Semiológico, y una de cuyas figuras nucleares relativamente simple, lo erótico, sirve para conectar todas las ocurrencias contextuales de " Las armas secretas ". Tzvetan Todorov en el aspecto semántico organizó sus temas característicos en dos grandes grupos, pero aquí solo

se tratan los temas de tú:

... La sexualidad será designada como " los temas del tú ". El deseo sexual puede alcanzar una potencia insospechada; no se trata de una experiencia más, de lo que la vida tiene de más esencial. (68)

Por ello, el deseo erótico se encarna en algunas figuras del cuento, en este caso, Pierre (sem).

Michéle es objeto de deseo de Pierre, y la bola de cristal es un símbolo transparente que aumenta el deseo sexual reprimido de Pierre; por lo tanto, los estímulos del hombre que, de manera superficial pueden llamarse " instintos ", plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna; así, en Pierre es el deseo orientado hacia un objeto: Michéle (sem).

El estado de suspensión de las pasiones que alcanza Pierre a través de la droga, y que podría calificarse de pan - erótica, es una transformación de la sexualidad relacionada con la " sublimación ".

El estilo de Cortázar en " Las armas secretas " tiene el tono obsesivo; en este caso, la referencia constante a la bola de vidrio llega a convertirse en obsesión de Pierre, porque es uno de los objetos cuya presencia es significativa; aparece de manera constante indicando o significando la conducta de Pierre, y Cortázar acude a este símbolo para mantener el suspenso hasta el final del cuento.

(8) El salón es profundo y oscuro, la mano de Pierre acaricia el nacimiento del pasamanos. Michéle se lo había dicho, pero es como un sordo desencanto, entonces no hay una bola de vidrio. (69) La última función marca una atmósfera

pesada y asfixiante. Así, el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural de este relato no pertenecen a la vida cotidiana; el tiempo, en el cuento, parece aquí estar suspendido.

Por otro lado, Pierre sufre una desilusión al ver la casa de Michéle; no es como se la había imaginado; ahora le parece sombría, burguesa a morirse (casa (simb)) hasta él mismo se comienza a transformar se mira las manos como si no fueran suyas. Por otra parte, la personificación de los objetos es un recurso que le permite a Cortázar reforzar el suspenso, le da oportunidad de mostrarlos poco a poco.

En torno al uso de este recurso estilístico en la literatura H. Beristáin señala:

...la fisonomía de ciertos objetos que subrayan los rasgos del ambiente o de los personajes o que contrastan con ellos, como ocurre con los objetos que pueblan el paisaje, la escena de la acción o los objetos que pertenecen o son utilizados por los protagonistas.
Es decir: los medios de que dispone el discurso nos procuran la dimensión espacial de la historia y su significado en el conjunto. (70)

Así, la casa también se transforma: " El salón está más oscuro, casi no se ve el nacimiento de la escalera. Hace cada vez más calor, es como si la casa respirara pesadamente por sus bocas." (71) Dentro de esta función aparece un indicio de Michéle cuando tocan el tema de los años de guerra, ella no quiere hablar de eso, porque en ese tiempo fue violada por un soldado alemán y Michéle empieza a pensar que Pierre, no es Pierre sino aquel hombre alemán que le hizo daño.

Una nueva personalidad desconocida parece surgir de repente, y aunque Julio Cortázar no lo señala en forma clara, queda por ello la posibilidad de un caso de desdoblamiento del personaje Pierre - soldado alemán (sem). Esta transposición muestra que en " Las armas secretas " se da un desdoblamiento en uno de los personajes principales (Pierre), y en términos más generales, se produce el juego entre sueño y realidad, espíritu y materia.

La personalidad del soldado alemán comienza a usurpar la conciencia tanto de Michéle como de Pierre, el cual tiene acceso, sin darse cuenta, a otra dimensión temporal, marcando el suspenso, donde una presencia invisible, pero actuante, entra en conjunción con Pierre y lo impulsa a recrear una situación dramática ya pasada y vivida por Michéle. Al ser rechazado Pierre de nuevo y al verse en el espejo (simb), se mira con el cabello peinado como los personajes del cine mudo. En el espejo, Pierre encuentra amor y muerte, presente y pasado es un doble el que está del otro lado del espejo; el motivo del doble tiene en este caso un sentido " restringido ", esto quiere decir que es el principio que unifica, que se expresa a través de una y también de varias formas físicas; en este caso, un ser humano.

La superposición de Pierre y del soldado alemán permite realizar un juego de identidades, a partir de las oscilaciones de los personajes entre dos polos: " natural y artificial ", las dudas recíprocas sobre la verdadera condición del otro, quedan planteadas, sin que se vaya a ninguna respuesta definitiva.

El hecho insólito es que el cuerpo de Pierre pueda evadirse, y que en él penetre otro cuerpo y adquiera forma

física del soldado alemán.

El proceso comienza con la actualización de ciertas frases que se usan en la vida diaria; durante este proceso, el cuerpo se evade de la realidad y se "descorporiza", queda sólo el alma, que necesita otra forma de expresarse, y es físicamente en otro cuerpo.

Por otra parte, el espejo, en la literatura fantástica ha sido considerado un objeto que permite el acceso a esa otra dimensión. Por ejemplo, para Todorov, "el espejo está presente en los momentos en que el personaje del cuento debe dar un paso hacia lo sobrenatural." (72)

En Introducción a la literatura fantástica, Todorov también afirma: "...con el mundo de lo maravilloso no es la mirada sólo en sí, sino esos símbolos de la mirada indirecta, falseada, que son los espejos." (73)

En la realidad cotidiana, se encuentran los orbes ficticios y autónomos creados por los espejos; por lo tanto, las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos; les está prohibido constituirse en comunidades. El espejo refleja en la interioridad de Pierre a otro sujeto.

Pierre, ya transformado en el soldado alemán, sube por la escalera; y al igual que éste, invade el espacio del lugar donde ha estado con Michéle, anteriormente.

Cuando Pierre no logra la comunicación verbal con Michéle, él adquiere un lenguaje interno, y se da entonces ese rechazo al lenguaje oral que lo lleva a vivir en un presente eterno, y abandona por completo el lenguaje común. Pierre extravía su identidad momentáneamente al mirarse

en el espejo que está en la casa de Michéle; el reflejo designa solo una parte de la personalidad del alemán.

Esa imagen divide al verdadero Pierre en dos secciones que son: "verdad y sueño", esto viene a ser como una encarnación de la conciencia de Pierre. El parecido entre los dos hombres sólo ocurre frente al espejo y durante las evocaciones de Michéle.

El símbolo del espejo se convierte en la imagen de una mirada, es una mirada materializada, o que materializa, el espejo es el objeto (simb) que representa la puerta de acceso a otra dimensión y provoca una metamorfosis en Pierre " El espejo le muestra a Pierre una cara lisa, inexpresiva, unos brazos que cuelgan como trapos..." (74)

También las escaleras (simb) son un objeto que se convierte en símbolo del deseo de Pierre, quien se imaginaba esas escaleras, que se cansaba de subir y bajar, como los lazos que estorbaban su pensamiento, para llegar a su objetivo.

FINAL

Pierre, en el camino de regreso a Enghien (sem), ve la bola de vidrio, cuyo destello es muy débil ya, es como si su destino, que es Michéle, se apagara; su futuro se va desvaneciendo lentamente. Aquí los símbolos aparecen de manera constante y en forma caótica; se mezclan confusamente como una pesadilla, que hacen que el relato vaya aumentando la tensión: " las hojas secas invaden la carretera, traídas por el viento... la bola de vidrio que brilla, o son los ojos de Bobby..." (75). Pierre se va perdiendo en sí mismo al regresar al Pabellón de Michéle, y los que

aclaran el suspenso al lector con los amigos de Michéle. Este suspenso, manejado a través de los símbolos, se apoya también en recuerdos evocados por Michéle así como en el corte de los diálogos por los suspensivos, que impiden seguir la secuencia.

El cuento termina de manera abrupta, muy al estilo de Cortázar; como si de pronto se apagara el escenario de los hechos. Los párrafos " finales " quedan en el mayor suspenso, en la intriga rítmica de la demencia.

Ahora bien en " Las armas secretas ", la situación inicial se configura como una situación de secuencia de espera: Michéle. En tanto que la situación de carencia está presente en : Pierre. La situación intermedia o de evolución está constituida por el monólogo interior de Pierre; el traslado al café, el encuentro con los amigos de Michéle y la llegada al Pabellón. La situación final se presenta de manera distinta de como se la imaginaba Pierre, pues es rechazado por Michéle; pero regresa y la toma por la fuerza, mientras los amigos de ella van hacia su casa, ignorando lo que está pasando.

El proceso es de mejoramiento para Pierre en tanto que alcanza el objeto deseado: Michéle. Y para ella, es el proceso de degradación, porque de nuevo es tomada por la fuerza, algo que ella no quería, pues su objeto por alcanzar era evitar ser poseída de nuevo, sobre todo, en forma violenta.

3.2. El suspenso en " Cuello de gatito negro "

Este cuento surge de una experiencia, un tanto curiosa que tuvo Cortázar: el encuentro casual de su mano con la mano de una persona de sexo femenino, en el paramanos de un vagón.

Ya había expresado Juan Valera, en " Pepita Jiménez ", que la mano tiene algo de simbólico, porque es el instrumento de nuestras obras, el signo de nuestra nobleza, el medio por donde la inteligencia reviste de formas sus pensamientos artísticos, ejerce el imperio que Dios concedió al hombre sobre todas las creaturas.

Las manos, por otro lado, son parte del cuerpo que ofrecen información, pues muchas veces se puede conocer, por medio de ellas, a la persona; por las manos advertimos si ésta es nerviosa, fuerte, trabajadora, etc. Las manos masculinas, por otra parte, son violentas y mecánicas; en cambio, las manos de la mujer, principalmente de ciudad, son frágiles como el cristal, son símbolo del dominio del amor, misteriosas y eróticas, que tienen y ejercen el espíritu humano, sin fuerza material.

En los relatos de Cortázar, la aproximación a la mujer siempre siguió un camino oblicuo, perifrástico, tratando de ocultar con el juego la búsqueda de una convergencia que le trajera la felicidad al protagonista; por eso, el roce de las manos en el metro, marcan el suspenso, ya que la protagonista es ajena al comportamiento de sus manos y no se percata de lo que están haciendo en ese momento.

Acerca de la mano femenina, Cortázar afirmó lo siguiente:

De pronto sentí la posibilidad de algo más obsesivo, es decir, que las manos jugaran un juego independiente de la voluntad de sus dueños; una especie de nin - fomanía concentrada en las manos si quiere darle una explicación psicológica, pero que yo veo como algo absolutamente fantástico... (76)

Este es un símbolo muy importante (las manos (simb) por medio de ellas Cortázar obliga al lector a entrar en un suspenso que comienza como un juego, y sólo a él se le pudo ocurrir tan genial idea, que las manos no obedecieran a sus dueños, y además fueran traviesas. Gracias a esta capacidad imaginativa surge el cuento " Cuello de gatito negro ", cuyo título se debe en parte a la preferencia que tenía Cortázar por los gatos, lo cual declaró, a Ugne Karvelís, citado por Patricia Cañedo, en la nota aparecida en el Suplemento Cultural de Excélsior:

Julio... Adoraba a los gatos, Un día se presentó en la casa uno de esos tantos gatos des - conocidos que a menudo merodean por las calles de París y maullaba muchísimo cada vez que venía al departamento, aunque le dieramos de comer y Julio encantado, como si se tratara de una visita; lo atendía muy bien y se ponía a hablar muchas horas con el gato que parecía que de verdad le respondía por lo tanto que maullaba hasta que un día Julio me hizo el siguiente comentario:
" Obviamente, este gato debe llamarse Demós+enes, porque todo el día está haciendo discursos. (77)

Estos pequeños detalles y observaciones minuciosas que le hacía y le entregaba la vida a Cortázar, es lo que dio origen a sus relatos:

...lo de siempre salvo ese guante-
cito negro en la barra de apoyo
entre montones de manos y cedos
y abrigos un guantecito negro
prendido en la barra metálica... (78)

Según Cortázar, las manos funcionan mucho en sus cuentos, a tal grado de compararlas con un gato.

La importancia que adquiere el gato (simb) erótico en " Cuello de gatito negro " es muy importante, comparte un aire de misterio que lo hace indescifrable y enigmático. Además de estas asociaciones universales, Cortázar le atribuye otras confluencias simbólicas:

Un gato es territorio fijo,
límite armonioso; un gato
no viaja, su órbita es lenta
y pequeña, va de una mata
a una silla, de un zaguán a
a un cantero de pensamiento,
su dibujo es pausado como el
de Matisse, gato de la pintura,
... (79)

APLICACION

(1) Cuello de Gatito Negro. Título singular que parece indicar que se trata de la vida de un gato negro (simb), en un breve relato se refiere al cuello del gato negro, esto introduce al lector en el cuento para averiguar que tiene el cuello de ese animal, puesto que se resalta sólo el cuello y no otra parte del cuerpo.

(2) Lucho sintió otra vez los dedos del guante negro que se trepaban a su mano, la ceñían. (80) Esta secuencia es indicial, ya que el cuello del gatito negro es un guante negro (simb), este representa la imagen de un gato, las manos de Dina (sem) se metamorfosean, en un gato, la protagonista de este cuento, lleva guantes de color negro (simb), las muñecas de sus manos son tan delgadas como la del cuello de un gato; los movimientos elegantes y finos también son propios de un gato; las manos femeninas tienen características semejantes a las de este pequeño animal con ritmos sensuales y a la vez eróticos. El suspenso hace presencia en este punto de la secuencia, resultado negativo de que el personaje principal fuera un gato, las manos (simb) son las que se comportan como el animal.

El sujeto (Lucho) (sem) se fue por otro lado, pensó que la muchacha (Dina) (sem), objeto de Lucho quería una relación íntima: Usted piensa que... (81) y los suspensivos aparecen, recurso que corta la secuencia y mantiene el suspenso, la comparación del gato con las manos es muy evidente en este relato.

(3) - Vivo ahí - dijo la chica, mostrando una ventana alta entre tantas ventanas de tantos altos inmuebles iguales en la acera opuesta -. Podríamos hacer un nescarfé, es mejor que ir a un bar, yo creo. (82). Esta secuencia indicial

hace pensar que ella deja a Lucho continuar con el juego, y las únicas culpables son sus manos, que se comportan como dos gatitas negras, y no la obedecen, no es dueña de ellas y no puede controlarlas. El suspense se presenta de nuevo cuando Dina le dice a Lucho que es siempre así con las manos (simb) no entienden o no quieren entender, esto es ilógico, ¿ cómo miembros del cuerpo humano pueden entender o no las indicaciones ? el suspense no se interrumpe, crece al no saber por qué ella no es dueña de la voluntad de sus manos. Ni siquiera Dina sabía cuál era el motivo por el que sus manos actuaran tan extrañamente; se sentía rechazada por todos, tanto hombres como mujeres; nadie la comprendía ni se interesaban por su problema.

(4) O cortármelas yo misma con el hacha de picar carne. Pero no tengo un hacha dijo Dina sonriéndole como para que la perdonara una vez más, tan absurda reclinada en el sillón resbalando cansada, perdida, con la minifalda cada vez más arriba, olvidada de sí misma, mirándolas solamente tomar una taza, echar el nescafé, obedientes hipócritas hacendosas tortilleras... (83). La acción de cortar sus manos es indicio de desesperación, pero Dina (sem) con su actitud acepta la situación que esta atormentando su existencia, y sin querer provoca una relación que no puede aceptar, ya las manos (simb) son gatitas obedientes e interesadas, actitud propia de los gatos, sólo cuando les conviene se frotan contra el cuerpo de sus dueños, cuando quieren comer y cambian su actitud cuando no desean ser molestados, se muestran uraños y agresivos.

(5) Lucho le había ceñido los hombros, la apretaba despacio contra él, la sentía respirar contra su boca, un alien-

to caliente con olor de café y de piel morena. La besó en plena boca, ahondando en ella, buscándole los dientes y la lengua; el cuerpo de Dina se aflojaba en sus brazos, cuarenta minutos antes su mano había acariciado la suya en la barra de un asiento de metro, cuarenta minutos antes un guante negro pequeñito sobre un guante marrón.

La sentía resistir apenas, repetir la negativa en la que había habido como el principio de una prevención, pero todo cedía en ella, en los dos, ahora los dedos de Dina subían lentamente por la espalda de Lucho, su pelo le entraba en los ojos, su olor era un olor sin palabras ni prevenciones la colcha azul contra sus cuerpos, los dedos obedientes buscando los cierres, dispersando ropas, cumpliendo órdenes, las suyas y las de Dina contra la piel... (84) En esta función hay elementos eróticos, que adquieren significado por las manos (simb), provocan el suspenso al no saber el origen del comportamiento tan extraño de las manos de Dina (sem), ya que éstas son símbolos eróticos. Por ellas, Lucho (sem) piensa que es parte de un juego y entra en él sin embargo Dina pensaba lo contrario, que no se trataba de un simple juego, pero el símbolo principal son las manos, cuyas actitudes independientes son semejantes a la de los felinos. El dedo (sem) es la patita del gato es una metáfora que se introduce en este cuento, los gatos se trepan en donde pueden. Los dedos se tornaron obedientes para completar su juego, portándose de una manera sensual, y agradaban a Lucho, Dina se sentía muy mal ante esta situación. En esta función se hace evidente el erotismo, pero en forma diferente que en " Las armas secretas ", en " Cuello de gatito negro ", las descripciones e imágenes eróticas son más intensas y en este relato, adquieren mayor

fuerza por la asociación que hace Cortázar con la época de celo del gato, y el juego de las manos de Dina que son un medio de expresión muy importante, y que lógicamente, van a actuar en forma menos humana.

Por otra parte, el lenguaje de los personajes no coinciden con el lugar donde estos se encuentran: "...¿ Por qué volvés a empezar?... entonces andá vos que sabés... ahora soltame o te pego..." ... contagioso che ". (85) Este lenguaje es propio de argentinos. Y estos nombres pertenecen a Francia ... Volontaires Vaugirad ... connotan un país extranjero, y tanto Lucho como Dina son argentinos esto es indicio de que no hay adaptación por parte de ella en Francia. por tal motivo se siente muy sola, aparte de lo que le ocurre con sus manos.

Se ubica este cuento temporalmente en invierno (sem) por ello, la búsqueda de calor humano llevó a las manos (simb) a actuar de una manera extraña, conduciendo a Lucho a seducir a Dina por actitudes inconscientes.

(6) Sintió los garfios que le corrían por la espalda, subiendo hasta la nuca y el pelo, se enderezó de un salto rechazando a Dina que gritaba contra él y decía algo de luz en el rellano de la escalera, abrir la puerta y la luz de la escalera, pero claro, cómo no habían pensado antes, dónde estaba la puerta, ahí al frente, no podía ser puesto que la mesa quedaba de lado, bajo la ventana, te digo que ahí, entonces andá vos que sabés, vamos los dos, no quiero quedarme sola ahora, soltame o te pego, no, no, te digo que me sueltes. (86) Esta función sostiene el suspenso, ya que ahora las uñas (simb) son garfios que atacan a Lucho (sem), este cambio de actitud lo desconcierta a él y

ahora entiende menos que antes la actitud de Dina (sem). La acción de arañar, propia de los gatos, es también una forma de defensa de las mujeres ante la agresión; por ello Dina, ante la actitud amenazante de sus propias manos hacia Lucho, no las puede controlar; es como si una parte de su cuerpo no le perteneciera. Dina es como un gato en remolino que no se pudo detener, y sus uñas eran pequeñas navajas con agudo filo que rasgaban la piel de Lucho, quien terminó todo ensangrentado por las heridas provocadas por las uñas de Dina.

(7) ... estás llorando, maullando como un gato lastimado, te oigo, oigo a madame Roger, a la policía, y usted hijo de mil putas por qué me espía desde esa puerta, abríme, Dina, todavía podemos encontrar la vela, nos lavaremos, tengo frío, Dina, ahí vienen con una frazada, es típico, a un hombre desnudo se lo envuelve en una frazada, tendré que decirles que estás ahí tirada, que traigan otra frazada, que echen la puerta abajo, que te limpien la cara, que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, nos separarán en seguida verás, nos bajarán separados y nos llevarán lejos uno del otro, qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora mientras te lleven entre todos y madame Roger.

(87). Lesenlace: concluye con la comparación del gatito (simb): insinuándose la destrucción de su relación. Dina ya no le respondía fue dominada por sus manos, porque varias veces trató de controlarlas, tenían como una especie de vida aparte, eran como dos gatos en forma de manos insertados en los brazos de ella; sin embargo, Lucho logró su propósito que comenzó como un juego, un ludus que después le costó muy caro, tuvo una relación sexual plena que terminó

en tragedia.

FINAL

Dina, personaje central de este relato, presenta una ambivalencia: lo racional y lo irracional. El primer aspecto es propio del ser humano, y de alguna forma mantiene a Dina en lucha constante con lo irracional, al no permitir la relación sexual; por un lado quiere pensar y por otro, actuar; vence la parte irracional en Dina, pero queda en ella un sentido de culpa, ya que tiene miedo de aceptar esta situación.

Michéle, en "Las armas secretas", se niega también a esta situación, pero ella es por el trauma que le quedó de la violación por parte del soldado alemán. En ambos cuentos las dos mujeres son víctimas, porque no logran el goce de su relación en cambio, Pierre y Lucho disfrutaron hasta cierto punto la relación sexual que no les fue fácil lograr, Pierre con Michéle y Lucho con Dina, pero finalmente las someten y llegan a su objetivo. Pierre con el propósito claro de llegar y Lucho, orillado por las circunstancias que se le presentaron como un juego.

Por otra parte, una vez más aparecen apoyando el suspenso los puntos suspensivos, como recurso estilístico, ya que dejan muchas significaciones a la imaginación del lector.

Estas diferentes significaciones son parte del juego de Cortázar quien introduce así al lector en este mundo lúdico, del que es imposible escapar, pues, cuando menos se piensa, ya estamos en ese mundo creado por Cortázar.

3.3. El suspenso en " Axolotl "

Este es un cuento diferente a " Las Armas secretas " y " Cuello de gatito negro " en tanto que, en el falta el elemento erótico y los suspensivos que cortan las secuencias, pero no deja de tener suspenso porque tiene un elemento parecido a " Las armas secretas " en cuanto al desdoblamiento que existe con los personajes y que tiene la característica de transformarse y constituirse en otro ser diferente.

Este relato de " Axolotl " posee más contenido semántico, y está integrado en una sola función desde el inicio hasta el final del cuento, la manera como Cortázar lo escribe invita a la lectura para descifrar los enigmas que provocan el suspenso sin cortar la secuencia.

El personaje humano pasa a transformarse en un animal conocido en México por " Axolotl ", sucede lo contrario que en " Cuello de gatito negro ", en que el gato es dos manos humanas, y no las manos son el gato, que después adquieren todas las actitudes de este animal.

El cuento de " Axolotl " surge de una realidad cotidiana, casi trivial; dominada por el azar que, fatalmente, se convierte en destino. En un París, bellamente pintado, el protagonista narrador, se dirige al Parque Zoológico del Jardín " des Plantes ", hasta toparse intempestivamente en el acuario con esos seres raros: los axolotl que pasan a ser el principal símbolo en este relato.

Por otro lado Cortázar se encuentra en una visión geométrica, fuera de toda realidad, pero, sin perder de vista la situación real que le da origen al cuento.

El historiador Sahagún, en su libro Historia General de las cosas de Nueva España, nos cuenta lo siguiente:

...que cuando los dioses decidieron sacrificarse en el fuego regenera -
dor para crear el sol de la quinta
humanidad, uno de ellos, Xólotl, re-
husó la muerte y trató de escapar:
" Cuando llegó a él, el que mataba,
echó a huir y escondióse entre los
maizales y convirtióse en pie de
maíz que tiene dos cañas, y los la -
bradores le llaman Xólotl; y fue vis-
to y hallado entre los pies del maíz;
otra vez echó a huir y se escondió
entre los magueyes, y convirtióse en
maguey de dos cuerpos que se llama
mexólotl otra vez fue visto y echó a
huir y metióse en el agua, e hizose
pez que se llama axólotl, y de allí
le tomaron y le mataron. (88)

En este mito Xólotl es a su vez un doble de Manahuan -
tzin, el dios buboso o sifilítico, por naturaleza. El
" Axolotl " sufre una metamorfosis y queda como una rana o
sapo de color verde, siempre callado, mira solo a su alre-
dedor y se alimenta de pequeños insectos en el cuento que -
da en " Axolotl " no alcanza esa transformación normal y
natural , pero él que sí cambia es el personaje humano, el
" Axolotl " que aparece en los cuentos de Julio Cortázar
se desdobra al final en un hombre de dos cuerpos: el narra-
dor y el escritor he aquí la semejanza con el mito. Cortá -
zar confirmó esto en una entrevista que tuvo con Bermejo:
" el tema del doble es una de las constantes que se mani -
fiesta en muchos momentos de mi obra, separados por perio-
dos de muchos años ". (89)

Cabe señalar que en la edición de Alianza Editorial, la palabra " Axolotl " no se encuentra acentuada, tal vez se trate de un error de imprenta, pero Cortázar siempre marcó diferencias en sus cuentos, y probablemente ésta sea una de ellas.

APLICACION

(1) Axolotl. Título que indica una presencia animal que no ha llegado a desarrollarse completamente, pero es un (símbolo) que representa más que eso, la falta de comunicación, es un (sema) que significa el silencio, la inco - municación del ser humano reflejada en un mundo, el acuario (simb) en el cual ya no hay suficiente espacio.

(2) Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. (90) En esta función inicial, se inicia un plano secuencia que abarca el relato entero. Hay una acción brevísima en esta primera imagen del pensamiento del personaje; en esta acción en los axolotl son signo de relación (simb).

Este mundo animal fascinó a Cortázar, quien coloca a su personaje en una situación contemplativa. El suspenso se manifiesta en este cuento con el enigma de que el personaje es un axolotl (simb), dentro del acuario (simb) oscuro.

(3) En la biblioteca Sainte - Geneviève consulté un diccionario y supe que los axolotl son formas larvales provistas de branquias de una especie de batracios del género amblistoma. (91) La biblioteca (sem) significa que el personaje quiere adquirir un conocimiento profundo de los axolotl, es un indicio de interés muy grande por estos animales que biológicamente no se parecen al ser humano, esta secuencia da conocimiento al personaje. Se logra dar con esta secuencia una descripción exacta del " axolotl " que, por ser tan real, suscita cierta repugnancia.

(4) Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos. No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos - vinculados, que algo infinitamente perdido y distante se - guía sin embargo uniéndonos.

Aislé mentalmente... Vi un cuerpecito rosado y como trans - lúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lecho - so)... pero lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minu - ciosamente humanas. (92) El suspenso se mantiene al sentir - se el personaje unido de alguna forma a los " Axolotl ", que son los Ajolotes mexicanos.

Los pensamientos del personaje se dan en primera per - sona y es lo que provoca la diserción o razonamiento emo - cional de la especie encerrada en un acuario (simb) y el personaje.

El acuario parece ser como una metáfora del mundo, en la cual chocamos unos con otros, provocando enfrentamientos violentos por querer tener un espacio dentro de él. No obs - tante, ese mundo (acuario (simb)) representa una tenta - ción por parte del personaje que termina por ser aceptada. Todo comienza cuando el narrador separa mentalmente a uno de los " Axolotl ", que descubre y a la vez compara.

El punto de comparación con lo humano se cifra en esos menudos dedos, parte del cuerpo que parece tener una signi - ficación especial para Cortázar.

(5) Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé con - scientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados

a un silencio abisal, a una reflexión desesperada. Su mirada ciega, el diminuto disco inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: " Sálvanos, sálvanos " .

En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, capataban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. (9) Casi sin darse cuenta, el personaje va sufriendo una metamorfosis: se ve y se siente un " Axolotl "; tal descubrimiento lo va poco a poco atrapando y cuando se da la transposición comprende que nada extraño le ha ocurrido.

El suspenso y el rompimiento con la realidad se produce cuando de pronto el narrador se encuentra en pleno diálogo con el " Axolotl " que, mentalmente, él había separado. El personaje advierte una transformación en esos seres extraños llamados " Axolotl " .

El " Axolotl " es el (simb) de la falta de comunicación que existe entre los hombres, por ser animales pequeños aislados, en un espacio demasiado reducido; el hombre en este mundo está como en un acuario terrible, donde prevalece la soledad esencial, la ineficacia de la palabra, donde el tiempo parece no pasar y el ambiente es asfixiante. La metamorfosis del protagonista es una necesidad absoluta ya que el cristal transparente que los separa, si bien da la ilusión de una posible comunicación, la excluye, así como también todo contacto táctil. La metamorfosis significa una trasgresión entre materia y espíritu; de ahí que,

a los pocos minutos de contemplación, el personaje se funde en la larva y se convierte en " Axolotl " (simb) del suspenso en este relato. El deseo del contemplador de pasar al otro lado del vidrio se cumple realmente al final; penetra las estructuras de lo real y pasa a la fantasía activa e increíble, todo ello favorecido por el suspenso que se produce a través del símbolo representado. La metamorfosis creadora, la mutación necesaria para entender lo otro, se encuentra casual y curiosamente en la mitología azteca.

(6) Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. En -
 tonces mi cara se apartó y yo comprendí. El horror venía -
 lo supe en el mismo momento - de creerme prisionero en un
 cuerpo de axolotl transmigrado a él con mi pensamiento de
 hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme
 lúcidamente entre criaturas insensibles.
 Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara,
 cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto
 a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comu-
 nicación posible pero tan claramente. (94) Dicho personaje
 se comienza a obsesionar, de tal forma que se materializa
 en " Axolotl " o pez mexicano, en una de esas pequeñas lar-
 vas que tienen parecido a un feto en su líquido amniótico,
 el suspenso aumenta , entre el hombre y los axolotl del
 acuario, una extraña fascinación surge ante un vidrio
 transparente, frontera físicamente infranqueable que sepa-
 ra dos elementos irreconocibles: el aire y el agua, y que,
 al mismo tiempo, separa lo real de lo fantástico: No exis-

te violencia alguna en el paso de un plano a otro. Lo que en verdad sucede es que el personaje se encuentra en un solo mundo, confrontado y compuesto por dos planos más, ya que cada mundo integra una sucesiva variedad infinita de ellos, que a fin de cuentas es un sólo mundo polivalente.

El personaje ya transformado mira al mundo ve acercarse al acuario a hombres desconocidos, que lo miran y que al mismo tiempo golpean el vidrio con los dedos, observando una vida aparentemente diferente, sin encontrar la relación de ese mundo con el propio, donde difícilmente se reconoce a alguien.

Una vez integrado a ese mundo, el personaje alcanza una rara y sorprendente lucidez sobre su condición de hombre.

FINAL

El cuento " Axolotl " es muy breve, pero encierra un gran suspenso por medio de este animal, empieza por una degradación, ya que el personaje no logra en un principio la transposición, pero finalmente, en forma enigmática se traslada a ese pequeño mundo completamente aislado del humano.

En este relato también se da el elemento obsesivo, por parte del personaje, el proceso es mental y después físico. Somos demasiados en este mundo, y Cortázar lo reflejó en este cuento en forma interesante, sin embargo nos encontramos solos en este mundo, cada quien en nuestro acuario, a la expectativa de todos y todas las situaciones que se nos presentan.

CONCLUSIONES

Los movimientos de vanguardia dieron cabida a las formas literarias del siglo XX; de entre éstas surge el "boom", palabra que hace referencia a una aglomeración de ideas, lo cual estalla en obras contemporáneas, que crean estructuras difíciles.

Los factores que provocaron el "boom" fueron principalmente: el natural desarrollo cultural de América en el siglo XX, la insatisfacción de la curiosidad intelectual y del ideal estético en los escritores españoles de la época franquista y, sobre todo, una necesidad de producir algo original y válido dentro de la literatura.

Cortázar se vió influido por esta corriente, aunque fue para él un movimiento que no aceptó del todo, ya que hasta la palabra "boom" le pareció idiota; pero fue una moda que le llegó y tuvo que canalizar de la mejor manera posible.

Esto se nota en el lenguaje empleado por Cortázar, en su carga semántica, la cual es muy significativa e importante en este movimiento, donde las significaciones adquieren un gran valor. No obstante, este movimiento todavía no lo alcanzan a explicar y a definir con exactitud, algunos teóricos.

Julio Cortázar fue un gran escritor, supo manejar el lenguaje, reflejar ciertos sentimientos que atrapan al hombre contemporáneo como los de la soledad y la incomunicación, sin que éste haya podido explicárselo a sí mismo.

Los relatos de Cortázar están marcados por complejas estrategias semánticas o estrategias de diferentes significados que tienen el objetivo de desbaratar el horizonte de espera del lector, porque la necesidad fundamental en los cuentos es la de enlazar la invención lúdica a la simbólica, y dar lugar al suspense. El mundo real se transforma por medio de un cruce de alusiones y remisiones al pasado, y crean un efecto de realidad aparente.

En Ritos, Juegos y Pasajes, los títulos que se incluyen no fueron elegidos arbitrariamente por el autor, por el contrario, son términos que vienen de la antropología y distribuyen las acciones según su naturaleza y significación. Es en Pasajes donde se encuentran " Las armas secretas ", " Cuello de gatito negro " y " Axolotl ", los tres cuentos coinciden en " la obra abierta " que, según Umberto Eco, es un movimiento que se caracteriza porque el autor nos invita a hacer con él la obra, nos da un escrito por acabar, ya que en estos tres cuentos se dan relaciones entre los personajes y los objetos que descubrí por la multiplicidad de lecturas.

A través de sus vivencias, Cortázar creó ciertos símbolos; dentro de su obra, ellos dieron origen al suspense. Es así como sus cuentos se convierten en verdaderas obras maestras.

Cortázar logró una historia completa en sus cuentos: " Las armas secretas ", " Axolotl " y " Cuello de gatito negro ". En ellos fue desarrollando sus propósitos: desentrañar los sentimientos humanos, sacar el monstruo que lo atormentaba y dar a conocer lugares, nombres, situaciones que a él le ocurrieron, de tal manera que el lector se

entrega y se somete a la voluntad del escritor.

Es también en estos cuentos, entre otros, donde el suspenso se manifiesta mediante la combinación de elementos tomados de la realidad. Sin embargo, los cuentos de Cortázar se coloca dentro de lo fantástico, lo cual, a su vez, crea el suspenso.

Cortázar consideró al cuento en relación con su medio, y son las funciones las que constituyen los elementos fundamentales en él. En éstas se dan ciertas bases sobre las cuales está cimentado el desarrollo de la acción; las funciones se mantienen constantes y esto permite clasificar sistemáticamente los elementos que se acumulan alrededor de ellas.

Cortázar en sus cuentos juega con los personajes, que son similares a las personas que nos encontramos todos los días. En estos cuentos: " Las armas secretas ", " Cuello de gatito negro " y " Axolotl ", se ve la enajenación cotidiana, la falta de comunicación en la que estamos.

En " Las armas secretas, se encuentra una pareja que se quiere, pero que no llega totalmente al encuentro verdadero, es decir, a la unión por amor, sino por la fuerza.

La espera, de una relación no violenta es lo que provoca el suspenso en el lector; el desenlace se explica poco a poco, mediante una información indirecta dada por unos personajes secundarios (sem) - Roland y Babette -. Michèle se niega al amor de Pierre por un trauma; hace años había sido violada por un alemán, a quien Roland y su compañera Babette, amigos de Michèle, habían dado muerte.

Pierre padece un malestar más difuso, una especie de psicosis que cabe dentro de los temas del yo, estudiados por Goldstein en el libro de Todorov; " Introducción a la literatura fantástica ". Se trata de un trastorno de la relación entre el yo y el mundo que daña el sistema de percepción de la conciencia.

Pierre vive lejos y se encuentra muy solo en esa vida que lleva, piensa mucho en sí mismo; por lo tanto, necesita una especie de tranquilizante u objetivador que, según él, lo va a encontrar en Michéle.

Lo desconcertante en este cuento, por ser de índole simbólica, son las palabras e imágenes que se repiten insistentemente a través de todo el cuento: " Enghien " aparece 14 veces; " la bola de vidrio en un pasamanos ", 16 veces (y que era lo que mantenía viva la esperanza de Pierre); " hojas secas " 11 veces (que sirven para ubicar en qué estación del año se dio la violación de Michéle); un " Lied de Schumann, 6 veces (palabra que marca la monotonía del relato y la influencia del gusto por la música); " escopeta de dos caños ", 4 veces (que constituye el arma secreta relacionada con el lugar y las circunstancias en las que Michéle fue violada y que, irresistible e inexplicablemente para Pierre, se imponen); y el espejo, que refleja al soldado alemán, además de ser la puerta de acceso a otra dimensión.

Estos son los símbolos empleados en " Las armas secretas " por Julio Cortázar. La bola de vidrio se hace maléfica, durante la agresión final, preparada con bastante precisión. Las hojas secas connotan lo exterior e interior; algo fantástico, extraño, problemático, confuso, ideado

como algo exterior y transferido hábilmente por Jarrigar dentro del personaje que lo padece como una imagen inapropiada. Los símbolos tienen significaciones cambiantes tanto interiores como exteriores, y Pierre los vive como abstracciones.

Por otra parte, el desarrollo de esta narración es bastante lineal, pues sigue una secuencia cronológica en ocho escenas; las cuatro primeras son indiciales y las otras cuatro son funcionales.

En cuanto a la narración y a la situación del narrador con respecto a lo narrado, puede decirse que el sistema es diverso, pero no incoherente y nuevo, ya que está anclado en el modelo tradicional discursivo con prólogo y tercera persona. En "Las armas secretas" el presente de la narración va incluido en el presente de la narración, tanto uno como el otro se mantienen en un avance cronológico y simultáneo.

En "Cuello de gatito negro", por otra parte, las manos fueron el símbolo que creó el suspense; en este cuento, ellas reflejaban los movimientos sexuales y eróticos que posee el gato a diferencia del ser humano y mostraban los aspectos de racionalidad e irracionalidad que caracterizan a este.

Jarrigar tenía especial afinidad por las cosas. En Argentina, desde su infancia - hasta sus últimos momentos - había invertido las intenciones y las actividades de estos límites que llegaban a ocupar, de alguna manera, el espacio de la vida.

Su predilección por los animales lo lleva a escribir también " Axolotl ", mediante el cual simboliza la incomunicación del ser humano.

El observador - narrador se transforma en este cuento en un ajolote y esta metamorfosis, asociada a la duplicación es el aspecto tratado en el cuento, donde se introduce la variante de que es una misma persona la que experimenta las mutaciones, sin dejar de ser ella misma; este despojamiento no significa dejar de ser, sino ingresar en otro orden oculto a la mirada, y al producirse el desdoblamiento del observador - narrador se crea el suspenso, ya que no se sabe cuál fue el mecanismo para producir la trasposición de un mundo a otro.

En resumen, puede decirse que el suspenso en la obra de Cortázar está dado mediante los objetos que se transforman en símbolos y que connotan diversos aspectos y evocan también diferentes momentos y circunstancias; se da el desdoblamiento en los personajes, que muestran varias formas de ser y de sentir del hombre. El suspenso se fortalece mediante los suspensivos que Cortázar introduce en sus cuentos, ya que no termina la idea, todo queda en suspenso.

REFERENCIAS

- (1) Aída Gambeta. Las humanidades en el siglo XX, La Literatura, t. 11, p. 18.
- (2) Ernesto González Bermejo. Conversaciones con Cortázar, p. 15.
- (3) Guillermo de Torre. Historias de las literaturas de Vanguardia, p. 133.
- (4) Ernesto González Bermejo. Op. cit., p. 15.
- (5) Veinte autores para Cortázar. Queremos tanto a Julio, p. 114.
- (6) Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, p.37.
- (7) Ernesto González Bermejo. Op. cit., p. 121.
- (8) Veinte autores para Cortázar, Op. cit., p. 88.
- (9) Gabriel García Márquez. " El argentino que se hizo querer ", en revista Proceso N° 381 p. 46.
- (10) Veinte autores para Cortázar. Op. cit., p. 30.
- (11) Loc. cit.
- (12) Guillermo Schavelzon. " Se murió de tristeza " en revista Proceso, N° 381, p. 51.
- (13) Águeda Saavedra. " Julio Cortázar: revolucionario de palabra y acción ", en Revista de la Universidad Pedagógica Nacional, p. 91.
- (14) Ernesto González Bermejo. Conversaciones con Cortázar, p. 117 - 120
- (15) Veinte autores para Cortázar. Op. cit., pp. 106 - 107

- (16) Julio Cortázar. Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura. p. 45
- (17) Águeda Saavedra. Art. cit., p. 89
- (18) Ernesto González Bermejo. Op. cit., p. 19
- (19) Ibid., p. 148.
- (20) Julio Cortázar. Op. cit., p. 76.
- (21) Citado por Vladimir Propp. Morfología del cuento, p. 26.
- (22) Roland Barthes, y otros. Análisis Estructural del Relato, p. 8.
- (23) V. Propp. Op. cit., p. 42.
- (24) Idem., p. 40.
- (25) Julio Cortázar. Ultimo Round, V.1 p. 67.
- (26) Idem., Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura, p. 47.
- (27) Idem., Cuentos, Prólogo.
- (28) Ibid., p. 76.
- (29) Idem., Ultimo Round, pp. 67 - 68.
- (30) Idem., p. 68.
- (31) Ibid., " Algunos aspectos del cuento ", en Revista Casa de las Américas, N° 15, p. 3
- (32) Ibid., Ultimo Round, p. 73.
- (33) Ernesto González Bermejo. Conversaciones con Cortázar, p. 23.
- (34) Todorov Tzvetan. Introducción a la literatura fantás-

- tica, pp. 117 - 118.
- (35) Ibid., p. 118 .
- (36) Ana María Matute. La isla a mediodía y otros relatos, Prólogo.
- (37) Veinte autores para Cortázar. Op. cit., pp. 59 - 60.
- (38) Ernesto González Bermejo. Op. cit., pp. 12 - 13.
- (39) Roland Barthes, A.J. Greimas y otros. Análisis Estructural del Relato, p. 11.
- (40) Ibid., p. 161.
- (41) Todorov Tzvetan. Op. cit., pp. 23 - 35
- (42) Citado por Oscar Hahn, en El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, p. 13.
- (43) Jakobson et al. Teoría de la literatura de los formales rusos, p. 177.
- (44) Ibid., p. 178.
- (45) Oscar Hahn. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, p. 20.
- (46) Jean Piaget. La formación del símbolo en el niño, pp. 268 - 269.
- (47) John K. Simon. La moderna crítica literaria francesa, De Proust y Valery al estructuralismo, p. 21.
- (48) Veinte autores para Cortázar. Op. cit., p. 21.
- (49) Ibid., p. 30.
- (50) John K. Simon. Op. cit., p. 23.
- (51) Ibid., p. 118.

- (52) José Pascual Buxó. Las figuraciones del sentido, Ensayos de poética semiológica, pp. 137 - 138.
- (53) Julio Cortázar. " Las armas secretas " en Pasajes, p. 85.
- (54) Loc. cit.
- (55) Loc. cit.
- (56) Idem., Del cuento breve y sus alrededores Prólogo.
- (57) Ibid., p. 88.
- (58) Ibid., p. 87.
- (59) Ibid., p. 88.
- (60) Jaime Alazraki. En busca del unicornio, Los cuentos de Julio Cortázar, p. 77.
- (61) Ibid., p. 90
- (62) Ibid., p. 92.
- (63) Ibid., p. 95
- (64) Loc. cit.
- (65) Marco Antonio Campos. Julio Cortázar nunca más, p. 55
- (66) H, Aridjis. " El texto erótico " en El Búho, N^o. 104 año LXXI, Tomo V, p. 4.
- (67) Roland Barthes y otros. Análisis Estructural del Relato, pp. 68 - 69.
- (68) Tzvetan Todorov. Op. cit., p. 99.
- (69) Julio Cortázar. " Las armas secretas " en Pasajes, p. 99.
- (70) Helena Beristáin, Análisis Estructural del Relato

Literario, pp. 90 - 91.

(71) Julio Cortázar. " Las armas secretas " en Pasajes p. 104.

(72) Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica, p. 95.

(73) Ibid., p. 96.

(74) Julio Cortázar " Las armas secretas " en Pasajes p. 103.

(75) Ibid., pp. 107 - 108

(76) Ernesto González Bermejo. Conversaciones con Cortázar p. 140.

(77) Patricia Cañedo. " La dimensión política y humana de Julio Cortázar ", en El Búho N^o. 85, año LXXI, tomo 11, pp. 1 - 4.

(78) Julio Cortázar. " Cuello de gatito negro " en Pasajes p. 110.

(79) Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, Coloquio Internacional, pp. 175 - 176.

(80) Julio Cortázar. Op. cit., p. 114.

(81) Loc. cit.

(82) Ibid., p. 115.

(83) Ibid., p. 116.

(84) Ibid., p. 119.

(85) Ibid., p. 120.

(86) Ibid., p. 122.

(87) Ibid., p. 123.

(88) Citado por Francis Pontmartry en Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, p. 85.

(89) Ernesto González Bermejo, Conversaciones con Cortázar, p. 33.

(90) Julio Cortázar. " Axolotl " en Pasajes p. 13.

(91) Loc. cit.

(92) Ibid., p. 14.

(93) Ibid., p. 16.

(94) Ibid., p. 17.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, España, Fundamentos, Tomo 11, 1986.

Collazos, Oscar, Cortázar, Julio y otro. Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1970.

Cortázar, Julio. Alguien que anda por ahí, México, Hermes, 1977.

_____ Cuentos. Selecc. Prol, Antón Arrufat, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1964.

_____ La isla a mediodía y otros relatos, Prol. de Ana María Matute, Navarra - España, Salvat, 1971.

_____ Poe, Edgar Allan. Ensayos y Críticas por: Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

_____ Bestiario, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

_____ " Del cuento breve y sus alrededores " en Ultimo Round, Tomo 1, México, Siglo XXI, 1969.

_____ Los relatos, Tomo 111, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con Cortázar, México, Hermes, 1978.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

Alves Pereira, teresina. Coincidencias de la técnica narrativa de Julio Cortázar y Clarice Lispector, California, Nueva Narrativa Hispanoamericana, V. 3 N.º 1, 1973 pp. 103-111.

Amicola, José. Sobre Cortázar, México, Escuela, 1969.

Anderson Imbert, Enrique. Método de Análisis Literario, México, Siglo XXI, s/f.

Balankian, Anna Elizabeth. El movimiento simbolista: juicio crítico, Madrid, Guadarrama, 1969.

Barrientos, Juan José. Borges y la imaginación, México, Katún, 1986, Colec. Premio Bellas Artes de Literatura. Ensayo N.º 5.

Barthes, Roland, A.J. Greimas y otros. Análisis estructural del relato, México, Siglo XXI, 1985.

Bataille, Georges. El erotismo, Barcelona, Mateu, 1971.

Beristain, Helena. Análisis estructural del relato literario, México, UNAM, 1984.

Dorfles, Gillo. Símbolo: comunicación y consumo, Tr. M. Rosa Vicle, 2ª ed., Barcelona, Lumen, 1975.

Guiraud, Pierre. La semiología, 11ª ed. México, Siglo XXI, 1984.

Hahn, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en el Siglo XIX, México, Premia Editora, 1978.

Jakobson, Tinianov y otros. Teoría de la literatura de los formalistas rusos, 4ª ed., México, Siglo XXI, 1970.

- Jung, Carl. El hombre y sus símbolos, Barcelona, Cávalt, 1981. s/f.
- Núñez Jiménez, Antonio. Cuba, Cultura, Estado y Revolución, México, FCE, s/f.
- Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por Cortázar, 2^a ed., México, Universidad Veracruzana, 1981.
- Sánchez Macgrégor, Joaquín. Rulfo y Barthes, México, Domés, 1982.
- Simon, John K. La moderna crítica literaria francesa, de Proust y Valery al estructuralismo, México, FCE, 1984.
- Todorov, Tzvetan. Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971.
- _____ Introducción a la literatura fantástica. México, Premia Editora, 1981.
- Torre, Guillermo de. Historias de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1965.
- UNAM, Las Humanidades en el siglo XX. La literatura 11, México, s/f.
- Veinte Autores para Cortázar. Queremos tanto a Julio, México, Nueva Imagen, 1986.
- Verdugo, Iber. Un estudio de la Narrativa de Juan Rulfo, México (Letras del Siglo XX, Instituto de Investigaciones Filológicas Centros de Estudios Literarios), UNAM, 1982.
- Vladimir, Propp. Morfología del cuento, México, Colofón, 1986.
- Yllera, Alicia. Estilística, Poética y Semiótica Literaria, España, Alianza Universidad, 1979.

HEMEROGRAFIA

Aridjis, Homero, " El texto erótico ", El Búho, suplemento cultural de Excélsior, México, D.F, 6 de septiembre de 1987, Tomo V, N.º 104 pp. 1 - 4.

Campos, Marco Antonio, " Julio Cortázar nunca más, " en revista Proceso, 20 de febrero de 1984, N.º 381 pp. 53 - 55.

Cañedo, Patricia, " La dimensión política y humana de Julio Cortázar ", El Búho, suplemento cultural de Excélsior, México, D.F, 26 de abril de 1987, Tomo 11, N.º 85, pp. 1 - 4.

García Márquez, Gabriel, " El argentino que se hizo querer " en revista Proceso, 20 de febrero de 1984, N.º 381, pp. 46-55.